

Zweitveröffentlichung



Bennewitz, Ingrid

»Die hohe Kunst der Liebeslyrik« : Tristan Marquardts und Jan Wagners Anthologie Unmögliche Liebe

Datum der Zweitveröffentlichung: 28.07.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109296x

Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (2022): »Die hohe Kunst der Liebeslyrik« : Tristan Marquardts und Jan Wagners Anthologie Unmögliche Liebe, in: Christoph Jürgensen, Friedhelm Marx, und Holger Pils (Hrsg.), Natur - Form - Autorschaft : das literarische Werk Jan Wagners, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 251–260.

Rechtehinweis

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

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

»Die hohe Kunst der Liebeslyrik«

Tristan Marquardts und Jan Wagners Anthologie *Unmögliche Liebe*

Habent sua fata libelli: So ließe sich wohl auch die Entstehungsgeschichte der 2017 von Tristan Marquardt und Jan Wagner vorgelegten Sammlung mit 141 neuen Übertragungen mittelhochdeutscher Liebesgedichte charakterisieren, die – darauf wird noch zurückzukommen sein – vom Feuilleton und vom interessierten Publikum gleichermaßen mit einer Begeisterung aufgenommen wurde, die in diesem Ausmaß jedenfalls weder erwartbar noch vorhersehbar war.¹ Aus einer Reihe eher zufälliger Begegnungen und einer von Jan Wagner im Vorwort nonchalant so charakterisierten »Kaffee-, Tee- oder Schnapsidee«² (UL 9) entstand in Verbindung mit einer zweifellos idealen Herausgeber-, Kompetenz- und Rollenverteilung (Tristan Marquardt alias Alexander Rudolph als »professioneller« Mediävist, zugleich aber auch Autor, Lyriker und DJ; Jan Wagner als schon zu diesem Zeitpunkt hochdekoriertes Lyriker und Übersetzer, wengleich gerade noch nicht Büchner-Preisträger) nichts weniger als der ehrgeizige Versuch eines »Doppelporträts zweier literarischer Zeitalter«

¹ Vgl. dazu u.a. die einschlägigen Rezensionen von Detlef Goller (Des Minnesängers Frühling. *Unmögliche Liebe* und Rühmkorfs Walther von der Vogelweide, in: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 63 (2018), 270, S. 199–204), Frieder von Ammon (Rez. zu Tristan Marquardt und Jan Wagner (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen*. in: *Arbitrium* 36 (2018), 1, S. 134–140), von Tilman Spreckelsen in der FAZ (Was brennt denn da so schön? Wenn das mal nicht die Liebe ist: Siebzig deutsche Lyriker der Gegenwart wenden sich den Minneliedern des Mittelalters zu – und dichten sie nach, in: FAZ vom 25.11.2017, www.zeitung.faz.net/faz/advents-literaturbeilage/2017-11-25/was-brennt-denn-da-so-schoen/83167.html [zuletzt aufgerufen am 4.8.2021]), von Michael Braun in der Zeit (In der Schrift lebt das Begehren, in: *Zeit* vom 1.10.2017, www.zeit.de/kultur/literatur/2017-09/unmoegliche-liebestristan-marquardt-jan-wagner [zuletzt aufgerufen am 4.8.2021]) oder Hans-Herbert Räkel in der Süddeutschen Zeitung (Das Schönste ist, wenn man das Schönste nicht bekommt. Das Geheimnis der Minne: Jan Wagner und Tristan Marquardt baten 68 Dichter, mittelalterliche Lyrik zu übersetzen. Ein Wettkampf mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen, in: *SZ* vom 20.10.2017, www.sueddeutsche.de/kultur/lyrik-das-schoenste-ist-wenn-man-das-schoenste-nicht-bekommt-1.3717318 [zuletzt aufgerufen am 4.8.2021]).

² Tristan Marquardt und Jan Wagner (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen*, München 2017. In der Folge abgekürzt mit der Sigle UL.

