Zweitveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid

Alpine Serenaden

Datum der Zweitveröffentlichung: 04.09.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-110241x

Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (2012): Alpine Serenaden, in: Freimut Löser, Robert Steinke, Klaus Vogelgsang, u. a. (Hrsg.), Neuere Aspekte germanistischer Spätmittelalterforschung, Wiesbaden: Reichert, S. 39–48.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.

Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

Alpine Serenaden

Ingrid Bennewitz

Angesichts der großen Beliebtheit, der sich die Gattung des Tageliedes bei den deutschsprachigen Autoren des gesamten Mittelalters – und nicht zu vergessen: deren Publikum, aber auch den Schreibern und Kompilatoren der großen Heidelberger "Manessischen" Liederhandschrift und Liedersammlungen vor allem des späteren Mittelalters – erfreute, erstaunt es geradezu, dass die schon bei Ovid nachweisbare, quasi Tagelied-immanente Spielart des Abend- beziehungsweise Nachtliedes, der *serena* – abgesehen von einigen wenigen Anspielungen und auf Einzelstränge reduzierten Verweisen – eine so geringe Resonanz gefunden zu haben scheint.[1]

Nicht zuletzt auf den Mangel an einer homogenen Textbasis mögen die Unsicherheiten zurückzuführen sein, die sich allein schon in den divergierenden Versuchen einer einigermaßen zutreffenden Definition offenbaren. So reichen die Vorschläge zu Hadlaubs Lied Nr. 51,[2] neben den Liedern des Mönchs von Salzburg der wohl prominenteste Repräsentant des Genres in deutscher Sprache, von der frühen Vorgabe Friedrich Niklas' aus dem Jahre 1929, es handle sich um eine "Erweiterung der (Tagelied-)Situation nach rückwärts bis hin zur Ankunft des Ritters",[3] über den Versuch von Norbert Richard Wolf, die *serena* schildere "die Sehnsucht des Liebenden nach der verheißenen Liebesnacht",[4] bis zu Ulrich Müllers Vorschlag, Hadlaubs Lied als "abendliches Einlasslied" zu bezeichnen.[5]

Auf der Suche nach dem vermeintlichen "Sitz im Leben" dieses Werkes (und wohl auch vergleichbarer Texte) meinte Dietz-Rüdiger Moser eine Anknüpfung an den Schweizer Brauch des Besuchs der Geliebten "zur Einleitung der Ehe" zu erkennen.[6] Folgte man dieser Logik, dann hätte man allemal in den klassischen Formen des Tageliedes im Duktus der älteren Forschung wohl so etwas wie "Ehebruchs"-Poesie vor sich, in den Nachtliedern hingegen quasi zum Aus-

1 Dies steht im Gegensatz zur großen Beliebtheit der Serenade im 18. und 19. Jahrhundert, wobei diese Bezeichnung "primär keine bestimmte Art von Musik, sondern nur allgemein einen Bereich von Aufführungsgelegenheiten (Abend, im Freien) umschreibt oder assoziativ die Situation solcher Aufführungen anklingen läßt" (Riemann Musiklexikon, Mainz 1967, Sp. 867).

2 Die Schweizer Minnesänger, nach der Ausg. von K. Bartsch neu bearb. und hg. von M. Schiendorfer, Tübingen 1990; Johannes Hadlaub. Dokumente zur Wirkungsgeschichte, hg. von M. Schiendorfer (GAG 487), Göppingen 1990; Die Gedichte des Zürcher Minnesängers Johannes Hadlaub, hg. von M. Schiendorfer, Zürich/München 1986. Zu Hadlaub siehe auch die Arbeiten von R. Leppin, Der Minnesinger Johannes Hadlaub. Monographie und Textkritik, Diss. Hamburg 1959; Johannes Hadloubs 'Nachtlied', JOWG 3 (1984/85) 203–231; Johannes Hadlaub, Lieder und Leichs, hg. und kommentiert von R. Leppin, Stuttgart u. a. 1995.

3 F. Nicklas, Untersuchung über Stil und Geschichte des deutschen Tageliedes, Berlin 1929.

4 N. R. Wolf, Tageliedvariationen im späten provenzalischen und deutschen Minnesang, ZfdPh 87 (1968)/Sonderheft 185–194.

5 U. Müller, Art. 'Tagelied', in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte 4 (1984) 345–350, hier 349. Siehe auch U. Müller, Ovid "Amores" – alba – tageliet. Typ und Gegentyp des "Tageliedes" in der Liebesdichtung der Antike und des Mittelalters, DVjs 45 (1971) 451–480.

6 D.-R. Moser, Johann Hadloubs 'Nachtlied'. Zum Problem des Wirklichkeitsbezugs im späten Minnesang, Schweizer Archiv für Volkskunde 66 (1970) 194–211.

gleich eine Art Eheanbahnungsliteratur – eine im Prinzip versöhnliche Vorstellung, die zudem auf die 'longue durée' volkstümlichen Brauchtums, und zwar nicht nur in der Schweiz, verweisen könnte und deren mediale Reflexe sowohl im Unterhaltungsroman des 19. Jahrhunderts wie in Fernsehserien der Jetztzeit gespiegelt sind, dort freilich zumeist mit gegenteiligem, nämlich letalem Effekt.

