



Working Papers der DFG-Forscherguppe 2305: Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

Die Working Papers werden herausgegeben von der an der Freien Universität Berlin, der Ruhr-Universität Bochum, der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Universität Zürich angesiedelten Forschungsgruppe FOR 2305 und sind auf deren Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

www.for2305.fu-berlin.de

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/17742>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Sprecher der FOR und gegebenenfalls auch durch Teilprojektleiter*innen. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor der Forschungsgruppe ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite der FOR 2305. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Working Papers ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor*innen.

Zitationsangabe für diesen Beitrag:

Oetjens, Lena: Michel Beheim als Übergangsfigur. Neuerungs-dynamiken im lyrischen Liebesdiskurs des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem*, No. 15/2020, Freie Universität Berlin.

DOI 10.17169/refubium-26258

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/26258>

ISBN 978-3-96110-352-2

Working Paper (FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem) ISSN 2510-0777

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem
Geschäftsstelle
Freie Universität Berlin
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin
Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: sabine.greiner@fu-berlin.de

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Michel Beheim als Übergangsfigur. Neuerungsdynamiken im lyrischen Liebesdiskurs des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

- I. Beheim im zeitgenössischen Spannungsfeld. Selbstbewusstsein und Sängerschelten
- II. Verwobenheit von zarten Blümlein und kritischer Stimme. Textfaktoren und Œuvreprofil
- III. Von Liebe in schlechten Zeiten: Pervertierter höfischer Minnesang

I. Beheim im zeitgenössischen Spannungsfeld. Selbstbewusstsein und Sängerschelten

Michel Beheim (1416–1474?) war als *dez römischen kaissers tewtscher poet und dichter*¹ nicht nur zu seiner Zeit erfolgreich,² sondern ist dank seiner umfassenden Überlieferung von 453 Liedern sowie drei Chroniken ein auch heute noch gut greifbarer, signifikanter Autor. Die Zuschreibung als Übergangsfigur verdankt Beheim dem Umstand, dass er mit seiner Vita und seinem Werk die zeitgenössischen Erwartungen im 15. Jahrhundert unterläuft: Nichtadlige Dichter versammeln sich vermehrt im bürgerlichen Milieu der Städte, wohingegen Beheim im Alter von über 40 Jahren aus dem Alltag als Webergeselle ausbricht und seine Lieder als höfischer Sänger im Dienst verschiedener Herren (u.a. Heidelberg, Augsburg, Prag, Wien) vorträgt. Anhand der Unterschiede zur vorausgegangenen Tradition könnte man sagen, dass er zwischen ‚alter‘ und ‚neuer‘ Meisterschaft zu verorten ist: Die spätmittelalterliche Spruchdichtung, in deren Tradition Beheim sich selbst sieht, geht zu Ende,³ zugleich wird er mit dem städtischen Meistergesang konfrontiert. Dies führt zu Spannungen zwischen geburtsständischem Ordnungsmodell und der Qualifikation durch gelehrtes *Artes*-Wissen, das Beheim beim Transferieren von Prosatexten in sangbare Formen insbesondere mit der Gattungshybridisierung verbindet. Er verschränkt nämlich lyrische und epische Tendenzen derart, dass Verschleifungen dieser Sprechhaltungen und auch offene Bruchstellen entstehen. Dafür überstrapaziert er die alte (‚althehrwürdige‘) Kanzonenstrophe zur „Hohlform“⁴, erweitert ihren Gebrauch für ‚neue‘ (d.h. historisch aktuelle, auch autobiographisch markierte) chronikalische Stoffe und inszeniert in seinem Werk charakteristische Überschneidungen von Welt-, Heils- und Lebensgeschichte. Letzteres stellt eine Herausforderung für die Erforschung dar, weil Beheims Werk unsere Hauptquelle zu seiner Person und seiner Werkauffassung ist. Doch ermöglichen seine intratextuellen, autoreflexiven und poetologischen Kommentare bei aller Vorsicht vor biographischen Kurzschlüssen eine Einschätzung seiner Inszenierung und Profilierung als Autor.

Methodisch orientiert sich diese Untersuchung insbesondere an WACHINGER und SCHANZE, die jenseits ästhetischer Wertungen die historische Variabilität der Erwartungen von Gattungs-, Stil- oder Epochenkohärenzen berücksichtigen. WACHINGER bezeichnete Michel Beheim als „gattungsgeschichtliche(n) Sonder- und Schlüsselfall“⁵ im Übergang von spätmittelalterlichem Sangspruch und städtischem Meistergesang. Die spezielle Form der Texte sei aus seiner Sicht allerdings „[n]icht ‚verhinderte Prosa‘ [...], sondern verwandelte Prosa.“⁶ Die folgenden Überlegungen schließen vorwiegend daran an, wenn sie den Neuerungsdynamiken in Beheims Werk nachgehen und dabei seine spannungsvolle Kunstauffassung zwischen Tradition und zeitgenössischer Gegenwart

¹ Im Titel des Liedes 453, sämtliche Lieder Beheims sind zitiert nach GILLE/SPRIEWALD 1968–1972, hier 1968: 353.

² Michel Beheim stand zwischen 1459–1465 im kaiserlichen Dienst Friedrich III., vgl. SCHANZE 1983: 188f.

³ Vgl. BULANG 2019.

⁴ WACHINGER 2011: 366, BULANG 2019: 450.

⁵ WACHINGER 2011: 364.

⁶ WACHINGER 2011: 386.



herausarbeiten. Doch welche Dynamiken in Beheims Dichtung formen überhaupt seinen Ruf als Übergangsfigur?

Beheim sieht sich als *nachmaister* (Lied 425, V. 58), wobei er anhand intratextueller poetologischer Reflexionen seine Kunstauffassung formuliert und eigene Normen konstituiert. Seine spezifischen lyrisch-episierenden Neuerungs-dynamiken zeigen sich in Liedern unterschiedlicher Thematiken. Beheims Liebesdiskurs verteilt sich mit etwa 30 Liedern auf eine vergleichsweise kleine Gruppe im Gesamtœuvre, welches seinen quantitativen Schwerpunkt bei den geistlichen und moraldidaktischen Liedern hat. Die Lieder zur Minnethematik sind allerdings neben den autobiographischen⁷ und politischen Liedern, die ich im weiteren Verlauf miteinbeziehe, für sich gesehen ein geeignetes Textcorpus für die Untersuchung von Beheims Schaffensprozessen. Bei der Frage nach Beheims Liebesdiskurs gehe ich von der Minnegruppe aus und werde sie mit zwei weiteren Bereichen seines Œuvres flankieren: den gesellschaftskritischen Liedern und seiner Chronik ‚Buch von den Wienern‘. Dabei stehen drei miteinander verschränkte Aspekte im Zentrum: 1. seine Textfaktur, 2. die damit verbundene Selbstinszenierung sowie 3. die große Beachtung, die er der Tradierung seiner Werke schenkt.

Schauen wir uns für den Einstieg exemplarisch das dreistrophige Lied 340⁸ an: Dieses beginnt mit einem Minnesang-topischen Wintereingang (V. 1–10). Weil dieser die Maienpracht zerstöre, will das Sänger-Ich die Details nicht näher ausführen (V. 5f.: *Sein unwird manigvalt / und unzucht ich nit läbe*). Stattdessen bricht es die Beschreibung ab und schwenkt noch innerhalb der ersten Strophe über zur Maienpracht:

Gleich gar und genczgleich
er hie verwusten wil. 10
die schonen kurcze wil
die mir gar wol pehaite,
der anger und die haite,
die sten in reichem rat

Geverwet grun, weiss, rat 15
mit grunem kle umb vangen,
in der lieb angevangen,
mit lilgen schon durch weist.
Gut haffnung daz beweist,
durch sprengt mit rasen roten. 20

In einer Art Parenthese gibt das Sänger-Ich einen erinnernden Rückblick an die wunderbare Zeit (*die schonen kurcze wil*, V. 11), wobei es sie mit einem Farbspiel veranschaulicht. Das grüne Gras und der Klee stehen für den Beginn einer Liebe (V. 16f.), die weißen Lilien als Hoffnungsträger für die Erwidern der Liebe (V. 19) und die roten Rosen für die Besiegelung des Liebesglücks (V. 20). Danach erfolgt – inmitten der zweiten Strophe – ein erneuter Bruch und Wechsel auf die autoreflexive Metaebene (Hervorhebungen von der Verfasserin):

wie mocht wir der geroten!
nun merkend all gemein
Mein gsank, wie ichs gemain!

⁷ Über Beheims Rollen, v.a. seine autobiographische Inszenierung, wurde verschiedentlich diskutiert, vgl. SCHANZE 1983: 235-237; NIEMEYER 2001, passim; weniger Gewicht darauf legt hingegen WACHINGER 2011: 366.

⁸ GILLE/SPRIEWALD 1970: 738–739.



durch diese rosen plut
 tut sich daz mein geplut 25
 enzunden und erfrawen
 durch willen ainer frawen,
 die mir in herczen leit.

Mit Hinwendung zum Rezipienten wird die Bedeutung des Gesangs (V. 22f.: *nun merkend all gemein / Mein gesank, wie ichs gemain.*) thematisiert. Die roten Rosen hätten des Sängers Blut durch die Liebe zu einer Frau entzündet. Die Frau beschreibt das Ich nicht näher, stattdessen befiehlt es sie in Gottes Schutz (V. 29). Dann berichtet es von der *freuntschafft* (V. 32), welche sie verbinde als *pulschafft und gancze liebe* (V. 38f.).