(UL 9). Insbesondere den vielfältigen Kontakten von Jan Wagner innerhalb der aktuellen Lyrik-Szene mag es zu verdanken sein, dass sich die Liste der beteiligten Autor:innen über weite Teile wie ein ›who is who‹ der deutschsprachigen Gegenwartslirik liest mit Namen wie Ulrike Draesner, Nora Gomringer, Durs Grünbein oder Joachim Sartorius, um nur einige wenige herauszugreifen. Gleichzeitig dokumentieren die dabei entstandenen ›neuen‹ lyrischen Erzeugnisse die Einsicht des Übersetzers Jan Wagner, die er im Vorwort in aller Entschiedenheit formuliert, nämlich dass ›der Treue in der Lyrikübersetzung [...] immer das herrliche Paradox zugrunde [liege], dass man dem gewählten Autor zwar zu dienen habe, ihm gelegentlich aber untreu werden müsse, um ihm wahrhaft treu bleiben zu können‹ (UL 7f.). Tatsächlich repräsentieren die Autor:innen und ihre Herangehensweise an die mittelhochdeutschen (Original-)Texte insofern auch persönlich wie literarisch die poetologische Vielfalt der aktuellen Gedichtdichtung, auch dies wahrlich kein geringer Anlass, um sich mit diesem Band auseinanderzusetzen.³ Die seitens der Herausgeber gewährte Freiheit von übersetzungstechnischen Vorgaben bedingt notwendigerweise die jeweilige Eigenverantwortung der Autor:innen für ›ihre‹ Texte, wobei wie immer Gelingen oder mitunter grandioses Scheitern nahe beieinander, immer freilich auch im Auge des Betrachters bzw. der Leser:innen liegen.

Ein Alleinstellungsmerkmal der *Unmöglichen Liebe* konstituiert auch der Grenzgang zwischen Philologie und Poetik, den die beiden Herausgeber unübersehbar inszenieren. Wenn sich Jan Wagner in diesem Kontext mit Bezug auf die mittelhochdeutsche Lyrik ›lediglich‹ als ›begeisterter Laie‹ charakterisiert, dann trifft dieses Understatement jedenfalls nicht auf seine exzellente Kenntnis der einschlägigen literarischen ›Vorgänger‹ im Bereich der mediävistischen Rezeptionsgeschichte zu, wie seine Anmerkungen zu Peter Rühmkorf⁴, ganz besonders aber seine Rezension von Horst Brunners Übersetzungen der Lieder Walthers von der Vogelweide mit Nachdruck belegen.⁵

Dabei profitiert Wagner zugleich von seiner Expertise im Bereich der anglo-amerikanischen Literatur, wenn er etwa den großen Bogen spannt von Walther von der Vogelweide zu W.H. Audens Elegie auf den Tod von

³ Vgl. dazu insbesondere die Rezension von Frieder von Ammon (wie Anm. 1).

⁴ Peter Rühmkorf, *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, Reinbek bei Hamburg 1984 sowie Peter Rühmkorf, *Des Reiches genialste Schandschnauze. Texte und Brief zu Walther von der Vogelweide*, Göttingen 2017.

⁵ Vgl. Jan Wagner, *Willkommen, Walther, Vater unserer Dichter*, Rezension zu Horst Brunner (*Walther von der Vogelweide. Gedichte. Auswahl. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hrsg. von Horst Brunner, Stuttgart 2012.) in der FAZ vom 9.3.2013, www.buecher.de/shop/gedichte/walther-von-der-vogelweide/-/products_products/detail/prod_id/35689289/ (zuletzt aufgerufen am 4.8.2021).

