



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kleine Schriften zur deutschen Philologie

Hübner, Arthur

Berlin, 1940

Frühe deutsche Lyrik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-69607](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-69607)

Frühe deutsche Lyrik

1935

Frühe deutsche Lyrik, das ist mittelalterliche deutsche Lyrik, und mittelalterliche Lyrik ist Minnesang. Gewiß, es gab auch anderes. Die Geistlichen haben gedichtet, erst lateinisch, dann auch deutsch, Bitt- und Bußlieder, Heiligenlob und Marienpreis, aber allein die Marienlyrik hat Rang und Fülle genug, um sich neben dem Minnesang behaupten zu können. Die Spielleute (auch Fahrende genannt) haben gedichtet; das ist ein Stand von berufsmäßigen Unterhaltern, in dem sehr Verschiedenes sich zusammensand und von dem sehr Verschiedenes geschaffen und weitergegeben wurde: sie sind die Väter des sogenannten 'Spruches', den nachher Walther von der Vogelweide auf solche Höhe hob. Von Haus aus sind das schlichte strophische Gebilde, in die der Spielmann allerlei landläufige Lehre und eigene Besinnung goß. Aber sie trugen, in Vers und Prosa, auch vieles weiter, was leider den Weg aufs Pergament nicht fand; am schmerzlichsten missen wir ihre Balladen von Hildebrand, Kriemhild, Dietrich. Die Vaganten haben gedichtet, das sind fahrende Merker, die sich Schulter an Schulter mit den ungelehrten Spielleuten durchs Leben schlugen und, wenn wir ihren Liedern trauen dürfen, nicht schlecht zu leben wußten. Ihr Erbe sind Liebes-, Zech- und Bummelieder, meist lateinisch, selten deutsch, zuweilen auch in einer übermütigen Mischsprache. Weiter: es gab ein deutsches Volkslied, im strengsten Sinne des volksgängigen Gemeinschaftsliedes, weltliche Lieder, die bei Tanz und Spiel, geistliche, die bei Bittfahrten und Umgängen erklangen. Auch von ihnen freilich sind bis ins späte Mittelalter nur Trümmer erhalten. Es gab, soweit wir sehen, erst seit dem 14. Jahrhundert die sogenannten historischen Volkslieder, die ihren Namen indes mit bescheidenem Rechte tragen. Hier ist es meist das Bürgertum der Städte, das sich mit seinen Taten und Erlebnissen bespiegelt, und zwar in Liedern, die gewöhnlich von ihrem Schöpfer zu viel an handwerklichem Guß mitbekommen haben, als daß sie das Zeug gehabt hätten, wirklich mundläufige Volkslieder zu werden. Alle diese Lieder, ob fromm oder ausgelassen, ob geistlich, lehrhaft oder geschichtlich, können noch unmittelbar zu uns sprechen. Ihre Welt ist nicht mehr unsere Welt; aber ihre Erlebnisse und Empfindungen sind uns zugänglich; wir meinen, richtig zu hören, was sie sagen wollen. Zum Minnesang aber ist der Zugang schwer. Denn hier muß es heißen: seine Welt nicht nur, auch seine Erlebnisse und Empfindungen sind nicht mehr die unseren. Hier muß man aus sich heraustreten, um eine Dichtung aufnehmen zu können, die uns sehr fern geworden ist, die scheinbar unsere Liebesprache spricht, in Wirklichkeit ihre eigene Sprache und ihre eigene Seele hat.

Ende März 1227 erlebte die Stadt Mestre in Venetien ein merkwürdiges Schauspiel. Die Göttin Venus, anscheinend frisch dem Meer entstiegen, setzte sich wohlgekleidet zu Pferde und begann mit dem nötigen Gefolge eine glänzende Rittersfahrt. Sie sprach mit niemandem und ließ niemanden Gesicht und Hände sehen, war aber durch Zeichen und Gewandung gehörig kenntlich gemacht. Die Fahrt führte in einem vollen Monat durch Friaul, Kärnten, Steiermark, Österreich nach Böhmen, um in einem Turnier in Korneuburg ihr Ende zu finden. Frau Venus forderte in einem Rundbrief, der die Stationen der Fahrt genau bezeichnete, die Ritterschaft der Länder zum Kampf, denen sie die Huld ihres Erscheinens bewies. Jedem, der zum Speerkampf gegen sie antritt, schenkte sie einen goldenen Ring. Den sollte er seiner Liebsten senden. Denn dieser Ring hatte Zauberkraft, er machte die Frauen schöner und band ihre Minne an den Spender. Besiegte Frau Venus ihren Gegner, so mußte er sich nach den vier Himmelsrichtungen verneigen, einer Frau zu Ehren. Gewann der Gegner, so wurde er mit Rossen beschenkt. Wer nicht kommen wollte, den traf die schwerste Strafe, die Frau Venus verhängen kann: sie tat ihn in der Minne und aller guten Frauen Acht. Der Lade- und Bannbrief liegt uns vor.

Der Mann, der diesen abenteuerlichen und kostspieligen Mummenschanz in die Wege leitete, war Herr Ulrich von Lichtenstein, ein steirischer Adliger vornehmsten Geschlechts. Er hat Jahrzehnte hindurch der Königin Venus, das heißt zu deutsch der Frau Minne, gedient, hat mehr als eine phantastische Rittersfahrt zu ihren Ehren unternommen, hat mehr als einer Dame im Minnedienst gehuldigt, hat bis in reife Jahre Duzende von Minneliedern geschaffen, hat schließlich gar seinen minniglichen Lebenslauf in ein langes Verzwirk gebracht — und war bei alledem ein braver Ehemann nicht nur, sondern ein kluger und nüchterner Politiker, der unter dem steirischen Adel zu hohen Würden emporstieg. Solche Spannungen vertrug die Zeit. Seine Standesgenossen nahmen den Lichtensteiner nicht als einen Narren, sie gingen gern auf ihn ein; er war mit seinem Minnetreiben nur einer unter anderen. Es muß schon eine andere geistige Grundhaltung gewesen sein, die dies Minnetreiben möglich machte. Ideal und Leben, Illusion und Wirklichkeit saßen dicht beieinander und vertrugen sich besser, als uns Heutigen recht nachfühbar ist, die wir klug und kühl zu scheiden gelernt haben. Und zumal im mittelalterlichen Rittertum, dem eigentlichen Nährboden des Minnesangs, lebt ein Trieb zur Phantastik, eine Fähigkeit, Wunsch und Wesen, Schein und Sein zu vermengen, die uns auch andere seiner Lebensäußerungen, von den Turnieren bis zu den Kreuzfahrten, erst recht verständlich werden läßt. Diese uns verlorenen seelischen Hintergründe muß man wieder aufzurichten versuchen, um zu einem tieferen Begreifen der Minnedichtung zu gelangen: vor ihnen war ein Spiel mehr als ein Spiel.

Wie weit der Minnesang von jüngerer Liebesdichtung absteht, muß auch dem schnellen Leser daraus deutlich werden, daß die äußeren Voraussetzungen in den Minneliedern merkwürdig gleich sind. Wir haben Tausende und Abertausende von Strophen minnesingerischer Dichtung, aber der Kreis der Motive ist ganz eng. Es ist kein Einzel-, sondern ein Gemein-

