

Anonymität und Autorschaft

Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit

Herausgegeben von Stephan Pabst

De Gruyter

Die Auflösung eines Pseudonyms gegen Ende eines Textes – wie z. B. hier im *Jüngeren Tiuril* – macht dabei auf einen Umstand aufmerksam, der heute eher unvertraut ist: Ein Text liegt im Mittelalter nicht gleich schon als ganzer vor. Es kann mehrere Jahre dauern, bis er fertig gedichtet ist, und er kann vorher unvollständig zirkulieren. Selbst wenn er einem Vorleser vollständig vorliegt, liegt auch nicht gleich ein Wissen über den Verfasser und seinen Namen vor. Ein Vorleser muss sich gegebenenfalls über eine Reihe von Lesungen hinweg bis zur ersten Namensnennung vorarbeiten, ohne diese Stelle vorher schon zu kennen. Nennt sich also ein Verfasser erst im Epiilog, so kann er für eine lange Reihe von Lesungen »anonym« bzw. unbekannt bleiben, wenn der Vorleser sich nicht im Vorhinein in den Text eingearbeitet hat. Es müsste denn sonst ein von einem Diskurs getragenes einher laufendes Wissen der Autorschaft bei einem Literaturkundigen Publikum zum Zuge kommen, was bei weniger bekannten Verfassern schwerlich gewährleistet war.

Ich möchte mit einem einzigen Hinweis auf neue Umstände für die Freisetzung intendierter Anonymität in der Literatur enden. Der 1521 im Rahmen der Reformation und des sich schon länger ankündigenden Bauernkriegs anonym erscheinende *Karsthans* ist ein frühes Beispiel für eine Partei- und Tendenzschriftsteller, die besser daran tun, den Autornamen nicht auszuweisen. Nur so entgeht der Autor obrigkeitlicher Repression und den Nachstellungen der Gegenpartei(en). Selbstschutz ist nur ein Motiv aus der Fülle der sich in den folgenden Jahrhunderten ausfaltenden Motivationen, hinter einem Triebhakt zu verschwinden.

Cordula Kropik

Formen der Anonymität in mittelhochdeutscher Liedüberlieferung

So lange ein Lied gesungen wird, ist die Frage nach seinem Autor nicht relevant. Denn ein Lied gehört weniger dem, der es verfasst, als vielmehr dem, der es singt. Zwar kann es durchaus mit einem Namen verbunden sein, doch tritt der Autor dabei stets hinter den Sänger zurück: Das gilt auch und gerade dann, wenn er mit diesem identisch ist. Im Gesangsvortrag hört man vielleicht einen Sänger, der seine Lieder selbst verfasst hat, kaum aber einen Autor, der seine Lieder selbst singt. Wahrscheinlicher ist es dann schon, dass man allein den Sänger hört und dabei überhaupt nicht auf die Idee kommt, nach dem Autor zu fragen. Wo man aber nicht nach dem Autor fragt, da gibt es im eigentlichen Sinne auch keine Anonymität. Gesungene Lieder sind entweder die Lieder eines bestimmten Sängers (auch wenn sie ein anderer singt) – oder es sind Lieder, die jeder singen kann und die deshalb allen gehören.

Die Frage nach dem Autor eines Liedes stellt sich erst, wenn es verschriftlicht ist. Dann nämlich verschwindet der Sänger im Text. Dort fristet er sein Dasein gewissermaßen als Schatten seiner selbst, als textinterne Instanz, deren Sprechgestus nur noch auf eine Stelle hindeutet, die nun verwaist ist. Bleibt diese Stelle leer, wird der Text anonym. Doch auch wenn sie mit einem Namen gefüllt wird, referiert der Name nicht mehr in erster Linie auf einen Sänger, sondern auf den Autor des Textes: Weil das verschriftlichte Lied nicht mehr von der körperlichen Präsenz des Sängers dominiert wird, tritt die Frage nach dem Verfasser in den Vordergrund. Nun ist es nicht mehr der (dichtende) Sänger, der im Lied spricht, sondern der (singende) Autor, oder besser gesagt, die Imagination eines Autors. Das Lied gehört nicht mehr dem, der es singt, sondern dem, der es gemacht hat; es scheint nicht mehr die Gedanken und Gefühle des Sängers, sondern die des Autors auszudrücken.¹ In diesem Sinne ist zwar nicht der Autor in seiner Funktion als Urheber des Textes, wohl aber der Name des Autors in seiner Funktion für den Text ein Produkt der Verschriftlichung. Ernst Hellgardt beschreibt den Vorgang so:

Der Name zeigt in seiner schriftlichen Aufzeichnung die Ablosung des Autors und seines Werkes von der aktuellen Vortragssituation an. [...] Erst mit dem Übergang des Werks in die Schriftlichkeit erhält die Autornennung einen literarisch-kommunikativen Sinn: Die genannte Person wird für den Leser oder Hörer als nicht-gegenwärtiger Autor des Werkes identifiziert.²

1 Stellvertretend für die Forschung zu diesem Themenkomplex verweise ich hier nur auf den material- und gedankenreichen Aufsatz von Rüdiger Schnell, »Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs«, in: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, hg. v. Ursula Peters, Stuttgart/Weimar 2001 (=Germanistische Symposien-Berichtsbände XXIII), S. 96–149.

2 Ernst Hellgardt, »Anonymität und Autornamen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in

Die Verschriftlichung ist somit Voraussetzung für Anonymität und Autorschaft eines Liedes. Welche der beiden Optionen jeweils gewählt wird, hängt von den spezifischen Bedingungen der Verschriftlichung und Überlieferung sowie von den Interessen der Texttradenten ab. Ich möchte dieses Bedingungsgeflecht hier am Beispiel der mittelhochdeutschen Lieddichtung untersuchen, die im vorliegenden Kontext deshalb besonders interessant ist, weil sie als eine der ersten Gattungen das Autorprinzip in der Volkssprache konsequent durchgeführt, ja geradezu zur Norm erhoben hat.³ Wie wohl keine andere macht sie daher deutlich, dass »der Autor [...] eine Instanz der mittelhochdeutschen Überlieferung [ist]«. ⁴ Die grobe Anzahl anonymer Liedaufzeichnungen, die der autorbezogenen Überlieferung vorausgehen, sie begleiten und ablösen, führt indesem zugleich vor Augen, dass »die Anwendung des Autorprinzips präkar blieb«. ⁵ Diesem letzten Typus, der anonymen und anonymisierten Überlieferung, soll hier das Hauptaugenmerk gelten. Da er nicht ohne Rücksicht auf seinen autorbezogenen Gegentyp untersucht werden kann, soll zuvor ein kurzer Blick auf diesen geworfen werden.

1. Autorbezogene Überlieferung

Die Konstitution des Autorprinzips in der Lyriküberlieferung vollzieht sich in den großen Liederhandschriften des ausgehenden 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts.

der deutschen Literatur des elften und zwölften Jahrhunderts. Mit Vorbemerkungen zu einigen Autormanen der altenglischen Dichtung«. in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meßlen 1995, hg. v. Elisabeth Andersen/Jens Hausstein/Anne Simon/Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 46–72, hier S. 61. Zu Anonymität und Autorschaft in mittelhochdeutscher Literatur vgl. auch Thomas Bein, »Zum Autor« im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik, in: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hg. v. Foits Jannidis/Gerhard Lauer/Mantas Martinec/Simone Winko, Tübingen 1999 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), S. 303–319. Allgemein: Jan-Dirk Müller; »Anonymität«, in: Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Harald Fricke u. a., Bd. 1, Berlin u. a. 1997, S. 89–92.

