

FAHRENDE SÄNGER IM MITTELALTER

Erweitertes Vorlesungsmanuskript

Siegrid Schmidt

1. Einleitung:

Sir Elton John's „Candle in the Wind. In loving memory of Diana, Princess of Wales“ (1997, komponiert, getextet und uraufgeführt zu anlässlich der Trauerfeier für Prinzessin Diana) wird eingespielt: „Goodbye England's rose, May you ever grow in our hearts. You were the grace that placed itself where lives were torn apart“

und Walthers Reichsspruch wird geboten:

„Es schritt – an jenem Tag, da unser Herr geboren wurde
von einer Jungfrau, die er sich zur Mutter gewählt hatte –
zu Magdeburg der König Philipp in seiner Herrlichkeit.

Da schritt er, schritt eines Kaisers Bruder und eines Kaisers Sohn
in einem Ornat, obwohl der Benennungen doch drei sind.

Er trug das Zepter und die Krone des Reiches.

Er schritt würdevoll und ohne Hast.

Gemessen folgte ihm die hochgeborene Königin,

Rose ohne Dorn, Taube ohne Galle.

Nirgendwo gab es ein solches Maß an höfischem Anstand.“

Um die Verbindungen dieser beiden Texte, einerseits eines Sängers aus dem 12./13. Jh., andererseits eines Popstars aus dem 20./21. Jh. verdeutlichen zu können, sei kurz die Situation skizziert, die hinter Walthers Spruch steht. Bumke (Bumke, 2000, 297/298) beschreibt wie folgt:

„Manchmal bildet der Festzug des Herrschers sogar den eigentlichen Höhepunkt der ganzen Veranstaltung. Nur in wenigen Fällen sind wir darüber unterrichtet, wie über die festliche Prozession König Philipps von Schwaben (+ 1206) und seiner Frau, der byzantinischen Prinzessin Irene (+1208) des Weihnachtstages 1199 in Magdeburg. Der Verfasser der „Halberstadter Bischofschronik“, der offenbar selbst in Magdeburg anwesend war, hat darüber ausführlich berichtet: „Der König feierte das Fest der Geburt des Herrn in Magdeburg mit ungemeiner Pracht. Am heiligen Tag schritt er feierlich in königlichen Gewändern und geschmückt mit der kaiserlichen Krone einher. Seine Gemahlin, die Kaiserin Erina, mit königlichem Schmuck aufs herrlichste geziert, folgte dem König mit größter Feierlichkeit und Anstand. Sie wurde begleitet von der verehrenden Frau Agnes, der Äbtissin von Quedlinburg, von Frau Judith, der Gemahlin des Herzog Bernhard von Sachsen, und von einer Schar anderer vornehmer Damen. Die anwesenden Bischöfe, im Schmuck ihres bischöflichen Ornaments, gingen auf beiden Seiten des Königs und der Königin, ebenso hoheitsvoll wie ehrwürdig. Herzog Bernhard von Sachsen, der das königliche Schwert vortrug, und die übrigen Fürsten und vornehmen Herren, Grafen und Barone und das versammelte Volk jeglichen Standes brannten vor Eifer, dem König zu huldigen und bei einem so großen Fest aufzuwarten. Alle, die dort waren, in unermesslich großer Zahl, freuten sich von Herzen, frohlockten innerlich, klatschten Beifall, jubelten laut, waren unermüdlich tätig und fanden aller gleichermaßen Gefallen an diesem Fest, das sie bis zum Ende mit ehrerbietigem Jubel begleiteten.“ (Gesta Halberstadensis ecclesiae pontificum, S. 113, zitiert nach Bumke[s Übersetzung]).

Die Gemeinsamkeiten der Sängergenerationen: Sie sind, dem jeweiligen Jahrhundert entsprechend, unterwegs in der bekannten Welt, um ihre Kunst aufzuführen. Sie scheinen, speziell in diesem Fall, vom gleichen, etwas adeligen Stand zu sein, *Sir* und *her*. Allerdings handelt es sich in keinem Fall um alten Geburtsadel und für den mittelalterlichen Kollegen steht das *her von* nicht unbedingt für einen Adelstitel, sondern kann auch eine andere „Berufsschicht“ bezeichnen oder das „von“ allein auf eine geografische Herkunft abzielen.