erlebnis, das diese Dichtung füllt, und dies Gemeinerlebnis hat seine feste gesellschaftliche Prägung. Ein Minneverhältnis bindet den Dichter an seine Dame; die Form, in der es sich darstellt, ist ziemlich immer dieselbe. Der Minner besitzt nicht, sondern er wirbt. Oft wird angedeutet, daß die Frau gesellschaftlich höher steht, kaum je, daß sie verheiratet ist, und doch ist das in allen hohen Minneliedern die stillschweigende Voraussetzung. Freilich schon das Werben hat etwas eigentümlich Ungegenständliches. Nur selten wagt es einer, vom Gassen und Weiliegen als seinem Herzenswunsch zu sprechen. Der echte Minner dient seiner Dame um ihren 'Gruß': ein Lächeln, ein freundlicher Blick machen ihn glücklich, und ein Zwiegespräch ist eine Günst von solchen Maßen, daß ihm das Wort auf der Zunge erstirbt. Widerstände treten diesem Werben in den Weg. Vor allem will die Dame nicht wie der Minner möchte. Sie ist kühl und hoheitsvoll, halb geneigt und hinhaltend, launisch, boshaft, ironisch oder was ihre Sprödigkeit sonst für Formen wählt. Und dann doch ab und zu ein Lied, das ein Einverständnis zu verraten scheint. Und vielleicht sogar einmal ein Subelruf: mir wart von ir in allen gâhen ein küssen und ein umbevâhen. Auch die Umwelt will dem Minnenden nicht wohl. Da sind 'Güter' und 'Merker', die den Wandel der Dame nicht aus den Augen lassen, Nebenbuhler und Verleumder, die Mißtrauen in das Herz der Dame säen. All diese Gestalten scheinen das Verhältnis zu verlebendigen und den Minneliedern den Stempel leidhaften Geschehens einzuprägen. Aber genau besehen machen sie sie nur unwirklicher: wenn Güter da sind, die die Dame von dem Minner trennen, oder Lügner, die ihn verderben können, so setzt das doch wieder ein Einverständnis der Gemintten voraus und Beziehungen viel näher, als sie gemeinhin die Wünsche des Dichters zu erhoffen wagen. Denn das Wesen des Minneverhältnisses ist Abstand und Ferne, und darum das Wesen des Minneliedes Sehnen, Schmerz und Mlage. Das Werben um die hohe Frau will nicht zum Ziele führen, sie läßt den Minner alt werden in ihrem Dienst; aber wenn er ein rechter Minner ist, wird seine Treue nicht irre, und nach wie vor schlagen seine wehmütigen Gedanken die Brücke zu ihr hinüber.

Begreiflich, daß diese Dichtung ausweicht, wenn man das Leben packen will, das hinter ihr steht. Die starren Formen, die auch Widersprüche nicht scheuen, die typischen Haltungen, die wiederkehrenden Szenen geben ihr etwas Wesenloses und Ungreifbares. Das gilt gerade auch für die angesungenen Damen. Alles Verdeutlichende, Verpersönlichende wird ängstlich gemieden; Namen zu nennen ist streng verpönt. Die Folge ist, daß die Damen des Minnesangs einander so ähnlich sind wie ihre Bilder auf den Tafeln der großen Liederhandschriften. Und eine andere Folge, daß man in Verlegenheit kommt, wenn man die Frage beantworten soll, ob die Lieder eines Dichters einer oder mehreren Damen gewidmet sind.

Was hinter dem Minnesang fühlbar wird, das ist viel weniger das Einmalige von Menschen, Empfindungen und Begegnissen, als das Gemeingültige einer bestimmten vornehmen Gesellschaftsschicht und der inneren und äußeren Lebens- und Unterhaltungsformen, die sie sich geschaffen hatte. Der Minne- dienst, der im Hintergrunde des Minneliedes steht, ist gewiß eine Wirklichkeit

gewesen. Schade nur, daß wir uns von dieser Wirklichkeit kein richtiges Bild machen können. Das Minnewesen bewegt sich in den Formen des Lehnswesens: der Minner tritt in den Dienst einer Dame und gewinnt dadurch Anspruch auf Lohn. Was er zu leisten hat, das ist sein Gesang, der die Frau verherrlicht und ihren Ruhm ausbreitet, und wenn er nicht nur ein Dichter ist, sondern ein streitbarer Mann, dann begreift der Dienst auch seine Rittertaten ein, die er im Namen und zu Ehren seiner Herrin vollbringt. Und was sie dafür zu leisten hätte, das wäre, nächst der inneren Erhöhung des Mannes, doch eben die Gewährung — die für den echten Minner immer nur eine Sehnsucht bleibt. Hier geht das Exempel nicht auf, im Liede so wenig, wie es im Leben aufgegangen sein kann. Es wäre viel für das Verständnis des Minnesangs gewonnen, wenn wir die gesellschaftliche Sitte des Minnedienstes voll zu greifen vermöchten: in welchen Formen sie zwischen Ritter und Dame Gestalt gewann, in welchem Geiste, wie ernst- oder scherzhaft sie genommen wurde und wie weite Kreise sie zog. Hier versagt unsere Kenntnis weithin, und man muß den Mut des Vermutens aufbringen.

Es ist ein Irrtum, daß der Minnedienst ein Liebesdienst gewesen sei, ganz auf Herz und Gefühl gestellt, so wie es uns die Lieder ja glauben machen möchten. Wo der Minnedienst Wirklichkeit wurde (man hat nicht den Eindruck, daß das in Deutschland in weitem Umfange geschah), darf man ihn nicht herauslösen aus dem glanz- und schmuckbedürftigen, festlicher Schau- stellung geneigten Getriebe, das für die Lebensformen des vornehmen Rittertums überhaupt kennzeichnend ist. Die innere Stimmung des gelebten Minnetreibens war etwa die des Turniers, das ja oft genug zu Ehren einer Dame veranstaltet wurde. Wie das Turnier eine Form höfisch-ritterlicher Unterhaltung, so war das Minneverhältnis eine höfisch-ritterliche Form gesellschaftlichen Verkehrs. Wenn ein vornehmer ritterlicher Herr die Sitte des Minnedienstes pflegte, so kann das nur im Rahmen eines artigen Spiels geschehen sein, das den Minner und die Dame verband. Und wenn ein kleiner Ritter oder ein Dichter ohne Besitz einer hochgestellten Frau, sagen wir der Frau seines Lehnsherrn oder Brotgebers, den Minnedienst erwies, so kann das nur eine Form von Huldigungen gewesen sein, die keinerlei Verbindung zwischen dem Minner und der Dame herzustellen brauchten. In jedem Fall setzt der Minnedienst, läßt man ihn als Wirklichkeit gelten, den entsprechenden gesellschaftlichen Hintergrund voraus, den fürstlichen Hof oder doch die große Burg, wo sich ritterliches Gepränge entfalten konnte.

Nehmen wir den Minnedienst als ein höfisches Spiel, so war der Minnesang die Begleitmusik dazu — nur daß diese Begleitung sich verselbständigen konnte. Der Minnesang ist in Deutschland von Haus aus Herrenpoesie; wo ein Adliger ihn pflegt, sind wenigstens äußerlich die Bedingungen gegeben, um Dienst und Dichtung zu einer gelebten Einheit zu machen. Der größte deutsche Minnesänger aber, und andere große neben ihm, waren gar nicht, selbst wenn sie die Ritterwürde gewonnen hatten, vollgültige Glieder der höfischen Gesellschaft. Sie gehörten ihr zu, aber nur als Dienende, die für Unterhaltung zu sorgen hatten. In solchem Fall ist der Minnedienst, den die Lieder vorgeben, nur als eine Geste vorstellbar; das Spiel muß selbst als

Spiel seinen Gehalt verlieren und mehr und mehr zu einer poetischen Form werden. Man muß sich daher hüten, aus der Verbreitung des Minnedienstes in der Dichtung auf seine Verbreitung im Leben zu schließen. Getrost darf man sagen: für die Mehrzahl der Minnesänger war der Minnedienst, von dem ihre Dichtung zu Leben scheint, einfach ein literarisches Motiv, unverbindlich, aber auch unentbehrlich geworden für die höfische Unterhaltung und für die höfische Bühne.

Denn von einer Bühne kann man zu der Blütezeit und an den Blütestätten des Minnesangs geradezu sprechen. Um 1190 lebten am prächtigen Hof der Babenberger in Wien Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, beide als Hofpoeten, die mit ihren Liedern und Weisen (das Minnelied wurde ja gesungen) die abendliche Gesellschaft zu unterhalten hatten. Ihre Lieder sind in einzelnen Stücken aufeinander abgestimmt. Der eine schlägt ein Motiv an, der andere nimmt es auf, um es auf seine Weise zu wenden. Sie antworten einander, und nicht immer freundschaftlich, ironisch, satirisch, auch hart und heftig. Natürlich geht es um Minne und Frauen: der eine läßt nicht gelten, wie der andere gerade seine Dame in den Himmel hebt. Es widerspricht ein wenig den Gegebenheiten, wollte man annehmen, daß die beiden sich als geschworene Widersacher gegenüberstanden. Aber man kann sich vorstellen, wie es den Reiz des Spieles auf der höfischen Bühne erhöhen mußte, wenn da zweie auftraten, von denen jeder den anderen auszustechen suchte. Hier wird einmal sichtbar, was uns sonst verborgen bleibt, der Hintergrund einer Hofgesellschaft, die von den Dichtern ins Spiel gezogen wird und die halbwegs mitspielt. Aber wieviel Ernst kann noch in dem Minnewesen stecken, wenn es so in den Dienst einer zierlichen und fröhlichen Unterhaltung gestellt wurde? Man fühlt sich manchmal erinnert an Höfe des Barock oder Kokoko, die ja auch eine amouröse Hofdichtung gekannt haben.