³ Dazu bes. Burghart Wachinger, »Autorschaft und Überlieferung«, in: Autortypen, hg. v. Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (=Fortuna vitrea 6), S. 1–28.

⁴ Helmut Tervooren, »Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik«, in: *Dâ herret auch gelobe zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günther Schwelle anlässlich seines 65. Geburtstages, hg. v. Rüdiger Krolin, Stuttgart/Leipzig 1995, S. 195–204, hier S. 204. Hierzu auch Rüdiger Schnell, »Autor« und »Werk« im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, in: Neue Wege der Mittelalter-Philologie, hg. v. Joachim Heinze/L. Peter Johnson/Gisela Vollmann-Prof, Berlin 1998 (=Wolfen-Stuben 15), S. 12–73. Ausführlich zum Autorverständnis mittelhochdeutscher Lyrik Thomas Bein, »Mit fremden Pegasussen pflügen«. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998 (=Philologische Studien und Quellen 150).

⁵ Franz-Josef Holznagel, »Typen der Verschriftlichung mittelhochdeutscher Lyrik vom 12. bis zum 14. Jahrhundert«, in: Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften, hg. v. Anton Schwob/András Vezkeley, Bern 2001 (=Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, 52), S. 107–130, hier S. 120.

Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift (A, um 1270), die Weingartner Liederhandschrift (B) und die Manesse'sche Liederhandschrift (C, beide Anfang des 14. Jahrhunderts) sammeln die lyrische Überlieferung des 12. und 13. Jahrhunderts systematisch und zeichnen sie nach Dichtern geordnet auf. B und C ergänzen die den jeweiligen *Œuvres* vorangehenden Namenssignaturen durch meist ganzseitige, gerahmte Dichterporträts, machen sich also buchstäblich ein Bild vom Autor. Dabei verstehen sie die Namen offenkundig nicht nur als Ordnungsprinzip, sondern verbinden sie mit einer Autorfigur von durchaus historischem Anspruch. Die Autoren werden durch Wappenabbildungen und Ständessymbole sozial und historisch verortet und durch »biographische« Details auch inhaltlich mit den Texten in Verbindung gebracht.⁶

Diese Darstellungsweise wirkt umso erstaunlicher, wenn man versucht, die mündliche Vorgeschichte der Lieder und die Umstände ihrer Verschriftlichung nachzuvollziehen:⁷ Sie sind meist weder mit Verfassersignaturen versehen noch in irgendeiner Weise gegen Variation und Umdichtung geschützt. Im Grunde genommen konnte sich also jeder eines Liedes bemächtigen, es modifizieren und als sein eigenes aufführen. Hinzu kommt, dass die überlieferten Handschriften bis zu 150 Jahre nach dem Entstehen der Lieder datieren – das Wissen ihrer Hersteller über die Autoren und deren Werk wird dementsprechend dürftig, der Textverlust hoch und die Zuschreibung unsicher gewesen sein. Nicht zu vergessen ist schließlich auch, dass die autorbezogene Aufzeichnung genau in mündlicher Kleinformen um 1300 alles andere als selbstverständlich war. Gattungen wie novellistische Erzählungen, Reden oder Exempel bleiben bis ins 16. Jahrhundert hinein anonym. Dass dies gerade bei der Lieddichtung anders ist,⁸ deutet auf ein von Anfang an außerordentlich großes Interesse an den Autoren hin. Es scheint, als sei schon der Liedvortrag sehr eng an die Person der Sänger gebunden gewesen – die Lieder Walthers

⁶ Zu diesem Komplex – wiederum stellvertretend für die umfangreiche Forschung: Franz-Josef Holznagel, Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen 1995 (=Bibliotheca Germanica 32), bes. S. 49–88. Zu den Handschriften bes. auch Gisela Kornumpf, »Heidelberger Liederhandschrift A«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 3/1981, Sp. 577–584; dies., »Heidelberger Liederhandschrift C«, in: ebd., Sp. 584–597; dies., »Weingartner Liederhandschrift«, in: ebd., Bd. 9/1995, S. 809–817. Ergänzend hingewiesen sei hier auch auf das Budapester und das Nagersche Fragment. Beide bezeugen um 1300 existierende bebilderte Liederhandschriften von demselben Sammeltyp wie B und C. Vgl. dazu Lothar Voetig, »Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik«, in: Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Texte – Bilder – Sachen, Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 2. Oktober 1988 UB Heidelberg, hg. v. Elmar Mittler/Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 245–250; Gisela Kornumpf, »Budapester Liederhandschrift«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 11/2004, Sp. 305–307.

⁷ Dazu der klassische Aufsatz von Hugo Kuhn, »Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesse'schen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung«, in: ders., Liebe und Gesellschaft (=Kleine Schriften Bd. 3), hg. v. Wolfgang Wallczek, Stuttgart 1980, S. 80–105 und 189–193. Vgl. zum Folgenden auch Bein 1999 (wie Anm. 2), bes. S. 306f.; Wachinger 1991 (wie Anm. 3), bes. S. 2–14.

⁸ Wachinger erwägt sogar, »ob die Liedüberlieferung« bei der Autornennung »etwa eine Vortragsrolle gespielt haben könnte«. Vgl. ders. 1991 (wie Anm. 3), S. 7.

von der Vogelweide oder Reinmars des Alten blieben also die Lieder Walthers oder Reinmars, auch wenn sie von jemand anderem gesungen wurden. Wie es zu der andauernden Präsenz im Bewusstsein des Publikums kam, ist im Einzelfall schwer zu erklären. Anzunehmen ist aber, dass außer der Popularität der Sänger vor allem das ausgeprägte Profil des im Lied sich aussprechenden Ich sowie das in den Texten immer wieder apostrophierte künstlerische Selbstbewusstsein eine Rolle gespielt haben dürften.⁹ Die Sänger inszenieren sich als Sprecher der höfischen Gesellschaft, als Experten der höfischen Liebes- und Liedkunst und insofern als Autoritäten, die den Idealen, dem kulturellen Anspruch und dem Lebensgefühl der höfischen Gesellschaft repräsentativ und gültig Ausdruck verleihen.¹⁰ Da die Verbindung mit diesen Autoritäten den Liedern einen höheren Geltungsanspruch verschafft haben dürfte, erscheint es plausibel, dass sie unter deren Namen weitergesungen und schließlich auch aufgeschrieben wurden. Und wie auch immer diese Aufzeichnungen ausgesehen haben mögen – sie oder Abschriften von ihnen gehörten zu den Quellen von A, B und C, oder doch zumindest zu den Quellen ihrer Vorlagen: Die Abhängigkeitsverhältnisse der überlieferten Handschriften weisen darauf hin, dass es ältere autorbezogene Sammlungen gegeben haben muss.¹¹

Die Konstanz der Namentradition hat indes noch eine andere Voraussetzung: Es musste ein Konzept von Autorschaft entwickelt werden, das die Funktion der höfischen Vortragskünstler für das Selbstverständnis der Gattung ins schriftliche Medium übertrug: Die Handschriften notieren ja eine Liedüberlieferung, die schon zum Zeitpunkt ihrer Aufzeichnung grobenteils nicht mehr gesungen wurde und die auch nicht mehr für die Aufführung bestimmt war.¹² Der Wandel vom Sänger zum Autor wird in den Bildern von B und C am unmittelbarsten sichtbar. Dort findet man die Dichter nur selten diktierend, schreibend oder öffentlich vortragend, dafür aber häufig in lyrischer Kommunikation mit einer höfischen Dame. Offenbar verschmilzt hier die einstmalige Auftritts- und Aufführungssituation mit dem Inhalt der Lieder: Der Sänger, der dem höfischen Publikum von seiner Liebe berichtet, wird zum höfisch Liebenden, der für seine Dame dichtet.¹³ Die

⁹ Dazu Kuhn 1980 (wie Anm. 7), S. 84f.; Wachinger 1991 (wie Anm. 3), S. 12f.; Holznagel 1995a (wie Anm. 6), S. 53–57.