Der Inhalt wirkt mit den althergebrachten Motiven vergleichsweise oberflächlich. Beheims Stärken zeigen sich indessen in der Textfaktur. So weist das Lied 340 eine auffällige Struktur auf: Beheim gliedert es gleichzeitig sowohl in drei Strophen zu je 14 Versen als auch in vier Inhaltsabschnitte mit den Verslängen 10–11–10–11. Die Strophengrenzen kaschiert er dabei mit den Kornreimen, die in der ‚Hofweise‘ weit verbreitet sind. In diesem Lied bestehen sie zudem aus Homonymen. Nicht nur die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird eingefordert, darüber hinaus muss dieser im Rezeptionsprozess unter Berücksichtigung der übrigen Reime selbst Kohärenz⁹ erstellen. Beheim verrät das Lied dafür mit einem Klangspiel, das durch die konsequente Nutzung von Epiphern für die Endreime entsteht, die entweder Repetitionen oder Homonyme sind. Die homonymen Reime in den Versen 8/9, 21/22 und 36/37/32 treiben dieses Spiel noch weiter. Im ersten Fall handelt es sich um eine Antithese, wenn der Winter den Mai *wunniglich / Gleich gar und gencziglich* – also ganz und gar – zerstört. Im zweiten Fall begleitet der Reim den Sprung auf die Metaebene: *nun merkend all gemein / Mein gsank, wie ichs gemain!* Im dritten Fall verschränkt Beheim den Lobpreis seiner Vorstellung von wahrhaftiger Liebe mit der vorausgesetzten Kennerschaft beim Rezipienten, die notwendig ist, um die eigentliche Botschaft aus der Textfaktur herauszulesen und zu verstehen (V. 35–42, Hervorhebungen von der Verfasserin):

daz ist peschribn mit trewen 35
 daz an der selben *stet*
Stet. Wer die schriffte *verstet*,
 der merk, daz es pulschafft
 und gancze liebe schafft
 von der zarten und werden, 40
 die nit zerstört mag werden.
 Sie muss peleben *stet*.

Nur wer mit den von Beheim gesetzten Signalen Kohärenz herstellt, erfährt von der wahrhaften Liebe der Frau und des Sänger-Ichs. Zu ihrem Zeichen soll die Botschaft bestehen bleiben und (dem destruktiven Wintereingang zum Trotz) ihrerseits nicht zerstört werden. Dieser appellative Einbezug des Rezipienten in den Kohärenzprozess erinnert entfernt an Konrad Harders ‚Süßen Ton‘, darauf werde ich später noch zurückkommen. Beheim hält die Liebesthematik inhaltlich schlicht, um in gestalterischer Hinsicht an den Rezipienten heranzutreten. Er nutzt die homonymen *stet* allusiv und überlässt die Kohärenzherstellung dem Rezipienten, der die Bedeutung über das Klangspiel erfassen muss.

⁹ Vgl. zur markierten und unmarkierten Kohärenz KÖBELE/LOCHER/MÖCKLI/OETJENS 2019: 11.



Beheims Liebeslieder wurden bislang einerseits und vor allem unter dem Aspekt ihrer „thematische[n] Entdifferenzierung“¹⁰ besprochen, andererseits in Bezug auf die Sorgfalt in der Anordnung der Minnegruppe thematisiert.¹¹ Dem Minnediskurs selbst wird dabei für die Zeit ab dem 14. Jahrhundert ein Wandel attestiert, der über seine Zielrichtung hinweg verschiedene Positionen ausbildete. Laut JANOTA änderte sich das Liebeskonzept hin zum (auto-)biographisch durchlässigen Schreiben und reagierte damit auch auf eine veränderte Liedrezeption.¹² HÜBNER nannte bereits die nachgetragenen Lieder in der Großen Manessischen Liederhandschrift zugespitzt „Durchschnittsminnesang“ des 13. Jahrhunderts¹³, er postuliert einen expliziten Systemwechsel der Liebeslyrik in den Liederbüchern des 15. Jahrhunderts, der die poetische Technik und Stillagen betrifft. Dieses sogenannte ‚mittlere System‘ enthalte eine ungebrochene Kontinuität von ‚alten‘ Liedtypen des Minnesangs und sei transformationsresistent.¹⁴ HÜBNERs Kontinuitätsthese vernachlässigt jedoch die Vieldeutigkeit heterogener ‚Alt‘-, ‚Neu‘-Relationen in der Dichtung dieser Zeit.¹⁵

Dass im Speziellen Beheims Texte poetologisch nicht einfach zu fassen sind, beruht – so meine Hypothese – zu einem Teil auf hybridisierenden¹⁶ Neuerungs dynamiken, die sein Werk durchziehen. So nutzt Beheim vor allem lyrische und epische Sprechhaltungen in einer auffälligen Gleichzeitigkeit, woraus in seinen Liedern teils gattungsgeschichtliche Verschränkungen, teils offene Traditionsbrüche resultieren. Dabei weitet er das inhaltliche Spektrum, das er mit der Kanzonenstrophe abhandelt, derart breit auf zeitgenössische (chronikalische und biographische) Stoffe aus, dass WACHINGER, wie oben erwähnt, den Terminus „Hohlform“¹⁷ für Beheims Kanzonen prägte.

Die Forschung hat sowohl das inhaltlich breite Spektrum mit häufiger ich-bezogener Perspektive als auch die formale Gestaltung zwischen Liedform und Prosa verschiedentlich diskutiert. SCHANZE¹⁸ gliedert Beheims Werk in seiner Liedtypologie in Lieder mit Kunstthematik, autobiographische Lieder, politische und moraldidaktische Lieder, Lieder zur Minnethematik und geistliche Lieder. Dieses durchaus breite Liedtypen-Spektrum bildet die inhaltlichen Eckdaten von Beheims Schaffen, wobei die geistlichen und moraldidaktischen Inhalte mit mehr als 300 der 453 Liedern die bei weitem größten

¹⁰ NIEMEYER 2001: 103–126.

¹¹ WACHINGER 2011: 371: „So wird das Thema Minne, das im übrigen Werk Beheims fast keine Rolle spielt, ausgerechnet in der Hofweise ausführlicher behandelt, wobei die Überschriften nicht von Minne oder Liebe, sondern von *hüpschait* sprechen. Minne ist also in erster Linie Bestandteil des Hoflebens. In sich ist das Thema Liebe im Rahmen des Hoftons durch die Abfolge vom Positiven zum Negativen in seiner Bedeutung eingeschränkt, und es wird durch den doppelten Rahmen noch weiter relativiert: außen ein heilsgeschichtlicher Rahmen von Inkarnation und Antichrist, darin noch ein kosmologisch-astrologischer Rahmen, dann erst dürfen sich die Aspekte des Hoflebens entfalten, in dessen Mitte autobiographische Erfahrung von Geographie und Geschichte steht. Wenn im Eingangslied der Hofweise (300) die Inkarnation als Minnekasus behandelt ist (ein Mädchen kann sich zwischen drei Werbern nicht entscheiden und heiratet sie alle drei: Maria und die Trinität), so korrespondiert dieses heiter erfolgreiche göttliche Hofieren des geistlichen Rahmens mit dem letztlich zur Enttäuschung oder Narrheit führenden weltlichen Hofieren des Innenteils.“ Ebenfalls dazu: BULANG 2019: 454.

¹² JANOTA 2009.

¹³ HÜBNER 2013: 399, 406.

¹⁴ HÜBNER 2005: 83–117.

¹⁵ Dagegen: KERN 2005: 371–393.

¹⁶ Einen Überblick zum Begriffsinventar der Forschungsgruppe geben HUSS 2016 bzw. zur ‚Hybridisierung‘ NELTING 2016.

¹⁷ WACHINGER 2011: 366.

¹⁸ SCHANZE 1983: 232–244. – Grundlegend auch für die Überlieferung, die Töne und ihre Chronologie sowie Beheims Einschätzung als Berufsdichter und -sänger.



Gruppen ausmachen. Der Berufssänger Beheim nahm am Hof¹⁹ demnach eine vorwiegend belehrende Funktion ein.

Hinzu kommt, dass Beheim sämtliche Lieder in der Kanzonenform präsentiert und in zwölf Tönen musikalisch umsetzt. Er überreizt damit die ‚alte‘ Form, was in der Forschung den Eindruck einer Sinnentlehrtheit hervorrief.²⁰ RETTELBACH sieht Beheim wegen seines mangelnden Austauschs mit anderen Spruchdichtern und Meistersängern sowie der spärlichen Nachwirkungen seiner Töne isoliert und zeigt zugleich die autoreflexive Artistik seines *tichtens* auf.

