

Auditive Subversion und (un)erhörtes Skandalon in der höfischen Literatur des Mittelalters (am Beispiel von Kürenberger und ‚Tristan Menestrel‘)

Abstract In Kürenberg’s ‘Zinnenwechsel’ and Gerbert de Montreuil’s ‘Tristan Menestrel’, the public performance of a knight’s song and the performance of a flute tune played by Tristran, disguised as a one-eyed minstrel, offer to (certain parts of) the audience a twofold way of understanding and interpreting. Superficially, the courtly public listens to a song referring to a fictitious lady’s unrequited love for an equally fictitious knight, and it listens to a random tune which, only ostensibly, has nothing to do with Yseut’s and Tristran’s adulterous love. In fact, Kürenberg’s song tells the ‘real’ tragic conflict between the lady and her knightly singer, who are part of the same courtly society which intradiegetically listens to the performed song. In Gerbert, Tristran performs a tune which Yseut alone knows to be the one that her lover once composed as a background to the ‘Lai du Chievrefoil’, which is about the same kind of lovers’ secret encounter as is told later in ‘Tristan Menestrel’. Thus, the tune permits Yseut to identify Tristran secretly. This all is pure auditive subversion, for ‘dangerous’ intimacies are flagrantly voiced in public and are immediately perceived by the public’s ears, yet without being understood as such at all.

Keywords Kürenberg; ‘Tristan Menestrel’; Auditivity; Subversion; Scandalon

Kontakt

PD Dr. Stefan Abel,
Universität Bern, Institut für
Germanistik, Länggassstrasse 49,
CH-3012 Bern, stefan.abel@unibe.ch
<https://orcid.org/0000-0003-1520-3815>

Das Private hat, auch wenn es nur zeitweise in der Intimität zweier inkludierter Akteure kommuniziert wird, in der Öffentlichkeit des höfischen (Hör-)Raums keinen Platz bzw. es sollte ihn eigentlich gar nicht haben, sondern kanalisiert im Öffentlichen aufgehen. Die Vorstellung vom (un)erhörten oder auch ‚stillen‘ Skandalon als literarischem Motiv bezieht sich entsprechend nicht primär auf das die höfischen Normen überschreitende Verhalten jener Akteure, sondern auf auditive Transgressionen: Vertrauliches, in aller höfischen (und davon exkludierten) Öffentlichkeit hörbar ausgesprochen, jedoch nicht als privat verstanden, bricht sich auf unerhörte Weise Bahn und bildet eine ‚Hörlinie‘¹ zwischen den Beteiligten, die allein um den verborgenen (intimen) Sinngehalt des öffentlich Ausgesprochenen wissen. Die zur Veranschaulichung solcher ‚stillen‘ Skandale herangezogenen Textbeispiele, ein mittelhochdeutscher Wechsel des Kürenbergers und der altfranzösische ‚Tristan Menestrel‘ in der ‚Quatrième Continuation‘ des Gerbert de Montreuil, bieten sich nicht für eine komparatistische Betrachtungsweise an. Vielmehr stehen diese Textbeispiele, die sich beide durch Selbstreferentialität hinsichtlich Autorschaft und Intertext auszeichnen, für den je unterschiedlichen Einsatz von Medien für die Übermittlung des ‚unerhört‘ zur Gehör gebrachten Privaten, und zwar zum einen des gesprochenen (und auch melodisch gesungenen) Wortes beim Kürenberger, zum anderen der reinen Melodie bei Gerbert.

1 Zinnenwechsel – in Kürenberges wîse

Unter dem Namen ‚Kürenberger‘ (Der von Kürenberg) sind 15 Liedstrophen in zwei Tönen eines nicht identifizierbaren Dichters aus der Frühzeit des Minnesangs überliefert (um 1150/1160).² Von der nächtlichen Zinne aus, so schildert es der Kürenberger in einer dieser Liedstrophen (MF 8, 1–8), folglich ohne jenen sehen zu können, hört eine landes- und minneherrliche, vom Gesang betörte Dame ihren Ritter unten, aus der Menge heraus, kunstvoll *in Kürenberges wîse* singen – und öffentlich klagen, und zwar über (s)einen Minnekonflikt (mit ihr). Auf ihn spielen die von der Dame (im Moment der Rezeption monologisch) gesprochenen bzw. (laut) gedachten Verse von MF 8, 7f. an; vom unversöhnlichen Abschluss des Konflikts handelt eine zweite Liedstrophe (MF 9, 29–36), die intradiegetisch wohl zeitgleich zu MF 8, 1–6 vorgetragen wird. Die Simultaneität der beiden

1 Mit dem Begriff der ‚Hörlinie‘ möchte Layher 2013 Überlegungen über mögliche Äquivalenzen zwischen Visuellem und Akustischem anstoßen: Es „[...] ergibt sich für die Sichtbarkeit und die Visualität ein fruchtbares Spannungsfeld, in dem sich Blickfelder und Sichtlinien überlagern. Aber wie verhält es sich mit dem Akustischen im Mittelalter? Kann es angesichts der Klangverbreiung im Raum so etwas wie eine ‚Hörlinie‘ geben?“ (S. 28).

2 Zum Kürenberger (etymologisch aus mhd. *kürn*, „Mühle“) vgl. Schweikle 1985; Kasten 1986, S. 212–218; Bauschke 1991 und Lahr 2019, S. 83–86.

Liedstrophen – in MF 8, 1–6 hört die Dame *in Kürenberges wise* den Liedtext von MF 9, 29–36 – sei im Folgenden vorausgesetzt.³ MF 8, 1–6 wäre demnach als epische Einleitung (im Präteritum) in die Situation des nächtlichen Liedvortrags zu lesen, MF 8, 7–9 hingegen als Kommentar (im Präsens) zum zeitgleich Gehörten, dem Sangsvortrag des Ritters *in Kürenberges wise* von MF 9, 29–36 über seine entschieden ablehnende Haltung zur Landesherrin, in Form einer (erneuten und damit bekräftigten) Androhung des Landesverweises (MF 8, 7–9).

Als narrativen Hintergrund beider Strophen hat man sich das erfolglose Ringen der Dame um die Zuneigung des Ritters und den ihm bereits zu einem früheren Zeitpunkt ausgesprochenen Landesverweis vorzustellen. Die beiden paarweise teils assonierenden, teils reimenden Langzeilenstrophen stehen in der Liederhandschrift C zwar nicht unmittelbar nacheinander,⁴ vermutlich weil Frauen- und Mannesstrophen in Hs. C und Fragm. Bu (darin Überlieferung nur der Frauenstrophen) bereits in der gemeinsamen Vorlage getrennt aufgezeichnet waren.⁵ Sie werden dennoch gemeinhin als abgeschlossene „Romanz[e] in Wechselform“⁶ betrachtet, aufgrund von Wortresponionen und der „Kreuzbindung der Personen durch ähnlichen sprachlichen Ausdruck (8, 3 *ich – rîter*; 9, 31 *ich – vrouwen*)“;⁷ sie erzeugen im Vortrag eine markante ‚Hörlinie‘ zwischen den beiden Liedstrophen, zwischen Frau und Mann:

3 Zu anderen Deutungen der zeitlichen Relation siehe etwa Ehlert 1981, S. 290–295 und Köhler 1997, S. 32. Es wäre zu überlegen, ob nicht das, was die Landesherrin in MF 8, 2f. hört, in MF 8, 9–16 (C/Bu 5) steht: *Jô stuont ich nehtint (næchtē Bu) spâte vor dînem bette, | dô getorste ich dich, vrouwe, niwet wecken (nicht gewecken Bu). | ,des gehazze got (des m::ze got gehazzen Bu) den dînen lip! | jô enwas ich niht ein eber wilde (ein per wilder Bu) ; sô sprach daz (ich was ein Bu) wîp (MF 8, 9–16 bzw. C/Bu 5). Übersetzung (MF 8, 9–16 nach C): „Oh ja, ich stand gestern abend spät an deinem Bett. | Da wagte ich nicht, dich, Herrin, zu wecken.“ | „Dafür möge Gott dich hassen! | Ich war doch kein wilder Eber“, so sprach die Frau“ (Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, S. 47). Zu den Siglen C und Bu siehe Anm. 8.*

4 MF 8, 1–8 befindet sich als vierte Strophe (C 4) auf Bl. 63va, MF 9, 29–36 als zwölfte Strophe (C 12) auf Bl. 63vb.

5 Vgl. Joseph 1896, S. 4–29; Ehlert 1981, S. 288f.; Sayce 1982, S. 84f.; Scholz 1989, S. 72–75; Köhler 1997, S. 31f.; Eikermann 1999, S. 98f.; Schilling 2004. Boll (2007) vertritt folgende Hypothese: „Die Mannesstrophen sind (in der Hs. C!) hinzugetreten, um die Rollenvorstellungen, welche die Frauenstrophen entwerfen (Frau als Herrscherin, Frau als aktive Werbende), zu korrigieren, indem an die Frauenstrophen Mannesstrophen angeschlossen werden, in denen Werbung allein als männliche Domäne ausgewiesen ist“ (S. 162f.).