¹⁰ Zur Bestimmung von Autorität als Glaubwürdigkeit, Ansehen, »öffentliche Normierungs- und Beweiskraft«: L. Calboli Montecusco/S. Z., »Auctoritas«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 1/1992, Sp. 1177–1185, hier Sp. 1178. Das Verhältnis von *antor* und *ancortitas* im Mittelhochalter und die Etablierung der Automaten in der höfischen Epik erhält Joachim Bumke, »Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik«, in: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, hg. v. Helmut Tervooren/Horst Wenzel, Sonderheft der ZfdPh 116/1997, S. 87–114, bes. S. 101–109.

¹¹ Kuhn 1980 (wie Anm. 7), S. 92–95; zusammenfassend zu den Vorstufen Holznagel 1995a (wie Anm. 6), S. 208–256. Überlieferungsgeschichtliche Bedeutung hat in diesem Kontext insbesondere das Budapester Fragment, weil es, anders als das Naglersche Fragment, nicht durch ein direktes Abhängigkeitsverhältnis, sondern über gemeinsame Vorstufen mit C verbunden ist. Vgl. dazu Voetz 1988 (wie Anm. 6); Korumpf 2004 (wie Anm. 6).

¹² Burghart Wachinger, »Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert«, in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umfänge und Neuansätze, hg. v. Walter Haug, Tübingen 1999, S. 1–29, hier S. 8f.

¹³ Schnell 2001 (wie Anm. 1), S. 110–115; vgl. auch Holznagel 1995a (wie Anm. 6), S. 83f.

Autorität als Sprecher der höfischen Gesellschaft leidet sich mithin nicht mehr aus dem Singen, sondern aus dem Leben des Dichters ab – einem Leben, das freilich aus dem Werk heraus konstruiert wird und das insofern mit dem historischen Sänger nichts mehr zu tun haben muss. Dass hier gewissermaßen das Werk den Dichter und die Autorität den Autor erschafft, erhellt auch aus der Aufnahme einiger »dubioser« Autoren in A und C,¹⁴ deren »Etwas« hauptsächlich Strophen anderer Autoren enthalten. Es handelt sich dabei, wie Hugo Kuhn bemerkt, um »offenbar ursprüngliche anonyme Liedersammlungen, die auf dem Weg von der Vorlage [zu den uns überlieferten Handschriften] geradezu zu fählig mit einem »Autor-Namen überdeckt wurden.«¹⁵ Besonders auffällig ist dieser Vorgang im Fall von Nünne, der seinen Namen der zählenden Anordnung eines Sammlers zu verdanken scheint.¹⁶ Ob es sich bei dieser »Nr. 9« um das Repertoire eines fahrenden Spielmannes, um ein schriftlich notiertes Minnesang-Florilegium oder um das Ergebnis eines komplexen Umgestaltungsprozesses der Vorlage handelte, sei dahingestellt.¹⁷ Sicher ist jedenfalls, dass die Sammler und Redakteure der Handschriften den Namen nicht unter ihre Autoren aufgenommen hätten, wenn dessen Wirkung von der Erinnerung an eine bestimmte Sängerpersönlichkeit abgehängt hätte.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich letztlich auch der »Drang, die ganze verfügbare Liedtradition dem Autorprinzip zu unterwerfen.«¹⁸ Der Status der Lieder als exklusive Kunstform der adeligen Laiengesellschaft liegt nun nicht mehr im höfischen Rahmen der Aufführung, sondern in der imaginierten Person des Autors begründet. Deshalb muss ein Corpus höfischer Lieder mit dem Namen eines Autors verbunden werden, der den Anspruch seines Werks gerecht wird. Hier erscheint nicht mehr die durch den Sänger, Autor praktizierte Liedkunst, sondern vor allem der Autor selbst als Repräsentant der höfischen Gesellschaft.

Dieser ebenso kurze wie schematische Abriss mag genügen, um die Herausbildung der Autorfunktion in der Liedüberlieferung des 13. Jahrhunderts anzudeuten. Erkennbar geworden sein dürfte, dass der Wandel vom Sänger zum Autor ebenso wie die spezifische Gestaltung von Autorschaft zum einen vom Prozess der Verschriftlichung, zum anderen von den künstlerischen, kulturellen und sozialen Ansprüchen der Textproduzenten und -tradenten abhängt. Erkennbar geworden sein dürfte außerdem, dass Autorschaft ein ganz besonderes Mikroklima braucht, um sich entwickeln und erhalten zu können.

Wendet man den Blick von hier aus zur anonymen Liedüberlieferung, so liegt es zweifellos nahe, das Fehlen der Autornamen mit der Abwesenheit eines solchen Mikroklimas zu erklären. Wenn Autorschaft unter den Voraussetzungen bewusst gestalterischer Schriftlichkeit, individueller künstlerischer Leistung und höfischer Repräsentationskultur gedeiht, dann scheint Anonymität umgekehrt mit der Nähe zur (kollektiven) Münd-

¹⁴ Ebd. S. 57.

¹⁵ Kuhn 1980 (wie Anm. 7), S. 93.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Günther Schwetke, »Nünne«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon Bd. 6/1985, Sp. 1169; Holznagel 1995a (wie Anm. 6), S. 108f.; Gisela Korumpf 1981a (wie Anm. 6), Sp. 581f.

¹⁸ Kuhn 1980 (wie Anm. 7), S. 94.

lichkeit, mit künstlerischer Anspruchlosigkeit und niedrigem sozialen Milieu assoziiert zu sein. Es bedarf indes keiner langen Überlegung, um diesen Rückschluss zwar nicht als rundweg falsch, aber doch als unzureichend zu erkennen. Denn Anonymität lässt sich nicht rein negativ erklären. Ebenso wie Autorschaft kann auch sie bewusst gesetzt sein, erfüllt auch sie im jeweiligen Zusammenhang bestimmte Funktionen und ist auch sie an ihren literarhistorischen Kontext gebunden. So fällt schon beim ersten Hinsehen auf, dass synchron zur globalen Entwicklung mitteleuropäischer Liedüberlieferung auch verschiedene Typen von Anonymität auftreten. Die vom Ende des 12. bis ins 14. Jahrhundert entstandenen Textzeugnisse haben offenkundig einen anderen Charakter als die des 15. und 16. Jahrhunderts. Damit verbunden ist ein Wechsel des dominanten Typus. Während in der ersten Phase das Autorprinzip vorherrscht, tritt es in der zweiten Phase zurück und Anonymität wird zur Regel.¹⁹ Ich werde im Folgenden die wichtigsten Typen von Anonymität in der Liedüberlieferung beschreiben, wobei es mir weniger auf eine systematische Untersuchung aller Textzeugnisse als um die Darstellung von Entwicklungsbedingungen und die Einordnung in verschiedene Gebrauchskontexte geht.