W.B. Yeats (»he became his admirer«⁶) oder über das so ganz andere und selbstverständliche Interesse der »englischsprachigen Dichter und Denker« reflektiert, »sich des eigenen Erbes dichterisch anzunehmen, die altenglischen und mittelenglischen Epen und Poeme in ein modernes Englisch zu überführen und diese funkelnden Schätze der Vergangenheit dem zeitgenössischen Publikum zugänglich zu machen« (UL 5). Die dabei zitierten Beispiele – Seamus Heaneys ›Beowulf‹-Bearbeitung; die vielfältige Rezeption von »Sir Gawain an the Great Knight« – sind ebenso zutreffend wie auch mit Blick auf die aktuelle anglo-amerikanische Medienlandschaft jederzeit ergänzbar.

Eine philologische Herausforderung, die jedenfalls glänzend gemeistert wird, stellt Tristan Marquardts »kurze Einführung in den Minnesang« (UL 11–22) dar. Sieht man von den notwendigen und in diesem Fall legitimierbaren Vereindeutigungen einmal ab, könnte dies – mit den obligatorischen Literaturverweisen versehen – durchaus auch im Rahmen eines wissenschaftlichen Äquivalents in dieser Form zu finden sein. Fragen nach Traditionen der Gattungen, Überlieferung, aber auch der sozialen Praxis des Minnesangs werden ebenso prägnant auf den Punkt gebracht wie grundsätzliche Überlegungen zu Textauswahl und Übersetzung, deren Anspruch die Überführung der »Variationskunst des Minnesangs in eine Variationskunst des Übersetzens« (UL 21) darstellt, die jedenfalls »eine Auseinandersetzung aus unserer Gegenwart heraus« (UL 22) intendiert. Der jeweiligen Übersetzung folgt – leider *petit* gesetzt – ein handschriftentnaher Text auf der Basis des jeweils gewählten Überlieferungsträgers, darunter insbesondere die Minnesang-Handschriften A, B, C, D, E, F; ergänzt um Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert. – Für mediävistisch erfahrene Benutzer:innen mag dieses Zusatzangebot eine willkommene Erinnerungshilfe sein (wenngleich ohne die forschungsgeschichtlich standardisierten Editionsverweise z.B. zu *Minnesangs Frühling*); ob die mittelhochdeutschen Texte in dieser Form tatsächlich für ein breites Publikum von Interesse sein können, darf jedenfalls bezweifelt werden. Ähnlich wie die mittlerweile seit mehr als eineinhalb Jahrhunderten forschungsprägende Edition *Des Minnesangs Frühling*⁷ beginnt auch die *Unmögliche Liebe* mit kurzen, anonym überlieferten Texten aus der Sammlung der *Carmina Burana*⁸ und der Tegernseer Handschrift⁹, die traditionell als Beispiele weiblichen Sprechens im frühen Minnesang gelten.¹⁰

⁶ Wagner, Willkommen, Walther (wie Anm. 5).

⁷ Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, 38., erneut revidierte Auflage, Stuttgart 1988. Im Folgenden zitiert unter der Sigle MF und entsprechender Strophe.

⁸ Vgl. dazu Günter Bernt, Art. ›Carmina Burana‹, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon Bd. 1, hrsg. von Kurt Ruh, Gundolf Keil, Werner

Anonym

Grünt Wald denn überall.
Wo bleibt mein Treu so lang?
Ritt hin.
Ach. Wem zu Lieb ich bin?

Übertragung: Daniela Seel

Gruonet der walt allenthalben. | wâ ist mîn geselle alse lange? | der ist geriten hinnen. | owî! wer sol mich minnen?

Du irgend mein, ich dir
Verlass, Verlass, sei dir.
In meine Brust
beschlossen,
Schlüsselchen – ists hin.
Wirst noch und je darin.

Übertragung: Daniela Seel

Du bist mîn, ih bin dîn. | des solt du gewis sîn. | du bist beslossen | in mînem herzen, | verlorn ist das sluzzellîn. | du muost och immer darinne sîn.

(UL 25; Herv. i.O.)