Es scheint auf eine große Entzauberung hinauszulaufen, wenn wir so den Minnesang in seinen Lebensformen und vor seinem Publikum zu beobachten versuchen. In der Tat, wer nur Gefühlsoffenbarungen als Lyrik gelten läßt, und nur persönliches, inneres Erlebnis in der Dichtung sucht, der wäre beim Minnesang betrogen. Liebesbeichten wie Goethesche Lieder sind das nicht. Darnach war die Zeit noch gar nicht; so wußte mittelalterliche Kunst noch nicht zu gestalten: es mußten etliche Jahrhunderte vergehen, ehe der einzelne sich so befreit hatte, daß er diese seine Liebe in ihrer Einzigartigkeit zum Gegenstand von Liedern machen konnte. Im Mittelalter beherrscht der Typus die Kunst, auch die Dichtkunst, und diesen Typus hat beim Minnesang Frankreich geprägt: wie das Rittertum im ganzen, so empfing Deutschland auch den Frauendienst und den Minnesang als Einfuhr von Westen her, um mit den fremden Vorbildern auf seine Weise zu schalten. So muß man sich denn mit dem Gedanken vertraut machen, daß der Unwirklichkeit, wie sie aus den äußeren Voraussetzungen der hohen Minnedichtung uns entgegen scheint, eine Unwirklichkeit im Seelischen entspricht, sofern wir den Gehalt der Lieder mit unseren Maßen messen. Vielleicht, daß Herr Friedrich von Hausen, der große Hofmann Barbarossa, sich einer Dame von Fleisch und Blut verbunden wußte und an eine bestimmte dachte, wenn er auf langen

Fahrten im Sattel seine Minnelieder dichtete, um sie dieser bestimmten als huldigenden Gruß zu übersenden. Aber wenn Reinmar der Alte, Hofdichter des Babenbergischen Herzogs in Wien, von seiner Herrin sang, so ist schon die Frage, ob die Umstände es zulassen, hier immer an ein leibhaftes Wesen, geschweige an dasselbe leibhafte Wesen zu denken, das der Dichter zum Gegenstand seiner Gefühle, Wünsche und Verehrungen machte. Und auch wenn, wie bei diesem oder jenem Dichter zu beobachten, die Lieder sich zu einem Kreise fügen, so daß man etwas wie einen Minneroman herauslesen kann, auch das erhärtet noch nicht notwendig die Wirklichkeit eines Minneverhältnisses, die Bindung des Dichters an eine bestimmte Frau, um die dieser Roman sich abgespielt habe. Sondern es kann so sein, daß der Sänger, um die Töne zu wechseln, um das Publikum zu spannen und den Reiz des Spieles zu vertiefen, rein in der Vorstellung die verschiedenen Stufen eines Minneerlebnisses durchmüht. Bei sehr vielen Minnedichtern aber ist der Minnesang ohne Zweifel nur Hülse ohne Kern, eine literarische Form, hinter der kein Erlebnis steht, wenigstens das Erlebnis nicht, das die Lieder wiederzugeben scheinen. Die Dame, mag sie noch so ernsthaft angesungen werden, ist ein Traumbild, bestenfalls eine Wunschgestalt des Dichters, und wenn sie ein Wesen hatte, war es das des Symbols. Aus literarischen Formen aber spricht kein biographischer Gehalt, und Symbole darf man nicht nach Modellen fragen. Es ist darum ein fruchtloses Bemühen, wenn man versuchen wollte, das Minne- oder gar das Liebesleben eines Dichters aus seinen Liedern herauszuklügeln, die Dame oder die Damen als menschliche Wesen auf die Füße zu stellen, denen angeblich seine Dichtung diese und jene Haltung und Gestaltung verdanke.

Man braucht nicht enttäuscht zu sein, wenn durch solche Betrachtungen der hohe Minnesang scheinbar entfernt und seines Lebens beraubt wird. Es lebt nur ein anderes Leben in ihm, als wir in einem Liebeslied zu finden gewöhnt sind. Es lebt in ihm das Gemeinerlebnis des ritterlichen Geistes, der sich eine neue gesellschaftliche Kultur geschaffen hatte und in ihr der Frau eine neue und überragende Stellung gab. Zum erstenmal auf deutschem Boden wurde die Frau nicht nur äußerlich die Beherrscherin der Geselligkeit, sondern auch innerlich der Pol, auf den ein Mann Gebaren, Haltung und Handlung ausrichtete, der Anspruch auf den Namen eines durchgebildeten Ritters machte. Eine neue Wertung der Frau greift Platz; sie wird von dieser neuen Gesellschaftsform geradezu zur inneren und äußeren Erzieherin des Mannes erhoben. Und mag das im Leben auch seine Grenzen gehabt haben: der Dichtung des Rittertums hat es die Seele gegeben. Diese Dichtung hat es mit der Frau an sich zu tun, so wie die höfische Welt sich ihr Ideal formte; darum hat ihr Bild im Minnelied seine typischen, seine wunschbildhaften Züge; darum aber auch entfällt die Nötigung, diese Wunschgestalt sich bei dem einzelnen Minnesänger in einem oder mehreren Wesen verkörpert zu denken. Dies also ist Minnesang: er ist ein großes Preislied auf die Frau, aber die Frau nicht so sehr als Geschlechtswesen, als Gegenpol des Mannes, vielmehr die Frau als Gesellschaftswesen, von dem er nicht seine letzte Weseli-

gung gewinnt (die bleibt ihm ja vorenthalten), das immer aber seine erhöhende und sittigende Kraft auf ihn ausströmt.

Es gibt zahllose Minnelieder, denen man leicht abmerkt, daß sie ohne jeden Erlebnis- und Gefühlsgehalt sind, wirklich nur noch ein Gedankenspiel mit überkommenen Formen; manchmal sind sie so leer, daß es klappert. Es gibt auch Minnelieder (und ihre Zahl ist nicht gering), hinter deren scheinbarem Ernst in Wirklichkeit ein Schalk sitzt. Der Dichter gibt dem ewig gleichen Minnethema einen besonderen Ton, in dem er sich selbst und die Minne belächelt. Er geht so ins Maßlose mit der Schilderung von seiner Dame Herzenshärte und seinem eigenen Liebesleid, daß selbst den heutigen Leser eine Unsicherheit ankommt; die zeitgenössischen Hörer hatten es leichter, die Ironie des Spiels zu durchschauen. Und endlich gibt es Lieder, aus denen Empfindung von solcher Stärke und Echtheit bricht, daß man an aller Gelehrtheit irre wird und es sich nicht ausreden lassen mag: hier ist die Dame kein Symbol und keine ferne hohe Frau, hier liebt der Dichter das Wesen, das er ansieht, und dies Gedicht ist nicht anders zu verstehen als ein Lied Goethes an Frau von Stein.