2. Inhaltsbezogene Überlieferung

Ich wende mich zuerst der Liedüberlieferung bis ca. 1350 zu, die sich ganz wesentlich dadurch auszeichnet, dass ihre Autoren meist nicht prinzipiell unbekannt sind. Es gibt aus dieser Zeit relativ wenige anonyme Textzeugnisse, denen nicht an anderer Stelle ein Autorname zugeordnet wird oder deren Autoren sich nicht wenigstens erschließen lassen.²⁰ Den Liedern dieser Phase geht die Funktion ›Autor‹ demnach nicht generell ab; sie ist nur in bestimmten Kontexten nicht vorgesehen oder gefährdet.

Der wichtigste dieser Kontexte ist die thematisch-sachorientierte Überlieferung, die von Anfang an als Alternative neben dem Typus der Autorsammlung steht.²¹ Prominent vertreten wird sie von der Handschrift der ›Carmina Burana‹ (um 1225/30), in der vor allem mittellatinische, aber auch verstreute deutsche Lieder und Liedstrophen in thematische Abteilungen geordnet werden.²² Dass sich bis auf zwei nachträgliche

Vermerke²³ hier keine Autornamen finden, gehört offensichtlich zum Programm. Das thematische Ordnungsprinzip macht den Namen des Autors nicht nur überflüssig, es würde durch ihn sogar unliebsame Konkurrenz erfahren. Auffällig ist, dass der anonyme Überlieferungsmodus hier mit einer gewissen Nähe zur Aufführung verbunden ist. Der Codex Buranus ist teilweise mit hintenlosen Neumen versehen, hinzu kommen unter anderem optische Verzerrungen und gestricelte Illustrationen, die die musikalische und theatralische Umsetzung des Textes erleichtern.²⁴ Anders als die vorrangig als Lesebücher konzipierten Autorsammlungen A, B und C ist er mithin nicht nur, aber zumindest auch als Aufführungsbuch gedacht, nicht als repräsentative Summe einer vergangenen Ära elitärer höfischer Liedkunst, sondern als ›Partitur‹ einer lebendigen Spiel- und Aufführungspraxis.²⁵

Die Nähe zur Aufführung unterscheidet den Codex Buranus von einer anderen Art thematisch orientierter Liedüberlieferung, die sich vor allem in Form kleinerer und größerer Abschnitte in gattungsbereitenden Mischhandschriften, aber auch in den Anhängen von Lyrikhandschriften findet.²⁶ Charakteristisch für sie ist ein Zugriff, dem es ›mehr auf inhaltliche Akzente als auf große Quantitäten oder auf die Kodifizierung einer mit Dichternamen verbundenen Tradition ankam.‹²⁷ Ihr geht es also nicht um das Sammeln und Ordnen ganzer Gattungsverbände, sondern um eine begründete Auswahl. So vereinigt etwa der Typus der Minnesangflorilegien jeweils unter einem bestimmten Gesichtspunkt vor allem Anfangsstrophen und Kurzfassungen von Minneliedern, daneben finden sich thematisch definierte Sangspruchkollektionen und Zusammenstellungen geistlicher Lieder.²⁸ Bei einigen dieser Sammlungen erstreckt sich das inhaltliche Interesse auch gattungsbereitend über weitere Strecken der Handschrift. Als Beispiel sei hier auf die Lyrikkollektion des sog. ›Rappolsteiner Parzifal‹ (um 1335) verwiesen, die nicht nur direkte thematische Parallelen zu Prolog und Epilog der Handschrift, sondern auch enge Bezüge zum Text des ›Parzival‹ herstellt und die darüber hinaus an einer

Trink- und Spieledieder; als vierter Abschnitt steht eine Sammlung geistlicher Spiele. Dazu allgemein: Günter Berni, ›Carmina Burana‹, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 1/1978, Sp. 1179–1186. Detaillierter zu den Anlageprinzipien und dem Verhältnis zwischen deutschen und lateinischen Strophen: Burghart Wachinger, ›Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana‹ (zuerst 1981), in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg. v. Hans Fromm, Bd. 2, Darmstadt 1985 (=WdF 608), S. 275–308.

²³ Es handelt sich um Ergänzungen zu zwei nachgetragenen Liedern des Manners; vgl. Berni 1978 (wie Anm. 22), Sp. 1180.

²⁴ Dazu im Detail: Hedwig Meier/Gerhard Lauer, ›Partitur und Spiel. Die Stimme der Schrift im ›Codex Buranus‹‹, in: Aufführung und Schrift im Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (=Germanistische Symposien. Berichtsbände 17), S. 31–47, hier S. 38–43.

²⁵ Ebd., S. 31 u.ö.

²⁶ Holzagegel 2001 (wie Anm. 5), S. 115–120.

²⁷ Franz-Josef Holzagegel, ›Minnesang-Florilegien. Zur Lyriküberlieferung im Rappolsteiner Parzifal, im Berner Hausbuch und in der Berliner Tristan-Handschrift N‹, in: *Dâ herret ouoch geloube zuo.* (wie Anm. 4), S. 65–88, hier S. 82.

²⁸ Holzagegel 2001 (wie Anm. 5), S. 115f.

¹⁹ Vgl. dazu den Überblick von Franz-Josef Holzagegel, ›Mittelalter‹, in: Geschichte der deutschen Lyrik, Stuttgart 2004, S. 11–94; sowie die grundlegenden Untersuchungen von Horst Brunner, ›Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400, Beschreibung und Versuch einer Erklärung‹, in: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg 1.–4. April 1979, hg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschullehrerinnen, Berlin 1983, S. 392–413; ders., ›Das deutsche Liebeslied um 1400‹, in: Gesammelte Vorträge der 600-Jahresfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlem 1977, hg. v. Hans-Dieter Mück/Ulrich Müller, Göttingen 1978 (GAG 206), S. 105–146.

²⁰ Überblicke zur (anonymen) Überlieferung dieses Zeitraums bieten Lothar Voetz 1988 (wie Anm. 6), S. 224–274; Bein 1998 (wie Anm. 4), S. 221–234; Holzagegel 2001 (wie Anm. 5). Vgl. auch Franz-Josef Holzagegel, ›Formen der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert‹, in: Neophilologus 90/2006, S. 355–381.

²¹ So schon Kühn 1980 (wie Anm. 7), S. 90f.