Nun aber zum Inhalt der Texte. Im speziellen Fall ist das gleiche Grundthema: Herrscherlob gestaltet, zu einem ähnlichen Anlass: die gekrönten Häupter Mitteleuropas kommen zusammen, einmal zum Weihnachtsfest, also zu einem freudigen Ereignis in Magdeburg im 12. Jh., das andere Mal zu einer Trauerfeier im London des 20. Jh. Es gibt dabei noch eine Detailverbindung: die Damen werden in beiden Fällen mit einer Rose verglichen. –

Was die beiden Sänger unterscheidet, sollen die heutigen Überlegungen erweisen.

Es sollen zunächst Themen aufgelistet werden, die sich z.T. überlappen, die hier auch nicht im Detail ausgeführt werden, die lediglich die Bandbreite der möglichen Zugänge zum Phänomen „Fahrende Sänger“ andeuten sollen.

Quellenkritik

Minnesänger und Spielleute

Mögliche Fragestellungen in Bezug auf beide Künstler/innen-Gruppen

Beispiele: Sänger in der Literatur; fahrende Spielmänner und –frauen

Vorstellungen und Darstellungen und Veränderungen über die Jahrhunderte.

2. Quellenkritik: Hier stellt sich die Frage, aufgrund welcher Informationen aus dem Mittelalter, also aufgrund welcher Quellen wir Heutigen Kenntnisse über die Dichter und Sänger unterschiedlicher geographischer und sozialer Herkunft erhalten können.

2.1. Welche Quellen bieten sich grundsätzlich an:

Bildliche Darstellungen (z. B. Miniaturen der Sänger, besonderer Bekanntheitsgrad jener der Großen Heidelberger Liederhandschrift: „Manessische Liederhandschrift“)

Literarische Texte (s. obiges Beispiel)

Chroniken, Urkunden u.. (s. obiges Beispiel)

2.2. Probleme mit diesen Quellen

Typologische Bilder MANESSEBILDER

Die Frage nach dem historischen Wissen über Künstler des Mittelalters ist nicht neu, aber die Quellen die für die Rekonstruktion eines mittelalterlichen Knstlerlebens herangezogen werden bzw. die Art und Weise, wie diese Quellen genutzt und bewertet werden, differiert in den einzelnen Phasen der Forschungsgeschichte. So gibt eine Rezension von Werner Schröder unter dem Titel „Was wissen wir eigentlich von den Minnesangern“ (Schröder 1979) zu Auseinandersetzungen von Joachim Bumke und Peter Wapnewski Auskunft über die Entwicklung dieses Phänomens in den 70er Jahren des 20. Jh.:

„Wenn man den literaturgeschichtlichen Darstellungen des deutschen Minnesangs glauben wollte und dürfte, scheint es gar nicht so wenig zu sein, was fast anderthalb Jahrhunderte Forschung seit dem Erscheinen der vierbändigen Minnesinger-Edition Friedrich H. von der Hagens (1838) über sie zutage gefördert haben. Aber der Schein trügt. In dem begreiflichen Bestreben, überlieferte Namen mit urkundlich bezeugten Personen zu verbinden und den jeweiligen Autor der überlieferten Gedichte in Raum und Zeit fest zu machen, haben die ‚Biographen‘ auch gewagte Kombinationen nicht gescheut; und was ursprünglich nur eine in allerlei Kautelen verpackte Vermutung war, ist – von Hand zu Hand, von Buch zu Buch weitergegeben – oft genug zu einem Faktum geworden ...“, (Schröder, 183)