Dazu ist Verschiedenes zu sagen: man traue nicht zu sehr der Verlässlichkeit des Gefühls, das diese Lieder in uns wecken; sieben Jahrhunderte bedeuten in der Kunst auch seelisch einen weiten Abstand und unter Umständen eine tiefe Kluft. Weiter: der Welt des Rittertums war Phantastik und Illusion vertraut, und wieder hindert uns eine anders gewordene seelische Lage zu erspüren, welche Stufen die Illusionsfähigkeit erklimmen konnte und welche Grade von Traumwirklichkeit ein Minneverhältnis oder auch nur die Minneidee zu erreichen vermochte. Und endlich: Lust und Leid der Liebe, der alltäglichen, allmenschlichen, war natürlich auch den mittelalterlichen Dichtern nicht fremd. Was sie unter ganz anderen Umständen, auf ganz anderer Ebene erlebt und erlitten hatten, das konnte seinen Eingang nehmen in die vorgeschriebene Gefühlswelt des Minneliedes. Wolframs Tageliedern merkt jeder die innere Echtheit ab; der Sturm der Gefühle sprengt fast den gegebenen Rahmen des höfischen Liedes. Hier hat wirkliche Liebe in einer Verwandlung Gestalt gewonnen — wie so oft durch eine Wandlung muß, was Gedicht werden will. So gesehen haben wir bei dem einen oder andern Dichter unter den zahllosen Versdrehkeln des Minnesangs auch wohl das eine oder andere Stück Erlebnisdichtung, wie wir das Wort verstehen.

So sieht die fremde dichterische Welt sich an, in die der Minnesang uns führt. Aber bei aller Gleichheit der kulturellen Voraussetzungen ist er natürlich keine Einheit in sich. Die größere Eigenständigkeit eines Dichters oder seine größere Abhängigkeit von romanischen Vorbildern, sein stärkeres oder geringeres formales Können und Wollen, die höhere und niedere gesellschaftliche Stellung des Dichters, der ein Fürst sein konnte oder ein Mann ohne Haus und Hof, die unterschiedlichen seelischen Kräfte und Anlagen, die ja auch durch jede gebundene Kunst hindurchstrahlen — all das schafft starke Verschiedenheiten innerhalb der Masse des Minnesangs, ganz abgesehen von den Abwandlungen, die sich aus dem geschichtlichen Wachstum ergaben.

Die Entwicklung des Minnesangs vollzieht sich für mittelalterliche Verhältnisse merkwürdig rasch: gegen das Jahr 1200 hin schaffen die Jahrzehnte Unterschiede wie sonst Generationen. Am Anfang steht ein ritterlicher Herr aus Österreich, der Kürnberger, der im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts gedichtet hat. Seine Lieder, obgleich unzweifelhaft von ritterlicher Farbe, schmecken noch gar nicht recht höfisch. Die Frau ist anders gesehen, noch nicht als die unnahbare Dame. Sie spielt öfter die Werbende, sie leidet an Liebesweh und Trennung, und wo er wirbt, geschieht es in einem Ton der Sicherheit, der Gleichberechtigung, wenn nicht der Überlegenheit, die die Liebe verschmähen kann, die sich ihm anträgt. Die Geschlechter stehen wie gut und gleich nebeneinander. Es ist eine ritterliche Dichtung, wie man sie verständlich und glaubhaft finden kann; sie zeigt die Haltung, die einer Herrendichtung natürlicherweise ansteht. Die Form ist heimisch, sie ähnelt der Nibelungenstrophe, und sie legt die Frage nahe, ob der Kürnberger nicht auch im Inhaltlichen aus heimischen Quellen schöpft. Wir können die Frage nicht beantworten; denn eine vorausliegende deutsche Liebesdichtung kennen wir nicht. Aber sie wird dagewesen sein, und sie muß, nach verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, ein verschiedenes Gesicht gehabt haben. Diesen heimischen Untergrund, über dem sich die von fremden Vorbildern genährte Kunstlyrik des höfischen Minnesangs erhebt, sähen wir gar zu gern. Das bleibt eine unbekannte Größe, die aber für manche Sonderzüge und Entwicklungsstufen der lyrischen Kunstdichtung des hohen Mittelalters in Rechnung zu stellen ist.

Sehr viel greifbarer sind die romanischen Einwirkungen. An den Liedern provenzalischer Troubadours hat der strenghöfische Minnesang gehen gelernt. Vers- und Strophenformen entlehnten die Deutschen, gewiß auch Melodien. Denn die Minnedichter waren zugleich Komponisten und suchten auch als solche ihren Ruhm. Da versagt wieder unser Wissen an einer entscheidenden Stelle; denn wir besitzen Liedweisen im ganzen erst aus jüngerer Zeit. Die Deutschen machten sich Motive und Pointen zu eigen, sie übernahmen ganze Strophen, und es gibt unter den älteren Minnesängern den einen oder anderen, der sich kaum anders denn als Übersetzer der Provenzalen vorgekommen sein wird. Vor allem lernten die Deutschen das Minneschema festigen; sie lernten die Stimmung immer eindeutiger auf den Grundton des trürens, schmerzlich verzichtender Hingabe zu bringen, sie lernten den Kultus von Gefühlen, die ihnen oftmals keine waren, sie lernten die Empfindung verfeinern, wenn nicht im Erlebnis, so im Spiel der Gedanken, die sich ein Erlebnis schufen. Gerade dies ist für die innere Form des höfischen Minnesangs von großem Belang. Weil diese Dichtung von Natur etwas so Gegenstandsloses, Unirdisches hatte, mußte sie sich ganz nach innen kehren und in der Gedankenminne den Ersatz für die mangelnde Wirklichkeit ihres Geweses suchen. Das ist einer der bestimmendsten Züge des hohen Minnesanges: man grübelt über die Minne, man gefällt sich in spitzfindigen Überlegungen, man kostet den Reiz aus, das Gegeneinander von Herz und Leib, von Verlangen und Verzichten, das Widerspiel von Minne und Ehre, von Tugend und Schönheit, das ganze Geflecht von Möglichkeiten zwischen werbendem Mann und umworbener Frau in immer neuen Einfällen und

Bildern zu gestalten. So stellt sich ein gedankliches Spiel dem gesellschaftlichen Spiel des Minneswesens zur Seite. Und auch die Verfeinerung der Sitte und der Lebensformen, die die gesellschaftliche Kultur des Rittertums brachte, findet im Minnesang ihr notwendiges Gegenstück, insofern als diese Kunst ihr Äußeres mit größter Pfléglichkeit behandelt, einer Pflége, die auf der Höhe dann freilich wieder ins Spielerige umzuschlagen droht.

Friedrich von Hausen ist der erste der Dichter von Rang, die die neue, voll-höfische, vom Romanischen beeinflusste Form des Minnesangs zeigen; aber er wahrt das eigene Gesicht. Er ist ein Beispiel für die vornehmste und innerlichste Haltung, die der hohe Minnesang gewinnen konnte. Als ein hochgeborener Dilettant steht er vor uns, des Hoflebens gewohnt, eng verbunden mit König Heinrich und Friedrich Barbarossa, ein Spiegel der ästhetisch verfeinerten geistigen Kultur, die sich an fürstlichen Höfen der Stauferzeit entfalten konnte. Er lehrt uns, wie die Kunst des Minnesangs statt bloßer Unterhaltung, bloßen Zeitvertreibs eine Art von Standespflicht werden konnte, ein Element vornehmer Bildung. Daher das Ernste, Würdige, Angespannte seiner Dichtung, die der strengsten Form der hohen Minne huldigt, die sich nichts vergibt und nichts von der Hoheit ihres Frauenideals opfert.

Steht Hausen auf der Schwelle des voll-höfischen Minnesangs, so steht, nach etwa zwei Jahrzehnten, Heinrich von Morungen auf seinem Gipfel, auch er ein feingebildeter ritterlicher Herr, dem der Hofdienst gewiß nicht fremd war; er stand in Beziehungen zu dem Markgrafen Dietrich von Meißen. Morungen ist ein Virtuos der Form, aber der durchlebten Form; sein Ohr kostet den Vielklang der Reime und die Bewegtheit wechselnder Rhythmen. Schon gesprochen ist manche Strophe von einer sehr spürbaren Musikalität und einem ebenso spürbaren Reichtum unterschiedlicher Zeitmaße. Kein Zweifel, daß er auch ein großer Musiker war. Vor allem war er ein Dichter, einer der echtesten, die das deutsche Mittelalter hervorgebracht hat, und rein aufs Lyrische gesehen, mit das stärkste Talent. Ein Dichter von einer Sinnenhaftigkeit, wie sie sonst nicht die Stärke des Minnesangs ist, der seiner Natur nach eher zum Klaffen neigte. Dem Morunger aber quellen die Gesichte, wie er hat keiner die Schönheit der Geliebten gesehen, wie er hat keiner sie in immer neuen Begegnungen gemalt. Er hat das Gedankenhafte, die peinlich-spielerige Mitgift des hohen Minnesangs, überwunden durch die Kraft des Schauens, und ist nicht übertroffen in seinen großgesehenen Bildern von Glanz und Licht, von Sonne, Mond und Sternen. Und weiter ein Dichter von einer Leidenschaftlichkeit, die sich ebenfalls nicht in das gewohnte höfische Maß fügt. Sein Empfinden durchläuft alle Stufen, von sanfter Trauer bis zu wildem Widerstand; es kann auch umschlagen ins Ländelnde, ins Fröhliche. Wenn bei irgendeinem Minnesänger, kommt man bei Morungen in die Gefahr, Minnen mit Lieben zu verwechseln und einen Roman aus seinen Liedern herauszulesen, und wenn irgendeiner, so lehrt er, wie tief ein phantasievolles Herz sich einspinnen konnte in die Wahnliebe, die es auch in seinen Liedern nur ist.