²² Auf die moralisch-satirischen Dichtungen folgen Lieder mit Liebes- und Klagehematik sowie

Schnittstelle der Handschrift der Gliederung dient.²⁹ Die Anonymität ergibt sich demnach hier aus der Funktion der Strophen in der Gesamtkonzeption der Handschrift. Sie trägt zur inhaltlichen Profilierung und zur schriftliterarischen Integration der Einzeltexte in ein kohärentes *minnenbuch* bei.³⁰

Ähnliche Bezüge zur handschriftlichen Umgebung lassen sich auch in einer Reihe von Einschüben und Nachträgen einzelner Strophen nachweisen.³¹ Wie eng die Verbindung mit den umliegenden Texten sein kann, illustrieren besonders nachdrücklich jene deutschen Zeilen, die am Ende des »Fegenseer Liebesbriefes« IV 1 inseriert worden sind, um die lateinischen Ausführungen der Briefschreiberin zusammenzufassen.³² Dabei werden die Formtypen von lateinischer Prosa und deutschem Vers ebenso wie die Ausdruckskonventionen der lateinischen Gelehrten- und der deutschen Volkskultur so weit einander angeglichen, dass die germanistische Forschung sich über ein Jahrhundert lang nicht über den Status der Zeilen einig sein konnte: »Du bist *min*, ich bin *din* – das »älteste Liebesgedicht in deutscher Sprache«³³? Oder doch »nur [...] Zeilen in Reimprosa«³⁴? Ausdruck volkstümlicher Naivität oder vom Hohelied inspirierte Brautmysik?³⁵ Obwohl man inzwischen mehrheitlich davon ausgeht, dass wir hier kein authentisches Liebeslied vor uns haben, macht der Fall dennoch deutlich, dass Elemente volkssprachlicher Lyrik gezielt für die Aussageintention lateinischer Texte dienstbar gemacht werden können. Dass es sich hierbei vielleicht um einen extremen, aber keineswegs um einen Einzelfall handelt, erhellt aus dem Überlieferungskontext einiger Strophen, die man in »Des Minnesangs Frühling« ebenfalls unter den namenlosen findet.³⁶ So stehen die Strophen Namenlos I-III thematisch passend in einer kleinen Sammlung lateinischer Verse über die Verachtung des Weisen; Namenlos IV, eine Aufforderung, gegen das Übel in der Welt vorzugehen, bezieht sich als Anhang auf Salustius »Bellum Iugurthinum« und Namenlos V bildet »eine Art volkssprachige[n] Kommentar« zum *superbia*-Thema seiner lateinischen Umgebung.³⁷

Nimmt man diese Beispiele zusammen, so erscheint die inhaltlich-thematisch gebundene Überlieferung als typischer Fall eines Diskurses ohne Autor-Funktion.³⁸ Dabei übernimmt der Inhalt jene Aufgaben, die sonst der Autor erfüllt. Er dient als Ordnungs-

²⁹ Holznagel 1995b (wie Anm. 27), bes. S. 74–78; vgl. auch Bein 1998 (wie Anm. 4), S. 225.
³⁰ Vgl. auch Bunke 1998 (wie Anm. 10), S. 87–95.

³¹ Mit Belegsammlung: Holznagel 2001 (wie Anm. 5), S. 109–113.

³² Jürgen Kühnel, »*Du bist min, ih bin din*«. Die lateinischen Liebes- (und Freundschafts-)briefe des 14. Jhdts, Göttingen 1977 (=Littrae 52), S. 68–78.

³³ So Kühnel in Zusammenfassung der älteren Forschung: Ebd., S. 28.

³⁴ Franz Josef Worstbrock, »Fegenseer Liebesbriefe«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 9/1/1995, Sp. 671–673, hier Sp. 672.

³⁵ Vgl. Friedrich Ohly, »Du bist mein, ich bin dein, Du in mir, ich in dir, Ich du, du ich« (zuerst 1975), in: ders., Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsfor- schung, hg. v. Uwe Ruberg/Dietmar Peil, Stuttgart 1995, S. 145–175, bes. S. 147f.

³⁶ Zum Folgenden Holznagel 2001 (wie Anm. 5), S. 109–111.

³⁷ Ebd., S. 111; Voeltz 1988 (wie Anm. 6), S. 237–242.
³⁸ Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. I, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt a. M. 2001, S. 1003–1041, bes. S. 1015ff.

prinzip, bildet den Fokus des Sammelinteresses, verbindet Texte zu größeren (Werk-) Einheiten oder stellt kommentierende Bezüge zwischen Texten her.³⁹ Auf diese Weise werden Redezusammenhänge konstituiert, deren Kernfrage nicht lautet: »wer spricht?«, sondern: »wörter wird gesprochen?« Die Anonymität der Texte erklärt sich so aus der spezifischen Zentrierung des Diskurses. Daneben scheint die Nähe zur Mündlichkeit zwar als weiterer Faktor auf, doch darf sie angesichts der sorgfältig konzipierten Schriftlichkeit aller hier anvisierten Überlieferungsträger nicht als essenziell gelten, und der übernehmteste Abschnitt wird zeigen, dass sie in einen anderen Kontext gehört.

3. Überlieferung mit verlorenem Autor

Vom Diskurs ohne Autor-Funktion grenzt sich unter den Liedaufzeichnungen bis ca. 1350 eine Gruppe ab, die gewissermaßen nur äußerlich anonym ist – man könnte sie als Überlieferung mit unsichtbarem oder verlorenem Autor bezeichnen. Typisch für diese Gruppe ist, dass sie zwar Strophen nach dem Autorprinzip sammelt, aber keine Namen nennt. Warum sie dies unterlässt, ist im Einzelfall nicht immer nachzuvollziehen. In einer Reihe von Fragmenten, die ohne Namensangabe Strophen und Lieder einzelner Dichter vereinigen, liegt die Vermutung nahe, dass die Namen im Lauf der Überlieferung verloren gegangen sind: Sie mögen einst Teile größerer Autor-Sammlungen gewesen sein, deren Signaturen mit dem Rest der Handschriften verschwunden sind.⁴⁰ Schwerer einzuordnen sind die anonymen Nachtragsschnitten der Liedhandschriften A und B. Deutlich ist nur, dass das Autor- und Werkprinzip des Grundstocks hier mit einem thematischen Sammelinteresse gemischt und durch die Aufnahme von Einzelstrophen aufgeweicht, nicht jedoch gänzlich aufgegeben wurde. Beide Nachträge bieten kleine, aber kohärente Strophencorpora verschiedener Dichter, in denen wohl Autorsammlungen verwertet sind, die während der Arbeiten am Grundstock noch nicht greifbar waren.⁴¹ Möglicherweise sind sie nur deshalb nicht signiert, weil es sich nicht um Entwurf im Sinne der Handschriftenkonzeption handelt, möglicherweise ging man auch davon aus, dass die Autoren bekannt waren. Der letztgenannte Fall liegt mit einiger Sicherheit bei einer Reihe von Handschriften vor, die entweder ausschließlich oder in einem größeren Abschnitt Werke eines einzigen Autors sammeln: Im Kontext des Münchner Wolfram-Codex cpj 19 war ein Hinweis auf die Autorschaft der beiden angehängten Tagelieder sicherlich ebenso wenig nötig wie in der Heidelberger Reimnar-von-Zweiter-Handschrift (cpj 350).⁴²

Gemeinsam ist diesen Aufzeichnungen, dass ihre Anonymität im Gegensatz zum inhaltsorientierten Sammeltypus weder konzeptionelle noch programmatische Gründe hat. Sie erklärt sich eher durch implizites Autorwissen und die Unwägbarkeiten der

³⁹ Ebd., S. 1014.

⁴⁰ Dazu die Zusammenstellung von Bein 1998 (wie Anm. 4), S. 221–224.

⁴¹ Holznagel 1995a (wie Anm. 6), S. 116–120 und S. 134–139.

⁴² Bein 1998 (wie Anm. 4), S. 225–227; Burghart Wachinger, »Heidelberger Liedhandschrift cpj 350«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 3/1981, Sp. 597–606.