Dabei mag insbesondere im Fall des zweiten, bis zum heutigen Tag bekannten Textes die Frage nicht unberechtigt sein, ob hier überhaupt eine Übersetzung notwendig sei, ob das an Zaubersprüche gemahnende ›Rauen‹ der Liebesbeschwörung nicht auch im Original verständlich genug sein könnte.

Zugleich zeigen die beiden Übertragungen von Daniela Seel (UL 25), wie herausfordernd gerade diese kleinen und in sich so perfekten mittelhochdeutschen Formate für eine moderne Adaptation sein können; wie nahe Ge- und Misslingen beieinander liegen. Gelingt es der Autorin im ersten Fall perfekt, die Lakonie und Melancholie des Originals unter Wahrung der parallel geführten und nur scheinbar einfachen Syntax zu treffen, so bleibt nach der Lektüre des zweiten Beispiels eine gewisse Ratlosigkeit zurück angesichts der – möglicherweise ja bewusst – unzusammenhän-

Schröder, Burghart Wachinger und Franz Josef Worstbrock, Berlin/New York 1978, Sp. 1179–1186.

⁹ Vgl. dazu Franz Josef Worstbrock, Art. ›Tegernseer Liebesbriefe‹, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon Bd. 9, hrsg. von Burghart Wachinger, Gundolf Keil, Kurt Ruh, Werner Schröder und Franz Josef Worstbrock, Berlin/New York 1995, Sp. 671–673.

¹⁰ Vgl. dazu Ingrid Bennewitz, Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang. Überlegungen zur Funktion der sog. ›Frauenstrophen‹, in: Mediävistik 4 (1991) [recte: Mai 1993], S. 21–36.

genden, alle Grundgesetze der Grammatik und Semantik missachtenden neuhochdeutschen Fassung, die das beschwörende Liebesraunen des *du bist mîn, ich bin dîn* (MF 3,1) geradezu torpediert.

Diese kritischen Anmerkungen können und wollen die Verdienste aller in diesem Band versammelten Gegenwartsautor:innen keineswegs schmälern. Die Herausforderungen, denen sie sich immer mutig gestellt haben, waren keine geringen; dass insbesondere mit Tristan Marquardt ein sach- und fachkundiger Ansprechpartner zur Verfügung stand, ist durchgängig zu spüren und hat wesentlich dazu beigetragen, auch ein vergleichbar hohes philologisches Niveau zu sichern. Das bedeutet wiederum nicht, dass sich mitunter nicht auch – aus der Sicht des Mediävisten – falsche oder zumindest bedenkliche Übersetzungen finden ließen; es handelt sich dann aber jedenfalls um jeweils bewusste Entscheidungen quasi zugunsten einer je eigenen Version.

Grundsätzlich lässt sich auf viele Neufassungen der *Unmöglichen Liebe* ein Bonmot übertragen, das Ulrich Wyss vor vielen Jahren auf die Walther-Übertragungen von Peter Rühmkorf gemünzt hat, nämlich dass sie »dem Philologen abwechselnd Schamröte und die Neidesblässe ins Gesicht treiben [...]«. ¹¹ – So verständlich es ist, dass die beiden Herausgeber den von ihnen eingeladenen Autoren den Vortritt lassen, so sehr hätte man sich freilich gewünscht, wenn schon nicht in diesem Band, so vielleicht doch an anderer Stelle auf einen eigenen Übertragungsversuch zu stoßen. Im Fall Tristan Marquardts ist dies mit Blick auf sein zweites berufliches Standbein durchaus zu bewerkstelligen. ¹² Im Werk Jan Wagners finden sich hingegen direkte Bezüge zum Mittelalter und insbesondere zum Minnesang eher in peripherer, stets jedoch fundierter Form. Wie intensiv sich Jan Wagner schon geraume Zeit vor dem Erscheinen der *Unmöglichen Liebe* mit den verschiedenen Möglichkeiten des (dichterischen) Übersetzens mittelhochdeutscher Dichtung, speziell den Liedern und Sprüchen Walthers von der Vogelweide, beschäftigt hat, über welche luzide Kenntnisse des Waltherschen Œuvres er tatsächlich verfügt, zeigt die schon oben erwähnte umfangreiche Rezension des Walther-Bandes von Horst Brunner in der FAZ vom 9.3.2013. ¹³ Hier vergleicht Wagner u.a. die (philologischen) Übersetzungen Horst Brunners und Peter Wapnewskis mit den künstlerischen Versuchen Peter Rühmkorfs und Thomas Klings, um anschließend als zentrale – und offene – Frage zu formulieren: »Kann es eine Prosa Genauigkeit in einer Kunstform geben, deren Wesen nicht zuletzt in ihrer Geformtheit und im Reichtum ihrer