Tatsächlich steht Hadlaubs "nächtliches Einlasslied" wohl sehr viel stärker im Kontext einer sein gesamtes Werk durchziehenden Auseinandersetzung mit der Rolle des Wächters. Ob und inwieweit Ulrichs von Liechtenstein Polemik im 'Frauendienst' den Anlass dafür gegeben hat, muss dahingestellt bleiben; geht man davon aus – wofür einige Anzeichen sprechen – dass die Sammler und Schreiber der Manessischen Liederhandschrift den gesamten 'Frauendienst' vorliegen hatten und Hadlaub möglicherweise an deren Entstehung beteiligt war, lässt sich eine gezielte Rezeption glaubhaft machen. Bei Hadlaub findet sich die klassische Dialogrolle zwischen Wächter und Dame (Nr. 33, der Wächter als Warner der Liebenden), der Wächter als ein an der Hartnäckigkeit der Liebenden Verzweifelnder (Nr. 14), der angesichts der Unvernunft – wie könnte es anders sein – der Dame (*In gibe dem herren nit die schulde: ich weiz ir (!) ungedulde so wol, si lât in kûme varn*, II, 1–3) zudem nicht nur um das Leben des ihm anvertrauten Liebespaares, sondern auch um sein eigenes fürchtet[7] bis hin zu dem Umstand, dass sich der Wächter quasi selbst aus seiner Rolle verabschiedet: Im Lied Nr. 50 (nach SCHIENDORFER "der fliehende Wächter") singt er zwar noch die ersten beiden Strophen, um seiner Funktion als Warner gerecht zu werden, dann aber macht er sich "heimlich und dabei ein Warnlied singend" (*Ich sleich tougen ûz und sang ein warnen dô*, III, 1) davon und überlässt die Liebenden ihrem Schicksal. Im Lied 51 ist er zwar nicht ganz überflüssig, aber ihm gehört als Textteil nur noch der allerletzte Vers, und auch der nur in der perhorreszierenden Vision der Unvermeidlichkeit von Tagesanbruch und Wächterruf, aber doch unendlich weit weg vom gegenwärtigen Glücksempfinden der Liebenden. Für die Liebesbegegnung selbst ist er gleichsam obsolet; die Dame lässt den Ritter selbst ein, vorbei an der *huote* (II, 8).[8] Die erotische Begegnung selbst wird jedenfalls kaum anschaulicher geschildert als etwa schon in Wolframs Tageliedern; viel mehr Platz nimmt die Erzählung von Vorfreude, Vorbereitung und Einlass des Liebenden durch die Dame sowie der Kommentar des Erzählers zum Handeln der Liebenden ein, der durchweg positiv ausfällt und geprägt ist von der *vreude* des (höfischen) Paares. Auffallend und nicht ganz kohärent bleibt in diesem Zusammenhang allenfalls das einmal verwendete Adjektiv *wilde* (II, 1: *Im wont wilde fröide bî*), auch wenn man es – mit SCHIENDORFER und anderen – als "unbändig" oder "erstaunlich", "wunderbar" versteht.[9]

Fühlt man sich in den ersten beiden Strophen eher an Szenen aus Boccaccios 'Decamerone' erinnert, so führt die dritte Strophe zurück in das Ambiente des Tageliedes, wird das narrativ perpetuierte nächtliche Liebesglück in vergleichbarer Form durch den Anbruch des Tages bedroht:

7 MAX SCHIENDORFER betitelt das Lied in seiner "populärwissenschaftlichen" Ausgabe bezeichnenderweise mit 'Der ängstliche Wächter'.

8 Bezeichnenderweise formuliert im romanischen Bereich die weibliche Sprecherin im Lied 'Estat ai en greu cossirier' der Comtessa de Dia den Wunsch, den *Ritter einen Abend nackt in meinen Armen zu halten* (Frauenlieder des Mittelalters, übers. und hg. von I. KASTEN, Stuttgart 1990, S. 172–173).

9 Vgl. LEPPIN [Anm. 2], S. 209. "Hadlaubs auffallende Vorliebe für den Begriff 'wild' als Ausdruck seiner Minne-Empfindung" thematisiert V. BOLDUAN, Minne zwischen Ideal und Wirklichkeit. Studien zum späten Schweizer Minnesang, Frankfurt a. M. 1982, S. 210.

doch hânt sî die zuoversicht,
daz in fröide wirt verzuket,
sô der wachter tages gicht. (III, 11ff.)