WACHINGER hält für die Übergangszeit von Sangspruchdichtung zur frühen Meisterliedkunst drei Kriterien fest,²¹ mit deren Hilfe sich Beheims Sonderstellung differenzierter beschreiben lässt: 1. Die Barbildung der Meistersänger findet zwar bei Beheim ebenfalls statt, zugleich unterläuft er sie durch Episierung, indem er nicht nur längere Strophenketten, sondern explizite ‚Bücher‘ produziert. RETTELBACH sieht in der Einführung von Kornreimen und kornähnlichen Strophenverbindungen in der Barbildung, die eine Vereinheitlichung auf Strophenebene bedinge, einen Zielpunkt der Annäherung von Sangspruch- und Minnetönen, die nach Walther begonnen habe.²² Beheim setzte sie gezielt ein, wenn er v.a. im ‚Hofon‘ zwischen Liedstrophen und Reimverspaaren der Reden wechselt. 2. Fragen nach selbstbezüglicher Sprachartistik und Meisterschaftsdiskurs begegnen wir bei Beheim ebenfalls, wobei sein Sonderstatus (gegenüber den zeitgenössischen Meistersängern) auf der höfischen Lohnabhängigkeit beruht sowie auf seiner dezidierten Eigenbewertung als „Nachmeister“. 3. WACHINGERS Kriterium der Wissensverarbeitung und Diskursmischung, welche er für die akademische Gelehrtheit Heinrichs von Mügeln bespricht, verschiebt sich bei Beheim auf die wissensverarbeitende Versifizierung vorhandener Sachtexte.²³

Mittelalterliche Sänger rechtfertigen sich bekanntlich über die mehr oder weniger starke Abgrenzung von vorgängigen Traditionen. Beheim kontrastiert seine Rückbindung an die Tradition der alten Meister (Lied 102) implizit durch seine spezifische Art, Töne und Dichtung miteinander zu verschränken und mit poetologischen Kommentaren zu durchsetzen,²⁴ was spezifische, näher zu untersuchende Neuerungsdynamiken generiert. Beheim kommentiert die literarästhetischen Veränderungen seiner Zeit; dabei argumentiert er mittels einer Temporalitätsskala: ‚alte‘ Meister hätten Standards gesetzt, die er weiterhin einhalte, im ‚Neuen‘ der zeitgenössischen Sänger wittert er hingegen eine Art Verfall. Seine differenzierenden Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozesse sind durchsetzt mit temporalen und zugleich axiologischen Markierungen, die sich zumeist auf die extrinsischen Einflussfaktoren seiner Kunst beziehen: zu allererst erwartungsgemäß auf die Konkurrenten (Lied 319) und Spielleute am Hof (Lieder 67 und 115) sowie weiterhin als übliche *Laudatio temporis acti* auf die Veränderung des Hoflebens, v.a. aufkommende mehrstimmige Instrumentalmusik und Desinteresse am lehrhaften Sangspruch sowie den Gesang mit fremden Tönen (ebenso Lied 102). Beheims Reaktion auf die geschilderte Brüchigkeit zwischen seiner Kunstauffassung und den aufkommenden Meistersängern zeigt folglich neuartige Tendenzen, die

¹⁹ STROHSCHNEIDER 2001: 10f. erläutert, dass „[...] die Höfe mittelalterlicher weltlicher Fürsten als vielfältig institutionell strukturierte, kaum aber auch organisatorisch gesicherte Kommunikationsgefüge auf der Basis personaler Beziehungen aufzufassen seien: ‚Hof‘ ist vor allem anderen ein Fürst und die *multitudo der ingredientes et exeuntes*, die Präsenz bei ihm such(t)en. [...]“

²⁰ Vgl. WACHINGER 2011: 369–387.

²¹ Vgl. WACHINGER 2011, bes. 363–393.

²² RETTELBACH 1993: 167.

²³ WACHINGER 2011: 286: Mehr als die Hälfte von Beheims Werk sind Versifizierungen von Prosavorlagen.

²⁴ Nach BRUNNERS Einschätzung studierte Beheim die Traditionen des spruchdichterischen Töneerfindens zu Beginn seiner professionellen Sängerkarriere intensiv: dazu BRUNNER 2013: 201.

sich in der Textfaktur, in der Werkkonstitution und der Tradierung der Werke niederschlagen. Er bedient als höfischer Berufssänger die Wünsche von Gönnern bzw. Auftraggebern, zugleich betont er die eigene künstlerische Vormachtstellung und kritisiert die Konkurrenz.

Hier setzt die nachfolgende Untersuchung seiner Kunstauffassung an, die anhand der poetologischen Einschübe Beheims Standards für die von ihm angestrebte Kunst benennt, sie in Relation zu zeitgenössischen Autoren stellt und Beheims eigene Kunstpraxis überprüft. Speziell ist, dass Beheim betont, exklusiv mit seiner ‚alten‘ Methode durch Wort und Musik die Kunst ‚neu‘ zu erschaffen (Lied 250).²⁵ Beheim reflektiert diese Kunstauffassung als Zusammenwirken von Reimstruktur und Melodie, deren Anspruch ihn zwar nicht mehr zu den zwölf Meistern zählen, wohl aber mit den „Nachmeistern“ auf Augenhöhe stehen lässt. Im Lied 425 in der ‚Langen Weise‘²⁶ erhebt Beheim sich (*Ich, Michel Pehn / von Sülczbach bei Weinsperge*, V. 1f.) in der ersten Strophe dank Gottes Gnade (V. 3) über andere Dichter, die an seine Kunstfertigkeit nicht heranreichen würden. In der zweiten Strophe benennt er die Kriterien, welche für ihn Meisterschaft definieren: die rechte Silbenzahl (V. 37) und ihre Ausgewogenheit (V. 38–39). Dann argumentiert er über die Temporalität und strebt als ‚nachmeister‘ das Niveau der ‚alten‘ Meister (Muskatblut, Harder, Lesch und Hülzing) an (V. 52–58): *den nachmaistern wan ich wal mit* (V. 58). Abschließend beklagt er in der dritten Strophe in einer *Laudatio temporis acti* seine ungünstige pekuniäre Situation gegenüber den ‚alten‘ Meistern, die durch ihre Pfründe abgesichert seien (V. 79f.). Doch zugleich äußert er, dass auch der Umstand seiner eigenen prekären Situation ihn nicht vom Dichten abhalten könne (V. 85–87).

Ergänzend dazu demonstriert er sein Können in Lied 438, indem er seine poetologische Reflexion über die Meisterschaft im *tichten* in der ‚Langen Weise‘ mit Leichtigkeit in eine metrische Variante umsetzt.²⁷ Dabei stellt er sich mit der Entscheidung, offen hörbare Reime gegenüber verborgenen, die zeitgenössisch einen ästhetisch höheren Status innehatten,²⁸ zu präferieren, ostentativ gegen die Kritiker einer solchen Dichtweise.

Einer seiner Angriffe auf Sängerkonkurrenten in der ‚Slegweise‘ verdeutlicht dies. Es handelt sich um ein Liedtrio mit den aggressiven Titeln ‚*ain exempel von tarichten singern, dy sich vil kunst an nemen und nicht kunnen*‘ (418), ‚*aber ain exempel von kunstlasen singern*‘ (419), ‚*mer ains von torechten singern*‘ (420). Letzteres endet mit den Versen (V. 60–72):

mir ist dein schnauf / ain jauf. / was geb ich auff dein keichen? / Ha hai, / du tummer lai, / ver lass du
dein gespai! / dein giffen, geuden, dein geschrai, / ez hilfft dich nit so teür alz umb ain ai. / es gelt ain
aug verpaten zwai. / ab es dir eben sai, / so tritt den rai. / her pai, / wann ich dir nit wil weichen!

Angesichts seiner harschen Kritik an seinen Konkurrenten ist erstaunlich, dass Beheim sie nirgends namentlich nennt. Er beschränkt sich diesbezüglich auffällig aufs positive Rühmen von Autoren der älteren und jüngeren Vergangenheit.²⁹ Letztere gehen wir hier kurz durch: Im künstlerischen Sinn nennt Beheim Heinrich von Mügeln (der um 1345–1380 wirkte) als Vorbild; durch seinen Status als *Poeta doctus* ist dieser allerdings Teil des Gelehrten Diskurses, zu dem Beheim aufgrund seiner Herkunft und Bildung keinen direkten Zugang hatte. An die Stelle der wissenschaftlichen

²⁵ OBERMAIER 1995: 67–68; NIEMEYER 2001: 146–147.

²⁶ Vgl. SCHANZE 1983: 233–234 und NIEMEYER 2001: 258–271.

²⁷ RETTELBACH 1993: 177, spricht von einem „Vereinfachungsprogramm“.

²⁸ Vgl. BRUNNER 2013: 202–204.

²⁹ *Oracius* [Horaz] 173,105; *Virgilius* 349,34; die *meister Muschatblut* [Muskatplüt] 358,56; 425,53; *Mügling* [Heinrich von Mügeln] 102,31/44; die *nach meister*: [Konrad] *Harder* 425,54; *Hülzing* 425,54.



Fragestellungen, wie sie etwa Mügelns Kosmologie-Dichtungen aufweisen, rückt bei Beheim die Darstellung und politisch markante Kommentierung des Zeitgeschehens.³⁰

Konrad Harder war Zeitgenosse Heinrichs von Mügeln und Peter Suchenwirts. Er ist für seine unpräzisen Marienlob-Dichtungen im ‚Süßen Ton‘ bekannt. Darin konzentriert Harder sich auf den geistlichen Themenbereich und lässt ausgewählte Elemente des höfischen Minnesangs in die geistliche Minne einfließen.³¹ BRANDIS schreibt Harder dabei ein Spiel der „Verschleierung“³² der Linearität und Ereigniskausalität zu. Die Rezipienten sind entsprechend selbst gefordert, im Rezeptionsvorgang eine Kohärenz herzustellen. Inwiefern für die Dichtung des Hülzcing ein ähnlicher Sachbestand vorliegt, lässt sich wegen der schmalen Überlieferung schwer einschätzen. Seine drei überlieferten Meisterlieder stehen dem ‚Vater Unser‘ der Gelehrtensdebatte nahe und seine Kritik anderer Meistersänger liest sich ähnlich wie die Beheims.³³

Mit Muskatblut, den er zweimal lobend erwähnt,³⁴ verbindet Beheim ebenfalls die inhaltliche Ausrichtung auf Moraldidaxe und geistliche Paränese, auf politische Zeitereignisse sowie die hohe Frequenz von Selbstnennungen in den Liedern. Während sie allerdings bei Muskatblut zur festen Abschluss-signatur wird, bringt Beheim sich auch innerhalb seiner Dichtungen (zuweilen in dritter Person) namentlich ein.³⁵ Ihre in beiden Fällen nicht zahlreichen Liebeslieder haben indes nichts gemeinsam.