6 Wallner 1936, Sp. 996; zur Zusammengehörigkeit der Liedstrophen siehe etwa Schmid 1980, S. 21–54.

7 Ehlert 1981, S. 289.

- MF 8, 1** *Ich stuont mir nehtint späte an einer zinne,* †ch stünt næchtē Bu
C/Bu 4⁸ *dô hört ich einen rîter vil wol singen*
in Kûrenberges wîse al ûz der menigîn.⁹ in chvrenbergere wîse mir enwerde
 der lip sin Bu
er muoz mir diu lant rûmen, ditz lant Bu
alder ich genieete mich sîn.¹⁰ sprach daz magetin Bu
- MF 9, 29** *Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,*
C 12 *wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,*
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
si muoz der mîner minne iemer darbende sîn.¹¹

In C/Bu 4 (Frauenstrophe) spricht die Dame bzw. das Mädchen (*magetin*), in C 12 (Mannesstrophe) der Ritter;¹² die räumliche Distanz zwischen Zinne (oben) und Festgesellschaft (unten) bedingen den Wechsel. Er ermöglicht nicht ein Sprechen mit-, sondern, wie in der hiesigen Raum- und Minnekonstellation erforderlich, ein Sprechen übereinander. Dame und Ritter sind sich hinsichtlich der Liebe uneins. Er erwidert ihre Zuneigung nicht und lässt sich auch nicht dazu zwingen. Die Dame greift daher zu dem ultimativen Druckmittel, das ihr als Landesherrin zur Verfügung steht: Er muss ihre Ländereien verlassen (‚räumen‘), es sei denn, er ändert seine Haltung und wird der Ihre. Der Ritter ist, und dies ist C 12 zu entnehmen, nicht dazu bereit. Er akzeptiert den Landesverweis, denn er lässt sich – seine Worte

8 Hs. C = Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse): Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (Zürich, um 1300–1340), Bl. 63v (4. und 12. Strophe im Kûrenberger-Korpus der Handschrift, daher C 4 und C 12); Fragm. Bu = Budapest, Nationalbibliothek, Cod. Germ. 92 (bair.-österreich., um 1300), Bl. 1v (mit neun Liedstrophen [Bu 1–9] in derselben Reihenfolge wie C 1–9). Text nach: Des Minnesangs Frühling, S. 25f. Die Lesart von Bu in MF 8, 8 (*sprach daz magetin*) lässt die Strophe zum Mädchenlied werden. Zur Varianz von MF 8, 1–8 nach Fragm. Bu siehe Worstbrock 1998, S. 133–139.

9 Der Rittersänger hebt sich mit seinem stimmlichen Liedvortrag von der *menigîn* (MF 8, 6), der Hörergemeinschaft, ab, die, und so könnte man sich die atmosphärische Lautumgebung in dieser Hörsituation vorstellen, mittels eines im Hintergrund rauschenden Stimmengewirrs eine markante Lautmarke (*soundmark*) am Hof setzt, einen öffentlichen Laut. Zum Begriff ‚Lautmarke‘ siehe Schafer 1977, S. 274.

10 Übersetzung (MF 8, 1–8): „Ich stand gestern abend spät an der Zinne, | da hörte ich einen Ritter sehr schön singen | in der Weise des Kûrenbergers, aus der Menge heraus. | Er muß verschwinden, oder ich will meine Lust mit ihm haben“ (Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, S. 47).

11 Übersetzung (MF 9, 29–36): „Nun bring mir sogleich mein Pferd, meine Rüstung, | denn ich muß vor einer edlen Frau verschwinden. | Die will mich dazu zwingen, daß ich ihr gehöre. | Aber sie wird meine Liebe niemals bekommen“ (ebd.).

12 Das Geschlecht der Sprechenden ist auch formal markiert: Die ersten beiden Verse der Frauenstrophe (C 4) enden mit weiblicher, die ersten beiden Verse der Mannesstrophe (C 12) mit männlicher Kadenz: 4w + 3w_{C4} (3m_{C12}) | 4w + 3w_{C4} (3m_{C12}) | 4w + 3m | 4w + 3m. In C/Bu 5 (siehe Anm. 3) ist die Verteilung umgedreht: Die ersten beiden Langzeilen spricht ein männliches (4w + 3w | 4w + 3w), die übrigen ein weibliches Ich (4w + 3m | 4w + 3m).

richten sich an einen impliziten, nicht eigens genannten Knappen – Reitpferd und Rüstung für die Abreise bringen. Die Dame muss ihrerseits für immer auf seine Liebe verzichten.

Im intradiegetischen Vortrag vor *menigîn* und *vrouwe* und somit in der fiktiven Hörsituation, die im Vortrag der Liedstrophen vor einem realen Publikum widerhallt, birgt der Wechsel subversives Potential. Er ist ein in Szene gesetztes, akustisch zwar wahrnehmbares, jedoch allgemein nicht wahrgenommenes, daher ‚(un)erhörtes‘ *scandalum*. Dieses ‚stille‘ Skandalon besteht darin, dass höchst Privates über zwei Akteure, die zugleich Angehörige der höfischen Gesellschaft sind, hörbar, jedoch nicht als privat verstanden, zum Ausdruck kommt, und zwar vorbei an der exkludierten Öffentlichkeit und der öffentlichen Normkontrolle (*huote*). Im höfischen (Hör-)Raum bewegen sich somit Öffentliches und Privates zwar auf derselben sinnlichen Wahrnehmungsebene, jedoch auf unterschiedlichen Sinnebenen, einer ‚literalen‘, allgemein zugänglichen und einer ‚verschleierte‘, den wenigen Eingeweihten verständlichen.

Was für die Visualität im höfischen Raum gilt, gilt hier auch für die Auditivität: „Was gesehen [und gehört, S. A.] und gezeigt werden kann – auch innerhalb des Bereichs des Performativen – ist rechtens; was nicht sichtbar [und nicht hörbar, S. A.], nicht offensichtlich ist, bleibt verdächtig.“¹³ Die vom Rittersänger im Vortrag ver- und geäußerte Intimität wird von den beiden Akteuren problemlos verstanden, auch und vor allem über räumliche Distanz hinweg, von unten nach oben, in genderspezifischer Situierung von Frau und Mann:¹⁴ Sie steht passiv an einer Zinne (des Burgturms), Symbol für ihre Herrschaft und Wehrhaftigkeit und zugleich räumliche Metapher für weibliche Sehnsucht und für die hierarchische Vertikalbeziehung zwischen der isolierten Minneherrin und dem in Gemeinschaft aufgehobenen Mann, dem es freisteht, falls nötig, das *isengewant* anzulegen und auf dem Pferd fortzureiten. Die Zinne erscheint „als der äußerste Ort, an den Frauen gehen können, ohne den geschützten Raum von Burg, Hof oder Stadt zu verlassen. Es scheint, als ob sie oft auch nicht darüber hinauskönnten, als ob die Zinne eine sichtbare Grenze von ‚magischer‘ Unüberschreitbarkeit ist“,¹⁵ die allein Klang und Stimme auditiv zu überwinden vermögen.

13 Layher 2013, S. 14.

14 Von Gesang, der an das Zinnenfenster dringt, erzählt auch die heldenepische ‚Kudrun‘ (wohl aus der Mitte des 13. Jh.) am Anfang der 6. Aventüre: *Daz kom an einen âbent, daz in sô gelanc, | daz von Tenemarke der küene degen sanc | mit sô hêrlîcher stimme, daz ez wol gevallen | muose al den liuten. dâ von gesweic der vogellîne schallen. || Daz hôrte der künîc gerne und alle sîne man, | dâ von von Tenen Hôrant der friunde vil gewan. | ouch hêt ez wol gehœret diu alte küneginne. | ez erhal ir durch daz venster dâ si was gesezzen an der zinne* (Kudrun, 372, 1–373, 4).

15 Schneider 2018, S. 541; vgl. S. Müller 2001, S. 54–58; Kellermann 2005; Brinker-von der Heyde 2018, S. 112–114; Roever 2020.

2 ‚Tristan Menestrel‘ – *le lai que Tristrans nota*

Ein ‚stilles‘ Skandalon ereignet sich auch in ‚Tristan Menestrel‘ (V. 3692–4110),¹⁶ der zweiten von vier Tristan-Episoden der ‚Quatrième Continuation‘ (um 1226–1230, im Umfang von 17086 Versen) des Gerbert de Montreuil, der entstehungszeitlich letzten von vier, teilweise aufeinander aufbauenden Fortsetzungen des fragmentarisch hinterlassenen ‚Conte du Graal‘ (vor 1190) des Chrétien de Troyes. Wie ‚Tristan als Mönch‘ gehört auch ‚Tristan Menestrel‘ „zu den teils für sich (Marie de France, ‚Lai du Chievrefoil‘; ‚Tristan Rossignol‘ [im ‚Donnei des amants‘]; ‚Folie Tristan‘ [...]), teils in den Tristan-Epen von Berol, Eilhart, Thomas und den Gottfried-Fortsetzern überlieferten Erzählungen von listig eingefädelten Wiederbegegnungen Tristrans mit der blonden Isolde nach seiner Flucht aus Cornwall.“¹⁷

Nachdem er seine Yseut eineinhalb Jahre nicht mehr gesehen hat, begibt sich Tristran, als einäugiger Spielmann (*menestrel*) verkleidet, in ‚Tristan Menestrel‘ unerkannt zu König Marc nach Lancien, wo dieser ein großes Turnier gegen den König der Hundert Ritter (*Rois des .C. Chevaliers*) gibt. Der verkleidete Tristran tritt vor Marc und Yseut, um sich und seine zwölf gleichermaßen maskierten Begleiter – in Wahrheit die besten Ritter an König Artus‘ Hof – für den Zeitraum des Turniers als Wächter in die Dienste des Königs zu stellen. Bereits zu diesem Zeitpunkt glaubt Yseut, die unter den Turnierteilnehmern vergeblich nach Tristran Ausschau hält, ihn an der Stimme zu erkennen, doch ist sie sich angesichts der ‚Einäugigkeit‘ des Spielmanns unsicher (vgl. ‚Quatrième Continuation‘, V. 3889–3919). Erst als Tristran am Abend des ersten Turniertags mitten im Festsaal vor versammelter Gesellschaft, darunter auch König Marc, die Melodie des ‚Lai du Chievrefoil‘ auf der Flöte spielt, die er einst zusammen mit Yseut komponiert habe, erkennt sie ihn unzweifelhaft.¹⁸ Wie in einer *mise en abyme* platziert Gerbert ‚rein melodisch‘

16 Zum Text siehe einführend Busby 1983 und Saly 1996; Primär- und Sekundärliteratur über Gerbert de Montreuil (i. e. Montreuil-sur-Mer / Picardie) und seine literarischen Werke, ‚Le roman de la violette‘ (1239–1243, für Marie von Ponthieu) und die ‚Quatrième Continuation‘ des ‚Conte du Graal‘, sind aufgelistet auf Arlima (Archives de littérature du Moyen Âge). https://www.arlima.net/eh/gerbert_de_montreuil.html (Zugriff: 01.12.2021).