Um all diesen fiktionalisierenden Entwicklungen entgegen zu wirken, konstatiert Schröder: „Bumkes Buch kommt zur rechten Zeit ... als eine ‚Sozialgeschichte der höfischen Dichtung im hohen und späten Mittelalter‘“ (Schröder, ebd.) und er stellt vor allem Bumkes Argumentation zu den Sängern der Großen Heidelberger Liederhandschrift vor. Ihre Texte und Miniaturen waren in früheren Forschungsüberlegungen die Grundlage für eine historische und sozialgeschichtliche, biographische Einordnung dieser Künstler. All dies wird bei Bumke überprüft. „ und das Ziel sind nicht in erster Linie neue und gesicherte Nachricht zu diesem Punkt, sondern methodisches Überdenken der Maßstäbe und Kriterien, die unser Urteil über die ständische Einordnung der Dichter bestimmen.“ (Schröder, S. 184)

Unter weiters:

„Bumke geht es um Daten und Fakten, und die sind dünn gesät“
Was zu beobachten, zu korrigieren und anders einzuschätzen ist:

- Zunächst geht es um die Reihenfolge der Miniaturen in der Manessischen Liederhandschrift. Sie repräsentiert keine

Genealogie der Dichter, sondern eine Einschätzung der Sammler, so Bumke die diese Handschriften herstellen ließen.

- Die Miniaturen sagen auch nichts über die konkreten Lebensumstände der Künstler aus, sie sind so gut wie in keinem Fall durch andere Quellen zu bestätigen.
- Auch die Wappen geben kaum historische Auskunft, denn das Wappenwesen befand sich zur Entstehungszeit der Handschrift erst in Entwicklung. Lediglich die in der Handschrift mit Wappen gezeigten Sänger Graf Otto von Botenlouben, Friedrich von Leinigen und Freiherr Gottfried von Neiffen haben nachweislich mit diesem Wappen auch gesiegelt.
- Namen und historische Existenz der Sänger sind in rund 80 Fällen durch die Nennung in einer anderen Handschrift sehr wahrscheinlich gemacht. Aber erhöht nicht das biographische Wissen über diese. (vgl. Schröder, S. 184/185)

Damit beschränkt sich das verbindliche Wissen über einen großen Teil der Sänger auf diese Information, bzw. auf Rekonstruktionen aus den Texten, die mit großer Vorsicht zu verwenden sind.

Denn fiktionale Texte, wie sie natürlich auch die Lieder der Minnesänger darstellen, sind nicht Spiegel der Realität, sondern eine besondere Auseinandersetzung mit dieser. Es ist also nicht damit zu rechnen, dass hier ein umfassend alltagsnahes Bild der Spielleute geboten wird, dass sie durch ihre Lieder oder durch die Darstellung in erzählende Literatur in ihrer Lebenssituation gezeigt werden.

Auch Chroniken sind nicht in jedem Fall „objektive“, schon gar nicht zeitlose Geschichtsschreibung. (Auch sie sind geprägt von einer Darstellung im heilsgeschichtlichen Zusammenhang – Schedelsche Weltchronik: gleiche Bilder für verschiedene Städte;

auch obiges Beispiel, die „Halbestädtische Bischofschronik“ zeigt durch die verschiedenen Attribute eine glorifizierende Darstellung, die weit über das sog. Faktische hinausweist) Für die scheinbar bekannten Namen gibt es nicht viele urkundliche Erwähnungen.

Die „Regesten deutscher Minnesänger des 12. Und 13. Jahrhundert“, zeigen, dass von den aus den Literaturgeschichten bekannten Namen der Minnesänger wenige (Friedrich von Hausen, Gottfried von Neifen, Heinrich von Morungen) vermerkt sind, vielmehr sind es hauptsächlich andere Sänger, von welchen eine größere Zahl an Urkunden vorhanden ist. (vgl. Meves, 2005, S. V-VI) Auf die Ausnahmen, Walther (1Urkunde) und Oswald von Wolkenstein (er ist sowieso einer späteren Zeit zuzurechnen und ist in einer anderen beruflichen Situation) wird noch hinzuweisen sein.