Bei den zahlreichen erwähnten Gelehrtennamen in Beheims Werk dürfte es sich eher um ein *name dropping* handeln, zumindest lässt sich keinerlei tiefergehende Kenntnis belegen. Doch sind seine Affinitäten für theologische und naturkundliche Themen erkennbar.³⁶ Die literarischen Figuren, die Beheim in seine Lieder eingehen lässt, stammen wiederum ausschließlich aus anonymen deutschsprachigen Heldenepen und Sagen.³⁷

Nach diesem Blick auf die vorausgegangenen und parallelen Sängerkollegen formuliere ich Beheims selbstauferlegte Standards für einmal positiv: Er erwartet ein aufmerksames Publikum mit Urteilsvermögen (Lieder 53, 60, 321, 322). Die Kunst soll zudem eine Einheit von Wort und einstimmiger Vokalmusik (Lieder 250, 425/438) ergeben.

³⁰ Der Kontrast betrifft ebenfalls den Liebesdiskurs, weil Mügelns Minnelieder in lehrhaftem und gelehrtem Tonfall verfasst sind, vgl. dazu KELLNER 2002.

³¹ BRANDIS 1964: 188: „Wir können also feststellen, daß der Dichter sich nur einzelne Teile aus der weltlichen Minnelyrik auswählt und diese in neue Zusammenhänge mit neuen Akzenten einbaut. Ziel ist immer die minnigliche Vereinigung, die wir auf das Liebesverhältnis zwischen Gott und Maria übertragen müssen.“

³² BRANDIS 1964: 190: „[...] wir sehen, daß sich eine klare, logische Linie nicht herausfinden läßt. Die Untersuchung der übrigen Strophen zeigt dasselbe Ergebnis. Überall wird in bewußter Verschleierung das historische Geschehen der jungfräulichen Empfängnis mit den Aspekten der zeitlosen Existenz der jungfräulichen Mutter vermischt.“

³³ RUPPRICH 1994: 223: „Von Hülzcing sind drei Meisterlieder überliefert: eine Paraphrase des Vaterunsers, ein Lied, in dem er fordert, daß der Meistersinger die Sieben freien Künste kennen müsse, und das Lied ‚Reich mir den win, sprach Trunkenbold‘, in dem er sich gegen die Unkenntnisse und Fehler der Singschulmitglieder wendet.“

³⁴ Lied 358, V. 56 und Lied 425, V. 53.

³⁵ Vgl. HOLZNAGEL 2011–2016: 37–40.

³⁶ Dies bezeugen v.a. die 44 Zitationen von Augustinus, die beiden Origenes-Stellen 73,41; 82,389 sowie Aristoteles 130,141; 301,368; 349,23; 388,21; 435,21; 444,255; 447,84, *Acubicus* (*maister* der Astronomie) 22,168; *Alpumasar* 352,56; *Scatus* [Duns Scotus] 143,110; 144,148.

³⁷ *Dietreich* [Dietrich von Bern] 348,137; *Piteralf* [Biterolf] 114,62; *Praun* (*herzog, furst von pairen*) [der Welfe Heinrich von Bayern, sagenhafter Gründer Braunschweigs] 22,25/36; *Rucze* (*frau*) [Sagengestalt] 348,136; *Ruhel* [Sagengestalt] 348,126.



Die Umsetzung dieser Standards und das gleichzeitige Hadern mit dem Publikum zeigt ein Text exemplarisch auf, bei dem auch Beheims ambivalente Haltung zum Minnediskurs offenkundig wird: Lied 53. Beheim reinszeniert in einer Doppelstruktur (53a/53b) das Gleichnis vom Wolf im Schafspelz und legt es aus. Seine Kritik gipfelt in der unzufriedenen Klage des Sängers über die Reduktion seiner Kunst auf den Liebesliedvortrag, der zur schnöden Unterhaltung diene.

Der Inhalt von Lied 53a zielt dabei als fortlaufender Erkenntnisprozess auf die Kritik des Publikums, wobei sich eine poetologische Hybridisierung der Liedtypen Beispiel, Sängerklage und Publikumsschelte ergibt. Der Ich-Sprecher des Erzähllieds berichtet dem Publikum von einer empörenden Begebenheit. Mit einem *fremden abenteuer* (V. 3a) soll die Aufmerksamkeit des Publikums gebunden werden: *das merkent wie / als es mir gie* (V. 4af.). Doch indem Beheim die *wilde geschicht* (V. 7a) als *peyspil* (V. 10a) präsentiert, ermöglicht dies dem Sänger, das Publikum anschließend zum gedanklichen Transfer aufzufordern: *merkent den sin* (V. 69a). Das *peyspil* handelt von Wölfen im Schafspelz, in der Auslegung konkretisiert es sich als eine Begegnung mit Mönchen, die im Kloster weltliche Minne statt geistliche Marienlieder verlangten. Im Liedverlauf werden die Ebenen immer durchlässiger, bis Beheim dem Publikum implizit offenbart, dass er sich über die Degradierung zum Unterhaltungssänger am Hof generell ärgert.³⁸

Darüber hinaus verwebt Beheim die Inhalts- mit der Deutungsebene, indem er das *peyspil* im doppelten Wortsinn verwendet: Die Gattungsform ist der Lizenzraum, durch Tierpersonal ungestraft Kritik zu äußern, innerhalb des erzählten Geschehens setzt Beheim das *peyspil* zusätzlich in seiner moralisch-erbaulichen Vorbildfunktion ein. Dabei benutzt er für das Doppellied zwar die Kanzonenform, lässt die Strophen jedoch übergehen in erzählende Rede mit einer eigenen Struktur. Die Endreime funktionalisiert er um zu bedeutungstragenden Schlüsselreimen, die inhaltliche Parallel- und Kontraststellen über die Strophen- und Liedgrenzen hinweg miteinander verbinden. Hierbei lässt sich von einer formalen Hybridisierung sprechen. Das Hauptthema der Scheinheiligkeit drückt er durch die repetitive Aufnahme von Reimpaaren aus. Beheim nutzt kontrastive Attribute, um seine Kritik graduell, zugleich vernetzt aufzubauen. So wird das *mild bild*, welches das Sänger-Ich entwirft, mit den „wilden Herzen“ der Zuhörer zunächst kontrastiert. Auf der autoreflexiven, extradiegetischen Ebene spricht Beheim davon, dass er eine *wilde geschicht* in ein poetisch geordnetes *peyspil* umgesetzt habe. Dies korrespondiert wiederum durch den Reim mit dem Liedschluss, wo er allerdings ausdrücklich wertend vom *gut getiht* berichtet, das nicht für das scheinheilige klerikale Publikum taue. Über die Nennung des Grundes, dass diese unstandesgemäß Lieder über die weltliche Liebe anstelle des Marienlobs hören wollten, bietet er dem aktuellen Publikum diesen Prüfstein an (Hervorhebungen von der Verfasserin):

a)
Da malt ich pild
geistliche mild
in czu gesichte.
Ich want, ich tet
das man gern het, 45
da was es nichte.
Es was in alln
in herczen wild.

a)
Ich, Michel Pehn,
[...] Wilde geschicht
ist mir geschehn,
davon ich hie
ein peyspil han geticht. 10
b)
Mein gut geticht
daucht seu fur nicht. 65
ich must in singen
Von pulerey,
das leit mir inn.

³⁸ NIEMEYERS These, das Lied ziele auf Beheims Eigenlob, ist aus dem Lied nicht zwingend ableitbar: NIEMEYER 2001: 198.

czwar es sein wicht,
der teufel won in bey! 70

Dabei überblendet Beheim weiterhin die Beobachtung der Tiere zweimal mit der Erwartungshaltung des Sänger-Ichs: *zwolff(e) – wolff(e)* und *sein – schein*. Doch während das Sänger-Ich im ersten Text auf der intradiegetischen Ebene zunächst ahnungslos die Tiere zählt (V. 14a), unterscheidet es auf der extradiegetischen Ebene der Auslegung die Zuhörer in scheinheilige Wölfe, die gelehrt und moralisch überlegen tun und zugleich blo schnöde Unterhaltung wollen, und solche, die seine gut verfasste und inhaltlich angemessene Dichtungen (V. 64b) zu schätzen wissen:

a)	b)
da vant ich <u>wolffe</u>	Die wolf <u>czell</u> /ich
Die ich da <u>czalt</u> ,	manchen gelich, 5
jung und auch alt, 15	die mich gar clare
so warn ir <u>czwolffe</u> .	Pedauchten <u>sein</u>
Auff alle ort	und was doch vell.
so warn sy grau,	sy torten mich
durch die gestalt	durch irm geistlichen <u>schein</u> . 10
so wart ich gar petort. 20	Wann ich seu vant
Ich wande <u>sein</u> ,	in scheffein gwant,
es wern <u>lemlein</u> ,	das sy an heten
[...]	Chuten und alb,
ir lichter <u>schein</u> 28	glat als ein salb. 15
was mich petorn.	fur heilg propheten
	Hild ich die <u>czwolf</u>
	auswendig stand,
	und inner halb
	worn es hin reissent <u>wolff</u> . 20