17 Steinhoff 1995, Sp. 1062; zum Verkleidungsmotiv bei Eilhart siehe Buschinger 1988.

18 An späterer Stelle schildert die ‚Quatrième Continuation‘ (V. 6117–6122), wie ein *menestrel* den ‚Lai Gorron‘ singt, über dem Perceval einschläft: *A estive de Cornoaille | li note uns menestrex sanz faille | le lai Gorron molt dolcement. | Endormis est isnelement, | car travailleiez fu et lassez | et si avoit veillé assez* (V. 6117–6122). Engl. Übersetzung: „A minstrel softly played the lay of Guiron on a Cornwich pipe, and Perceval was soon asleep for he was very tired and weary, having been awake for so long“ (The Complete Story of the Grail, S. 387). Diesen Lai habe, so Thomas de Bretagne in seinem ‚Tristan‘ (um 1170–1175), Yseut komponiert: *En sa chambre se set un jur | E fait un lai pitus d’amur: | Coment dan Guirun fu supris, | Pur l’amur de la dame ocis | Que il sur tute rien ama, | E coment li cuns puis dona | Le cuer Guirun a sa moillier | Par engin un jor a mangier, | Et la dolur que la dame out | Quant la mort de sun ami sout* (V. 833–842). Übersetzung: „In ihrem Gemach saß sie eines Tages | und machte einen

„ein Gedicht über die Wiederbegegnung von Tristan und Isolde in einem Gedicht über die Wiederbegegnung von Tristan und Isolde“:¹⁹

[...] *ce li torne a grant anoi | de che qu'Yseus ne l'aperchut; | durement s'en tint a dechut, | si dist, s'il puet, engien querra | coment a li parler porra. | Sovent le regarde d'un œil; | en sa main a pris un flagueil, | molt dolcement en flajola | et par dedens le flagueil a | noté le Lai de Chievrefueil, | et puis a mis jus le flagueil. | Li rois et li baron l'oïrent, | a merveille s'en esjoïrent. | Yseus l'ot, molt fu esmarie: | «Ha! fait ele, sainte Marie, | je quit c'est Tristrans, mes amis, | qui en tel point est chaiens mis | por moi, je le quit bien savoir. | Non est! Je ne di mie voir: | Tristrans a .ii. oex en sa teste, | et cist a perdu le senestre; | ce n'est il pas, je le quit bien | que Tristran n'est mais de moi rien. | Menti a vers moi et mespris | de che qu'il a autrui apris | le lai que moi et lui feïmes; | ou je quit c'est Tristrans meïmes, | car onques ne menti vers moi. | C'est il! A mes .ii. oex le voi, | bien m'i acort que ce est il. | Je ne le doi pas tenir vil, | en tel abit est por moi mis. | Il ovre con loiaus amis. | Mainte paine a por moi eüe!» | Ensi est Yseus percheüe | par le lai que Tristrans nota (,Quatrième Continuation', V. 4060–4095).²⁰*

Am folgenden Tag, während das Turnier erneut im Gange ist und noch bevor Tristran und seine Begleiter in den Kampf eingreifen, führt Yseut den wiedererkannten Geliebten in ihr Gemach.

traurigen Lai von der Liebe: | Wie Herrn Guirun überrascht | [und] wegen der Liebe zu der Dame, | die er über alles liebte, getötet wurde, | und wie der Graf dann | seiner Ehefrau das Herz Guiruns | eines Tage aus Tücke zu essen gab, | und von dem Schmerz, den die Dame hatte, | als sie den Tod ihres Freundes erfuhr“ (Thomas: Tristan, S. 122–125); vgl. Gottfried von Straßburg: Tristan, V. 3503–3544.

¹⁹ Busby 1983, S. 155.

²⁰ Text nach Gerbert de Montreuil: Quatrième Continuation, S. 370f. Engl. Übersetzung: “And it pained him | that Yseut hadn’t noticed him: | he felt terribly let down, | and resolved to devise | a way to speak to her. | He kept looking at her with his one eye; | then he picked up a flute | and began to play most sweetly, | and the tune he played was the lay of *Chevrefoil*. | Then he laid the flute down. | The king and the barons had listened | with delight; | Yseut had heard it and was stunned. | ‘Ah!’ she thought. ‘Holy Mary! | That must be Tristan, my beloved! | He’s come here disguised, | for my sake, I’m sure of it! | But no – what nonsense! | Tristan has *two* eyes in his head | – this man’s lost his left. | It can’t be him, of course not | – and he’s nothing to me now: | he’s lied to me and betrayed me, | teaching someone else | the lay that he and I composed! | But it *must* be Tristan | – he’s never been untrue to me! | It *is!* I see it now, | I’m sure it’s him! | And how could I think ill of him, | when he’s disguised himself like that for me? | He’s acted like a faithful lover, | putting himself through so much for my sake.’ | And so it was that Yseut recognised | Tristan by the tune of the lay he played” (The Complete Story of the Grail 2015, S. 371).

Yseut erkennt Tristan auch bei der ersten Begegnung in Lancien nicht (sogleich) an der Stimme,²¹ sondern erst an der gemeinsamen Melodie, die einem pikanten Inhalt unterlegt ist, und zwar die im ‚Lai du Chievrefoil‘ (118 Verse) geschilderte, kurze und heimliche Begegnung des Liebespaars nach einjähriger Trennung, die Marie de France im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts wiedererzählt: Auf ihrem Weg durch den Wald in Richtung Tintagel, wo König Marc das Pfingstfest begeht, entdeckt Yseut einen Haselnussstock, in den Tristan seinen Namen eingeritzt hat. Somit weiß sie, dass der aus Cornwall verbannte Geliebte ganz in der Nähe ist:

*Se la reine s'aparceit, | Ki mut grant garde s'en perneit – | Autre feiz li fu
 avenu | Que si l'aveit aparceü – | De sun ami bien conustra | Le bastun,
 quant el le verra. | Ceo fu la summe de l'escrit | Qu'il li aveit mandé e
 dit, | Que lunges ot ilec esté | E atendu e surjurné | Pur espïer e pur saveir |
 Coment il la peüst veir, | Kar ne poeit vivre sanz li (‚Lai du Chievrefoil‘,
 V. 55–67).²²*

Mit ihrer treuen Dienerin Brenguein entfernt sich Yseut vom übrigen Gefolge und trifft alsbald auf ihren Tristan. Von eben dieser freudvollen Begebenheit berichtet der Lai, eine offenbar gern gebrauchte, ereignisliedhafte Gedächtnisform zur Konservierung von Erinnerungen.²³ Wie im Prolog angekündigt, führt der

21 Zum Motiv des Wiedererkennens an der Stimme siehe Mölk 1964; Schnyder 2012 und Cordes 2017.

22 Marie de France: Les lais, S. 151–154, hier S. 153. Übersetzung: „Wenn die Königin (des Stocks) gewahr wird | – sie, die darauf sehr viel achtgab, | denn es war ihr schon ein anderes Mal so ergangen, | daß sie ihn auf diese Weise bemerkt hatte –, | wird sie ihn sicher als den Stock ihres Geliebten erkennen, | sobald sie ihn sehen wird. | Das war im wesentlichen der Inhalt der Botschaft, | die er ihr übermittelt und bedeutet hatte, | daß er lange Zeit an dieser Stelle gewesen wäre, | gewartet und verweilt hätte, | um auszukundschaften und zu erfahren, | wie er sie sehen könnte, | denn ohne sie könnte er nicht leben“ (Marie de France: Die Lais, S. 369, 371).

23 Vgl. neben dem ‚Lai Gorrion / Guiron‘ bei Gerbert und Thomas de Bretagne (siehe Anm. 18) zum einen den ‚Lai de la joie‘ (‚Freudenlai‘) in ‚Érec et Énide‘ (um 1170) des Chrétien de Troyes zu Ehren von Érecs Sieg über Mabonagrain: *Et cil qui el vergier estoient | D'Érec desarmer s'aprestoient | Et chantoient par cantançon | Tuit de la joie une chançon; | Et les dames un lai troverent, | Que „le lai de joie“ apelerent; | Mes n'est gueires li lai seüz* (Christian von Troyes: Erec und Enide, V. 6183–6189). Übersetzung: „Und die, die sich im Garten befanden, | stürzten herbei, um Erec die Rüstung abzunehmen, | und sie sangen alle um die Wette | ein Lied über die Freude. | Und die Damen verfaßten einen Lai, | den sie den *Lai der Freude* nannten, | aber dieser Lai ist kaum bekannt“ (Chrétien de Troyes: Erec et Enide, S. 353). Entsprechend mit *vrôem wicsange* (V. 9660) bleibt auch im ‚Erec‘ (um 1180) Hartmanns von Aue die Erinnerung an dieses Ereignis bewahrt: *Érec und Mâbonagrîn, | von aller dirre menigîn | schône gesalüeret | und der tac gezieret | mit vrôem wicsange. | dâ wider und in lange | daz herze was getrüebet, | sô wart nû vreude güebet | und Érec schôn gêret, | sîn prîs wol gemêret* (Hartmann von Aue: Erec, V. 9656–9665). Zum anderen, so jedoch nur in Chrétiens ‚Chevalier au lion‘ (vor 1177) und nicht in Hartmanns ‚Iwein‘ (nach 1180), ist von einem ‚Lai Laudunet‘ über Laudines Vater (Herzog Laudunet) die Rede (Christian von Troyes: Der Löwenritter [Yvain], V. 2152f.).