3. Minnesänger und Spielleute:

Abgesehen von jeder Text- und Quellenkritik scheinen sich diese beiden Künstler/innen-Gruppen, die mit einem Namen versehenen Werkgestalter und die anonymen, nur in ihrer Funktion erwähnten Spielleute für das Mittelalter herauszukristallisieren. Der scheinbar augenfälligste Unterschied: von den einen glauben wir die Namen u.v.m zu wissen, wir glauben ihnen Texte zuschreiben zu können, wir glauben, ihre Biographie ansatzweise verfolgen zu können, die Spielleute versinken in fast jeder Hinsicht nahezu in der Anonymität.

4. Mögliche Fragestellungen an beide Gruppen:

Dichter und Sänger in und von Literatur

Die jeweilige soziale Herkunft

Die konkrete künstlerische Tätigkeit

Die Reisewege

5. Beispiele aus dem Fragenpool:

5.1. Sänger in der Literatur: *Nibelungenlied und Tristan*

Befragt man die Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank (diese Datenbank ist an der Universität Salzburg angesiedelt. Sie bietet Auskunft zu Stichworten u.v.m. von ca. 200 mittelhochdeutschen Texten: <http://mhdbdb.sbg.ac.at:8000/>) nach Nennungen von Sängern in der Literatur des deutschen Mittelalters, so erfährt man, dass sie am häufigsten als *spilman*, *fidelaere* u.ä. im *Nibelungenlied* und im *Tristan* vermerkt werden. Für das *Nibelungenlied* ist der Text selbst ein gesungenes Produkt solch eines Künstlers, der eben solche Vorgänger hatte, was bereits in der ersten Strophe nach den Handschriften B und C thematisiert wird: *unz ist in alten mären...so muget ir nu wunder hoeren sagen.* Das Lied weist also einen Dichter, aber vor allem auch Vortragende auf. Daneben spielen Sänger, Musiker, Spielleute auch als literarische Figuren eine Rolle im Lied. Da ist zunächst Volker, der ritterliche Spielmann am Wormser Hof und die Spielleute Werbel und Swemmel, die in Kriemhilds Auftrag die Wormser an Etzels Hof einladen. Dies geschieht auch mit Etzels Zustimmung:

„... Wenn es Dir recht ist, liebe Frau, dann würde ich gerne meine beiden Spielleute in das Burgundenland zu Deinen Verwandten schicken.“ Die trefflichen Spielleute ließ der König sogleich herbei holen. (Str. 1407)

So sind also die literarischen Spielleute auf eine beachtliche Reise geschickt, vom Machtzentrum Etzels, etwa um das heutige Budapest, bis nach Worms.

Im *Tristan* ist der Held selbst nicht nur Vorzeigekämpfer, sondern auch Vorzeigekünstler, vor allem als Dichter, Sänger und Musiker, was hier nicht weiter vertieft werden soll. Es kann aber auch hier festgestellt werden, dass Tristan mit und wegen seiner Kunst vielfach auf Reisen war.

5.2. Sänger als reisende Literaten:

Die andere Verbindung von schriftlich überlieferter Literatur und Sänger ist jene, dass der praktizierende Sänger seine Werke selbst textet bzw. sogar musikalische gestaltet. Diese Verläufe unterlagen einer Veränderung über die Jh. Für die Lieder bis etwa ins 14. Jahrhundert stand gewissermaßen ein Pool an Melodien zur Verfügung, die für unterschiedliche Texte genutzt wurden. Erst mit Guillaume de Machaut in Frankreich, mit dem Mönch von Salzburg und Oswald von Wolkenstein im heutigen Südtirol trat ab dem 14. Jh. eine Änderung der musikalischen Situation ein. Es wurden für einzelne Lieder spezielle Melodien komponiert und eine gewisse Mehrstimmigkeit entwickelt.

Es seien hier zwei Beispiele solcher Sänger/Dichter genannt, die allerdings in vielerlei Hinsicht maximale Differenzen aufweisen: Walther von der Vogelweide und Oswald von Wolkenstein. Eine Überlegung, sie auszuwählen war, dass die Reisetätigkeit in ihrem jeweiligen Werk und in den Belegen für ihre Biographie eine wesentliche Rolle spielt.