Hadlaubs 'Nachtlied' zählt zu jenen Liedern im Korpus der Manessischen Handschrift, die sich, wenn überhaupt, nur mit Mühe in die Konzeption eines liedhaften Romans beziehungsweise einer Romanze im Sinne von "Liebesdichtung und Dichterliebe" integrieren lassen, wie sie Volker Mertens anhand seines Œuvres plausibel gemacht hat.[10] Einzig im Genre des Tageliedes, so Mertens, "kann Hadloub Rollenlieder verfassen, die nicht 'inszeniert' werden müssen, auch wenn sie nicht aufgeführt werden."[11] Daher sei Hadlaubs Vorgehen in der *serena* "also nicht als eine Umgestaltung des Tagelieds aus rein realistischer Grundhaltung anzusehen, sondern als rein literarischer Vorgang" und die *serena* sei "poetologisch in sich so gut motiviert, dass sie keiner situativen Begründung bedurfte".[12] Dem ist nichts hinzuzufügen, außer, dass es aus dem gleichen Grund konsequenterweise wohl eben nicht nötig ist, die *serena* letztlich doch als Illustration des Hengert-Brauchs zu lesen, wie es Mertens im Anschluss an Moser tut.

Mit gleicher Skepsis erfüllt die Sicherheit, mit der Mertens das gesamte (!) Œuvre Hadlaubs als reine Leselyrik, als "kontinuierliches Lesevergnügen" einschätzt.[13] Dass insbesondere der Beginn der Sammlung "als Grundlegung eines buchlyrischen Œuvres in Ablösung von der Aufführungslyrik"[14] zu verstehen sei, ist nachvollziehbar. Dass dies aber eine (gesungene) Aufführung etwa der Tagelieder und auch der *serena* von vornherein ganz ausschließen sollte, wage ich zu bezweifeln, gerade wegen der von Mertens angeführten Rezeption von Strophenformen etwa des Kürenbergers (Lied 32), von Walther (Lied 7) oder Neidhart (Lied 15). Gerade diese beiden letzten Autoren stehen doch quasi als Synonym für die Bedeutung der musikalischen Komponente des Minnesangs, möglicherweise gar deren Priorität im Empfinden der zeitgenössischen Rezipienten, wie es die Notiz in den Reiserechnungen des Bischofs Wolfger von Erla (*Walthero cantori de Vogelweide*) und Gottfrieds Exkurs zu den "Nachtigallen" wahrscheinlich machen könnte.[15] Und egal wie man zur Frage der Authentizität moderner Aufführungen stehen mag, kann man denn, wenn man je etwa das 'Nibelungenlied' gesungen gehört hat und damit wohl mehr oder weniger direkt auch die Kürenbergerstrophen verbindet, solche Strophenformen überhaupt noch 'lesen', singt man sie nicht vielmehr, egal, ob man will oder nicht, ähnlich wie man doch wohl die 'Schöne Müllerin' oder die 'Winterreise' nicht lesen kann, ohne sie zu hören, respektive wenigstens 'inwendig' zu singen? Die Faszination der "Durchmischung" von Prosa, Vers und Lied kennzeichnet schließlich Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' genauso wie Guillaumes de Machaut 'Livre de voir dit'.

10 V. Mertens, Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadloub, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, hg. von E. Andersen, J. Haustein, A. Simon und P. Strohschneider, Tübingen 1998, S. 200–210, hier S. 207.

11 Mertens [Anm. 10], S. 207.

12 Mertens [Anm. 10], S. 208.

13 Mertens [Anm. 10], S. 209.

14 Mertens [Anm. 10], S. 209.

15 Zu Walthers Lebenszeugnis siehe M. G. Scholz, Walther von der Vogelweide (Sammlung Metzler 316), Stuttgart 1999, S. 11–13; zum (ausschließlichen) Preis von Walthers musikalischen Fähigkeiten siehe die entsprechenden Verse in: Gottfried von Straßburg, Tristan, hg. von R. Krohn, Stuttgart 2002/2003 (RUB 4471/4472), V. 4800ff.: *ir meisterinne kan ez wol, / diu von der Vogelweide. / hî wie diu über heide / mit hôher stimme schellet!*

Ein möglicher Ausgangspunkt der Tendenz hin zur narrativen Einbettung von Liedern, wie sie auch in den *vidas* und *razos* der romanischen Dichtung gehäuft auftreten, liegt – neben der potentiellen Inspirationsquelle des französisch-deutschen Kulturtransfers – gewiss in der zunehmenden Distanz von Autoren und Rezipienten zur "lebendigen Aufführungssituation", wie es MERTENS für Ulrich von Liechtenstein und in Folge noch stärker für Hadlaub annimmt.[16] Wie aber lässt sich diese Position verbinden mit der zunehmenden Bedeutung von Komposition einerseits und Melodieaufzeichnungen in den spätmittelalterlichen Handschriften andererseits? Warum der hohe Aufwand zur zunehmend sorgfältigeren Verschriftlichung von Text und Musik, sei es in der Neidhart-Tradition, beim Mönch von Salzburg, Hugo von Montfort oder Oswald von Wolkenstein? Gewiss befindet man sich mit diesen Namen wenigstens großteils wieder im Ambiente von Adel und Hof, doch werden diese Werke die wesentlichen und prägenden Rezeptionsstrukturen nicht nur für das Spätmittelalter, sondern wohl auch weit darüber hinaus vorgeben. Und spricht nicht gerade die fortgesetzte Beliebtheit des Tageliedes, übrigens auch hier in der Verbindung mit der Tatsache, dass nicht nur mit den textuellen, sondern auch und gerade mit den musikalischen Strukturen experimentiert wird, für die selbstverständliche Präsenz der Aufführungssituation, und zwar nicht nur 'virtuell'?