Aber nicht Morungen verkörpert das zeitgenössische Ideal von hoher Minnedichtung am reinsten, sondern Reinmar der Alte. Er steht zu Wien im Rahmen eines großen Hofes, angesehen zwar, aber nicht mehr als der vornehme Dilettant, sondern als verpflichteter Unterhalter: kaum einer hat sich so stark in dienende Beziehung zu der Hofgesellschaft gesetzt wie Reinmar. Es ist bezeichnend, daß der Minnesang gerade bei einem Dichter solcher Stellung seine innere Vollendung im Sinne der Zeit finden konnte. Auf uns wirkt Reinmar ermüdend; denn er kennt nur einen Ton, die elegische Klage, und er kennt nur eine Haltung, das ist die würdiger, maßvoller Ergebung. Auf uns wirkt er vielfach auch unhrisch in der Unsinnlichkeit, der Gedankenhaftigkeit seiner Dichtung. Uns scheint die 'Verstandeslyrik' hier einen Gipfel zu erklimmen. Die Zeit oder wenigstens die Träger der feinsten Bildung in ihr urteilten anders: sie liebten die höfische Dämpfung und Bändigung an Reinmar, die sie als ihr eigenes Wesen empfanden, und sie bewunderten seine Meisterschaft in der dialektischen Zergliederung und Zersäuerung des Empfindens, diese Analytik der Minne, die mit vielen Wenss und Obs den Zwiespalt der Lage und der Empfindungen des Minners beizufammen versucht. Uhlant hat Reinmar den 'Scholastiker der unglücklichen Liebe' genannt, ein treffendes Wort, nur daß Minne nicht Liebe ist, der Dichter in Minnebezirken also auch keiner unglücklichen Liebe verfallen kann. So kennzeichnen Reinmars Lieder nicht nur einen Dichter, der, wenn auch blaß, weich und ein wenig eitel, den Ruhm für sich in Anspruch nehmen kann, einem sehr erlesenen Kunstideal ohne Nachgeben gedient zu haben; sie kennzeichnen zugleich ein höfisches Publikum, das Kultur und Stil genug besaß, sich eine so gepflegte Dichtung trotz ihrer Schattenhaftigkeit, trotz ihrer starren Einseitigkeit Jahr um Jahr gefallen zu lassen.

Aus anderem Holz ist Heinrich von Veldeke, frischer, herzhafter. Aber was seiner Dichtung das andere Aussehen gibt, ist in der Hauptsache seine wieder um einen Grad niedrigere gesellschaftliche Stellung. Er ist nun wirklich ein Berufsdichter, der aber nicht mehr einem Hofe dient, sondern sein Brot bei verschiedenen Herren suchen muß. Gewiß geht es auch bei ihm immer um dieselbe Minne, aber sie wird sehr verschieden angegriffen. Bei ihm rückt der Schwerpunkt vom Trauern oft auf den Gegenpol; sein Stichwort heißt blischhaft, das ist Fröhlichkeit. Er wagt sogar — ein fedes Beginnen — die Minne von der humorvollen Seite zu nehmen. Man spürt, bei ihm ist der höfische Geist nicht so von innen heraus gestaltet, es ist mehr eine wirkungsbedachte Vortragsdichtung, die ihren Reiz darin suchte, einigermaßen bunt zu sein. Wenn man an die Geschlossenheit Hausens oder Reinmars denkt, wirkt das unruhig, wie ein Mangel an Linie; aber man kann es auch Reichtum der Farben und der Töne nennen. Bei Veldeke sieht man, welcher Entfaltung das Minnethema fähig war, wenn es von dem hohen Postament der vornehmsten Minnehaltung um ein paar Stufen herunter geführt wurde. Mag sein, daß auch eine andere Umwelt, andere literarische Voraussetzungen der Dichtung dieses Niederländers die größere Bodennähe geben; sie tut sich namentlich auch in Naturschilderungen kund, von denen der alte strenge Minnesang der süddeutschen Adligen nichts oder wenig weiß.

Man muß die absteigende soziale Linie innerhalb des Minnesangs beachten, die natürlich für seine innere Gestaltung Bedeutung hat. Walther von der Vogelweide gehört an ihr unteres Ende; es steht nicht über allem Zweifel, ob er noch Rittersrang gehabt hat; er ist der erste, bei dem wir sehenden Auges verfolgen können, wie er mit seiner Kunst um sein Leben zu kämpfen hat. Er begann am Wiener Hof als ein Minnesinger alter hoher Schule; seine Lebensschicksale haben ihn zum Befreier der höfischen Lyrik gemacht. Als er im Jahre 1198 den sicheren Hafen in Wien verlassen mußte und ein Fahrender wurde, kam eine neue Art von Dichtung in ihm zur Reife, das sind die 'Mädchenlieder', die uns als Walthers Schönstes in den Ohren klingen: *under der linden an der heide*. Hier ist das feste Schema der hohen Minne gefallen. Kein Hinaufschauen mehr zu einer Hochgestellten, eher umgekehrt: an die Stelle der unnahbaren Frau tritt das Mädchen, einfach, natürlich, liebebereit. Die Szene wandelt sich: sie ist nicht mehr ritterlich, sondern ländlich. Der Tanz im Freien wird ein Hauptmotiv. Die Natur, von Hausen und Reinmar ausgeschlossen, bricht mit all ihrer Heiligkeit, all ihrem Blütenglanz in die Lieder ein: eine neue Freilichtkunst wird der Lyrik gewonnen. Es wandelte sich auch die Stimmung: diese Lieder sind von einer innerlichen Wärme, fröhlich, selbst ausgelassen, wie die Vagantenlieder waren, die mit bei ihnen Pate gestanden haben. Hier weht es uns wie Liebesdichtung an, so wie die Liebe etwa aus Volks- und Studentenliedern spricht. Nun wird man bei Walther freilich nicht viele Lieder finden, die alle Kennzeichen der Mädchenlieder zugleich aufweisen. Das ist vielmehr das Besondere der Waltherschen Dichtung, daß die Grenzen flüchtig werden: die alte und die neue Form beeinflussen einander, ja sie können sich völlig vermischen, so daß die Unterscheidung von hoher und niederer Minne schließlich sinnlos wird. Das Endergebnis ist eine Auflockerung des alten Minneliedes, die einer Umbildung gleichkommt: die natürlichere und menschlichere Art, die Frau und die Minne zu nehmen, verschafft sich aus den Mädchenliedern Eingang auch in die Waltherschen Dichtungen, die an sich, nach Inhalt und Form, den älteren Stil fortsetzen. Das Wort 'Frau' verliert den technischen Sinn des Minnedienstes; es weitet sich zum Begriff der edlen, gütigen und reinen Frau schlechthin, die gar nicht mehr schön zu sein braucht. Das ist das große Schauspiel bei Walther von der Vogelweide, wie eine starre gesellschaftliche und dichterische Form sich löst ins Menschliche. All das bedeutet aber kein Verwerfen der alten Übung; sie blieb für ihn die hohe Kunst. Walthers Frauenideal behält höfische Farbe bis an sein Ende; auch diese aufgelockerte Minnedichtung behält ihre typische, überpersönliche Art. Aber der Minnebegriff erfährt seine Ausweitung, eine Füllung, die für zeitgenössisches Empfinden die alte Form fast zerstören mußte, für unser Empfinden den Liedern etwas Beseeltes gibt, das uns einen unmittelbaren Zugang gestattet.