5.2.1. Quellenlage:

Von Walther ist eine Erwähnung in einer Urkunde erhalten, die allerdings in der Konsequenz doch einen Raum für umfassende Rekonstruktionen von Lebens- und Reiseumständen eines Sängers,

dem Range Walthers vergleichbar, öffnet. Die Einordnungen in den Regesten:

... Offensichtlich befand sich der Dichter zeitweilig am Hofe der Babenberger, der konkurrierenden Könige Philipp und Otto IV.; später scheint er sich im Umkreis der staufischen Herrscher Friedrich II. und Heinrich (VII.) aufgehalten zu haben. Daneben sind Kontakte zu zahlreichen Herzögen, Grafen und kleineren Herren literarisch (!!!!!!!) belegt. Die Lebensform des ‚Fahrenden Sängers‘ war sicher das biographische Faktum, das sein literarisches Werk am deutlichsten und nachhaltigsten bestimmt hat. (Hahn, 2000, S. 149.) - Als ‚einziges sicheres außerliterarisches Lebenszeugnis‘ (Hahn, 1996, S. 23) Walthers von der Vogelweide gilt der Eintrag in den sog. Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, als dieser 1203/1204 seine Diözese bereiste. Nach einem Aufenthalt in Wien (ca. 28.10.1203) ... trat er die Rückreise nach Passau an und ist am 12. November etwa 30 km donauaufwärts in Zeiselmayer zu belegen. Die einem heutigen Kassabuch entsprechenden Aufzeichnungen des bischöflichen Hofes vermerken zu diesem Tag

apud Zei[zemurum] –walthero cantari de Voglweide pro pellicio v. sol. longol (Nr. 1) Dieser Buchungsvermerk stellt zudem ‚die einzige urkundliche Bezeugung eines Dichters dieser Zeit als Sänger dar.‘ (Meves, 1994, S. 217). Für Thomas Bein beweist dieses Dokument ‚die Existenz des Menschen Walthers, seine Funktion als Sänger und nennt ein eindeutiges Datum und einen eindeutigen Ort, es stellt eine winzige, aber feste historische Referenzgröße dar.‘ (Bein, S. 27) (Insges. Regesten, Meves 2005, S. 851/852)

Ganz anders ist die Lage bei Oswald von Wolkenstein, hier gibt es ein mehrbändiges Werk von Anton Schwob und seinen Mitarbeiterinnen, die seine Lebenszeugnisse dokumentieren, d.h. er ist als konkrete historische Person fassbar. Er war hauptberuflich im politisch-diplomatischen Dienst und musste/wollte nicht von seiner künstlerischen Arbeit leben.

5.2.2. Künstlerische Tätigkeit:

Diese Lebensumstände prägen auch die Differenz im künstlerischen Werk und dessen Überlieferung. Walther hat als hochrangiger Berufsmusiker zu gelten, Oswald als ambitionierter und kenntnisreicher Musiker, dessen Geschäft aber die Politik war. Dies ist ein Grund für teilweise unterschiedlichen Themen (bei Oswald wird z.B. so etwas wie häusliches Leben thematisiert, was für Walther nie eine Rolle spielt) und den unterschiedlichen Zugang zu ihnen (das Thema ‚Liebe‘ wird in sehr abweichender Form behandelt), wie sie konkret gestaltet sind. Das mag auch mit dem zeitlichen Abstand zwischen den Sängern verbunden sein, aber nicht ausschließlich. Dies ist hier nicht weiter zu vertiefen, da es mit dem Reisetema auf dieser Ebene keinen direkten Konnex aufweist.

5.2.3. Überlieferung:

Walthers Werk umfasst mehr als 500 Strophen und „ist in etwa 30 Handschriften des 13.-16. Jh. enthalten.“ (Regesten, S. 851) in Handschriften, die weder er selbst erstellt hat, noch unter seiner Aufsicht u.ä. entstanden sind. Oswald hingegen schuf sich selbst sein literarisches Denkmal in Form von zwei von ihm in Auftrag gegebenen

Handschriften. Die eine enthält das erste authentische Künstlerporträt europäischer Kultur.