Ich erlaube mir, diese Überlegungen für einen Exkurs zu nutzen. Nach wie vor hat die Minnesang-Forschung meines Erachtens ganz offensichtlich ein Problem mit der "Verwissenschaftlichung" von Phänomenen, die eigentlich jedem/r von uns aus der lebendigen Auseinandersetzung mit kulturellen Traditionen der Gegenwart hinlänglich bekannt sind oder sein sollten. HARALD HAFERLAND ist weitgehend zuzustimmen, wenn er der Mediävistik vorwirft, immer noch mit dem völlig falschen Referenzrahmen – nämlich dem der (Lese-)Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts – zu operieren, und dieser Vorwurf bleibt bestehen, trotz aller berechtigten Kritik an den Alternativen, die HAFERLAND zum Teil davon ausgehend entwirft.[17] Das – fatale – Phänomen der Projektion von Aussagen, die im Lied vorgetragen werden, und von Emotionen, die in diesem Zusammenhang von Text und Musik erzeugt werden, vom Publikum ausgehend auf den Vortragenden, produziert geradezu zwangsläufig das Entstehen einer 'Geschichte', die einen 'Protagonisten' braucht – den Sänger. Das funktioniert auch im Bereich des sogenannten Kunstliedes, das jedoch letztlich nur von der Aufführungs-, nicht von der Entstehungssituation her (aufgrund des 'reproduktiven' Status des Sängers) Vergleichbarkeiten anbietet. Es mag aber auch hier schon kein Zufall sein, dass sich seit über hundert Jahren ausgerechnet jene Liederzyklen der größten Beliebtheit bei Sängern und Publikum erfreuen, die partiell eine solche Geschichte erzählen oder zumindest ihr narratives Ausphantasieren latent unterstützen: Schuberts 'Schöne Müllerin', die 'Winterreise' und der 'Schwanengesang' zählen ebenso dazu wie Schumanns 'Frauenliebe und -leben'. Das Phänomen der Projektion rezeptionsästhetischer Erwartungshaltungen funktioniert aber noch sehr viel deutlicher dort, wo Autor, Komponist und Sänger in einer Person zusammenfallen; dies lässt sich in der älteren und jüngeren Gegenwartskultur tatsächlich vor allem an Vertretern der so genannten 'Unterhaltungs-Musik' beobachten. Oft genug hat man dort den Eindruck, dass der zur künstlerischen Reproduktion notwendige Grad an Identifikation mit dem Text und dessen Emotionalisierung durch den musikalischen Vortrag so hoch ist, dass die dadurch entstehende Differenz zwischen Künstler und realer Biographie quasi im Nachhinein gefüllt und zum Verschwinden gebracht werden muss, notfalls auf Kosten letzterer, und wer dieser Fiktionalisierung seiner selbst Widerstand entgegensetzt oder nicht mehr Genüge tun kann, wird möglicherweise ihr Opfer. Es ist dies eben jene Ambivalenz, auf die JAN DIRK MÜLLER verwies, wenn er im Kontext seiner Interpretation von Walthers 'Preislied' abschließend fragt: "Warum

16 "Die Aufführungssituation, die den Liebesdiskurs öffentlich legitimierte, war vermutlich schon gar nicht mehr üblich, so wurde der Anlass fingiert, der eine biographische Authentizität behauptete und in das Lied selbst episiert eingebracht wurde" (MERTENS [Anm. 10], S. 203).

17 H. HAFERLAND, Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone (Beihefte zur ZfdPh 10), Berlin 2000. Vgl. dazu die Rezension von J.-D. MÜLLER, ZfdPh 122 (2003) 456–463.

sollte Walther nicht wirklich irgendwo angekommen sein, als er diese Worte sang."[18] Oder, in Übertragung: Warum sollte Herbert Grönemeyer nicht gerade seine Frau verloren haben, als er sein Lied über den Verlust eines geliebten Menschen auf der Bühne sang? – Wenn amerikanische wie europäische Songwriter/Komponisten ihre Lieder in neue Formen wie z. B. die des "musicals" einbringen, selbstverständlich in Kombination mit neu komponierten Liedern und Texten, und zwar mit deutlich biographisierender Tendenz, also mit einer neuen und zweifelsohne "hybriden" Gattung experimentieren, erinnert dies nicht von ungefähr an Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst'. Spricht daraus tatsächlich nur die Angst vor dem "Vergessen" der Lieder angesichts einer nicht mehr vom Autor zu gewährleistenden Aufführungssituation?[19] Oder füllt der Künstler nicht – neben der Hingabe an die in der Wissenschaft oft viel zu gering geschätzte Lust an der Kreativität – eben jene Differenz an einer Fülle an (Einzel-)Liedern und dem dadurch erzeugten Erwartungsdruck hinsichtlich ihrer Verbindung zu einer "Geschichte", beugt er sich nicht – mitunter durchaus lustvoll – dem Anspruch von Selbstreferentialität der eigenen Liedproduktion?[20]