Überlieferung. Dasselbe gilt in gesteigertem Maße auch für einen letzten Typus anonymer Liedüberlieferung, der hier der Vollständigkeit halber noch erwähnt sei: Es handelt sich dabei um anonyme Nachträge einzelner Strophen, die in keinem inhaltlichen Bezug zu ihrem handschriftlichen Kontext stehen und die ihre Aufzeichnung wohl »vor allem der Suggestionkraft des leeren Raumes verdank[en]«⁴³

4. Gattungsbezug und Re-Oralisierung

Mit dem Ende der groß angelegten Lyriksammlungen in der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt das Funktionsgefüge von Anonymität und Autorschaft sich grundlegend zu wandeln. Dieser Wandel bricht nicht plötzlich herein. Er nimmt Tendenzen auf, die bereits in den »Carmina Burana« sichtbar werden und die dann wieder in der jüngsten der großen Autorsammlungen, der Jenaer Liederhandschrift (J, um 1330),⁴⁴ hervortreten.

Zurückzuführen sind diese Tendenzen zum Teil auf den Einfluss von Gattungsstratgien, deren Verständnis von Autorschaft entweder schwächer oder anders ausgeprägt ist als das des höfischen Minnesangs.⁴⁵ So liegt die Anonymität im Codex Buranus wohl nicht zuletzt darin begründet, dass er sich auf die Aufzeichnung von *genres objectives* und Texten ohne höfischen Anspruch konzentriert, auf Gattungen also, die sich weder durch eine besonders akzentuierte Autorrolle auszeichnen noch der Rückbindung an eine besondere Autorität bedürfen.⁴⁶ Die Jenaer Liederhandschrift hingegen ist mit der Sangspruchdichtung einer Gattung gewidmet, deren Interesse traditionell eher dem Melodie- als dem Textdichter gilt.⁴⁷ Hintergrund dieses Phänomens ist die Praxis der Sangspruchdichter, nicht wie die Minnesänger für jedes Lied eine eigene Melodie zu erfinden, sondern ihre Töne immer wieder zu verwenden. Dabei hat es von Anfang an auch Sangspruchdichter gegeben, die in nachahmender oder polemischer Absicht Strophen in den Tönen anderer Autoren schufen. Für ihre Nachfahren, die städtischen Meistersinger, wurde das Dichten in den Tönen älterer Autoren dann sogar zu einer feststehenden Konvention, mit deren Hilfe sie sich dezidiert in die Nachfolge der »alten Meister« stellten. Für sie »garantierte der Tonautorname den Anschluss an eine verbindliche Tradition und bedeutete damit Legitimation des eigenen Dichtens.«⁴⁸ Hier äußert sich also ein Kunst-

verständnis, in dem die Autorität des Tonkünstlers über der des Wortkünstlers steht.⁴⁹ Es erscheint daher nur konsequent, wenn Sangspruch- und Meisterliedersammlungen ihren Traditionsbestand nach Tonautoren ordnen. Wo man nicht davon ausgehen kann, dass Ton- und Textdichter identisch sind, bleiben die Texte anonym.⁵⁰

Neben den Gattungsstrategien dürfte auch eine Ausrichtung der Handschriften auf die musikalische Praxis zum Verschwinden der Textautoren beigetragen haben. Helmut Tervooren vermutet im Zusammenhang mit der Melodienotation von J einen durch die Anonymität erleichterten Gebrauch: »Im Nachsingen der Melodie wird sich der Sänger sowieso mit dem Rollen-Ich identifizieren und so für das Publikum und sich selbst das Autor-Ich überdecken.«⁵¹ Die Aufzeichnung der Lieder wäre in diesem Sinne als Umkehrung des Verschriftlichungsprozesses aufzufassen. Während die Aufzeichnung den realen Sänger verstummen lässt und ihn durch die Vorstellung des Autors ersetzt, lebt in der Aufführung die Stimme des Sängers wieder auf und das Bild des Autors verblasst. Man könnte daher mutmaßen, dass auführungsnahe Handschriften diesen Prozess vorwegnehmen, indem sie die Etablierung des Textautors von vornherein verhindern und dessen Platz so gleichsam für künftige Sänger freihalten. In J wäre dieser Vorgang freilich nur unvollkommen realisiert. Denn zwar tritt beim Singen im Ton eines bestimmten Autors der Sänger an dessen Stelle, doch nicht, um ihn zu überdecken, sondern um seiner Stimme neue Worte zu verleihen. Obwohl also der Sänger spricht, bleiben der Name und die Autorität des Melodieautors noch präsent. Klarer erkennbar ist die Auslöschung der Autorstimme im Codex Buranus, wo das Streben nach Anonymität auch die Textauswahl prägt. Der Codex spart konsequent gerade jene Lieder aus, die für ihre Autoren typisch sind und reduziert so die deutsche und lateinische Überlieferung »auf eine gefällige Liedkunst mit Bevorzugung einer eher geselligen Betrachtung der Liebe.«⁵² Die Konzentration auf die Themen »Tanz« und »Freude« drängt mithin das individuelle künstlerische Profil der Autoren zurück und bereitet den Weg für die Re-Oralisierung.⁵³ Das anonyme Text-Ich kann in der Aufführung umso leichter mit dem Sänger identifiziert werden, als es nicht an die Eigenarten bestimmter Autoren erinnert.

Man kann an diesen Beispielen gut sehen, dass das partielle oder vollständige Fehlen von Namen sich im Vergleich zu den typischen Autorsammlungen bis zu einem gewissen Grade tatsächlich negativ definiert. Die fehlende Einbindung in die Repräsentati-

⁴³ Holznagel 2001 (wie Anm. 5), S. 111.

⁴⁴ Burghart Wachinger, »Jenaer Liederhandschrift«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfassertextikon, Bd. 4/1983, Sp. 512–516.

⁴⁵ Zu diesem Aspekt Tervooren 1995 (wie Anm. 4), S. 202f.

⁴⁶ Ebd., Wachinger 1985 (wie Anm. 22), bes. S. 297–308.

⁴⁷ Grundsätzlich zum Folgenden: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, hg. v. Horst Brunner/Burghart Wachinger, Bd. 1: Einleitung, Überlieferung, Tübingen 1994, S. 1–7; Gisela Kornmumpf/Burghart Wachinger, »Aliment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung«, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, hg. v. Christoph Cornmeu, Stuttgart 1979, S. 356–411.

⁴⁸ Ebd., S. 359.

⁴⁹ Ebd., S. 375–381.

⁵⁰ Bei den Sangspruchdichtern kann man für gewöhnlich von einer Einheit von Text- und Tondichter ausgehen: »Die anspruchsvolleren Meister verwendeten nur Töne, die sie selbst geschaffen hatten, manche nur einen einzigen, die Benutzung fremder Töne findet sich bei ihnen fast nur in polemischen Zusammenhängen. Es gab aber auch weniger ambitionierte Dichter, die die Töne anderer für eigene Texte benutzten [...]«⁵¹ »Erst die Verengung der *meister* im Meistergesang des 14. bis 16. Jahrhunderts führt also zu einer zunehmenden Anonymisierung der Texte: Brunner/Wachinger 1994 (wie Anm. 47), S. 2f.

⁵¹ Tervooren 1995 (wie Anm. 4), S. 203.

⁵² Wachinger 1985 (wie Anm. 22), S. 293–297, hier S. 302.