5.2.4. Reisewege:

Es wurde bereits der Aufenthalt Walthers an verschiedenen höchsten Fürsten- bzw. Herrscherhöfen angesprochen. Dazwischen lagen natürlich Reisewege. Ein weiterer möglicher Weg Walthers steht im Zusammenhang mit der chronikalen Erwähnungen und führte ihn mit dem Bischof von Göttweig über St. Pölten, Zeiselmauer nach Wien, über Klosterneuburg, Zeiselmauer, Tulln, Gallneukirchen, Wels Mattsee nach Passau. Es gab kurz darauf noch eine zweite österreichische Reise des Bischofs, die ihn auf ähnliche Wege führte, aber ob sie wieder im Zusammenhang mit Walther stand, ist nicht bekannt. Oswald hat seine Reise literarisch gestaltet. Diese Reise hat mit Sicherheit nicht unter den niedergelegten Rahmenbedingungen stattgefunden, aber auf unterschiedlichen Reise hat Oswald wohl die angegebenen Ziele besucht:

I Es fügte sich, als ich zehn Jahre alt war,
da wollt ich sehen, wie die Welt aussieht.

...

Ja, ich war Laufbursch, Koch und Pferdemeister,
auch an dem Ruder zog ich, das war schwer,
bis Kreta und bis sonst wohin und wieder zurück.
Oft war ein Kittel mein bestes Kleidungsstück.

II Nach Preußen, Litauen, zur Tatarei, Türkei,

Übers Meer, zur Lombardei, nach Frankreich, Spanien ...

...

Französisch, Maurisch, Katalonisch, Katilisch,

Deutsch, Latein, Wendisch, Lobardisch, Russisch und Romanisch –

diese zehn Sprachen musste ich sprechen, wenn es Not war;

...

In Oswalds Fall liegen Dokumente vor, an welchen die literarische Gestaltung zu spiegeln ist.

5.3. Fahrende Spielmänner und –frauen als soziale Realität

Hier sollen nun jene Künstler/innen betrachtet werden, die oftmals in späterer literarischer Gestaltung auftauchen, über die das geschichtliche und literarische Wissen aber ausgesprochen rudimentär ist.

5.3.1. Übernationale Berufsbezeichnungen:

Vor allem Walter Salmen hat Text- und Bildmaterial zusammengetragen, das wenigstens schemenhaft ein Bild dieser Berufsgruppe entstehen lässt.

Die nationalen und regionalen Bezeichnungen machen verschiedene Traditionen und Schwerpunkte der Spielleute deutlich: einmal wird das „fahrende“ Element betont, einmal das „fordernde“, dass also das Geldsammeln besonders wichtig war, und einmal das „spielende“, das sich nicht allein auf das Spielen von Musikinstrumenten bezieht, sondern auch auf das Jonglieren, das diesem

Berufsstand überhaupt ihre Bezeichnung in Frankreich gab. Es gab auch die jeweils weiblichen Bezeichnungen fußend auf der jeweiligen Sprachtradition, so „musica“ neben „musicus“, „joglaresse“ neben „joglar“ und „spilmannin“ oder „spielwib“ neben „spilman“. (vgl. Salmen, S. 5/6) Allerdings muss hier festgehalten werden, dass die weiblichen Vertreterinnen des Standes noch weniger Ansehen genossen als ihre männlichen Kollegen. Salmen nennt Beispiele:

5.3.2. Verhinderter Auftritt – Einladung zum Auftritt:

„Seit dem frühen Mittelalter waren ausübende Musikerinnen und Tänzerinnen nicht minder wie ihre männlichen Partner oder Konkurrenten vielfältigen Einschränkungen ihrer Tätigkeiten ausgesetzt. Frühchristlichen Konzile, Kirchenväter, gestrenge Herrscher und Stadtreger rissen Gräben auf, die zu Konfrontationen, Verurteilungen und Diskriminierungen nötigten. ... Das als inferior eingeschätzte Tun von Spielleuten galt schlechthin als den niederen Bereich der Tiere und des Teufels zugehörig. ... Ein oft zitierter, diese Berufsgruppe im besonderen betreffender Satz lautet: ‚Musica etiam instrumenta multum sunt timenda: frangunt enim corda mominum et emolliunt.‘ Demnach solle man die Musik, insbesondere die instrumentale, fürchten, weil diese nämlich die Herzen der Menschen breche und sie erweiche. ... Die „spielwib“ litten in der Regel mehr als die Männer unter den Pressuren, vor allem seitdem seitens der Kirchenväter dem weiblichen Geschlecht der Umgang mit Musikinstrumenten generell ... untersagt worden war.“ (Salmen S. 7/8)