Völlig anders als im Fall Hadlaubs und der Überlieferung seiner *serena* in der Manessischen Handschrift präsentieren sich die 'Nachtlieder' des Mönch von Salzburg.[21] Für ihre Überlieferung gilt zunächst einmal schon, was JOHANNES JANOTA als wesentliches Moment der Liedüberlieferung des 14. und 15. Jahrhunderts beschrieben hat:

> Die Liebeslieder des 14. (wie des 15.) Jahrhunderts sind hingegen überwiegend mit Noten überliefert. Die neue Liedtradition steht also nunmehr jedem Sangeskundigen offen, der neben der Text- auch die Notenschrift beherrscht; man war nicht mehr allein auf Vortragskünstler angewiesen, die das notwendige Melodienrepertoire im Gedächtnis gespeichert hatten und es dort zur jeweiligen Lieddarbietung abriefen.[22]

JANOTA setzt fort, speziell mit Blick auf die Streuüberlieferung (Sterzing): "Der Vollzug des Liedes, nicht die feiernde Erinnerung eines Liedautors steht im Mittelpunkt."[23] Gerade der letzte Satz trifft im vollen Umfang auf die Mondsee-Wiener Liederhandschrift zu,[24] und das, obwohl es sich bei ihr (konkret: beim II. Teil des Cod. 2856 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien) wenigstens weitgehend um den Typus der Autorsammlung handelt. Geradezu als Manifestation derjenigen Möglichkeiten, über die die Notationskunst in Verbindung mit der Schrift

18 J.-D. MÜLLER, Ir sult sprechen willekomen: Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik, IASL 19 (1994) Bd. 1, 1–21, hier S. 21. Siehe dazu auch U. MÜLLER, Minnesang – eine mittelalterliche Form der Erlebnislyrik. Essai zur Interpretation mittelalterlicher Liebeslyrik, in: Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters (FS V. Mertens), hg. von M. MEYER und H.-J. SCHIEWER, Tübingen 2002, S. 597–617.

19 Vgl. MERTENS [Anm. 10], S. 202.

20 Damit sei nicht einer schrankenlosen Gleichsetzung mittelalterlicher und moderner Kunst beziehungsweise Literatur das Wort geredet, wohl aber dazu aufgefordert, die vorhandenen Parallelen und möglichen Vergleichbarkeiten hinsichtlich eines potentiellen Zuwachses an Erkenntnis zu nutzen.

21 Ich zitiere nach der Ausgabe von CHR. MÄRZ, Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien (MTU 114), Tübingen 1999. – Die hier behandelten Lieder liegen u. a. in folgenden Einspielungen vor: Mönch von Salzburg, Weltliche Lieder, vom Ensemble für frühe musik augsburg (1995); Mönch von Salzburg, Lieder vom Paul Hofhaimer Consort Salzburg (1996).

22 J. JANOTA, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hg. von J. HEINZLE, III/1, Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit, Tübingen 2004, S. 146.

23 J. JANOTA [Anm. 22], S. 146.

24 Zur Überlieferung der Lieder in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift vgl. F. A. MAYER und H. RIETSCH, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Litteratur- und Musikgeschichte. Nebst den zugehörigen Texten aus der Handschrift und mit Anmerkungen (Acta Germanica BD. III, H. 4), Berlin 1894.

zwar schon seit geraumer Zeit verfügte, die aber in der Anwendung wenigstens im deutschen Sprachraum weitgehend immer noch vorrangig auf den geistlichen Bereich beschränkt blieben, präsentieren sich die Blätter 185^{v}ff. als der Beginn der auch vom Schreiber – entsprechend markierten sieben (nach der Zählung von B. WACHINGER[25]) 'weltlichen' Lieder. Ausgerechnet an erster Stelle wiederum steht hier das 'Nachthorn'. Nicht genug damit, folgt unter der Überschrift *dy trumpet* drei Lieder später ein weiterer Vertreter dieses Genres (W 5); zusätzlich greift auch – was vielen Interpreten ob der Faszination durch den 'Tagzeiten-Zyklus' zu Beginn entgangen ist – W 20 eben dieses Thema auf. Ich gehe zunächst kurz auf den Text der drei Lieder ein und versuche danach, die spezielle Überlieferungssituation in den Blick zu nehmen.