⁵³ Wachinger führt »die Vorstellung, dass tiefere Schichten des Anspruchs und des Gebrauchs einbezogen wurden« weiter in die Vermutung eines »unmittelbaren Zusammenhang[s] mit Tanzspielen«. Vgl. ders. 1985 (wie Anm. 22), S. 296.

onskultur der höfischen Laiengesellschaft macht ausgeprägte Ich-Rollen in den Texten überflüssig und führt zur Rücknahme biographischer Inszenierungen und künstlerischer Autoritätsgesten. In erster Linie begründet sich die Anonymität der Texte aber wohl doch positiv. Hier stehen (wenn auch u.U. durch Tonautoren vertretene) Gattungsstraditionen oder die Aneignung der Texte in der Aufzählung im Vordergrund. Die Handschriften gehören mithin Diskursen an, in denen es weniger darum geht, wer spricht, als darum, in welcher Tradition oder in welchem Gebrauchskontext gesprochen wird. Dabei verweist die Bedeutung der Tradition zurück auf bestimmte mündlichkeitsnahe Überlieferungsformen, in denen der Verfasser des Einzeltextes sich nur als Fortsetzer oder Bearbeiter des Altüberlieferten versteht.⁵⁴ Die Bedeutung des Gebrauchs hingegen weist voraus auf die Liedüberlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts.

5. Gebrauch

Wenn ich im Folgenden den Gebrauch als Motivation für die Anonymität von Lyriküberlieferung in den Vordergrund stelle, so will ich damit nicht sagen, dass autorbezogene Überlieferung nicht ebenfalls pragmatisch eingebunden sei. Auch die Darstellung von höfischer Kultur und künstlerischer Meisterschaft impliziert ja eine Form des Gebrauchs, nur eben – und das ist der Unterschied – auf den es hier ankommt – eines rein repräsentativen Gebrauchs ohne lebenspraktische Bedeutung. Die Liederhandschriften A, B und C kommen nicht aus der Mitte der höfischen Kultur und haben auch in ihr keine Funktion. Sie entstehen zu einem Zeitpunkt, da diese Kultur in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht mehr existiert und erfüllen den Zweck, sie sich anzueignen und für die Nachwelt zu erhalten.⁵⁵ Ähnliche Typen der Überlieferung gibt es auch im 15. Jahrhundert. Man denke vor allem an die Sammlungen der Lieder Oswalds von Wolkenstein und Hugos von Montfort, die, in der Nähe ihrer Autoren entstanden und aufwendig mit Buchschmuck, Autorbild und Wappen versehen, in erster Linie den Status ihrer Autoren als adelige Dichtersänger betonen. Die Handschriften sind »wohl in erster Linie für den repräsentativen Hausgebrauch angelegt«;⁵⁶ sie spiegeln die Intention der großen Sammelhandschriften also sozusagen ins Private.⁵⁷ Der Gestus bleibt aber derselbe: Wie die Liederhandschrift das Weiterleben einer vergangenen höfischen Kultur, so garantiert die private Autorsammlung das literarische Weiterleben des abwesenden oder verstorbene-

Dichters. Beide sind in ihrer Funktion autonom – sie wirken auch außerhalb ihrer Ursprungskontexte und weit über sie hinaus.

Der im Spätmittelalter dominierende Typus des Liederbuchleids zeigt demgegenüber eine »neue Art der gesellschaftlichen Einbettung, wie sie im 12. und 13. Jahrhundert nicht bezeugt ist und nicht vorstellbar wäre.«⁵⁸ Die hier überlieferten Lieder gehören in jeweils ganz spezifische Lebenszusammenhänge. Sie werden gemeinschaftlich gesungen, vor höfischer oder anderer Gesellschaft ein- oder mehrstimmig vorgetragen, und sie erfüllen in schriftlicher Form beispielsweise die Funktion von Liebesbriefen oder Neuerscheinungen.⁵⁹ Die Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts verweisen auf mündlichen oder schriftlichen, musikalischen oder nicht-musikalischen Gebrauch in höfischen, städtischen oder geistlichen Kreisen.⁶⁰ Sie entstehen als musikalische Sammlungen im Umfeld von Musikfreunden,⁶¹ werden als Lesehandschriften oder Hausbücher konzipiert⁶² oder haben den Charakter von Stammbüchern.⁶³ Je nach Interessenslage ihrer Sammler und Auftraggeber tradieren sie ausschließlich Lieder oder mischen diese mit Texten anderer Gattungen, widmen sich spezifischen Typen von Liebes- oder geistlichen Liedern oder zeigen ein breiteres Interesse, geben Melodieaufzeichnungen bei oder nicht, stellen Texte neu zusammen oder reproduzieren bereits vorhandene Sammlungen.⁶⁴

Mit dem Gebrauchscharakter der Handschriften geht sowohl ihre relativ bescheidene Ausstattung als auch die nahezu ausschließliche Anonymität der aufzeichneten Lieder einher. Dabei kann die Abwesenheit der Autornamen schon im primären Gebrauchszusammenhang ganz unterschiedliche Gründe haben. Bei Liedern aus dem Umfeld musikalischer Auführungen ist es etwa denkbar, dass die Bekanntheit der vorgebrachten Autoren vorausgesetzt wird. Wahrscheinlicher ist aber, dass schon hier das Interesse an den Themen oder an der musikalischen Durchführung im Vordergrund stand. Letzteres gilt umso mehr, als bei dem nun sich herausbildenden mehrstimmigen Lied der Text ohnehin

⁵⁸ Wachinger 1999 (wie Anm. 12), S. 15.

⁵⁹ Hierzu bes. ebd., S. 12–14. Vgl. Christoph Petzsch, »Einschränkendes zum Geltungsbereich von »Gesellschaftslied«, in: Euphorion 61/1967, S. 342–348.

⁶⁰ Vgl. den Überblick von Holzappel 2004 (wie Anm. 19), S. 85–88. Eine katalogartige Zusammenstellung der Liederbücher unternimmt Albrecht Classen, Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster u. a. 2001 (=Volksliedstudien 1). Zu den Entstehungs- und Gebrauchskontexten der Liederbücher gibt es eine ganze Reihe von Einzeluntersuchungen; eine systematische Darstellung steht noch aus.

⁶¹ So etwa das »Lochamer Liederbuch: Holzappel 2004 (wie Anm. 19), S. 85; vgl. Christoph Petzsch, Das Lochamer Liederbuch. Studien, München 1967 (=MTU 19).

⁶² In diese Kategorie dürfen z. B. das »Liederbuch der Clara Häzlerin« und das »Angsburger Liederbuch« gehören. Vgl. Johannes Rettelbach, »Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg«, in: Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts, hg. v. Johannes Janota/Werner Williams-Krapp, Tübingen 1995 (=Studia Augustana 7), S. 281–307, bes. S. 290. Das »erste Liederstammuch in der deutschen Geschichte« ist die »Darfelder Liederhandschrift: Die Darfelder Liederhandschrift 1546–1565. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Arthur Hüfner und Ade-Elise Beckmann hg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Münster 1976 (=Schriften der Volkskundlichen Kommission für Westfalen 23), hier S. 19.

⁶⁴ Einen Eindruck zur Vielgestaltigkeit der Liederbücher kann man sich bei Classen 2001 (Anm. 60) verschaffen.