¹¹ Ulrich Wyss, Rühmkorf, Walther von der Vogelweide und ich, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 72 (1978), S. 260–276, hier S. 264.

¹² Marcel Beyer, Muskatblut, Muskatblüt. Mit Erstübersetzungen von Tristan Marquardt, Heidelberg 2016.

¹³ Vgl. dazu Anm. 5.

Sprache besteht? Könnte also eine zunächst eher untreu erscheinende Nachdichtung, die sich ganz auf die Eigenheiten der Poesie verlässt, letztlich dies sein: genauer?« Umso überraschender ist da Wagners abschließendes Plädoyer für das Original selbst (»Welcher Übersetzung man auch den Vorzug gibt: Man wird gut daran tun, das Original danebenzulegen und, so möglich, laut zu lesen.«¹⁴).

Wo immer Jan Wagner in seinen eigenen poetischen Werken Mittelalterliches zitiert, offensichtlich mit leichter Hand einstreut in völlig unerwartbaren Kontexten, offenbart sich seine Fähigkeit zu subtiler Assoziativität. Ein solches Beispiel findet sich etwa in der 2020 publizierte *Live Butterfly Show*¹⁵:

säge

wer wüßte mehr von trennen und gelingen
zugleich? die feinen zähne des piranha,
der schlanke griff – und schimmernd wie die klinge,
die zwischen sigurd und der keuschen bryn-

hild ruhte, bis die morgensonne
durchs fenster auf das bettuch rieselte.
und plötzlich kehrt der duft der sägespäne
zurück, jener moment im zirkuszelt,

in dem die jungfrau lächelnd in zwei teilen
sich wiederfand, der große zambonini
den hut abnahm, um ihn just dort zu wedeln,

wo beides wahr schien, zwischen rumpf und beinen
im trommelschwellen, im wirbel des lichts
nicht etwas da war, aber auch nichts nichts.
(BS 12)

Tatsächlich lässt sich die Geschichte von Sigurd/ Siegfried und Brynhild/ Brunhild in den nordischen wie mittelhochdeutschen Versionen des Mythos als Bestätigung der Eingangsfragen interpretieren – als eine Erzählung von »trennen und gelingen zugleich«. Dabei »zersägt« Wagner die »keusche □ bryn-hild« hier auch durch die formale Positionierung innerhalb des Sonetts im Übergang vom ersten zum zweiten Quartett und gibt damit zugleich den Anstoß zum Bild der »zersägten Jungfrau« in der Zirkusmanege. Gleichsam unter der Hand wird das keusche Beilager Sigurds und Brynhilds jedoch verschränkt mit dem Erwachen der Liebenden im Morgengrauen (»bis die morgensonne/ durch das fenster auf das bettuch rieselte«), wie sie zum Standardrepertoire des mittelhochdeutschen Tage-

¹⁴ Wagner, Willkommen, Walther (wie Anm. 5).