W 1, das 'Nachthorn', entfaltet das im Minnesang hinlänglich bekannte Motiv der Traumbegegnung. Ein männliches Ich ersehnt zunächst den Gute-Nacht-Wunsch der Dame, begleitet vom Aufruf jener Topoi, die minnesangtypisch die Vollkommenheit der Dame und die *staete* des Werbenden bezeugen, damit natürlich auch die Exklusivität der Minnebindung. Das Begehren des nächtlich einsamen Liebenden entzündet seine Traumphantasien als Ersatz für eine reale Begegnung. Nicht genug damit, entwickelt Strophe zwei eine Projektion dieser nächtlichen Traumbegegnung auch von Seiten der Dame. Nicht nur er, auch sie möge im Traum ein solches erotisches Zusammensein imaginieren und gar noch als Ersatz für den abwesenden Liebhaber auto-erotische Handlungen setzen (Str. 2, V. 8–11: *vnd daz du mynnikliche dirn / in süzzem slaf dy herczen libsten pirn / umbvingest nach dem willen mein (!) / als ich da selb solt sein*). Die Form der Projektion erotischer Wünsche und Handlungen auf die Frauenrolle entspricht im Übrigen vollkommen dem, was in der Gattung des Frauenliedes und auch des (pastourellenartigen) erotisch-obszönen Liedes des Spätmittelalters Usus ist. Mit MÄRZ lese ich Vers zwölf als Aussage des männlichen Ich. Strophe drei beschreibt die Angst vor dem Verlust der nächtlichen Traumerscheinung und feiert noch einmal die weibliche Schönheit des ersehnten Objekts. Den Schluss bildet die Versicherung des Liebesleides, das der jetzt wieder Traumlose erduldet, verbunden mit der Hoffnung auf Trost durch die Dame.

Völlig anders verfährt das Lied W 5, 'dy trumpet'. Es schildert die nächtliche Begegnung zwischen Dame und Ritter in Dialogform, die in der wenig aussagekräftigen Aufdringlichkeit von männlicher Seite und der distanziert-hinhaltenden Reaktion der Dame nicht zuletzt an Albrechts von Johansdorf Lied 'Ich vant sî âne huote' (MF 93,12) erinnert. Während die männliche Rolle sich in der ersten Strophe im Wesentlichen auf typische Versicherungen von Sehnsucht und Begehren beschränkt (V. 5: *o wy we mir meiden tut,* V. 15: *ich han von dir lib vnd laid,* V. 17: *laid tut we, lib frewet mich*), verwehrt sich die Dame der nächtlichen Begegnung mit Verweis auf die "Klaffer", die bei Nacht viel mehr als am Tag zu fürchten seien, verweist auf die Möglichkeit, bei Tageslicht wiederzukommen und fordert abschließend den Mann noch dazu auf, seine Beständigkeit zu bewahren (V. 20: *pis vor allen dingen stät*). In seinem raschen, schier atemlosen Schlagabtausch ist dieser Dialog schon singulär genug; aber er wartet darüber hinaus mit einer weiteren Neuerung auf, denn im Anschluss präsentiert sich nun eine dritte Rolle: *Das ist der wachter dar zu,* und ich erinnere in diesem Zusammenhang noch einmal an die literarischen Spiele, die Hadlaub mit dieser Figur betreibt. Der Wächter erfüllt zunächst seine klassische Aufgabe: Warnung der Liebenden und Versicherung seines Wohlwollens; dann aber wird der Gegenstand seiner Warnung konkretisiert mit einer Schimpftirade auf die "Klaffer", ihre Bosheit und Falschheit. In der Strophe zwei kommen die Liebenden nach dem üblichen Schlagabtausch

25 B. WACHINGER, 'Mondsee-Wiener Liederhandschrift', in ^{2}VL 6 (1987) Sp. 673.

über den zu geringen *lôn* der Dame und ihren Vorwurf, der Verehrer rühme sich ihrer zuviel (V. 6), wieder zurück auf jene Gefahr, die ihnen durch die *schelk* (V. 11), *die falschen wicht* (V. 12) droht, bis ihre Ängste in Strophe drei in einander sich überbietenden und an Sprachwitz nichts zu wünschen übrig lassenden Verwünschungen kulminieren:

menklich schrey, daz man sy pann.
smäch sy, ächt sy in der schrann.
man sol zaigen auf dy vaigen.
sturmen glokken, platz rumor.
mit yn auz für alle tor.
daz sy nyman yrren mer. (12ff.)

So viele gemeinsame Feinde befrieden denn auch das Liebespaar, das sich harmonisch mit Gute-Nacht- und Segenswünschen voneinander trennt; ergebnislos, so will es scheinen, wenigstens aus männlicher Perspektive, wenn man den gemeinschaftlichen Aggressionsabbau nicht als ein solches bezeichnen will.

W 20 scheint die beiden Lieder W 1 und W 5 geradezu vorauszusetzen und jene Möglichkeiten zu variieren, die sich daraus für den Liebenden ergeben. Das Monologlied beginnt mit der Erinnerung an den Gute-Nacht-Wunsch der Dame und die nächtlichen (Glücks-)Träume des Ich – daraus entsteht nun der Wunsch, *ein liepleich morgengruessen* verdienen zu können (V. 6). Der Preis der Dame in Strophe zwei führt zu einer abermaligen und wohl bewusst ambivalenten Aufnahme der *serena*-Thematik in Strophe drei.