Derselbe Walther, der die Lieddichtung so gewaltig bereicherte, hat auch nach einer anderen Richtung hin entscheidend in die Entwicklung der mittelhochdeutschen Dichtung eingegriffen. Die sogenannte Spruchdichtung, vorher zumeist bescheiden lehrhaften Inhalts und in der Hand dürftiger Fehrender,

hat er auf einen neuen Rang gehoben, indem er sie zum Werkzeug des großen politischen Kampfes machte. Auf diesen Sprüchen haben Walthers stärkste Wirkungen in seiner Zeit beruht, aus ihnen wird uns sein menschliches Bild so klar wie das keines andern mittelalterlichen Dichters. So leidenschaftlich diese Sprüche zu kämpfen verstehen, Walther war nicht eigentlich ein politischer Kopf, und am wenigsten war er ein vollbewußter Verfechter der staufischen Reichs- und Weltpolitik. Sein Denken blieb im deutschen Raum befangen. Wie es in Deutschland mit Kirche, Recht, Sitte und Kunst lief, dem hat sein Grübeln und Sorgen gegolten. Er hat sich als Wächter und Warner in einer schlimmer werdenden Zeit gefühlt. Je älter er wird, umso düsterer sieht er den Weltlauf. Und nichts scheint ihm so bitter geworden zu sein wie dies, daß die vornehme Kunst, der er sich geweiht hatte, mehr und mehr Boden einbüßt, weil das höfisch-ritterliche Wesen und Treiben den Glanz und die Form verlor, die es in seiner Jugend gehabt hatte.

Walther von der Vogelweide spielt gelegentlich an auf den Mann, dessen Kunst seiner eigenen das Wasser abgrub. Es ist Herr Reidhart, ein ritterlicher Dichter, den ein widriges Schicksal aus Bayern, wo er einen Anseh hatte, nach Österreich verschlug und in das Leben eines Fahrenden trieb. Er ist der erste, der uns einen harten Rückschlag gegen die hohe Minnedichtung sehen läßt. Die hohe Minne muß es sich gefallen lassen, all ihres Schimmers entkleidet zu werden; für Reidharts Dichtung wird das Allereigentlichste der Liebe wieder der springende Punkt. Diesen Richtungswechsel ermöglicht ihm ein Wechsel der Szene: seine Lieder spielen vor einem rein bäuerlichen Hintergrund. Was sich in Walthers Mädchenliedern anbahnte, eine ungezwungene naturfrische Ländlerdichtung, das ist in Reidharts 'Reien', die das Gewand dörflicher Tanzlieder tragen, zu einer festumrissenen dichterischen Gattung gediehen. Sind sie mehr ein Gegenpiel zum hohen Minnesang, so ist die andere Gruppe Reidhartscher Dichtung, die 'Winterlieder', geradezu seine Parodie. Denn hier ist der Dichter, nach dem in den 'Reien' die Dorf- mädchen lüstern sind, wieder der unglücklich Minnende. Nur daß es in den säuselnd beginnenden Liedern gewöhnlich recht ruppig weitergeht, weil eben eine bäuerliche Schöne der Gegenstand des wehleidigen Minnewerbens ist. Darin liegt der Spaß, und er nimmt groteske Formen an, wo der Tanz in der winterlichen Bauernstube, auf den es bei dieser Gruppe von Liedern gewöhnlich hinausläuft, in Handgreiflichkeit aller Art und wüste Rauferei übergeht. Minneparodie und Bauernsatire sind bei Reidhart eine eigene Verbindung eingegangen. Seine Kunst, halb fein, halb derb, bot dem höfisch-ritterlichen Publikum, das allgemach der lauen Minnedichtung überdrüssig wurde, eine neue gewürzte und begierig aufgenommene Kost. Aber es muß immer noch ein Publikum gewesen sein, das sich im alten Minnesang gut auskannte; sonst hätte es den Witz dieser Dichtung gar nicht begreifen können, der zum besten Teil im persiflierenden Spiel mit Vorstellungen, Bildern, Wendungen und ganzen Versreihen von Reinmar und Morungen besteht.

Zwei bis drei Jahrzehnte vor 1200 und ebenso viele danach, das ist der Raum, in dem die Blüte des höfischen Minnesangs sich zusammendrängt, in dem aber auch die Umbildungs- und Auflösungserscheinungen der hohen

Kunst schon einsetzen. Von diesen wenigen Jahrzehnten haben ein paar Jahrhunderte mittelalterlicher Lyrik gezehrt: bis zur Reformation steht das deutsche Lied im Schatten des Minnesangs. Natürlich schaffen die Jahrhunderte des ausgehenden Mittelalters das Alte um und tun Neues hinzu; aber man kann sagen: zu dem meisten, was da Gestalt gewinnt, liegen die Keime schon im klassischen Minnesang. Wenn der Minnesang in seiner hohen strengen Form nur wenige Jahrzehnte das Feld beherrschen konnte, liegt das daran, daß das Rittertum als die hohe und ideale gesellschaftliche Lebensform sich nur über eine kurze Spanne zu behaupten wußte, nicht über Friedrich II. hinaus. Und wenn trotzdem diese Dichtung Folgewirkungen von solcher Stärke hervorrufen konnte, so spricht das für die Überlegenheit und den Rang, den spätere Geschlechter der inneren und äußeren Kultur des Rittertums in seiner Höhe zuerkannten.

Soziale Veränderungen also trugen das meiste zur Um- und Neubildung der deutschen Lyrik vom 13. Jahrhundert ab bei. Der Minnesang war von Haus aus Adelsdichtung, von der der Spielmann die Hände zu lassen hatte: swer getragener kleider gert, der ist niht minnesanges wert. Und es hat bis zum Ausgang des Mittelalters dichtende Herren und Fürsten gegeben, die, in der sentimentalen Romantik einer ritterlichen Standesüberlieferung befangen, den alten Minnesang als eine Art Adelsrecht übten. Aber schon Walther von der Vogelweide war Minnesinger und Spruchdichter in einem; er eröffnet eine lange Reihe von Dichtern, die nicht mehr in höfischen Kreisen entsprungen waren und gleichwohl zum Minnesang heraufgriffen. In ihren Händen wird der Minnesang aus der höfischen zu einer bürgerlichen Kunst, und zwar im doppelten Verstande: zu seinen Trägern werden mehr und mehr Angehörige tieferer gesellschaftlicher Schichten; es ist ein seltenerer Fall, daß ein ritterbürtiger Mann wie Reinmar von Zweter das Gewerbe eines Spruchdichters ergreift. Und weiter: wenn diese berufsmäßigen Spruchdichter ihr Feld auch fürderhin an größeren namentlich fürstlichen Höfen suchten, mit dem Hochkommen der Städte trat im späteren 13. Jahrhundert auch das gehobene Bürgertum in die Pflege der Dichtung ein und nahm dankbar auch die alte Adelskunst des Minnesangs auf.

Es versteht sich, daß mit solchen Entwicklungen auch die innere Haltung des Minnesangs sich ändern mußte. Wird in den alten Minneliedern echter Art der Widerschein des Lebens sichtbar, sei es auch nur eines erträumten und gespielten Lebens, wie es der Minnedienst ausprägte, so ist in den jüngeren Liedern das Minnewesen vollends zur leeren Form geworden. Das hindert freilich nicht, daß man der Form treu bleibt. Auch das allen Hintergrundes beraubte, unlebendig gewordene Minnelied gibt sich immer noch als Werbelied des schmachtenden Minners, wie denn überhaupt die alten Formen eine große Festigkeit beweisen. Die monologischen Mai- und Winterlieder, die das Schicksal von Natur und Minne aufeinander beziehen, das 'Tagelied', das den Abschied des Liebenden nach gemeinsam verbrachter Nacht zum Vorwurf hat, der 'Wechsel', der Ritter und Frau im Zwiegespräch zeigt, all diese Formen stehen durch Jahrhunderte hindurch. Ihr Geist freilich

konnte nicht derselbe bleiben. Je weiter sich die Zeit und die Erinnerung von dem entfernte, was einmal die lebendige Voraussetzung des Minnesangs gewesen war, umso mehr mußte das höfische Bild der Dame, die in einen besonderen Kreis von Tugenden und Pflichten, von Vorzügen und Verhaltensweisen eingeschlossen ist, sich auflösen; ein allgemeiner und menschlicher, zuweilen auch ausgesprochen bürgerlich gesehenes Bild tritt vielfach an seine Stelle. Aber es bleibt die Haltung der Verehrung, der Huldigung, der Hingabe, wenn sie auch bei manchem späteren Dichter nicht mehr einer einzelnen, sondern ganz unumwunden den Frauen insgesamt zuteil wird. Das ist ein dauerndes Geschenk des Minnesangs an unser deutsches Lied geworden.