¹⁵ Jan Wagner, *Die Live Butterfly Show. Gedichte*, Berlin 2018. Im Folgenden zitiert unter der Sigle BS.

liedes zählt und insbesondere von Wolfram von Eschenbach in eindrücklicher Form inszeniert wurde (vgl. z.B. *Sine klâwen* [MF 4,8]). Ob hier auch das freilich nur vorgetäuschte ›keusche‹ Beilager eines anderen prominenten Liebespaares der mittelhochdeutschen Literatur, nämlich Tristan und Isolde, in der Minnegrotte in Erwartung des eifersüchtigen König Marke anklingt, sei dahingestellt; nicht zuletzt auch deshalb, weil dort die Mittags- und nicht die Morgen Sonne die Liebenden bescheint.

Auch im Prosawerk Jan Wagners, konkret der *Sandale des Propheten*¹⁶ (Berlin 2011), findet sich ein Bezug auf mittelalterliche Mythen, die insbesondere im Œuvre Wilhelm Lehmanns eine zentrale Rolle spielen. Neben Parzival und Tristan und Isolde ist es insbesondere die Figur des Zauberers Merlin, »in dessen Namen sich die Lehmannsche Präzision im Ornithologischen aufs glücklichste bewährt: Denn Merlin ist ja beides, einerseits der Raubvogel, der in Birken brütet und die Nester von Krähen und Elstern nutzt, und andererseits jene legendäre Gestalt aus der Artussage, die aus der Vereinigung eines Teufels mit einer Jungfrau entstanden sein soll.« (SP 114) Ebenso ambivalent verwendet der exzellente Artus-Kenner Wilhelm Lehmann die Erinnerung an Merlin in seinem Werk (»Merlin saß oben. Meine Nähe scheuchte ihn nicht; er lachte leise.«).¹⁷ Wie Jan Wagner richtig beobachtet, lässt Merlin sich »als eine Art Alter ego Lehmanns [] begreifen« (SP 118) und die mythische Zeitdimension in Lehmanns Werk (»Allzeit«) wird in seiner Interpretation damit auch »die Zeit Merlins, Merlinszeit« (SP 119).

Ich komme abschließend noch einmal zurück zum Band *Unmögliche Liebe* und seiner Aufnahme in der Fachwelt. Wie schon angedeutet, waren die Reaktionen des Feuilletons geradezu enthusiastisch, ja hymnisch (vgl. etwa Michael Braun in der Zeit vom 1.10.2017: »Diese Lyrikanthologie ist ein Ereignis!«; die Herausgeber haben »einen gewaltigen Coup gelandet [...]. Keine Lyrikanthologie der letzten Jahrzehnte hat einen so gewaltigen Echoraum erzeugt, keine Bestandsaufnahme einer versunkenen literarischen Epoche eine so elektrisierende Wirkung auf das poetische Weltgefühl unserer Gegenwartsdichter ausgeübt wie eben die *Unmögliche Liebe*.«¹⁸). Zwar mag die mit dem Zeitpunkt des Erscheinens zusammenfallende Zuerkennung des Büchner-Preises an Jan Wagner dieser Euphorie jedenfalls keinen Abbruch getan haben. Dass sich Jan Wagner und Tristan

¹⁶ Jan Wagner, *Die Sandale des Propheten*. Essays. Berlin 2011. Im Folgenden zitiert unter der Sigle SP

¹⁷ Tatsächlich findet sich eine vergleichbare Stelle auch bei Tankred Dorst in dessen *Merlin* (Tankred Dorst, *Merlin oder das wüste Land*. Mitarbeit Ursula Ehler, Frankfurt am Main 1981).

¹⁸ Michael Braun, »Unmögliche Liebe«. In der Schrift *lebt das Begehren*, in: *Die Zeit* vom 28.10.2017, www.zeit.de/kultur/literatur/2017-09/unmoegliche-liebe-tristan-marquardt-jan-wagner (zuletzt aufgerufen am 4.8.2021).