Pesunder hail wart mir czu tail:
guet nacht von ir [...]
dew nacht mues allnacht newen sich (3, 1–3)

Betrachtet man den Beginn der Überlieferung der weltlichen Lieder in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, so ist zunächst mit Johannes Janota daran zu erinnern, dass gerade beim Mönch "nunmehr die Melodie gegenüber dem Text in den Vordergrund" rückt und "auf diese Weise wie auch durch die vielfache Verwendung von Instrumenten [...] den artifiziellen Charakter der neuen Liedform"[26] betont.

Dass es sich speziell bei den Liedern W 1–5 um eine Art "Zyklus" handle, und zwar sowohl im Hinblick auf Text wie auf Musik, darf wohl mittlerweile als Forschungskonsens gelten. Auf inhaltlicher Ebene gilt dies für die Form eines "Tagzeiten"-Zyklus, der durch die Abfolge: 'Nachthorn' – 'Taghorn' – 'Kchühorn' – 'Ain empfahen' und 'dy trumpet', also wieder das *serena*-Thema, entsteht. Auffällig aus Sicht meiner Fragestellung ist die Spitzen- und Klammerfunktion, die dabei ausgerechnet dem Nachtlied zukommt. Man hätte im Hinblick auf die Vertrautheit der Rezipienten mit den Genres vielleicht eher das 'Taghorn' als Einsatz der weltlichen Lieder erwarten dürfen. Dass die Überschriften in der Mondsee-Wiener-Handschrift musikalische Allusionen aufrufen,[27] steht jedenfalls fest; sie erinnern darüber hinaus in ihrer Bildung an die Überschriften-Konstruktion in der Neidhart-Handschrift c:[28] Eigentliche musikalische Begriffe sind weder 'Nacht'- noch 'Tag'- noch 'Kuhhorn'.

26 J. Janota [Anm. 22], S. 165.

27 Siehe dazu J. Janota [Anm. 22].

28 Vgl. zu den "Kennwort"-Überschriften in Hs. c H. Becker, Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c) (GAG 255), Göppingen 1978.

Noch mehr Augenmerk verdient der musikalische Einsatz der weltlichen Lieder, die schon "von den Rubriken der Handschrift als mehrstimmige Lieder ausgewiesen" werden.[29] Mit Christoph März kann festgehalten werden:

> Auffällig ist, daß mit diesem Block der Lieder W1–W 5 gleichsam ein Katalog, ein Prospekt von Möglichkeiten vorgeführt wird, wie zwei Stimmen zueinander in ein Verhältnis treten können. Methodisch wirkt dieses Verfahren darin, daß es den Anschein erweckt, als gälte es, eine Entwicklung von der sogenannten archaischen Mehrstimmigkeit (z. B. dem Quinterieren) zu einer kontrapunktischen zu skizzieren und ein kleines Stück Musikhistorie erleben zu lassen. Daher scheint auch keines der fünf Lieder eine Gattung ausprägen, sondern jedes solitärer Entwurf einer Möglichkeit zu singen und zu dichten sein zu wollen.[30]

Hinsichtlich der musikalischen Komposition unterscheiden sich die Lieder W 1 und W 5. Während in W 1 der Sängermonolog "durch eine zweite, untextierte Stimme, den *pumhart*, gestützt (wird), die in Art eines Borduns Note gegen Note setzt",[31] liegt W 5 eine andere musikalische Konzeption zugrunde, nämlich eine Stimme für den weiblichen und den männlichen Part, gleichzeitig (!) erklingt die Warnung des Wächters. Mit anderen Worten: Ähnlich wie die Sammler der Manessischen Handschrift offensichtlich den Leich jeweils an den Beginn der Autorencorpora setzten, so beginnen die Kompilatoren beziehungsweise Schreiber der Mondsee-Wiener Liederhandschrift den weltlichen Teil mit jenen Liedern, die ganz besonders die 'neue' Kunstfertigkeit ihres Autors, aber auch seiner Aufzeichner, bewahren.

Wir haben hier den eher seltenen Fall vor uns, dass Schreiber und Notator die gleiche Person gewesen ist. Zweifelsohne war es diesem ein Anliegen, Text und Musik so aufzuzeichnen, wie es der Höhe seiner Ausbildung entsprach. Erstmals geben diese Aufzeichnungen auch eine Chance, Aufführungen weitgehend 'originalgetreu' gestalten zu können, insofern als Tonhöhe, Rhythmik, Stimmverteilung und Textzuordnung im Wesentlichen deutlich aus den Aufzeichnungen in Handschrift D zu entnehmen sind.[32] Martin Huber hat in einem in vieler Hinsicht sehr anregenden Beitrag die Aufzeichnung der Lieder W 1–5 in D als "fingierte Performanz" beschrieben:

> Die Lieder MR 11–15 [= W 1–5; I. B.] verdanken ihre Bedeutung der ungewöhnlich exakten Notation und der Dichte der Parameter, die bereits im Stadium der Schrift als gedachte Aufführung eine Komplexität der Semantik entwickeln, wie sie sonst der Aufführung selbst vorbehalten bleibt. Während der Schreiber der Parallelüberlieferung mit einem Verschriftlichungsmodell arbeitete, das vorrangig memoria-Funktion hatte, verdanken wir die einzigartige Tageliedfolge MR 11–15 einem Schreiber, der bei der Niederschrift an den Aufführungszyklus dachte, in der Schrift Performanz fingierte.[33]

Das scheint zunächst einsichtig, und dennoch: kann nicht das, was Martin Huber zutreffend an dieser speziellen mittelalterlichen Überlieferung beobachtet, schlicht und einfach das Wesen von (musikalischer und ggf. auch textueller) Verschriftlichung generell sein? Wenn das so

29 Chr. März [Anm. 21], S. 12.

30 Chr. März [Anm. 21], S. 13.

31 Chr. März [Anm. 21], S. 12.

32 Um auf die Frage der Regionalität zurückzukommen: Zürich ist nicht Salzburg; die Bedingungen und Besonderheiten der Entstehung gerade von B und C sind, sowohl historisch als auch literarhistorisch, unvergleichbar mit der Situation etwa am Hof der Salzburger Erzbischöfe.

33 M. Huber, Fingierte Performanz. Überlegungen zur Codifizierung spätmittelalterlicher Liedkunst, in: Aufführung und Schrift in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion 1994, hg. von J.-D. Müller (Germanistische Symposien, Berichtsbd. XVII), Stuttgart/Weimar 1996, S. 93–106, hier S. 104.

ist, dann sagt aber eine solche Charakterisierung nicht nur wenig über die tatsächliche Intention einer solchen Aufzeichnung aus, sondern kann schlicht in die Irre führen. Wenn in den Dubletten der Mondsee-Wiener Liederhandschrift – gerade zu W 1 – in der Folge die Melodie etwa nur einstimmig notiert ist, bedeutet das doch nicht ein 'Weniger' an Performanz, meinetwegen auch fingierter, sondern verweist auf eine Alternative der Aufführung und/oder der Aufzeichnung, das lässt sich wohl kaum entscheiden. Notation 'fingiert' in diesem Sinne immer Performanz, aber ihre Funktion liegt doch v. a. in der Schaffung einer Basis für (zukünftige) Performanz, die sich freilich nie darin erschöpft. Bedeutet dies nun aber in der Folge, dass jede Aufzeichnung von Texten ohne Melodien nur memoria-Funktion hat, hin zum 'Buchepischen' und zur 'Leselyrik' tendiert?[34]

Diese ersten zehn Lieder der Mondsee-Wiener Liederhandschrift bieten zumindest eine Vorschubleistung zu einer "biographischen", die Verankerung der Lieder in Zeit und Raum suchenden Rezeption. Auf den Tageszeiten-Zyklus W 1–5, der das Ich in der 'trumpet' quasi wieder an seinem Ausgangspunkt angekommen zeigt,[35] schließt das Neujahrslied an, das 'Freudensaal'-Lied (mit Nuss-Anekdote) und mit W 10 'O vasenacht' wiederum eine zeitliche Konkretisierung. Ähnlich wie bei Ulrich von Liechtenstein und Hadlaub lassen sich daran Lieder in lockerer Folge anschließen, die einem solchen "Narrationsbedürfnis" vielleicht weniger entgegenkommen. Jedenfalls aber scheint das 'Nachtlied' in dieser Hinsicht mehr mediävistische Aufmerksamkeit verdient zu haben als es bisher der Fall war.

34 Zumindest erlaubt sein muss auch die grundsätzliche Frage nach dem Vorhandensein notationskundlicher Kompetenz, wie sie möglicherweise am Salzburger Hof durch die Beziehungen zu Avignon und Prag gegeben war, als Glücksfall sozusagen. Gerade die musikalischen Aufzeichnungen der Mondsee-Wiener Liederhandschrift (in diesem Teil), aber auch jene der Oswald-Handschriften, sind in ihrer Präzision nicht symptomatisch für die Zeit ihrer Aufzeichnung, sondern glückliche Ausnahmen. Und ein Letztes: 'Performanz', auch musikalische, kann auch nur durch Schrift (unter Verzicht auf Noten) erzeugt und gewollt sein. Bestes Beispiel dafür ist die Tradierung der (katholischen und evangelischen) Kirchenlieder. Für jeden Rezipienten mit entsprechender Sozialisation dienen die geschriebenen beziehungsweise gedruckten Texte als Gedächtnisstütze und rufen automatisch die dazu gehörigen Melodien auf, ohne dass es weiterer Hinweise bedürfte. Allein das Aufschlagen des Textes kann also 'Performanz' evozieren.

35 Vgl. Huber [Anm. 33].