Lai ganz am Ende aus, warum er überhaupt verfasst worden sei: *Pur la joie qu'il ot eüe | De s'amie qu'il ot veüe | E pur ceo k'il aveit escrit | Si cum la reïne l'ot dit, | Pur les paroles remembrer, | Tristram, ki bien saveit harper, | En aveit fet un nuvel lai* (V. 107–113).²⁴ Die über die Melodie transportierte Erinnerung an das heimliche Wiedersehen in der Vergangenheit („Lai du Chievrefoil“) ist eingebettet in einen paradigmatischen und intertextuellen Verweisungszusammenhang eines ‚Wie damals, so auch jetzt‘, der Handlungszeit von ‚Tristan Menestrel‘. Die Melodie ruft nämlich kein kontextuelles Mitwissen oder Bewusstsein (lat. *conscientia*) ab, das sich auch die mithörende Öffentlichkeit, darunter König Marc (!), aus dem Text des Lais erschließen könnte, sondern vielmehr ein intertextuelles, im Hörgedächtnis gespeichertes Mitwissen allein der beteiligten Akteure Yseut, Tristran und allenfalls Brenguein, ausgehend von der textlosen Melodie, dem reinen Klang. In der Wahrnehmung dieser bekannten Melodie – auditives Pendant zum sichtbaren Haselnussstock –, einer Art Déjà-entendu,²⁵ das vergangene Erlebnisse evoziert, verständigen sich die Liebenden eines gemeinsamen Hörwissens,²⁶ das es Yseut erlaubt, nach anfänglichen Zweifeln über die rechte Deutung des visuell Wahrgenommenen (einäugiger Spielmann), Tristran auditiv zu erkennen, und zwar vor allen anderen verborgen an einem Ort, an dem er gar nicht sein dürfte.

3 *Consonantia und conscientia* im Akt des Hörens – Skandalon des penetranten Klangs

Das übereinstimmende Mit-Wissen (*conscientia*), Wissen und Bewusstsein von Dame und Ritter, Yseut und Tristran beruht auf gemeinsamen Erlebnissen und Erfahrungen, d. h. einem vergeblichen Liebeswerben seitens der Landesherrin um den Ritter beim Kürenberger bzw. der heimlichen Begegnung im Wald auf dem Weg nach Tintagel und der ‚Vertonung‘ der narrativen Erinnerung daran durch Tristran in der Melodie des ‚Lai du Chievrefoil‘ bei Gerbert. Die (auch akustischen)

²⁴ Marie de France: *Les lais*, S. 154. Übersetzung: „Aus der Freude heraus, die er über das Wiedersehen mit seiner Geliebten empfunden hatte, und um [so wie es ihm die Königin aufgetragen hatte, an die Nachricht, die er geschrieben hatte, und an die untereinander ausgetauschten Worte, S. A.] zu erinnern, hat[te] Tristram, der gut Harfe spielen konnte, darüber einen neuen Lai verfertigt“ (Marie de France: *Die Lais*, S. 373).

²⁵ Zu diesem auditiven Phänomen siehe Matussek 2003. Es bezeichnet den Eindruck, „etwas schon einmal gehört zu haben, ohne dass sich eine Quellenerinnerung einstellt“ (ebd., S. 290).

²⁶ Es „erhalten das Wissen um den Vorfall und die Kontextualisierung des Ereignisses stärkeres Gewicht. Beides gibt Auskunft über die Bedeutung des akustischen Reizes für das Geschehen, das fortan mit dem entsprechenden Laut verbunden wird. Es geht also um ein spezifisches Wissen, um ein Hör-Wissen im weitesten Sinne, das [...] aufgerufen wird und in einer bestimmten Situation bzw. ein Ereignis der Vergangenheit führt“ (Claus, Mierke u. Krüger 2020, S. 11).

Sinneseindrücke, welche die beteiligten Akteure bei diesen Erlebnissen sammeln, schreiben sich, so die Vorstellung in Antike und Mittelalter, kraft *vis memorativa* als Erinnerungen in Form mentaler Bilder (*imagines* oder *phantasiae*), auch ‚Lautbilder‘, somit als Gedächtnisspuren ein: *phantasia immanent, idest perseverant, etiam abeuntibus sensibilibus, et sunt similes sensibus secundum actum. Unde sicut sensus secundum actum movet appetitum ad praesentiam sensibilis, ita et phantasiae in absentia sensibilis*, so Thomas von Aquin in seinem Kommentar zur aristotelischen Schrift ‚De anima‘,²⁷ der hier und im Folgenden als Kulminationspunkt mittelalterlicher Rezeption antiker Perzeptionstheorie und Akustik angeführt sei, obwohl er zeitlich nach dem Kürenberger und Gerbert de Montreuil wirkte.

Der jeweils ‚neue‘ Höreindruck – ritterlicher Liedvortrag in *Kürenberges wise* und Tristrans Flötenspiel – gelangt über den *sensus communis* an die *imaginatio* und wird kraft *vis formalis* und *vis aestimativa* zu einem mentalen (Laut-)Bild geformt, das im Akt der *cogitatio* mit bereits memorierten Bildern abgeglichen wird.²⁸ Das Hören, so Richard de Fournival in ‚Li bestiaires d’amours‘ (um 1250), einer Tierallegorie in Prosa, ist wie das Sehen eine Pforte zum Gedächtnis: *Ceste memoire si a .ij. portes, veoir et oïr, et a chascune de ches .ij. portes, si a .j. chemin par ou on i puet aler: che sont peinture et parole. Peinture sert a oeil et parole a oreille* (aus dem Prolog).²⁹ Beim Hören kommt es nämlich zu einem ekphorierenden Déjà-entendu, einem unisonen Zusammenspiel von akustischer Wahrnehmung (in der Gegenwart) der *musica instrumentalis* (Stimme und Flöte) und von Hörerinnerung (an die Vergangenheit), das durch ‚Ein- oder Zusammenklang‘ (lat. *consonantia*),³⁰

27 Thomas von Aquin: In Aristotelis librum De anima commentarium III, lectio VI, n. 669, S. 162. Engl. Übersetzung: „And he says that acts of phantasia (*phantasiae*) remain within – i.e., they persist – even once the sense objects are gone, and are like the actualized senses. Hence, just as an actualized sense moves our appetite in the presence of a sense object, so does phantasia in the absence of the sense object“ (Thomas Aquinas: A Commentary of Aristotle’s De anima, S. 340). Vgl. Hugo von St. Viktor: De unione corporis et spiritus, S. 886–888 / Z. 103–159.

28 Vgl. dazu ausführlich Carruthers 2008, S. 56–98.

29 Richard de Fournival: Le bestiaire d’amour et la response du bestiarie, S. 154, Z. 13–16. Übersetzung (S. A.): „D[as] Gedächtnis besitzt zwei Pforten, Sehen und Hören, und zu jeder diese beiden Pforten gibt es einen Weg, auf dem man zu ihm gelangt, und zwar Bild und Wort. Das Bild dient dem Auge, das Wort dem Ohr.“ Vgl. Konrads von Megenberg ‚Das Buch der Natur‘ (1348/50): *Daz ör an dem menschen ist ain venster, hin und her gekrümpt inwendig, und haizent ez die maister ain tür oder ain porten der sêl* (Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur, S. 10f.).

30 Anicius Manlius Severinus Boethius († 524) definiert *consonantia* in seinem fünfbändigen ‚De institutione musica‘ als *acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens* (I, 8; Text nach: Boetii de institutione musica libri quinque, S. 195). Übersetzung: „Mischung eines hohen und eines tiefen Tones, welche lieblich und gleichsam als Einheit zu den Ohren gelangt“ (Boetius: Fünf Bücher über die Musik, S. 14), [*q*] *quotiens enim duo nervi uno graviore intenduntur simulque pulsus reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt; tunc fit ea, quae dicitur consonantia* (I, 28; Text nach:

d. h. durch Übereinstimmung (‚Gleichgestimmtheit‘) von gegenwärtig und einstig Gehörtem zustande kommt. So ruft der neue und zugleich erneute Höreindruck Erinnerungen an gemeinsam gelebte Intimität ab, die sich in einem gemeinsamen (auditiven) Mitwissen (*conscientia*) bündeln und somit eine Gemeinschaft von Eingeweihten konstituieren, die dann in der Lage sind, das Gehörte adäquat auf sich und den anderen / die andere zu beziehen. Auch wenn sich Schall und Klang, wie schon der Antike bewusst war, sowie menschliche Singstimmen und Flötenklänge, anders als der Blick zwischen zwei Personen, un gelenkt in alle Richtungen ausbreiten, so erzeugt doch dieser äußere und innere ‚Gleichklang‘ eine Art ‚Hörlinie‘, welche die beiden mitwissenden Akteure direkt miteinander verbindet, ganz anders als die mehrheitlich Mithörenden im höfischen Raum, sei es *al ûz der menigîn* oder im Festsaal von Lancien.

Die Emotionen, die mit den Déjà-entendus verbunden sein mögen, sind im Fall der beiden geschilderten Hörsituationen so grundverschieden wie die Qualität der Beziehung zwischen den Akteuren, Frau und Mann: dort das einseitige, herrische Begehren und die unerfüllte Liebe einer Dame zum Ritter, hier die gegenseitige, bisweilen erfüllte, jedoch, da ehebrecherisch, stets gefährdete Liebe zwischen Yseut und Tristan. Die Königin zittert vor Aufregung am ganzen Leib, als sie den maskierten Tristan zum ersten Mal vor König Marc sprechen hört und ihn an der Stimme zu erkennen glaubt (‚Quatrième Continuation‘, V. 3894–3897). Die Freude über das Wiedersehen, das mit der zeitweiligen Liebeserfüllung in Yseuts Kammer seinen Höhepunkt erreicht, ist sicherlich ebenso groß wie einst im Wald vor Tintagel (‚Lai du Chievrefoil‘). Der Kürenberger lässt, ganz typisch für ihn, vom emotionalen Innenleben seiner Figuren nichts explizit verlauten, jedoch werden über den Inhalt und vor allem die Raummethaphorik bzw. -semantik der Liedstrophen zweifelsohne der Besitzanspruch und die Sehnsucht der Landesherrin sowie die Entrüstung des Ritters über den Versuch der ‚Besitzergreifung‘ seitens der Dame suggeriert.