⁵⁴ Dieses Traditionsverständnis ist besonders typisch für die Heldendichtung: Otto Höfler, »Die Anonymität des Nibelungenliedes«, in: DVjs 29/1955, S. 167–213. Vgl. auch Hellgardt 1998 (wie Anm. 2), S. 46, 49–51; Beim 1999 (wie Anm. 2), S. 303f.

⁵⁵ Besonders deutlich geht das aus den berühmten »Maressen«-Strophen Johannes Hadlaub's hervor, in denen er programmatisch verkündet, dass die Sammler der *Liederbuch den edil/nl sang [...] nit [wolten] lan zergân*. Ausgabe: Johannes Hadlaub, Die Gedichte des Zürcher Minnesängers, hg. v. Max Schliendorfer, Zürich, München 1986. Dazu Kuhn 1980 (wie Anm. 7), S. 100–105; Kornumpf 1981b (wie Anm. 6), bes. Sp. 585.

⁵⁶ Wachinger 1991 (wie Anm. 3), S. 17.

⁵⁷ Anders gesagt: Ihr Darstellungsinteresse gilt der Repräsentation des höfisch-adligen Autors, nicht dem Autor als Repräsentanten der höfischen Adelskultur.

an Gewicht verliert: »Je höher der Anspruch des musikalischen Satzes ist, desto weniger kann auf die Nuancen und Überraschungen des Textes geachtet werden.«⁶⁵ Hinzu kommt, dass das gemeinschaftliche Singen sich dem Gedanken an den Autor sperrt: Anders als im einstimmigen solistischen Lied ist es hier nicht möglich, das sprechende Ich mit dem Sänger und dessen mit dem Autor zu identifizieren.⁶⁶ Einen deutlicheren Bezug zwischen Text-*Ich* und Autor scheint demgegenüber der Gebrauchstyp des schriftlichen Liebesgrußes zuzulassen, der in Gestalt persönlich gewidmeter Lieder vielfach bezeugt ist. Nichtsdestotrotz spielt auch hier der Autor keine Rolle, da es nur auf die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger ankommt. Ob der Sender zugleich auch der Verfasser des Liedes ist, bleibt offen und ist auch eigentlich gleichgültig. Denn trotz seines scheinbar privaten Charakters ist der Liebesgruß kein individueller Ausdruck. Er beansprucht nicht Einmaligkeit oder Originalität, sondern allgemeine Geltung; er ist »Minnebrauchtum« ohne persönliches (Autor-)Profil und als solches uneingeschränkt wieder verwendbar.⁶⁷

Das Desinteresse an den Autoren und überhaupt an der Kategorie der Autorschaft setzt sich in den schriftlichen Sammlungen fort. Das ist zum Teil gewiss damit zu begründen, dass diese als Liedrepositorien oder Zusammenstellungen gewidmeter Gedichte entstehen und so die Vorgaben des primären Gebrauchs bewahren.⁶⁸ Der Gedanke an die ursprüngliche Gebrauchsform bleibt aber wohl auch in jenen Liederbüchern präsent, die aufgrund ihrer fehlenden Notation und metrisch verderbten Textgestalt offensichtlich nur als Lesebücher geeignet waren. Ihnen allen gemeinsam ist die Ausrichtung auf »das Allgemeingültige und Wiederverwendbare, was die Ausprägung eines persönlich akzentuierten Text-*Ich* ebenso verhindert wie ein elitäres Kunst- oder Lebensbewusstsein. In diesem Sinne gestaltet sich auch der Bezug auf die lyrische Überlieferung des 12. und 13. Jahrhunderts: In den Liederbüchern finden sich zwar immer wieder Anklänge an den Minnesang, sie pflegen weitgehend die gleichen Gattungen und greifen versatzstückhaft auch die Topoi der höfischen Minneideologie auf, doch bewahren sie weder die Namen mittelhochdeutscher Autoren noch deren Texte.⁶⁹ Gleichwohl ist das anonyme Lieder-

⁶⁵ Wachinger 1999 (wie Anm. 12), S. 13.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 12f. Zu diesem Problemfeld auch Harald Häferland, »Frühe Anzeichen eines lyrischen Ichs. Zu einem Liedtyp der gedruckten Liedersammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert, 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003, hg. v. Gert Hübner, Amsterdam/New York 2005 (=Chloe 37), S. 169–200.

⁶⁸ So erwägt etwa Sappeler zum »Königsreiner Liederbuch«, dass »Mitglieder eines Freundeskreises [...] einander und ihren Angebotenen Aufzeichnungen der Lieder geschenkt [hätten] und der Besitzer des Liederbuches [...] sie dann mit den dazugehörigen Widmungen gesammelt [habe]«. Das Königsreiner Liederbuch Ms. gem. qu. 719 Berlin, hg. v. Paul Sappeler, München 1970 (=MTU 29), S. 8.

⁶⁹ Zur Minnekonzeption der Liebeslieder des 15. und 16. Jahrhunderts Wachinger 1999 (wie Anm. 12), S. 15–29. Zu den Themen: Doris Stittig, »*Vyl wondrous machet minne*«. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie, Göttingen 1987 (=GAG 465).

buchlied mit seinem geringeren Anspruchsniveau, dem schmaleren Themenspektrum und der inhaltlichen Stereotypie nicht einfach als »gesunkenes Kulturgut zu bezeichnen. Zwar wirkt es im Vergleich zur Kunstform des hohen Minneliedes volksliedhaft, doch ist es nicht Volkslied im Sinne von kollektiver Mündlichkeit, Kunstlosigkeit und Verbreitung in »unteren« Gesellschaftsschichten.⁷⁰ Sein Sigenum ist vielmehr die Einbindung in mannigfache mediale und soziale Gebrauchszusammenhänge, deren einzige Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie keines Autornamens bedürfen.

Damit sei mein Gang durch die mittelhochdeutsche Liedüberlieferung beendet. Er hat gezeigt, dass Anonymität und Autorschaft hier von verschiedenen Diskurszusammenhängen bestimmt werden und sich gemeinsam mit diesen wandeln. Autorschaft ist dabei stets mit irgendeiner Form von persönlicher *auctoritas* verbunden. Der Autor repräsentiert dichterisches Können, didaktische Kompetenz oder höfischen Lebensstil. Sein Auftreten als profiliertes Ich impliziert immer auch ein gewisses Interesse an seinem (imaginierten) Person. Es ist gewiss kein Zufall, dass ausgerechnet die Liedüberlieferung bevorzugt biographische Details in den Blick nimmt, dass der Minnesänger Ulrich von Liechtenstein die erste literarische Autobiographie verfasst und dass eine Handschrift Oswalds von Wolkenstein das erste Autorenporträt mit individuellen Zügen enthält.⁷¹ Ein grundsätzliches Bedürfnis nach dem Autor entsteht daraus gleichwohl nicht. Ein Lied muss weder jemandem gehören, noch wird es unbedingt als Ergebnis individuellen Ausdruckswillens begriffen. Und auch sein Geltungsanspruch ist von keiner konkreten Person abhängig – es kann sich auch durch seinen Inhalt, den Rückgriff auf eine Gattungstradition, sein Leben in der Aufführung oder die Einbindung in einen gesellschaftlichen Gebrauch legitimieren.

⁷⁰ Hans Peter Neureuter, »Volkslied«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin 2003, S. 794–799; vgl. auch Gert Hübner, »Vorwort«, in: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert (wie Anm. 67), S. 1–10.

⁷¹ Vgl. Wachinger 1991 (wie Anm. 3), S. 17, 20f.