Bereits im ersten Lied 53a dynamisiert Beheim den Prozess von Handeln und Erkennen auf der intradiegetischen Ebene und lässt die sieben Strophen zugunsten einer fünfteiligen Prozessstruktur zurücktreten:

1. Kontingenz (V. 11a–29a): Auf der ersten Stufe findet das erzählende Ich die Wölfe vor, beschreibt und zählt sie. Sowohl ihre graue Farbe (V. 18a) als auch ihre Zwölfzahl (V. 16a) tragen Bedeutung, die es erst retrospektiv erkennt und noch später (im zweiten Lied, 53b) dem Publikum gegenüber ausdeutet als kuttentragende Mönche (V. 14a), die ihm auerlich zunächst wie zwölf heilige Propheten erscheinen (V. 17af.), ehe es ihre reierisch-wolfische Art entdeckt (V. 20a).
2. Intention (V. 30–35): Die zweite Stufe liegt exakt in der Mitte der 70 Verse und bildet auch inhaltlich das Zentrum, weil sich das Sänger-Ich durch das Nachfolgen der scheinbar moralisch höherstehenden Tiere ein gutes Beispiel nehmen will: *das ich von ine / Ein peyspil nem, / das mir wol czem* (V. 33a–35a).
3. Profilierung (V. 36a–43a): Mit seinem inhaltlich auf die Kleriker abgestimmten Lied strebt das Sänger-Ich nach Anerkennung seitens der Tiere.
4. Entlarvung (V. 44a–60a): Ihre abschatzie Reaktion, in der sie von ihm stattdessen derbe Inhalte verlangen, korrumpiere den Künstler.
5. Betrug (V. 61a–66a): In seiner Hoffnung bitter enttäuscht bereut das Sänger-Ich sein Bemühen und den Auftritt.

Das zweite Lied, welches als Auslegung folgt, nimmt diese Stufen nicht nur wieder auf, sondern treibt sie weiter voran bis zur Wertigkeitsfrage. Beheim identifiziert im hier skizzierten klerikalen Kontext die



Unterhaltungsdichtung mit der Liebesthematik und setzt dabei zudem *minne* (V. 62b) gleich mit *pulschafft* (V. 63b) bzw. *pulerey* (V. 67b). Dies führt mich zu Beheims Liebesdichtungen und zu dem Stellenwert, welchen er dem Liebesdiskurs in seinem Werk zuspricht.

II. Verwobenheit von zarten Blümlein und kritischer Stimme. Textfakturen und Œuvreprofil

Nehmen wir zunächst die knapp 30 Lieder zur Liebesthematik in den Blick, die quantitativ betrachtet nicht einmal ein Achtel von Beheims Werk ausmachen. Dennoch zeigt sich in diesem Metier seine Sonderstellung zwischen Traditionsgebundenheit und gegenwärtiger Neuausrichtung auf signifikante Weise. In der ‚Hofweise‘ findet sich die größte Anzahl, die sogenannte Minnegruppe. WACHINGER legt dar,³⁹ inwiefern diese Lieder ein exklusives Element des Hoflebens waren und dadurch gewissermaßen ebenfalls in einer kontextuellen Rahmung eingefasst sind. Sein Resümee zum weltlichen Teil der ‚Hofweise‘ ist allerdings ernüchternd: Die Liebeslieder werden in seiner Sicht zu einem dem Hof zugehörigen, aber in seiner Bedeutung reduzierten Ornament.

Für das Liedcorpus 330–351 innerhalb der ‚Hofweise‘ nähert sich Beheim auf semantischer und struktureller Ebene dem Minnesang bzw. den Minnereden seiner Zeit an. Dass er davon beträchtliche Kenntnisse hatte, steht außer Zweifel, weil an den Höfen auch diese Art der Literatur entstand und vorgetragen wurde (zeitgleich sind mehrere Prager und Wiener Handschriften mit Kleinepik zur Minne-Thematik überliefert, für die spätere Zeit auch Minnereden). Kann man in den Liedern, die in ihrer durch den Ton streng vorgegebenen Form so gleichartig wirken,⁴⁰ etwas Spezifisches finden? Beheim hat sich bei den Liebeskonzepten stark von der Hohen Minne entfernt.⁴¹ Die Semantik und Formensprache seiner höfischen Auftragsdichtungen könnte überdies auf eine Distanzierung des Künstlers hindeuten, was im Folgenden näher zu untersuchen ist.

Es fällt zunächst auf, dass Michel Beheim inhaltlich heterogene Liedtypen (z.B. Frauenpreis, Minneallegorie, Ehebruchsschwank) in der ‚Hofweise‘ miteinander verbindet. Dabei überführt Beheim lyrisches Sprechen von den Minnereden wieder in den Gesang, insbesondere die sogenannte Minnegruppe bezeugt seine gezielte Transgression. NIEMEYER spricht in diesem Zusammenhang davon, dass diese spätmittelalterlichen Lieder nicht ausschließlich als linearer Nachfolger zum Hohen Sang zu denken sind, sondern vielmehr als „ein vielschichtiges Gewebe aus lebendiger Variation und starrer Restauration“⁴². Die kombinierten Liedtypen gehen einher mit der zweiten Art der Neuerungsdynamiken: Beheims spezifische Tendenz des lyrischen Sprechens. In seinem Werk finden sich Prozesse der Strophenverkettung sowie extensiver Themenabhandlung (bis hin zu Chroniken von mehreren hundert Strophen), die sich der Prosa annähern. Diese Inszenierung von rhythmisierter Prosa gibt es in ihrer Verschränkung von Syntax, Strophenform, Reimschema und Melodien ebenso bereits bei den kürzeren Liedern der Minnegruppe.

Das Lied 334 ‚*aber ains von den plumen*‘⁴³ nähert das Minnelied der Minnerede an. Es zeigt fließende Übergänge zwischen den Strophen 1/2, 2/3 und 3/4. Gepaarte Endreime, deren Kornreime über die Strophengrenzen hinausgehen, bieten Schlüsselreime auf, welche diese Stellen semantisch aneinanderkoppeln. Syntaktisch wird der Effekt verstärkt durch Enjambements.

³⁹ WACHINGER 2011: 371.

⁴⁰ NIEMEYER 2006: 104 bezeichnet es als „Nivellierung“.

⁴¹ Vgl. NIEMEYER 2001: 178–180.

⁴² NIEMEYER 2006: 76.

⁴³ GILLE/SPRIEWALD 1970: 723–725.

Ein ähnliches Vorgehen liegt in den Liedern 335–338 vor, sehen wir uns das Lied 337⁴⁴ genauer an. Beheim ordnet die syntaktisch-semantische Strophengliederung einer zweiten Struktur unter, nämlich der der paargereimten Minnerede. Zunächst weisen die 14-versigen Kanzonenstrophen dabei scheinbar ausschließlich Paarreime zur strukturellen Kohäsion auf, wobei nicht einmal Auf- und Abgesang über Reime miteinander verknüpft sind. Auch aus inhaltlicher Sicht hat das Lied 337 eher den Charakter einer Rede mit Spaziergangseinführung (V. 1–22), Frauenpreis (V. 23–36), Annäherung im Gruß (V. 37–40), Dialog (V. 41–70), Huldversprechen (V. 71–74), das mit einem Blumenkranz (V. 75–83) sowie einem Schwur (V. 84) besiegelt wird, und Abschied (V. 85–98). Bemerkenswert und für Beheims Kunstauffassung kennzeichnend ist darüber hinaus allerdings die Art, wie er den Inhalt mit der Melodie verbindet und auf dieser formal-strukturellen Ebene eine zusätzliche Kohäsion schafft. Dafür nutzt er neben den Stollenübergängen und Strophengrenzen vor allem die beiden wiederkehrenden Melodien von β (V. 2, 6, 12) und ε (V. 9 und 13). Während die Redeabschnitte die meisten Strophen- und auch Stollengrenzen überfließen, unterstützt das Tonschema mit den repetitiven Strukturen die semantisch-syntaktische Struktur zusätzlich. Die auf diese Weise betonten Verse geben nämlich jeweils das Hauptmotiv wieder und verschränken die Abschnitte gleichsam auf der akustischen Ebene: Den Natureingang mit dem Mai in seiner Farbpracht und Vogelgesang (β V. 2, 6, 12 und ε V. 9, 13), die engelsgleiche Frau, die das Sänger-Ich in dem *locus amoenus* antrifft (β V. 16, 20, 26) und der er seine Schönheitsbeschreibung im *a capite ad calcem*-Schema (ε V. 23, 27 und β V. 30, 33) widmet. Beheim stellt sich in dieser Passage in die Tradition der höfischen Minne, wo Schönheit und Gutes im Sinn der Kalokagathia stets zusammengehören. Die Dame setzt das entbrannte Herz des Sänger-Ichs zunächst in Relation mit ihrer Zucht (ε V. 37 und β V. 40). Im Dialog erfragt das Sänger-Ich voller Wertschätzung ihren Beziehungsstatus (ε V. 41 und β V. 46, 48), sie erwähnt ihre Sorge vor *valschen klaffern* und die damit einhergehende Vorsicht (ε V. 52, 55 und β V. 54, 58). Daraufhin begegnet es ihr mit seinem verschwiegenen und beständigen Dienstversprechen (β V. 62, 68 und ε V. 65, 69). Seine Beharrlichkeit führt zu ihrer Liebeserfüllung und der Verbindung im Blumenkranz-Schwur (β V. 72, 76, 82 und ε V. 79, 83). Auf ihren Abschied β (V. 86, 90) folgt seine leidvolle Klage (β V. 96 und ε V. 93, 97).