Im Zinnenwechsel kommt so ein skandalöses Moment hinzu, das bei Gerbert keine Rolle spielt: Kürenbergers ‚hochstehende‘ Dame, die den ritterlichen Sänger zur nächtlichen Stunde wohl gar nicht (richtig) sieht, vermag ihm nämlich zwar generell, auch bei Tage, etwa aus Enttäuschung über seine Liebesverweigerung, den Blick zu entziehen, keinesfalls aber, und so auch in der hiesigen Situation,

Boetii de institutione musica libri quinque, S. 220). Übersetzung: „[w]ann nämlich 2 Saiten, eine höhere und eine tiefere, aufgespannt werden und zugleich berührt einen vermischten und lieblichen Ton erzeugen und 2 Stimmen gleichsam verbunden zu einer verwachsen, dann entsteht das, was man Consonanz nennt“ (Boetius: Fünf Bücher über die Musik, S. 32f.). *Et unisonae quidem sunt, quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum* (V, 11; Text nach: Boetii de institutione musica libri quinque, S. 361). Übersetzung: „Unison sind nämlich diejenigen [Stimmen], welche, einzeln in Schwingung gesetzt, ein und denselben Ton wiedergeben“ (Boetius: Fünf Bücher über die Musik, S. 156).

das Gehör. Demgegenüber muss sich Tristran als *Persona non grata* an Marcs Hof mittels Maskerade dem öffentlichen und zunächst auch Yseuts Blick entziehen. Kürtenbergers Zinne mag zwar ein Sichtschutz sein, ein ‚Gehörschutz‘ ist sie keinesfalls. Der mittelalterlichen Akustik zufolge, die maßgeblich auf Aristoteles’ ‚*De anima*‘ II, 8³¹ und den Kommentaren (vor allem bei Thomas von Aquin) beruht, ‚ist‘ Schall nicht, sondern ereignet sich im Raum und entsteht in Folge einer Bewegung oder Berührung von mindestens zwei Festkörpern, einem schlagenden und einem geschlagenen. Der sich rundum ausbreitende, ‚entkörperte‘ Schall, durch den Anschlag in kontinuierliche Schwingung versetzte, an Zerstreung gehinderte Luft, übermittelt nichts vom Stoff des Körpers.

Was das Ohr erreicht, ist nicht der Gegenstand an sich, denn mit dem Glockenläuten werden keine Teilchen der Zinnbronze in die Luft freigesetzt, welche den Klang übermitteln. [...] Demzufolge [...] hören wir nicht die Glocke an sich, sondern den Klang der Glocke. Uns täuscht die scheinbare Unmittelbarkeit von *sound* als Sinneseindruck, da jeder Klang – schon im ersten Augenblick seiner Erzeugung – unwiderruflich von seinem Ursprung abgelöst wird. *Sound* ist Entfremdung pur.³²

Anders als beim Sehen, das die Distanz zwischen Sehendem und Gesehenem aufrechterhält, bleibt das Gehörte

auf keinen Fall ‚da draußen‘, sondern erlangt im Augenblick der Wahrnehmung eine unangenehme Innerlichkeit. [...] Das Hörbare drängt in das Ohr und damit in den Körper ein. Und weil Klänge nicht nur hörbar, sondern auch spürbar sind, hat jedes Geräusch eine materielle Präsenz inne, die den Zuhörer berührt, ja sogar penetriert.“³³

Die ritterliche Klage, ob sie die Dame nun hören möchte oder nicht, drängt sich unweigerlich auf, trotz räumlicher Distanz, und dringt unhaltbar in sie vor. Das Hörerlebnis erzeugt so eine auditive Präsenz, welche die Dame, skandalös in ihrer Minneherrschaft beschnitten und zu passiver Rezeption genötigt, hinzunehmen hat, und erweckt Anstoß durch seine penetrante Innerlichkeit, „that is birthed in the body yet emanates from it; it travels through space yet remains

31 Text nach Aristoteles: Über die Seele / *De anima*, S. 114–125; vgl. Thomas von Aquin: In Aristotelis librum *De anima* commentarium II, lectio XVIII, S. 117–119 bzw. Thomas Aquinas: A Commentary of Aristotle’s *De anima*, S. 242–247. Zu mittelalterlichen Vorstellungen vom Hören und akustischer Wahrnehmung siehe Burnett 1991 und Wenzel 1995 u. 1996.

32 Layher 2013, S. 17.

33 Ebd., S. 23.

insubstantial; and through the ears of the auditors – which include the speaking self as well – the voice enters the body again.“³⁴ Die menschliche Stimme, eine wahre „Kontaktkategorie“,³⁵ und so auch diejenige des Rittersängers und des ‚Spielmanns‘ Tristran, ist Aristoteles zufolge „ein gewisser Schall eines Beseelten“,³⁶ und der Klang der Stimme, die sich dem Ohr des Hörenden aufdrängt, übermittelt folglich etwas von dem,

| *quae sunt in anima passionum notae, et ea quae scribuntur eorum quae sunt in voce. Et quemadmodum nec litterae omnibus eaedem, sic ne eaedem voces; quorum autem hae primorum notae, eaedem omnibus passiones animae sunt, et quorum hae similitudines, res etiam eaedem.*³⁷

Die seelische Befindlichkeit des Ritters, seine Entrüstung über die aggressive Liebeswerbung um ihn und seine trotzig Haltung gegenüber jeglichem Zwang, teilt sich der Dame unweigerlich mit. Die Stimme lässt sich daher begreifen als ein „medium of presence, one that transmits to its listeners the *ymaginati[o]* of its source.“³⁸ Die auf der Zinne isolierte Dame hat, im Gegensatz zum Ritter in der Menge, keine Öffentlichkeit, um ihre seelische Befindlichkeit anderen mitzuteilen. Ihr bleibt letztlich nur die Möglichkeit, den Sang des Mannes zuzulassen – dann muss sie ihn unweigerlich anhören – oder zu verbieten,³⁹ was jedoch wiederum Aufsehen und Anstoß (*scandalum*) in der höfischen Öffentlichkeit erregt.

³⁴ Layher 2010, S. 29.

³⁵ Ackermann u. Bleumer 2013, S. 9.

³⁶ Aristoteles: Über die Seele / De anima II, 8, S. 123, siehe auch S. 125.

³⁷ Aristoteles: De interpretatione vel Periermenias (nach der Übersetzung des Boethius), n. 1, S. 5. Übersetzung: „von Vorgängen im innern Bewußtsein, so wie das Geschriebene (Ausdruck) des Gesprochenen. Und so, wie nicht alle die gleichen Buchstaben haben, ebenso auch nicht die gleichen Lautäußerungen; wovon allerdings, als seelischen Ersterfahrungen, dies die Ausdrücke sind, die sind allen gleich, und die Tatsachen, deren Abbilder diese sind, die sind es auch“ (Aristoteles, Hermeneutik, S. 97).

³⁸ Layher 2010, S. 42; vgl. Schneider 2020, S. 162–166, 171.

³⁹ Siehe Layher 2012, S. 334: „If the poet’s primary task is to sing and to perform, to project his desire into the acoustic settings of the court and to reach the listening community assembled there, this same objective is denied the courtly lady, for she cannot reciprocate acoustically in the same manner. Her only option, it seems, is to permit or deny performance *in toto*, to regulate the production, circulation and reception of sound in the courtly realm“. Zum Singverbot siehe etwa Heinrich von Morungen: *Waer ir mit mime sange | wol, sô sunge ich ir. | sus verbôt siz mir, | und ir taete mîn swigen baz. | nu swîge aber ich ze lange. | solde ich singen mê, | daz taete ich als ê* (MF 123, 22–28).

4 WYHIWYG oder nicht? – Skandalon heimlicher Unmittelbarkeit

Ein weiteres Skandalon, das den Zinnenwechsel berührt, dreht sich um den abendlichen Vortrag der Liedstrophen *in Kürenberges wise*. Minnesang ist Rollen-, nicht Erlebnislyrik, auch in seiner Frühzeit. Dennoch ist die Performanzsituation, auch beim Kürenberger, paradox: Der sowohl dem fiktiven Publikum (*menigîn*), darunter der Dame an der Zinne, als auch der Zuhörerschaft in der außerliterarischen Wirklichkeit physisch, (sicht- und) hörbar präsente Sänger gibt einem fingierten Ich (s)eine Stimme, schlüpft gewissermaßen in die Rolle des Ich. Das Vorgetragene ist aber nicht (zwingend) auf die Gefühlslage des Sängers zu transponieren, der im Sang eigenem Erleben und Empfinden konventionell keinen Ausdruck verleiht; und doch wird ein (naiver) Teil des (mittelalterlichen) Publikums genau dies tun.

In Kommunikation unter Anwesenden rechnet man eine Rede dem jeweiligen Sprecher persönlich zu, d. h. dem körperhaft präsenten, agierenden, argumentierenden Ich des Minnesängers, und man bezieht sie auf die Situation, in der er spricht [...]. Vortragenden und Hörer umspannt ein gemeinsamer Situationshorizont, der im Lied in der Regel nicht problematisiert wird. Das bedeutet, daß beim Liedvortrag der fiktionale Charakter der Rede leicht übersehen werden kann. Die Übereinstimmung der im Lied aufgerufenen mit der gemeinsam erfahrenen Situation und die Übereinstimmung der dort genannten mit den hier und jetzt anwesenden Interaktionspartnern muß nicht tatsächlich gegeben sein, doch muß sie das Lied als möglich unterstellen, damit seine deiktischen Gesten funktionieren.⁴⁰

Der Zinnenwechsel begünstigt diesen „performativen Selbstwiderspruch“⁴¹ bei der Aufführung vor der höfischen (fiktiven wie realen) Gesellschaft in hohem Maße, und zwar durch die fiktionssprengende Autorsignatur *in Kürenberges wise* (MF 8, 5). Sie ließe sich nämlich so verstehen, dass nicht nur ein mit dem

⁴⁰ J.-D. Müller 2001a, S. 109f.; vgl. Strohschneider 1996, S. 9; Haferland 2000, S. 67–69, 92f.