Daneben verstärkt sich in der jüngeren Zeit begreiflicherweise auch der Hang, die Minne lustig, gegenständlich und zugreifend zu nehmen. Schon in der besten Zeit des Minnesangs, bei Heinrich von Morungen etwa, darf man die Töne der Selbstironie, ja der Komik nicht überhören, die zuweilen die Würze eines schmerzüberströmten Minneliedes sind. Neidhart wird verb und deutlich, indem er die Minne vom Hof aufs Dorf verpflanzt, andere werden noch deutlicher und derber und tragen sie ins Heu und in den Stall. Neue Gattungen bilden sich aus: die Erntelieder, die Gräserinnenlieder. Das Gewöhnliche ist, daß auch die ausgelassenste Ländlerdichtung in Wort und Wendung bewußt oder unbewußt beim hohen Minnesang zu Lehen geht, und ein besonderer Spaß ist es, den Ton überraschend zu wechseln, dem Hörer etwa ein Gedicht vorzusetzen, das mit ritterlicher Zierlichkeit beginnt und handfest auf dem Stroh sein Ende findet. Bezeichnend für den gewandelten Geist und Geschmack ist die beherrschende Rolle, die die spätere Zeit der gewagtesten unter den alten höfischen Gattungen einräumt, das ist das 'Tagelied'. Der klassische Minnesang hatte sich an diese Gattung nur zögernd gewagt, den großen Wolfram ausgenommen. Begreiflich, denn die Sinnlichkeit und Leidenschaft der Liebesnacht, das war für die höfische Zucht und Zurückhaltung des Minnesangs im Grunde ein zu kühner und aus dem Rahmen springender Stoff, und nur ein Sondergänger wie Wolfram von Eschenbach konnte sich in ihn verlieben. Dem ausgehenden Mittelalter aber wird das Tagelied Trumpf. Es muß sich immer neue Wendungen und Wirkungen abgewinnen lassen; es wird schließlich auch ohne Scheu auf Knecht und Magd zurechtgeschnitten. Man darf das alles nicht mißverstehen. Aus dieser Art von Dichtung und ihrem frischen, unbekümmerten Lebenssinn spricht wohl ein Abstandnehmen vom alten hohen Minnesang, wie sich das aus den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen ergab. Aber mitnichten spricht daraus eine Ablehnung des alten strengen Minnesangs und der Wunsch, ihn lächerlich zu machen. Der Minnesang bleibt bis zum Ende des Mittelalters die alte hohe Kunst, deren Rang es keinen Abbruch tat, wenn man sie zu neuen Gebilden benutzte und für neue Wirkungen ausbeutete. Für mittelalterlichen Sinn leidet das Hohe und Heilige nicht dadurch, daß man mit ihm scherzt.

Auch für das Äußere des Liedes gilt, daß die jüngere Zeit auf ihre Weise weiter bildet, was im alten Minnelied schon da ist. Der Minnesang war eine Formkunst, für die die Überlegtheit und Genauigkeit des Strophen-

baues, die Sauberkeit der Verse mit ihrem nicht selten wechselnden Rhythmus, die Leichtigkeit und Künstlichkeit der Reimschlingungen sehr viel bedeutete. Und wenn Walthers Mädchenlieder und Neidharts Sommerlieder zu schlichteren Strophen greifen, so lassen sie erkennen, daß es immer noch die Schlichtheit einer reifen, stilsicheren und formvollendeten Kunst ist, nicht etwa die naive Schlichtheit des Volksliedes. Schon die Dichtung der Blütezeit ist von einem spielerigen Zug nicht frei; er paßt ins Bild der zierlichen höfischen Unterhaltungskunst. Bei den Späteren veräußerlicht sich vielfach dies Streben zur künstlichen Form: das Gefällige wird zum Kunststück, das höfisch Gewandte bekommt etwas handwerkerlich Gemachtes. Es sind namentlich die bürgerlichen Spruchdichter, die berufsmäßigen 'Meistersinger' mit ihrem äußerlichen Kunststolz, die diese Entwicklung weiter treiben. Sie führt schließlich zu reimüberladenen Gebilden, die, wenn es zum Äußersten kommt, selbst innerhalb eines Verses jedes Wort mit dem nächsten reimen lassen können. Kunst ist ihnen Fertigkeit, und Kunst ist ihnen Wissen. Deshalb macht sich bei ihnen eine großtuende Gelehrsamkeit breit, die sich nicht scheut, in Gestalt von Bildern und Vergleichen selbst minnigliche Gedichte mit allerlei naturwissenschaftlichem, geschichtlichem und theologischem Wissenssram auszustaffieren. Die Schöpfungen dieser Meistersinger malen die bürgerlich städtische Ursprungswelt vielfach so sicher wie die klassischen Minnelieder die ritterlich-höfische. Neben dieser steigenden Verkünstelung nimmt auf anderer Linie ein Formverlieren, ein Kunstloswerden zu. Sene sind im Ganzen die Berufsdichter, dieses sind die Liebhaber, Adlige wie Bürgerliche; um 1400 dichtete der Graf Hugo von Montfort seine Minnelieder wieder gutenteils in schlichten Vierzeilern. Es ist nicht so sehr Stilwille wie Nachgeben und Unvermögen, was zu dieser Auflösung einer ehemals sehr angespannten Form geführt hat. Es ist das halb von selbst sich einstellende Ergebnis der Anpassung einer ehemals sehr gepflegten und erlesenen Kunst an wieder einfachere und natürlichere Menschen, Verhältnisse und Bedürfnisse; es ist eine Annäherung an volkstümliche und allgemeinverständliche Formen.

Die Höhe des Minnesangs zeigt uns das Bild einer gewissen Einförmigkeit, aber doch auch einer eindrucksvollen Geschlossenheit der Dichtung. Dies Bild löst sich mit dem 13. Jahrhundert also ins Vielfältige auf, wobei besonders zu beachten ist, daß nicht selten ein und derselbe Dichter in einem uns oft schwer verständlichen Nebeneinander die alten und die jungen, die vornehmen und die niederen, die ernsthaften und die parodischen, selbst die schlichten und die künstlichen Formen des Liedes pflegt. Von der Dichtung gilt eben, was auch sonst von mittelalterlicher Kunst gilt: sie war nicht so sehr, wie unser Empfinden das möchte, etwas bloß im Dichter Ruhendes, vielmehr etwas außer ihm Stehendes, von außen her Bestimmtes. So viel Formen die Zeit ausgebildet hatte, so viel standen dem Dichter zur Verfügung.