Marquardt mit diesem Band hohe Verdienste allein schon um die Wahrung des kulturellen Gedächtnisses der deutschsprachigen Liebesdichtung erworben haben, steht außer Frage; dass der Band zusätzlich die *crème de la crème* der aktuellen Gegenwartsliteratur versammeln kann, ist zweifellos insbesondere Jan Wagners intensiver Vernetzung in dieser ›Szene‹ ebenso wie in jener des Verlagsgeschehens zu verdanken, denn der Carl Hanser Verlag hat hier auch optisch etwas vorgelegt, das auf dem deutschen Buchmarkt selten geworden ist und nicht zuletzt auch deshalb Lob verdient: ein ›schönes‹ Buch, das man gern zur Hand nimmt und das ganz vortrefflich zum Verschenken taugt – die bange Frage einmal hintenangelte stellt, wie viel der damit Bedachten den Band wirklich gelesen haben.

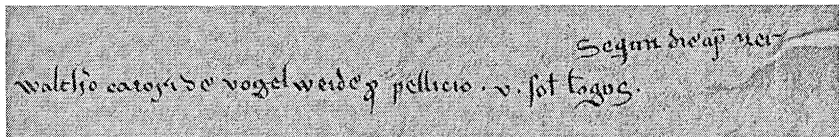
Tatsächlich aber – wenngleich diese Bedenken die Meriten des Bandes nicht schmälern sollen und wollen – kommt ein Verständnis von Minnesang und seiner Rezeption in der hier vorgelegten Form auch den Erwartungshaltungen der Literaturwissenschaft und der Mediävistik über weite Teile entgegen, zementiert es doch auf hohem Niveau die Ansicht, es handle sich bei Minnesang um Minnelyrick und damit speziell um Buch- und Lesedichtung und darüber hinaus vorrangig um eine Kultivierung der Verweigerung männlichen Begehrens seitens der ›Dame‹. Genau das trifft historisch gesehen aber nicht zu. Zwar ist wie immer so auch hier die Eingrenzung des Begriffs ›Minnesang‹ eine Frage der Definition. Aber schon mit Blick auf den provenzalischen ›Ahnherren‹ der Trobadordichtung, Wilhelm IX., und auch so bedeutende Handschriften wie die der *Carmina Burana* (M) oder selbst die Manessische/ Große Heidelberger Handschrift (C)¹⁹ oder die Würzburger Liederhandschrift (E)²⁰ lässt sich beobachten, dass das erotisch-obszöne Lied (bis hin zur Erfüllung des Tatbestandes eines ›rape date‹ nach aktuellen Maßstäben, vgl. CB 185 *Ich was ein chint so wolgetan*) immer auch schon Bestandteil der mittelhochdeutschen Liebesdichtung war ebenso wie die literarische Überhöhung der erfüllten erotischen Begegnung im sog. Tagelied.²¹

¹⁹ Vgl. dazu Gisela Kornrumpf, Art. ›Die Heidelberger Liederhandschrift C‹, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon Bd. 3, hrsg. von Kurt Ruh, Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger und Franz Josef Worstbrock, Berlin/New York 1981, Sp. 584–597.

²⁰ Vgl. dazu Gisela Kornrumpf, Art. ›Michael de Leone‹, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon Bd. 6, hrsg. von Kurt Ruh, Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger und Franz Josef Worstbrock, Berlin/New York 1987, Sp. 491–503, bes. Sp. 499–401 (III.2.).

²¹ Vgl. Silvia Ranawake, Art. ›Tagelied‹, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u.a., Berlin/New York 2007, S. 577b–581b.