⁴¹ Vgl. J.-D. Müller 2001b. Zu einer konträren Auffassung von Minnesang siehe Haferland 2000 resümierend: „Minnesänger brachten ihre Lieder nicht zur Aufführung, als handelte es sich um Theaterstücke, in denen sie nur eine Rolle spielten; sie trugen sie nicht als Rollenlieder oder -gedichte vor und lasen sie auch nicht wie bei einer Dichterlesung, noch verkörperten sie sie, so wie heute Sänger von Schlagern, Songs oder Chansons ihre Texte einer Fangemeinde identifikationsstiftend nahebringen. Sie schufen keine autonomen Texte, sondern heteronome Lieder, mit denen sie um eine Dame warben, mit denen sie aber auch diese Werbung vor Zuhörern bezeugten, um ihr Nachdruck zu verleihen, und mit denen sie ihre Minne zu einem besonderen Faktor adliger Repräsentation erhoben“ (S. 374).

Kürenberger nicht (!) identischer Sänger (Ritter) nach dessen Melodie einen neuen Liedtext (i. e. MF 8, 1–8 und 9, 23–36) singt (Kontrafaktur), sondern dass auch der Dichter (Kürenberger) in Selbstinszenierung die Stimme erhebt (Sänger = Autor). Die Dame würde dann an des *Kürenberges wise* im Ritter den Dichter erkennen, denn der Text macht hier deutlich, „daß der Sänger etwas vorträgt, was im Mund des Autors vorzustellen ist. Der Autor ist im Vortrag des Liedes durch einen Sänger metonymisch präsent, und der Sänger verschwindet hinter dem Text des Liedes.“⁴² Die beiden Liedstrophen schildern zudem nicht irgendeinen imaginierten, sondern den innerhalb des fiktiven Rahmens ‚faktischen‘ Minnekonflikt zwischen einer unmittelbar beteiligten Dame und einem Ritter. Beide wohnen dem fiktiven Vortrag als Hörende und Singende bei, und ihr problematisches Minneverhältnis spiegelt sich im Vorgetragenen unmittelbar wider.

Es kommt so zu zwei Sinnebenen: 1. Ein fiktiver Ritter singt nach Kürenbergers Melodie über einen rollentypischen Minnekonflikt mit einer fiktiven Dame, die dem Liedvortrag beiwohnt. – 2. Ein fiktiver Ritter singt nach Kürenbergers Melodie über seinen Minnekonflikt mit einer für ihn realen Dame, die dem Liedvortrag beiwohnt. Gemäß Eric BENTLEYS Minimaldefinition von *Auf-führung* – „A impersonates B while C looks on“⁴³ – verkörpert oberflächlich (i. e. öffentlich wahrnehmbar) betrachtet, der Ritter (A) ein Ich (B) – dies entspricht Sinnebene 1 –, während das höfische Publikum (C₁), darunter die Dame, zuhört. Heimlich (privat), entsprechend Sinnebene 2, verkörpern der Ritter bzw. der Dichter im Vorgetragenen sich selbst (A = B), während der Rittersänger seine eigene und die ‚Geschichte‘ der zuhörenden Dame (C₂) erzählt. Es kommt somit zu einer implosiven Verschmelzung der Bezüglichkeiten (A ↔ B ↔ C) auf auditiver Ebene: *A impersonates himself while C₁₊₂ listens to A singing about him and herself.⁴⁴

Auf der Bühne zu sehen ist hingegen wohl nur ein einzelner Sänger, der sich ja, zumindest für alle sichtbar, nicht in Sänger und Ritter/Dichter aufspalten kann; es müssten schon mehrere Personen, zum Beispiel ein vortragender Sänger und zwei Statisten (Dame und Ritter), auf die sich der Sänger beziehen könnte, *on the stage* zu sehen sein, um die auditiven Bezüglichkeiten auch visuell voll zu entfalten. Zudem, und dies gehört auch zur komplexen Ironie des Zinnenwechsels, legt der textexterne Sänger (Dichter) der textinternen Dame seine Gedanken und Worte in den Mund, die er sie, jedoch nur dem extradiegetischen Publikum

42 Haferland 2000, S. 88. In MF 9, 29–36 tut sich der Sänger für den Fall, dass er den Kürenberger-Wechsel komplett selbst vorträgt, insofern leicht, als er mit dem Ritter eine ebenso männliche Figur zu verkörpern hat. In MF 8, 1–8 hingegen schlüpft er tatsächlich in die weibliche Rolle der Landesherrin; vgl. Haferland 2000, S. 69.

43 Bentley 1964, S. 150.

44 In der Visualität käme dieser Rezeptionssituation der Selbstbetrachtung im Spiegel oder dem Betrachten eines Bildes gleich, das die ‚Geschichte‘ des (sich dessen bewussten oder unbewussten) Betrachters erzählt oder zumindest bildhaft und bildmotivlich auf sie anspielt.

vernehmlich, textintern artikulieren lässt. Dabei sind ihre Worte intradiegetisch weder für den Ritter noch für die *menigîn* hörbar. In der zweiten Strophe (MF 9, 29–36) jedoch kennt der Ritter offenbar die Worte der Dame, womöglich aus einer früheren Begegnung mit ihr, die man als narrativen Hintergrund dieser ‚Romanze in Wechselform‘ zu implizieren hat; der Landesverweis von MF 8, 7f. wäre demnach zur Bekräftigung erneut ausgesprochen. Jene Verschmelzung der Bezüglichkeiten ist rein auditiver Natur, da sich die Akteure der Öffentlichkeit nicht sichtbar preisgeben (dürfen). Und diese auditive Implosion steigert sich noch, wenn man zusätzlich im singenden Ritter einen ‚Platzhalter‘ für den Dichter selbst sieht; das Lied würde dann eigentlich nicht *in Kûrenberges*, sondern *in sîner wîse* gesungen: Der Kûrenberger inszeniert sich als fiktiver Ritter, der über (s)einen (rollentypischen) Minnekonflikt mit (s)einer (fiktiven) Dame singt, die dem Liedvortrag beiwohnt.⁴⁵ Damit transgrediert der Zinnenwechsel ‚unerhört‘ weit in die außerliterarische Wirklichkeit hinein. Sicherlich wird die Autorsignatur, die auf die *wîse* des Zinnenwechsels fokussiert ist, somit auf Ton und Melodie zweier mit der späteren Nibelungenzeile strukturell eng verwandter Strophen aus Langzeilen (‚Kûrenbergerzeilen‘) beim Publikum gewisse assoziative Erwartungshaltungen an den unheilvollen Ausgang der hier geschilderten Minnekonstellation geweckt haben, und zwar auf der Grundlage eines rezeptiven Hörwissens über die Konnotationen, die mit gewissen metrischen Formen verbunden waren. Immerhin ist auch die Nibelungenzeile selbst formale Signatur für (die) tragische Grundstimmung (des späteren ‚Nibelungenlieds‘).

‚Tristan Menestrel‘ bleibt vom ‚Skandalon heimlicher Unmittelbarkeit‘ insofern unberührt, als Tristran mit der Flöte nur eine ausschließlich Yseut bekannte Melodie (s)eines Lais zum Besten gibt und somit keinen textlichen Inhalt vermittelt, der in vertrauter Melodie, so wie beim Kûrenberger, die unmittelbare Situation des Liebespaars am Hof von Lancien aufgreift. Mit der Melodie des ‚Lai du Chievrefoil‘, an der allein Yseut im Spielmann ihren geliebten Tristran erkennt, wird immerhin paradigmatisch ein heimliches Wiedersehen in unmittelbarer Zukunft projiziert. Eine Autorsignatur wie im Zinnenwechsel – etwa nach dem Typ von (afz.) *à la guise de Tristran* – muss bei Gerbert fehlen. Dieser teilt allein seinem realen (!) Publikum die Verknüpfung von melodischem Zitat und implizitem Text (‚Lai du Chievrefoil‘) explizit mit, so dass auf extradiegetischer Ebene explizite Intertextualität stattfinden kann. Das Bewusstsein für die hochgradige Intertextualität dieser Szene ist Voraussetzung für das sinnkonstituierende Mitwissen der

45 Damit wäre die performanztypische Spaltung zweier simultaner Situationen überwunden, „daß eine interne Sprechsituation in Opposition tritt zu einer externen Rezeptionssituation“ (Warning 1979, S. 122). Diese Spaltung zwischen Autor und fiktivem Sprecher (Ritter) wird im Text durch die namentliche Nennung des Dichters besonders manifest (vgl. ebd., S. 123–125). Bei Hausmann 1999, S. 98, hat der Geschlechterwechsel des Sängers beim Vortrag eines Wechsels den nämlichen Effekt; vgl. auch Grubmüller 2009, S. 272f.

Rezipienten über Yseut und Tristan und somit dafür, die skandalöse Subversion in Tristrans Flötenspiel adäquat zu verstehen. Die paradigmatische Verknüpfung von Prätext und Melodie bzw. von Prätext und der Handlungskonstellation in ‚Tristan Menestrel‘, zwei von mehreren ‚Versionen‘ der heimlichen Liebesbegegnung zwischen Yseut und Tristan, macht die Pointe der Szene überhaupt aus.