So gibt es also wohl den einen oder anderen unter den jüngeren Dichtern, der Linie hält. Herr Ulrich von Lichtenstein ist auch in seinen Liedern der Minner alten hohen Stils, und der Abstand zeigt sich höchstens darin, daß bei ihm im Ganzen doch das Freuen das Trauern überwiegt. Noch um einiges später stimmt ein bürgerlicher Dichter, der vor rein städtischen Hintergründen

steht, Konrad von Würzburg, übrigens ein Formkünstler hohen Ranges, seine Lieder vollkommen auf den alten vornehmen Ton, nur daß es bei ihm mehr auf einen Frauenpreis im großen hinausläuft als auf eigentliche Minnedichtung. Dagegen etwa Herr Gottfried von Meissen, ein Zeitgenosse Ulrichs von Lichtenstein, ein Mann aus vornehmer schwäbischer Adel, ein Hofmann, den wir in der Umgebung von Friedrichs II. Sohn, König Heinrichs, finden; auch er dichtet noch sehr gewöhnt auf die alte Weise, freilich mit einem solchen Aufwand von Reimkunststücken, daß dem Leser sehr bald das Außerliche und Verspielte dieser Kunstübung zum Bewußtsein kommt. Und er läßt unversehens einmal hinter der Maske der hohen Frau das frische Gesicht des Bauernmädchens sichtbar werden, dichtete wohl auch ganz unverblümt eine derbe Flachsſchwingerin an. So mischen sich hinfort die Farben und die Töne. Natürlich hat gar mancher unter den Dichtern dieser Generation sein besonderes Können und seine besondere Neigung. Der Tannhäuser z. B., ein Jährender, den später die Sage berühmt machte, suchte seine Stärke in den langen 'Tanzleichen', die in komisch übertriebenem und umgefärbtem höfischen Stil beginnen, um im tollen Wirbel eines bäuerlichen Tanzes zu enden. Sie ahmen die Weise des Tanzes nach, aber nur um neue Wirkungen für den Vortrag zu erzielen. Anders und stärker noch als bei ihm entfaltet sich das kecke Spiel mit der alten hohen Dichtung bei Herrn Steinmar, einem ritterlichen Dichter aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Er ist der Meister der Parodie, und die Krone seiner Dichtung sind die 'Herbstlieder': ist die Dame spröde, so muß man sich an andere Genüsse halten, und wenn der Mai auch Veilchen bringt, der Herbst hat fastigere Gaben, Becher und Schüsseln, Gänse, Hühner, Fisch und Wurst und Schweinebraten und schließlich Wein so viel, daß das arme Seelchen auf eine Rippe hüpfen muß, um nicht fortgeschwemmt zu werden von den Strömen, die der Schlemmer durch seinen Leib fluten läßt.

Je weiter voran, umso mehr beherrscht die bürgerliche Dichtung das Feld. Ein höchst lehrreiches Zeugnis von dem, was verbürgerlichter Minnesang war, gibt Johannes Hadlaub, ein Züricher, der um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts gelebt hat. Seine Dichtung ist eine wahre Musterkarte dessen, was die vorhergehende Zeit an Formen ernst- und scherzhafter Behandlung der Minne ausgebildet hatte. Er hat ab und an auch ein rein komisch zu fassendes Lied, aber wo er die derben und parodischen Formen in die Hand nimmt, da läßt er gewöhnlich dem Spas nicht seinen freien Lauf, sondern bricht ihm durch ein minnigliches Anhängsel die Spitze ab. Es ist ein eigenes Bild: zu einer Zeit, als der alte hohe Stil des Minnesangs in den Kreisen, die ihm eigentlich verpflichtet waren, längst Schiffbruch gelitten hatte, tritt ein Städter auf und behandelt ihn im Grunde ernsthafter als die ritterlichen Herren vom Schläge Steinmars. Der alte Minnesang atmete Bornehmheit und Kultur, verfeinerte Form des Empfindens und der Lebenshaltung. Das ist der Grund dafür, daß auch in Zukunft jeder Dichter, der etwas von sich verlangte und seinem Publikum mehr als grobe Unterhaltung bieten wollte, in dieser oder jener Weise dem Minnesang seinen Tribut entrichtete. Das gilt vor allem für die bürgerlichen Meistersinger wie Heinrich

von Meïßen, genannt Frauenlob, und Heinrich von Mügeln. Ihre Kunst hat an sich ganz andere Wurzeln und andere Inhalte, sie baut sich über der alten Spruchdichtung auf; aber weil es eine sehr anspruchsvolle Kunst ist, spinnt sie auch den alten Faden der Minnedichtung fort, die sich nun freilich neuer bürgerlicher Sehweise und neuen meisterfingerrischen Stilformen bequemem muß.

Das Eigentlichste, was die bürgerliche Zeit des ausgehenden Mittelalters dem ererbten Minnesang von sich aus geben konnte, war ein neuer Gehalt, der das alte Spiel fahren ließ und sich zu seiner Welt bekannte. Tatsächlich finden sich jetzt Dichter, die die alten Formen des Minneliedes für eheliche Liebesdichtung nutzen und ihnen damit eine neue innere Wahrheit geben. Und es sind im 14. und 15. Jahrhundert sogar ritterliche Herren darunter, wie der Graf Hugo von Montfort und Herr Oswald von Wolkenstein. Jener ein trockener, zum Lehrhaften neigender Mann, den man bei all seiner Mitteilungsfreude kaum einen Dichter nennen kann, der auch nur noch in einfachen Vers- und Strophenformen sich zu bewegen vermag. Dieser aber ein Künstler von hohen Gnaden, der erste Lyriker auf deutschem Boden, der in vollen Strömen sein Leben in seine Dichtung Eingang finden ließ. Oswald von Wolkenstein ist ein ritterlicher Herr aus dem Südtirolischen, der in einem bunten und umgetriebenen Leben mit allem Bekanntheit gemacht hat, was einen Dichter innerlich und äußerlich formen und füllen konnte. Er hat mancher Herren Länder gesehen und hat Frauen aller Art erlebt, er hat die krausen Kenntnisse und die schweren Erfahrungen eines wilden Lebens gesammelt, ihm war ans Ohr geflogen, was seine Zeit an Versen überhaupt besaß, er kannte die Minnedichtung aller Gattungen genau so gut, wie er an den Drechseleien der Meistersinger seinen Spaß fand. Und alles, was ihn berührte, gewann im Liede Gestalt. Mit dem klassischen Minnesang läßt sich diese Dichtung nicht mehr vergleichen, es sei denn als sein Gegenpol. Dort eine durchgebildete, aber in ihren Möglichkeiten begrenzte, vornehm auswählende und zurückhaltende Sprache und Form; hier ein übermütiges, manchmal wirbelnd tolles Spiel der Formen, das eines zierlichen Hofstons ebenso mächtig ist wie meistersingerischer Schnörkeleien und der Wüstheiten taumelnder Tanz- und Kneipszenen. Dort eine zucht- und maßvolle Welt des schönen Scheins, ein wenig bläblich, aber von Anmut und Stil, hier der Widerschein eines kunterbunten, unbeengten, aber auch ungezügelter Lebens, eine Dichtung, die Grobes und Zartes, Plattes und Wunderbares in einem Atem sagen kann, eine Dichtung ohne Ruhe und oft auch ohne Stil, eine Dichtung, die sich nicht selten ins Verstiegene, ja Verzerrte verliert, und die als Ganzes doch überwältigend ist in ihrer strotzenden Lebensfülle. Oswald von Wolkenstein ist ein so ursprünglicher Dichter, wie man nur einen denken kann. In seinem Werk trifft sich ein derb und realistisch gewordener Zeitgeschmack mit einem übersäumenden Temperament, das nicht an sich halten konnte, besonders dann nicht, wenn es um Herz und Liebe ging. Bei diesem Dichter ist mit Händen zu greifen, wie eine Erlebnisdichtung sich der überkommenen Formen des Minneliedes bemächtigt (was freilich nicht heißen soll, daß man jedes Lied des Wolken-

steiners auf eine der Frauen beziehen dürfte, an die wir ihn gebunden sehen), und es ist bezeichnend für den Wandel, den der Begriff der Minne durchgemacht hatte, daß Oswald gerade auch seine wundervollen ehelichen Lieder mit dem alten Flitter der Minnedichtung umkleidet.

Das war das Schicksal des Minnesangs: eine Adelskunst wuchs allmählich in andere Zeiten und in andere Schichten hinein. Sie mußte sich dabei allerlei gefallen lassen; man modelte sie innerlich und äußerlich. Aber sie hatte Kraft genug, um noch dem Liederbedarf der städtischen Kreise des 15. Jahrhunderts zu genügen. Das bürgerliche Gesellschaftslied, wie es etwa das Liederbuch der Alara Gäßlerin aus Augsburg füllt, verdankt sein Bestes dem alten Minnelied. Und durch das städtische Lied hindurch griffen die Wirkungen des Minnesangs schließlich bis ins schlichte Volkslied hinunter. Die Blüte des deutschen Volksliedes, wie wir sie um die Wende des Mittelalters und der Neuzeit sich entfalten sehen, nährt sich zu guten Teilen aus dem verebbenden Minnesang.