Darüber hinaus ist Minnesang tatsächlich vor allem ›Sang‹, gesungenes Liebeslied;²² und insofern ›lebt‹ hier, um noch einmal Michael Braun zu zitieren, das Begehren eben nicht vorrangig ›in der Schrift‹, sondern zunächst im Gesang, in der in dieser Form nicht einholbaren performativen Singularität des Auftritts des (männlichen) Sängers vor seinem Publikum. Dass die großen Handschriften des Minnesangs, insbesondere A, B und C, keine Melodien überliefern, hat sowohl mit dem zeitgenössischen Status der (Un)Verfügbarkeit von Notation, vor allem von entsprechend ausgebildeten Schreibern zu tun als auch mit der Repräsentativität dieser Manuskripte. Deutlich anders präsentiert sich schon die Handschrift der *Carmina Burana*, desgleichen die Neidhart-Überlieferung (vgl. etwa Fragment O), erst recht etwa die beiden vom Verfasser selbst in Auftrag gegebenen Liederhandschriften Oswalds von Wolkenstein. Nicht genug damit, betonen insbesondere die zeitgenössischen Zeugnisse etwa im Fall Walthers von der Vogelweide speziell dessen musikalische Kompetenz. In der berühmten Reiserechnung des Passauer Erzbischofs Wolfger von Erla – zugleich dem einzigen außerliterarischen Lebensdokument – firmiert Walther als ›cantor‹, als (vermutlich im klerikalen Kontext ausgebildeter) ›Sänger‹:



*Walthero cantori de Vogelweide pro pellicio v solidos longos*²³

Gottfried von Straßburg rühmt im Literaturexkurs seines *Tristan*-Romans²⁴ die Minnesänger bezeichnenderweise als »Nachtigallen«, deren legitime Anführerin nach dem Tod Reinmars niemand anderer als eben Walther sein könne, vor allem aufgrund seiner musikalischen Exzellenz:

²² Vgl. Horst Brunner, *Melodien zu Minneliedern*, in: *Handbuch Minnesang*, hrsg. von Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph, Berlin 2021, S. 218–232.

²³ Vgl. www.de.wikipedia.org/wiki/Walther_von_der_Vogelweide (zuletzt aufgerufen am 4.8.2021).

²⁴ Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Band 1: Text. Hrsg. von Karl Marold, Berlin/New York 2004. Übersetzung von Rüdiger Krohn: *Ihrer aller Meisterin kann es,/ die von der Vogelweide./Ei, wie die über die Heide/hinschallt mit ihrer lauten Stimme!/Welche Wunder sie vollbringit!/Wie kunstreich sie musiziert! Wie sie ihren Gesang variiert - /ich meine in der Weise,/die vom Berge Kithäron herkommt,/wo die Göttin Minne/herrscht./Sie ist Hofmeisterin an diesem Hofe./Sie soll alle Nachtigallen anführen.*

*ir meisterinne kan ez wol,
 diu von der Vogelweide.
 bei wie diu über heide
 mit höher stimme schellet!
 waz wonders si stellet!
 wie spaehē si organieret!
 wie si ir sanc wandelieret!
 (ich meine aber in dem dône
 dâ her von Zithêrone,
 dâ diu gotinne Minne
 gebiutet ûf und inne).
 diu ist dâ ze hove kameraerîn.
 diu sol ir leitaerinne sîn! (Tristan, V. 4799–4810)*

Zweifellos ist diese Qualität des ›Singens‹ von ›Minne‹ mit modernen Mitteln kaum mehr einholbar. Wenigstens aber erinnert sei daran, dass die – mittlerweile in Deutschland wie in Frankreich – durchaus gefährdete Gattung des ›Chansons‹ möglicherweise eine deutlich höhere Kompatibilität zur mittelalterlichen Liebeslieddichtung besitzt als eben ›Liebes-Lyrik‹. Insofern sollten jene ›cantautore‹, die sich insbesondere in den 1960er bis 1980er Jahren, aber auch aktuell auf ihre mittelalterlichen Vorgänger berufen, in ihrer Vermittlerfunktion nicht marginalisiert werden. Dazu gehören natürlich Franz Josef Degenhardt, der nicht nur die politischen Lieder Walthers kongenial vertont und aktualisiert hat; dazu zählen auch z.B. Liedersänger, Autoren und ›Performer‹ wie Peter Blaikner in Österreich oder Bodo Wartke in Deutschland. Ihre Rezeption könnte idealerweise jene Facetten ergänzen, die in der ›Schrift‹ der *Unmöglichen Liebe* außen vor bleiben.