Um die Gemeinsamkeit des Handlungsmusters in Prä- und manifestem Text zu begreifen, muss dem realen Publikum der Inhalt des ‚Lai du Chievrefoil‘ geläufig sein. Es macht somit auch metatextuelle Erfahrungen, d. h. die extradiegetischen Rezipienten erfahren den bereits vormals gesungenen Lai in seiner (fiktiven) Gemachtheit, in seiner Historizität und in seinen zeitlichen Bezügen zur übrigen Tristantradition. Außerdem befindet sich das textexterne Publikum durch das Hören der Melodie im Text in einem Stadium der Mitwisserschaft zu den Liebenden und wird damit wohl oder übel zu deren Sympathisanten. Das intradiegetische (fiktive) Publikum des Flötenspiels hingegen, darunter König Marc, wird die vortragene Melodie, die allein für Yseut intertextuell implizit auf den Prätext hin markiert ist, nicht kennen bzw. darf sie gar nicht kennen und sie womöglich auf die heimliche Liebe von Yseut und Tristan beziehen. Anders als der freudvolle *lai de joie* bei Chrétien de Troyes oder der *wicsanc* bei Hartmann von Aue (siehe Anm. 23) ist der ‚Lai du Chievrefoil‘ nicht für den Ausdruck von Freude in der intradiegetischen Öffentlichkeit bestimmt, sondern ist ein intimes ‚Erinnerungsstück‘ an ein ‚verbotenes‘ Wiedersehen, dessen allgemeines Bekanntwerden die Liebenden in Gefahr brächte. Yseut ist somit die einzige ZuhörerIn, der, mit intertextuellem Hörwissen ausgestattet, die Aufspaltung des rezeptiven WYHIWYG in ein *what you hear is not everything you might get* gelingen kann, **but even more*.⁴⁶

5 Skandalon heimlicher ‚Berührung‘ – ein Fazit

Der öffentlich unbemerkte Auftritt des Privaten inmitten der höfischen Welt, das sich nicht bemerkbar machen will und darf, ist ein Skandalon. Grundsätzlich ließen sich am Hof Intimitäten auch mittels *rûnen* („Flüstern, Murmeln“) unter Beteiligung

⁴⁶ WYHIWYG ist eine Anspielung auf das Akronym WYSIWYG [ˈwiziwɪg] – *what you see is what you get* –, hier auditiv abgewandelt zu WYHIWYG – *what you hear is what you get*. Das WYSIWYG-Prinzip heutiger Textverarbeitungsprogramme bedeutet, „dass die Texte am Bildschirm so eingegeben und gesetzt werden, wie sie nachher auch auf dem Papier bzw. in anderen Medien erscheinen“ (Malaka, Butz u. Hußmann 2009, S. 164). Der am Ende der 1970er Jahre geprägte Begriff hierfür geht zurück auf eine populäre *catchphrase* der fiktiven afroamerikanischen Frauenfigur Geraldine Jones, verkörpert vom männlichen Comedian Flip Wilson (1933–1998) in ‚The Flip Wilson Show‘ (1970–1974). Mit diesem immer wiederkehrenden Ausspruch forderte Geraldine als ‚Frau‘ Akzeptanz für ihre Persönlichkeit und ihr äußeres Erscheinungsbild ein.

mindestens zweier, sich körperlich zugeneigter Personen heimlich austauschen,⁴⁷ vergleichbar mit der von den Umstehenden kaum bemerkbaren Berührung beim Tanz im höfischen Festsaal.⁴⁸ An der Grenze zwischen Hör- und Unhörbarkeit bringt das *rûnen* „the inaudible *vox occult[a]* to the surface and makes it manifest“,⁴⁹ jedoch ist dieser Sprechakt bei aller Heimlichkeit für die Exkludierten sichtbar. Kûrenbergers Zinnenwechsel und Gerberts ‚Tristan Menestrel‘ zeigen hingegen auf, wie intime Kommunikation für das exkludierte intradiegetische Publikum und die höfische *huote* unsichtbar und (un)hörbar vonstattengeht, und zwar sanglich und rein instrumental auf zwei Sinnebenen im selben Klangraum, einer öffentlich wahrnehmbaren (im *sensus visibilis* bzw. *audibilis*) und einer privaten (im *sensus occultus*), nur denjenigen zugänglich, die über ein spezielles Mit- bzw. Hörwissen verfügen und zwischen denen sich eine direkte ‚Hörlinie‘ bildet. Das auditive Begreifen des *sensus occultus* gleicht einer heimlichen Berührung des Vortragenden, die Distanzen überwindet, „da beim Hören Klänge in die Ohren des Hörers dringen müssen, was eine physische oder gar intime Nähe voraussetzt. Hören bedeutet [...] involviert zu sein, das Einlassen auf das gehörte Objekt: Etwas oder jemanden zu hören, bedeutet, berührt worden zu sein.“⁵⁰

Der besondere Reiz von Zinnenwechsel und ‚Tristan Menestrel‘ liegt für uns extradiegetische Rezipienten, im Mittelalter wie heute, im Mitwissen um den heimlichen Minnekonflikt und das heimliche Wiedersehen zwischen Yseut und Tristrant in Lancien, das wir mit den literarischen Figuren gemein haben. Jedoch beschleicht uns heutige Leser, gegenüber den mittelalterlichen Hörern, dennoch das Gefühl, ausgeschlossen zu sein. Wir mögen zwar beim Lesen ein Mitwissen erlangen, das es uns erlaubt, die skandalösen Pointen der Texte zu verstehen, uns fehlt jedoch, wohl für immer, das mittelalterliche Hörwissen um die authentisch vorgetragenen Melodien *in Kûrenberges wîse* und *à la guise de Tristran*. Von einer ekphrastischen *verbal music*,⁵¹ die uns erahnen ließe, wie eine Melodie des Zinnenwechsel oder des ‚Lai du Chievrefoil‘ geklungen haben könnte, sind mittelalterliche Texte weit entfernt. Uns bleibt nur der ‚Wortlaut‘ der Texte, sowie vage Angaben über Dichter und Werk(titel).

47 Siehe Layher 2012, S. 342–349. *Rûnen* „is a troubling phenomenon not because it is secret, but because it is not secret. Instead, the sound of *rûnen* exposes something without revealing what it is. *Rûnen* is therefore not just uncontrolled speech; it is also a manifestly political mode of speaking illicitly out in the open. By nature of its indeterminate status *rûnen* damages courtly relationships more by the impact of its sound than by the nature of the exact words that were whispered or murmured“ (ebd., S. 343f.).

48 Siehe dazu Abel 2018, S. 326–330.

49 Layher 2012, S. 363.

50 Lagaay 2008, S. 169.

51 Zur Unterscheidung zwischen *verbal* und *word music* siehe Scher 1968; Lubkoll 2017; Wolf 2017.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Aristoteles:** Über die Seele. De anima. Griechisch – Deutsch. Übers., m. einer Einl. u. Anm. hrsg. v. Klaus Corcilius (Philosophische Bibliothek 681). Hamburg 2017.
- Aristoteles:** De interpretatione vel Periermenias. Hrsg. v. Lorenzo Minio-Paluello (Aristoteles Latinus 2, 1–2). Brügge 1965.
- Aristoteles:** Kategorien. Hermeneutik oder vom sprachlichen Ausdruck (*De interpretatione*). Griechisch – Deutsch. Hrsg., übers., m. Einl. u. Anm. versehen v. Hans G. Zekl (Philosophische Bibliothek 493). Hamburg 1998.
- Boetii de institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Hrsg. v. Gottfried Friedlein. Frankfurt a. M. 1867.
- Boetius:** Fünf Bücher über die Musik. Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul. Leipzig 1872.
- Chrétien de Troyes:** Erec et Enide. Übers. u. eingel. v. Ingrid Kasten (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 17). München 1979.
- Christian von Troyes:** Der Löwenritter (Yvain). Hrsg. v. Wendelin Foerster (Christian von Troyes sämtliche Werke 2). Halle a. S. 1887.
- Christian von Troyes:** Erec und Enide. Hrsg. v. Wendelin Foerster (Christian von Troyes sämtliche Werke 3). Halle a. S. 1890.
- Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters 3). Frankfurt a. M. 1995.
- Gerbert de Montreuil:** La continuation de Perceval. Quatrième continuation. Hrsg. v. Frédérique Le Nan (Textes Littéraires Français 627). Genf 2014.
- Gottfried von Straßburg:** Tristan. Bd. 1: Text. Unveränderter fünfter Abdruck nach dem dritten, mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verbesserten kritischen Apparat besorgt und mit einem erweiterten Nachwort versehen von Werner Schröder. Hrsg. v. Karl Marold. Berlin, New York 2004.
- Hartmann von Aue:** Erec. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwettler Erec-Fragmente. Hrsg. v. Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 7. Aufl. besorgt von Kurt Gärtner (Altdeutsche Textbibliothek 39). Tübingen 2006.
- Hugo von St. Viktor:** De unione corporis et spiritus. Hrsg. v. Ambriogio M. Piazzoni. In: Studi medievali 21 (1980), S. 861–888.
- Konrad von Megenberg:** Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Hrsg. v. Franz Pfeifer. Stuttgart 1861.
- Kudrun. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Hrsg. v. Karl Stackmann (Altdeutsche Textbibliothek 115). Tübingen 2000.
- Marie de France:** Die Lais. Übersetzt, mit einer Einleitung, einer Bibliographie sowie Anmerkungen versehen von Dietmar Rieger (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19). München 1980.

Marie de France: Les lais. Hrsg. v. Jean Rychner (Les classiques français du Moyen Âge 93). Paris 1983.

MF = Des Minnesangs Frühling. Bd. I: Texte. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. 38., rev. Aufl. Stuttgart 1982.

Richard de Fournival: Le bestiaire d'amour et la response du bestiaire. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto (Champion Classiques. Moyen Âge 27). Paris 2009.

Forschungsliteratur

Abel, Stefan: ‚Störende‘ und ‚gestörte‘ Tänze. Zyklizität und zentrierte Wahrnehmung als Bausteine einer impliziten Poetik des Tanzens in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Philip Knäble, Gregor Rohmann u. Julia Zimmermann (Hgg.): Tanz in der Vormoderne (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 23, 2). Berlin 2018, S. 308–330.