Beheim übergeht in der Minnegruppe, wie die exemplarischen Fälle zeigen, häufig die Strophenstruktur und nähert seine Texte mit dem gepaarten Endreim formal der Minnerede an, dennoch bestehen aus musikwissenschaftlicher Sicht signifikante Differenzen.⁴⁵ Außerdem durchsetzt Beheim die ‚Hofweise‘ mit zeitkritischen Texten. Hervorheben möchte ich insbesondere Lied 321,⁴⁶ in dem er die Reimstruktur mit ihren Binnenreimen für eine semantische Aufladung nutzt.⁴⁷

Wir verlassen die Minnegruppe für ein weiteres, noch stärker hybridisierendes Beispiel, Lied 296 in der ‚Sleht gultin wise‘⁴⁸: Hier pulsieren die Verse durch zahlreiche Binnenreime, die an die Stelle von Endreimen treten. Zusammengehalten werden die Strophen vornehmlich durch ihre klare Melodieführung, die mit der Wiederholungsstruktur den zweiten Stollen der Kanzonenstrophe hörbar werden lässt. Die kurz getakteten Reime verbinden als Kornreime wiederum den ersten mit dem zweiten Stollen, den Aufgesang mit dem Abgesang und auch den letzten Strophenvers mit dem ersten der nachfolgenden Strophe. Damit zerlegt Beheim die Lieder in Minimaleinheiten zwischen Ein- und Siebenhebern, zugleich verknüpft er die Einheiten untereinander durch die Melodieführung

⁴⁴ GILLE/SPRIEWALD 1970: 731–733.

⁴⁵ Grundsätzlich dazu PETZSCH 1986: 3–13,

⁴⁶ GILLE/SPRIEWALD 1970: 646–648.

⁴⁷ PETZSCH 1967: 48–50.

⁴⁸ GILLE/SPRIEWALD 1970: 543–547. Zu den artifiziellen Tönen, auch der ‚Gekrönte Weise‘ und ‚Hohe gultin Weise‘, vgl. BRUNNER 2013: 208–211; das Vorbild Konrads von Würzburg liegt bei diesen Tönen nahe.

und die Kornreime. Dabei steht der Klang so sehr im Vordergrund, dass der Inhalt marginal wird (V. 1–42):

Da / ich waz hie / die / leibsten frawen / schawen	4+7
Dez erst also, / do / wand ich dez,	4+4
ez / kem vom himeln / wimeln / ain engel zir.	7+4
Ir / angesicht / licht / was erglenczen / plenczen,	4+7
als ob dy sunn / prunn, / und da pei	4+4
zwei aglein spilde / wilde / nach valken art.	7+4
Zart / schon / ir wenglin on	2+4
mosen / heten rosen / gleiss / und lilgen weiss.	7+4
vein / als der rubein	1+4
ainer / bran ir rainer / munt. / Ir neklin unt / hals	7+4
waz weiss recht als / kreiden.	4+2
gelwer seiden / gelaich ir har.	4+4

Klanglichkeit steht hierbei allenfalls in Verbindung mit einer gewissen Gelehrtheitsprätention, indem das Sänger-Ich seine Geliebte mit marianischen Attributen preist. Zugleich werden allerdings Bildhaftigkeit und Statik durch die Form unterlaufen.

Kommen wir schließlich zum Aspekt der kontrollierten Textüberlieferung, an dem ich einen gewissen Neuerungsanspruch festmache. Beheim kodifizierte sein Œuvre eigenverantwortlich, wobei er drei große Sammelhandschriften selbst geschrieben (A; B) bzw. ihre Entstehung überwacht hat (C). In A und B hat er seine eigenen Töne den jeweiligen Liedern vorangestellt und auf diese Weise ihre gemeinsame Tradierung gesichert. In diesem Zusammenhang wäre es lohnenswert, SPRIEWALDS These nachzugehen, der zufolge Beheim mit dem Hörbarmachen von Prosavorlagen auch auf die veränderten Rezeptionsbedingungen am Hof reagiert habe.⁴⁹ Denn die Handschriften weisen in beide Richtungen zugleich: A (Heidelberg UB, Cpg 312) zielt mit den angegebenen Tönen eher auf einen Vortrag, C (Heidelberg UB, Cpg 334) eignet sich durch das Titelverzeichnis (454v–457v) hingegen besonders zur Lektüre. Die Handschrift B (München BSB, Cgm 291) liegt zwischen beiden, gibt es doch sowohl Melodieangaben als auch ein Titelverzeichnis (413r–420r).

Die Details zwischen den Gegebenheiten der Kodifizierung und Beheims Kunstauffassung, die dem Zusammenspiel von Melodie und Text eine poetologisch hohe Bedeutung zuschreibt, hat WACHINGER untersucht und auf Basis von B als Bildung offener Zyklen gedeutet.⁵⁰ Anders gesagt und weiter zugespitzt, generiert Beheim ‚alt-neue‘ Textfakturen und Kontexte, sodass sein Werk eine inhärente mehrdimensionale Systematizität kennzeichnet: Textfaktur, Gattungshybridisierung sowie intertextuelle Bezugnahmen innerhalb der selbstverantworteten Überlieferung greifen ineinander und sind Strategien seiner Autorschaft.

In Anlehnung an WACHINGERS Interpretation der Ordnungsstruktur der ‚Hofweise‘ scheint mir auch und gerade die ‚Kurze Weise‘⁵¹ aufschlussreich für Beheims Teilnahme am Liebesdiskurs, weil er hier den Minnesang durch kritische Lieder rahmt. Der Ton der ‚Kurzen Weise‘ umfasst 22 geistliche Lieder (29–51) und 17 weltliche. Er beginnt mit der Anrufung des Heiligen Geistes, lenkt über die Schöpfung und die Engelsverkündigung über zu Maria und berichtet vom Leben Christi. Dies bricht

⁴⁹ SPRIEWALD 1990, zu Beheim S. 5–55.

⁵⁰ WACHINGER 2011: 370–373. Zu den kodikologischen und paläographischen Aspekten der Überlieferung vgl. SCHANZE 1983: 191–205.

⁵¹ GILLE/SPRIEWALD 1968: 78–117.

nach Lied 48 (über die Fastenlehre) ab, es folgen drei Lobpreisungen Mariens (49–52), die in C 51 und 52 nur teilweise überliefert werden. Die Lieder 52–58 bestehen aus Beispielen mit Auslegungen, von denen die Mehrheit Kritik über das Fehlverhalten von Klerikern (Lied 52), Fürsten (53–55), Höflingen (56) sowie den hierarchischen Lebensumständen, durch die Schwächere zuweilen Ungerechtigkeit (57) oder Not (58) ausgeliefert sind, aufweisen.

In unserem Zusammenhang wirft das bereits besprochene Lied 53 ein Schlaglicht auf den Minnediskurs, Lied 59 und 68 wiederum thematisieren das darin kritisierte Minnethema und lassen sich dabei ein Stück weit aufeinander beziehen. Vor dem Hintergrund des ausgelegten *peyspils* von Lied 53⁵² lohnt an dieser Stelle jedoch auch die Frage nach ihrer Einbettung in den Ton der ‚Kurzen Weise‘. Insbesondere die Lieder dazwischen könnten über die Relation von Minne-Thematik und Beheims Kunstauffassung Auskunft geben, zumal Beheim die Lieder der ‚Kurzen Weise‘ in allen drei Handschriften in derselben Ordnung eingetragen hat.

Widmen wir uns daher den beiden Minneliedern in der ‚Kurzen Weise‘: Wie hat Beheim sie gestaltet? Welche Minne-Vorstellung enthalten sie? Beide haben durch ihre gleichmäßige Verslänge (4–6 Hebungen) und wiederkehrende Endreime einen ausgeprägten Liedcharakter. Insbesondere der Paarreim im Abgesang, der den wiederholten Paarreim der Stollen wiederaufnimmt, verstärkt diesen Eindruck. Im Lied 59⁵³ wird die Kanzonenform zusätzlich für eine inhaltliche Dreiteilung genutzt, die durch ihre Perspektivierung ein bemerkenswertes Licht auf die Liebesklage wirft. Obwohl das Lied mit den drei Minne-Instanzen *hercz*, *mut* und *sin* (V.1) einsteigt, welche für einen differenzierten inneren Monolog wie bei Mügeln, Frauenlob oder Muskatblut⁵⁴ taugten, erfüllt Beheim diese Erwartungen nicht. Doch gibt es punktuelle Ähnlichkeiten mit Muskatbluts Lied ‚*Hertze mut und sin sent sich da hin*‘⁵⁵. Darin lässt Muskatblut die verschiedenen inneren Instanzen mit ihren jeweiligen Eigenschaften sichtbar werden, beendet ihre Rede allerdings bereits im zweiten Stollen der ersten Strophe und erfasst später lediglich noch ihren durch die Minne bedingten Krankheitszustand (V. 13). Stattdessen konzentriert er sich auf das Leid des Sängers-Ichs und seines Herzens:

myn hertz gebrochen ist entzwey! (V. 9)
myn hertz gen ir erschricket (V. 25)
Wie mucht myn hertz in follem schertz
frolich gesin, daz ich die reyne (V. 31f.)