„Generelle Verbote, die auch für Spielfrauen galten, gab es flächendeckend für einzelne Regionen wie auch punktuell für Gruppierungen verschiedenster Art. Ersteres

trifft für eine französische Ordonnance von 1351 zu, die unter den Müßiggängern, den Landstreichern und Bettlern auch die Straßensänger beiderlei Geschlechts zu bekämpfen sucht.“ (ebd.)

„1287 erließ Bischof Jean von Lüttich ein Synodalstatut, in dem u.a. angeordnet wurde:

Wir ordnen ferner an, dass Spielleute, Schauspieler, Tänzerinnen in Kirchen, auf dem Friedhof oder in dessen Halle oder bei Prozessionen oder Gebeten nicht ihre Späße oder Spiele vorführen noch an den besagten Örtlichkeiten irgendwelche Reigen stattfinden. (nach Salmen, S. 9)

Nun bleibt zu fragen, wo das spielende und musizierende Volk dann tatsächlich tätig war. Hier sind verschiedene Feste zu nennen, die zumindest männliche Spielleute in gewisser Zahl zuließen: Nach dem Straßburger Stadtrecht sollten bis zu vier Spielleute erlaubt sein, aber keine Spielfrauen. (vgl. Salmen S. 10) Außerdem gab es prominente Ausnahmen: „So wenig es ziemlich war, dass Spielfrauen an religiösen Zeremonien teilnahmen, so ungewöhnlich war deren Mitwirken bei repräsentativen Staatsakten ...“ (Salmen, S. 14/15) Ein sehr prominentes Beispiel ist hier das Mainzer Hoffest von 1184. „Die Feierlichkeiten begannen am Pfingstsonntag mit einer Festkrönung des Kaiserpaares (Friedrich I)... eigentlicher Anlass des Mainzer Hoffestes war: die ‚mit größter Pracht und Ehre‘ vollzogene Schwertleite der beiden Kaisersöhne Heinrich und Friedrich ... es fand die traditionelle Besenkung der Bedürftigen .. und der Spielleute durch die neuen Ritter statt ... (nach Bumke, S. 278) Anlässlich dieser Feste gab es auch große Umzüge, die nach einem festen Protokoll abliefen und bei welchen die Instrumentalmusik eine große Rolle spielte. (Vgl. Bumke S. 290/291) Es ist von Flötenbläsern, Trommeln, Trompeten (?) die Rede, von Fiedlern und Paukenspielern. Wobei hier

einschränkend festzustellen ist, dass auch Bumke hier verschiedentlich auf literarische Quellen zurückgreift, auf den *Erec*, *Iwein* und Ulrich von Liechtensteins wohl nicht ganz biographisch-authentische Abenteuerfahrt (vgl. Bumke, S. 291/293) Insgesamt lässt sich jedoch festhalten, dass „Die professionellen Spielleute auf Hoffesten in verschiedenen Funktionen auftraten: als Sänger und Musikanten, als Akrobaten und Spaßmachern.“ (Bumke, S. 305)

5.3.3. Daraus ergibt sich ihre soziale Position:

Vermutungen gehen davon aus, dass viele Spielleute bürgerlicher Herkunft waren und/oder aus verarmtem Adel stammten: Ein Stand zwischen gewählter Freiheit und verordneter Armut und Ausgrenzung, könnte man sagen. Allerdings sind die Details viel zu wenig zu fassen, um verbindliche Aussagen machen zu können. Salmen weist darauf hin, dass es auch große Unterschiede in den Lebensbedingungen der Spielleute gab, geographisch und individuell bedingte. Wie angedeutet, dominierten wohl die Einschränkungen und damit die Armut für den Berufsstand, aber im „Domesday Book“ des Jahres 1086 ist zu lesen: „Und Ritter und Knappe, soldadeira und joglar, aßen jegliche Speise nur von silbernen Schüsseln.“, was durchaus auf eine angenehme Lebenssituation schließen lässt. (vgl. Salmen, S. 17)

(Im mündlichen Vortrag wurden anhand von Bildmaterialien noch einige Spezifika eines Spielleut-Lebens präsentiert. Dies sei hier aus medienpraktischen Gründen ausgespart.)