Ackermann, Christiane u. Hartmut Bleumer: Einleitung. Gestimmte Texte. Anmerkungen zu einer Basismetapher historischer Medialität. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 171 (2013), S. 5–15.

Bauschke, Ricarda: Kürenberger, Der. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5 (1991), Sp. 1581.

Bentley, Eric: The Life of the Drama. New York 1964.

Brinker-von der Heyde, Claudia: Burg, Schloss, Hof. In: Tilo Renz, Monika Hanauska u. Mathias Herweg (Hgg.): Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Berlin, Boston 2018, S. 100–119.

The Complete Story of the Grail: Chretien de Troyes' Perceval and its Continuations. Translated by Nigel Bryant (Arthurian Studies 5). Cambridge 2015.

Thomas: Tristan. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von Gesa Bonath (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21). München 1985.

Thomas von Aquin: In Aristotelis librum De anima commentarium. Hrsg. v. Angelus M. Pirota. Rom 1959.

Thomas Aquinas: A Commentary of Aristotle's De anima. Übers. v. Robert Pasnau. New Haven 2010 (ND).

Boll, Katharina: *Alsô redete ein vrowe schoene*. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31). Würzburg 2007.

Burnett, Charles: Sound and Its Perception in the Middle Ages. In: Charles Burnett, Michael Fend u. Penelope Gouk (Hgg.): The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century (Warburg Institute Surveys and Texts 22). London 1991, S. 43–70.

Buschinger, Danielle: Le motif du déguisement de Tristan dans les œuvres médiévales allemandes des XII^e et XIII^e siècles. In: Marie-Louise Ollier (Hg.): Masques et déguisements dans la littérature médiévale (Études médiévales). Montréal, Paris 1988, S. 35–41.

Busby, Keith: Der ‚Tristan Menestrel‘ des Gerbert de Montreuil und seine Stellung in der altfranzösischen Artustradition. In: Vox romanica 42 (1983), S. 144–156.

- Carruthers, Mary:** *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture.* Cambridge 2008.
- Clauss, Martin, Gesine Mierke u. Antonia Krüger:** *Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband.* In: Dies. (Hgg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Wien, Köln, Weimar 2020, S. 7–13.
- Cordes, Teresa:** *Das Motiv des Wiedererkennens an der Stimme in Heldenepen und höfischen Romanen des französischen und deutschen Mittelalters.* In: Monika Unzeitig, Angela Schrott u. Nine Miedema (Hgg.): *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur* (Historische Dialogforschung 3). Berlin 2017, S. 309–329.
- Ehler, Trude:** *Ablehnung als Selbstdarstellung.* Zu Kürenberg 8, 1 und 9, 29. In: *Euphorion* 75 (1981), S. 288–302.
- Eikelmann, Manfred:** *Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels.* In: Thomas Cramer u. Ingrid Kasten (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik.* Berlin 1999, S. 85–106.
- Grubmüller, Klaus:** *Was bedeutet Fiktionalität im Minnesang?* In: Ursula Peters u. Rainer Warning (Hgg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters.* Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. München 2009, S. 269–287.
- Haferland, Harald:** *Hohe Minne.* Zur Beschreibung der Minnekanzone (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 10). Berlin 2000.
- Hausmann, Albrecht:** *Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität* (Bibliotheca Germanica 40). Tübingen, Basel 1999.
- Joseph, Eugen:** *Die Frühzeit des deutschen Minnesangs* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 79). Straßburg 1896.
- Kellermann, Karina:** *Der Blick aus dem Fenster. Visuelle *Áventiuren* in den Außenraum.* In: Elisabeth Vavra (Hg.): *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellungen im Mittelalter.* Berlin 2005, S. 325–341.
- Kasten, Ingrid:** *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts* (Beihefte der Germanisch-romanischen Monatsschrift 5). Heidelberg 1986.
- Köhler, Jens:** *Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung* (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte). Heidelberg 1997.
- Lagaay, Alice:** *Zwischen Klang und Stille. Gedanken zur Philosophie der Stimme.* In: *Paragrana* 17 (2008), S. 168–181.
- Lahr, Anna S.:** *Diversität als Potential. Eine Neuperspektivierung des frühesten Minnesangs* (Studien zur historischen Poetik 32). Heidelberg 2019.
- Layher, William:** *Queenship and Voice in Medieval Northern Europe* (Queenship and Power). New York 2010.
- Layher, William:** *Acoustic Control. Sound, Gender and *Öffentlichkeit* at the Medieval Court.* In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86 (2012), S. 331–364.
- Layher, William:** *Hörbarkeit im Mittelalter.* In: Ingrid Bennewitz u. William Layher (Hgg.): *der *áventiuren* dôn.* Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters (Imagines Medii Aevi 31). Wiesbaden 2013, S. 9–29.

- Lubkoll, Christine:** Musik in Literatur. *Telling*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hgg.): Handbuch Literatur & Musik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2). Unter Mitarbeit von Sina Dell'Anno. Berlin, Boston 2017, S. 78–94.
- Malaka, Rainer, Andreas Butz u. Heinrich Hußmann:** Medieninformatik. Eine Einführung (it Informatik / Pearson Studium). München 2009.
- Matussek, Peter:** *Déjà-entendu*. Zur historischen Anthropologie des erinnernden Hörens. In: Günter Oesterle (Hg.): *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*. München 2003, S. 289–309.
- Mölk, Ulrich:** Das Motiv des Wiedererkennens an der Stimme im Epos und höfischen Roman des französischen Mittelalters. In: *Romanistisches Jahrbuch 15* (1964), S. 107–115.
- Müller, Jan-Dirk:** *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: Ders., Ute von Bloh u. Armin Schulz (Hgg.): *Minnesang und Literaturtheorie*. Tübingen 2001a, S. 107–128.
- Müller, Jan-Dirk:** Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar. In: Ders., Ute von Bloh u. Armin Schulz (Hgg.): *Minnesang und Literaturtheorie*. Tübingen 2001b, S. 379–405.
- Müller, Stephan:** Minnesang im Himmelreich? Über Örtlichkeiten literarischer Kommunikation an den Grenzen des Höfischen beim Kürenberger, in der *Kudrun*, im *Dukus Horant* und im *himelriche*. In: Beate Kellner, Ludger Lieb u. Peter Strohschneider (Hgg.): *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur (Mikrokosmos 64)*. Frankfurt a. M. 2001, S. 51–71.
- Roever, Diana:** Auf der Zinne. Zur Diagrammatik eines Topos der mittelhochdeutschen Dichtung. In: Annette Gerokreiter, Anna S. Lahr u. Simone Leidingger (Hgg.): *Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen*. Heidelberg 2020, S. 41–60.
- Saly, Antoinette:** Tristan devant la morale chez Gerbert de Montreuil. In: André Crépin u. Wolfgang Spiewok (Hgg.): *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^e anniversaire (Wodan 66 / Greifswälder Beiträge zum Mittelalter 53)*. Greifswald 1996, S. 469–480.
- Sayce, Olive:** *The Medieval German Lyrik. 1150–1300. The Development of Its Themes and Forms in Their European Context*. Oxford 1982.
- Schafer, R. Murray:** *The Tuning of the World*. New York 1977.
- Scher, Steven P.:** *Verbal Music in German Literature (Yale Germanic Studies 2)*. New Haven, London 1968.
- Schilling, Michael:** Sedimentierte Performanz. In: *Euphorion 98* (2004), S. 245–264.
- Schmid, Christel:** Die Lieder der Kürenbergersammlung. Einzelstrophen oder zyklische Einheiten? (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 301). Göppingen 1980.
- Schneider, Almut:** Klang – Raum – Bewegung. Wahrnehmungsweisen lautlicher Sphären in Konrads von Würzburg *Par-tonopier und Meliur*. In: Martin Claus, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89)*. Wien, Köln, Weimar 2020, S. 157–176.
- Schneider, Christian:** Turm, Zinne, Mauer. In: Tilo Renz, Monika Hanuska u. Mathias Herweg (Hgg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen*

- des Mittelalters. Ein Handbuch. Berlin, Boston 2018, S. 532–546.
- Schnyder, Mireille:** Gefangene Stimmen – Geordnete Körper. Die Stimme in Texten des Mittelalters. Eine Skizze. In: Jürg Glauser (Hg.): Balladen-Stimmen. Vokalität als theoretisches und historisches Phänomen (Beiträge zur Nordischen Philologie 40). Tübingen, Basel 2012, S. 21–38.
- Scholz, Manfred G.:** Zu Stil und Typologie des mittelhochdeutschen Wechsels. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 221 (1989), S. 60–92.
- Schweikle, Günther:** Der von Kürenberg. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl., Bd. 5 (1985), Sp. 454–461.
- Steinhoff, Hans-Hugo:** Tristan als Mönch. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl., Bd. 9 (1995), Sp. 1062–1065 u. Bd. 11 (2004), Sp. 1559.
- Strohschneider, Peter:** *nu sehent, wie der singet!* Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit (Germanistische Symposien, Berichtsbände 179). Stuttgart, Weimar 1996, S. 7–30.
- Wallner, Anton:** ‚Der von Kürenberg‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 2 (1936), Sp. 991–998.
- Warning, Rainer:** Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. In: Christoph Cormeau (Hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979, S. 120–159.
- Wenzel, Horst:** Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.
- Wenzel, Horst:** Die Empfängnis durch das Ohr. Zur multisensorischen Wahrnehmung im Mittelalter. In: Thomas Vogel (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen 1996, S. 159–180.
- Wolf, Werner:** Musik in Literatur. *Showing*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hgg.): Handbuch Literatur & Musik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2). Unter Mitarbeit von Sina Dell’Anno. Berlin, Boston 2017, S. 95–113.
- Worstbrock, Franz J.:** Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz. In: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 114–142.