Muskatblut setzt zwei weitere Instanzen ein: Die Klage des Sängers-Ichs richtet sich nicht an die geliebte Frau, sondern an Gott und an den Abschied als Auslöser seines Leidenszustands. Während es Gott zweimal bittet, seine bedrückende Situation zu erkennen, und sie dabei ausführt, hinterfragt es die Leidursache selbst auf eine rationale Weise und identifiziert das Leid als notwendiges Übel der Liebe im Allgemeinen:

Daz lieb mit leide van liebe sol scheiden
Daz heist doch wol ein lyden!
Wan lieb an leit nit mach gesin; lieb bringt pin. (V. 26–28)

Der einzige eigenständige Ausweg aus der Misere ist der Abschied von der Frau, der aufgrund seiner Schmerzhaftigkeit nicht gewählt wird. Damit kassiert die Emotion die durch Nachdenken eruierte Lösung der Ratio wieder ein. Ganz zuletzt, als der Autor selbst sich namentlich ins Lied hineinschreibt, erfolgt die Hinwendung zur geliebten Frau. Das Lied endet mit einer Apostrophe, der zufolge die Frau

⁵² GILLE/SPRIEWALD 1968: 102–104.

⁵³ GILLE/SPRIEWALD 1968: 111.

⁵⁴ KIEPE-WILLMS 1975, 1990.

⁵⁵ GROOTE 1852: 107–108.

das Leid des Mannes berücksichtigen und ihn erhören soll. Mit dem Zusatzversprechen, sie würde seine Minnefreude daraufhin vollumfänglich erben, fügt Muskatblut im letzten Vers eine Pointe ein.

Doch zurück zu Beheims Lied 59. Hier nutzt das Sänger-Ich die drei Instanzen ausschließlich in einer allgemeinen Aussage über seinen Gemütszustand, die er an ein Publikum richtet. Es benennt dabei *ir weiplichen mynn* als Grund seines allumfassenden Leidens und verzichtet auf eine rationale Auseinandersetzung damit. Die Aufmerksamkeit gilt ebenso wenig der Konkretisierung der Geliebten. Ohne jeden Schönheitstopos oder sonstigen Lobpreis der Frau fällt es unmittelbar wieder auf sich selbst zurück. Anstelle eines inneren Monologes folgt über fünf Verse die Beschreibung über seinen un stetigen Zustand: Es schläft und wacht, jegliche Handlung steht dabei im Zeichen des Leids.

In der zweiten Strophe greift das Sänger-Ich die Herz-Instanz wieder auf. Beheims Konstellation des durch Liebeskummer ambivalenten Schimpfens und Scherzens unterscheidet sich von Muskatblut, der denselben Reim benutzt (V. 31f.), allerdings mit dem Herzen als handelndem Subjekt. Beheim inszeniert das Herz als einen widerspenstigen Teil des Sänger-Ichs, das die Kontrolle über dessen Handeln behält. Trotzdem bleibt auch hier die Ich-Rolle des Sängers im Vordergrund, indem das Herz mit dem Possessiv- bzw. Reflexivpronomen (V. 11, 14) als Teilinstanz markiert wird. Stattdessen wendet sich das Sänger-Ich an die geliebte Frau, die bis dahin hinter seinem Leid unsichtbar blieb. In der lokalen Angabe *van dir* (V. 13) lässt das Sänger-Ich über die Anziehungskraft seines Herzens zutage treten, dass sich die anvisierte Frau als ZuhörerIn des *liedlein* bzw. *pul lieds* im Publikum befinden müsste. Doch die Perspektive wechselt erneut den Fokus, wendet sich direkt wieder von ihr ab: Bereits der zweite Stollen widmet sich wieder ausschließlich dem leidenden Ich. Mit dem dreimal wiederholten Possessivpronomen *mein* intensiviert es auch im Abgesang die schmerzende Abhängigkeit und spricht vor dem Publikum von seiner Hoffnung, von der Dame erhört zu werden.

Die dritte Strophe tritt daraufhin auf inhaltlicher Ebene vollends in den Dialog mit der geliebten Frau ein: Aus der Unfähigkeit heraus, sein Leid anderweitig zu überwinden, bittet das Sänger-Ich um die *gnad* der Frau. Das Lied endet mit dem Appell an sie, dass einzig sie durch das Geschenk ihrer Huld die Geduld und Zucht des Sänger-Ichs mit Glück erfüllen könnte. Beheim setzt also die konventionellen Motive des Minnesangs ein. Im Vergleich mit Muskatblut fällt jedoch selbst im Minnelied die Konzentration auf die Ich-Rolle auf (*ich* 11x, *mein* 5x), die den Klagemodus zwar erfüllt, letztlich jedoch mangels konkreter Angaben zur Frau (etwa ein Schönheitslob) oder dem Zugriff auf andere Instanzen (wie Gott) eher vage bleibt.

Beheim betitelt seine Lieder mit Gattungszuschreibungen wie *peyspil*, *exempel*, *lied*. Dabei ist es im Werk selten und innerhalb vom Ton der ‚Kurzen Weise‘ einzigartig, dass er ein Diminutiv (*liedlein* Handschrift A) verwendet und es in *pul liedlein* (Handschrift C) sogar noch um das inhaltliche Attribut ergänzt.⁵⁶ Lässt sich hierin eventuell eine gewisse Distanzierung vom Minnesang-Sujet erkennen, wie sie in Lied 53 vorliegt?

Lied 68⁵⁷ dreht sich ähnlich wie Lied 59 vor allem um die Ich-Rolle in der Liebesklage. Dabei zeigt sich, dass Beheim die Melodie diesmal verstärkt mit der Formstruktur verschränkt und zugleich zu Beginn der Stollen sowie im letzten Strophenvers durch Koloraturen Akzente setzt, welche die semantischen Leitbegriffe hervorheben. So verbindet das klagende Sänger-Ich in der ersten Strophe die Geliebte durch das wiederholte Possessivpronomen *mein* mit der Sehnsucht seines Herzens. Die zweite Strophe enthält einen Frauenpreis auf die Geliebte, wobei zunächst ihre Gestalt als Movens seiner Begierde (V. 11–13: *Irs leibes czirt / czwingt mein pegirt / czu solchen dingen*) und dann die Alleinstellungsmerkmale ihrer Vollkommenheit genannt werden (V. 17–19: *Chein solchen weib / hie*

⁵⁶ In Handschrift B heißt es *pul lied*.

⁵⁷ GILLE/SPRIEWALD 1968: 117.

auserkirt, / erwellet wirt / aus weis, geperd und leib). Die dritte Strophe widmet sich schließlich einer zuversichtlichen Hoffnung, dass das Sänger-Ich die Dame durch den ganzen Einsatz seiner Vernunft und Kunstfertigkeit (also kontrastiv zur Herz-Übermacht im Lied 59) von sich überzeugen kann. Die Motive und ihre Reihenfolge sind hier enger an die hohe Minne angeschlossen, dies gilt ebenfalls für ihre Präsentation in für sich abgeschlossenen Strophen. Das Sänger-Ich wechselt den Sprechakt von Sehnsuchtsklage zum Lob der Geliebten, um sich schließlich in diesem Zustand als Sänger durch Verknüpfung ihrer Gunst mit seinem erfolgreichen Dichten gut einzurichten, indem er ihre verknüpfte. Dennoch bleibt die Frau auch hier im ichbezogenen Modus (*ich 5x, mein 7x*) auffällig unsichtbar.

Wechseln wir nach der Betrachtung der Textfaktur zurück zur Ordnungsstruktur der ‚Kurzen Weise‘. Die beiden Minnelieder rahmen acht Lieder, in denen Beheim über die Bedingungen des Künstlers reflektiert und dabei sowohl das Publikum für seine Erwartungen angreift als auch die Sangerkollegen. Ihre kurze Vorstellung ist für die Frage nach Beheims Positionierung im Minnediskurs nützlich. Direkt auf das *liedlein 59 (ein bul liedlein A / ein pul lied B)* folgt eine radikale Schelte des Publikums, das den Wert guter Gesangkunst nicht erkennen und schätzen würde. Der Vorwurf richtet sich an diejenigen Hochstehenden, die seines Erachtens keinerlei Kunstverständnis aufbringen. Im Lied 60 *von groben leuten, die gesank verachten C/A/B* werden sie unverblümt mit Schweinen verglichen (V. 3, 11, 23), die mit einer edlen Speise (V. 4–7) nichts anzufangen wüssten und denen man daher besser Spülwasser und Kleie (V. 13–15) vorsetzen solle. Dass er dafür teilweise unflätige Ausdrücke in die künstlerische Liedform einpasst, verstehe ich als Travestie der höfischen Liedkunst. Diese scheint weniger „Lizenz zum freien Gebrauch von Pöbeleien“⁵⁸ als vielmehr die konsequente Umsetzung des in den ersten beiden Strophen ausgeführten Vorwurfs: an die Stelle von *muscaten frucht und negelein* (V. 5f., etwa im Sinn eines geistlichen Inhalts) treten *in wustiglicher weis* (V. 10) *spuloch und cleü* (V. 12).

In den beiden folgenden Liedern legt Beheim die widrigen Umstände dar, die ein Berufssänger zu seiner Zeit vorfindet. Lied 61 *das geticht mach ich von erst, ee ich ein furtreter was C* handelt von der Entscheidung, die Gesangkunst trotz der damit einhergehenden Abhängigkeit von Hochgestellten und des Risikos der existenziellen Armut auszuüben, für die er sich gutes Gelingen attestiert (V. 17f.). Nach der geglückten Etablierung als Berufssänger am Hof Konrads von Weinsberg legt Beheim Lied 62 gewissermaßen als Gegenstück zum vorigen Lied an: *wie mich die chunst tichtens zu erst an vacht, und wie ich zu meinem ersten herren cham C*.