Eine nachhaltige Veränderung der sozialen und finanziellen Situation bringt die frühe Neuzeit. Die Mitgliedschaft bei Zünften etc., die Bewegung der

Meistersinger, die Änderung des Künstlers und seines Selbstverständnis bringen auch schrittweise Modifikationen in das Alltagsleben der Dichter und Sänger, zumindest zu einem gewissen Grade. (vgl. Salmen, S. 21 ff)

6. Schlussbemerkung: In dieser kurzen Darstellung der „Fahrenden Spielleute im Mittelalter“ standen vielleicht die aus den Literaturgeschichten bekannten Namen mehr im Vordergrund als dies erwartet oder auch geplant war. Dies ergibt sich aus der Quellenlage, die schon für die sog. großen Namen nicht besonders günstig ist, für jene der einfachen Spielmänner und -frauen nur marginal, am Rande der Chroniken, gewissermaßen als Nebenbemerkungen sichtbar wird. Ihre Bewegung, die tatsächliche Reisetätigkeit der Spielleute, die geographisch genau bis hierher gar nicht angesprochen wurde, ergibt sich auch nur daraus, dass sie als Gruppe mal hier mal da auftauchen, ihnen kann offenbar der Zugang verwehrt werden, was darauf hinweist, dass sie nicht dort ansässig sind, sondern unterwegs auf den holprigen Straßen des Mittelalters.

LITERATUR:

Primärtexte:

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Frankfurt/Main 1996.

Die große Heidelberger Lieder Handschrift. Hg. Von Ulrich Müller. Göttingen 1971.

Oswald von Wolkenstein: Die Innsbrucker Wolkenstein Handschrift c. Hg. Hans Moser, Ulrich Müller, Franz V. Spechtler. Göttingen 1973.

Oswald von Wolkenstein: Frölich geschray so well wir machen. Von Johannes Heimrath und Michael Korth. Basel 1988.

Vogl, Johann: Der fahrende Sänger. Nachbildung alter Legenden, Balladen und Reime. Wien 1839.

Walther von der Vogelweide: Textzitate aus: Ulrich Müller, Gerlinde Weiß: Deutsche Gedichte des Mittelalters. Stuttgart 1993.

Forschungsliteratur

Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart 1997.

Bumke, Joachim: Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung. München 1976.

Ders.: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Frankfurt/Main 2000.

Hahn, Gerhard: Wer ist ‚Walther von der Vogelweide‘? Zur Einheit seines literarischen Werkes. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Hg. Dorothea Klein u.a. Wiesbaden 2000. S. 147-160.

Ders.: Walther von der Vogelweide. S.I. 1996.

Heger, Hedwig: Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla. Wien 1970.

Meier, Frank: Gaukler, Dirnen, Rattenfänger. Außenseiter im Mittelalter. Ostfildern 2005.

Meves, Uwe (Hg.): Regesten deutscher Minnesänger des 12. Und 13. Jahrhunderts. Berlin/New York 2005.

Ders.: Das literarische Mäzenatentum Wolfgers und die Passauer Hofgesellschaft um 1200. In: Wolfger von Erla 1994, S. 215-247. (sic, s.o. Regesten S. 852)

Salmen, Walter: Der Spielmann im Mittelalter. Innsbruck 1983.

Ders.: Spielfrauen im Mittelalter. Hildesheim/Zürich 2000.

Schröder, Werner: Was wissen wir eigentlich von den Minnesängern. In: Wolfram-Studien V. 1979. S. 183 – 189.