Seine Anforderungen an die Konkurrenz werden in Lied 63 *wy ain singer den andern vordert C/A/B* deutlich: Sie sollen sich mit ihm im *jubilirn* messen, wobei er keinen Zank wolle, sondern eine Kunstdarbietung mit *hubschen czirn* (V. 9). Laut Beheim seien diejenigen formal qualifiziert, wörtlich gesprochen: ihm gleichwertig (V.16), deren Gesang die richtigen Maße besitzt: *nach singens vall, / silmen und czall* (V. 14f.). Ihnen bietet Beheim das gemeinsame Singen an.

Wie in einer zweiten Stufe appelliert das Sänger-Ich in Lied 64 *ein antwort so ain singer den andern vordert* an einen *gut gsell* (V.1), der die formalen Kriterien aus Lied 63 offenbar erfüllt (V. 3). Dann konkretisiert das Lied den Inhalt der gemeinsamen Kunst: Im *gut gesank* (V. 11) sollen weder *kaukerey* (V. 10), also höhrender Spott, noch offener *czorn* (V. 14) vorkommen. Die Art und Weise, sich in kunstvollen Fugen zu überbieten, kennt für den Herausforderer dann auch als ausschließlichen Inhalt das Gotteslob: *Dis leg wir hin / und heben an / und loben got / und auch die muter sin.* (V. 27–30)

Das in den vorausgegangenen Liedern angestrebte positive Jubilieren wird in den Liedern 65, 66 und 67 hart enttäuscht. Der Zorn über die Diskrepanz der Gleichwertigkeit im Singen bleibt dabei den eigenen zuvor aufgestellten Grundsätzen treu: Der Zorn wird keinesfalls offen thematisiert, sondern

⁵⁸ NIEMEYER 2001: 199.

in *peyspile* transferiert. Im Lied 65 *von singern die sich chunst aus tun und nicht vermugen* wird eine Haselmaus für ihre Hochmütigkeit – sie scheue sich vor keiner Gefahr und sei allen Tieren überlegen – von einem Löwen zurechtgewiesen, sodass er sich auf gar keinen Streit mit ihr einlässt. Ihre Ungleichrangigkeit sei offensichtlich. In der dritten Strophe wird das Sänger-Ich deutlicher und erklärt sein wortloses Verlassen des Wettsingens als Nichtachtung des anderen Sängers, der ihm weichen und in sein Mäuseloch verschwinden soll (V. 27–30). Im Lied 66 *mer ains auf solchen sin* hingegen verlegt sich die Auseinandersetzung ins Bildfeld der jagenden Vögel: Eine Meise maßt sich an, wie der Falke zu sein, und wird beim Versuch einen Geier zu jagen, jämmerlich von ihm erschlagen. In dem Lied führt Beheim die *Ars venandi* mit der Gesangkunst eng: Während der Falke als vortrefflicher Jagdvogel durch seine Exklusivität als Jagdtier des Adels zusätzlich auch eine kulturelle Hochwertigkeit in sich trägt, beweist die Meise neben ihrer körperlichen Nichteignung mit dem Geier als Jagdbeute auch ihre unkultivierte Vorgehensweise insgesamt. Ihre doppelte Fehleinschätzung kostet sie ihr Leben. Das Lied 67 gibt *ein straf auf torat singer* und vergleicht sie mit einem Esel, der trotz hoher Schule in Wien und Studium in Paris keine originäre Gesangkunst erschaffen kann.⁵⁹ Ihm bleiben das sinnentleerte Nachsingen der Moringer-Weise und die instrumentale Musik. Am Hof kann er damit nur die alten Frauen begeistern.

Mit dem Lied 68 beschließt Beheim die ‚Kurze Weise‘ in B und C. In A gibt es hingegen einen unikalen Nachtrag des Liedes 115 *Ich kam ains mals czu ainem tag*⁶⁰. Es ist in der ‚Osterweise‘ gedichtet und thematisiert den Verfall der Gesangkunst. Gerahmt von einer Ich-Rolle, die zufälliger Zeuge eines Gesprächs wird, beschweren sich Tierfiguren (Pferd, Schaf, Gans, Ziege, Hund) sowie Musikinstrumente (Schilfrohr, Pfeife, Trompete, Leier, Schellen, Trommeln) über ihren Missbrauch für die musikalische Unterhaltung durch die Spielleute. Die edle Gesangkunst wendet sich nach zwei Dritteln des Texts (V. 101) an Frau Ehre, dass weder Fürsten und Herren noch Kaiser und Könige, ihr die bisherige Wertschätzung zugestehen. Die ernüchternde Antwort ist eine Zeitkritik in Form einer beißenden Schelte der Herren. Sie erstreckt sich über die letzten vier Strophen, deren Grenzen sie syntaktisch und semantisch überspielt. Mit der Absage an die auch moralisch hochstehende höfische Gesangkunst und Hinwendung zum bloßen Unterhaltungswesen, zu dem sie *gumpler, narren, grob knorczen* (V. 130) und sogar *ripel raier, läter, rüffian / verreter, freihait, puben, / Lieger und schelk verruchte* (V. 135–137) zählt, wirft Frau Ehre den hochadligen Herren und ihren Damen Unzucht, Laster und Schande vor. Der Abgesang der 15. Strophe lässt sich gleichsam als Abschluss des gesamten Textes gewissermaßen als Antwort auf die direkte Frage, darüber hinaus jedoch ebenfalls als beschließender Teil des Rahmens zu Beginn verstehen. Mit dieser Offenheit fallen die Ich-Rolle und Frau Ehres Schwester (V. 113), die *edel singens kunst* (V. 101), in eins. Eine solch harsche Kritik an den hochadligen Herrschern ist insofern nicht selbstverständlich, als Beheim finanziell von ihnen abhing.⁶¹

III. Von Liebe in schlechten Zeiten: Perversion des höfischen Minnesangs

Im letzten Teil dieser Untersuchung verbindet sich Beheims Konzentration auf die eigene Tradierung mit seiner Kritik an der eigenen Rolle als Minnesänger und umstrittener Hofchronist. Im ‚Buch von den Wienern‘⁶² (Heidelberg UB, Cpg 386) lässt sich eine spannungsreiche Konstellation hinsichtlich

⁵⁹ Zu Beheims streitbarer Verwendung von Fabeln, insbesondere des Esels vgl. AIGNER 2005: 39–47.

⁶⁰ GILLE/SPRIEWALD 1968: 420–422.

⁶¹ Vgl. auch jüngste Einschätzungen dazu, wie etwa WOLF 2015: 58: „Der weit gereiste Soldat, Berufsliterat, Laientheologe und fahrende Hofsjänger sowie Reimchronist (in Diensten der Habsburger und Wittelsbacher) war auf die Gunst wohlhabender Gönner angewiesen, denen er nicht selten nach dem Mund sang.“

⁶² Zitiert nach: KARAJAN 1843.

des Liebesdiskurses beobachten, Beheim kontrastiert darin nämlich sein Bekenntnis zum Sängertum in Krisenzeiten mit seiner deutlichen Kritik des höfischen Singens von Minneliedern.

Im Buch über die Belagerung des Wiener Kaiserhofs treibt Beheim insbesondere die strukturbasierte Neuerungs­dynamik weiter: Er hybridisiert die episierende Auflösung der Liedform in der ‚Angstweise‘ in sehr langen Strophenketten mit der historiographischen Gattung und betont gleichzeitig ihre Les- und Sangbarkeit. Die heterogenen von der Forschung zugeschriebenen Gattungsbegriffe ‚Chronik‘, ‚chronikalisches Gedicht‘⁶³, „Spottrede und chronikalische Zeitdichtung zusammen“⁶⁴, ‚deutsches Versepos‘⁶⁵ und ‚schwank- und anekdotenreiche chronikalische Sammlung einzelner Vortragsstücke in durchgehenden Reimpaaren‘⁶⁶ offenbaren die Unsicherheit bei der Kategorisierung des Textes. Beheim selbst trägt dazu bei, indem er – was in seiner Zeit einzigartig ist – die Rezipienten direkt auffordert, den Text nach eigener Präferenz zu singen oder zu lesen, Michel Beheims ‚Buch von den Wienern‘ trägt die Titelei:

Dises sagt uon den wienern vnd stet das man es lesen mag als ainen spruch, oder singen als ain liet und Michel Peham hat es gemacht, vnd es haisset in seiner angst weis, wann er uieng es an zu wien in der purg do er in grossen angsten waz. Wer daz singen well der heb es in disen noten hie vnden also an.

Das ‚Buch von den Wienern‘ ist aus einem weiteren Aspekt relevant für die Untersuchung von Beheims Hybridisierung: Er inszeniert sich darin als Autor,⁶⁷ der seine Werke allen Widerständen zum Trotz aus innerer Motivation heraus erschafft, und versieht den Text mit einer Ich-Perspektive, die in ihrer Konkretheit deutlich über die der Lieder hinausgeht.

Das einleitende Kapitel, das sich aus 13 sechsversigen Strophen zusammensetzt, untergliedert er inhaltlich in drei Teile. Zuerst führt er in die situativen Gegebenheiten des Jahres 1462 ein, als die Wiener Bürger sich gegen den Kaiser Friedrich III. empörten (Str. 1–7, V. 1–36). Danach präsentiert er sich selbst als Dichter des Buchs, der entgegen seines hohen ästhetischen Anspruchs die Ereignisse weitgehend ungeschönt wiedergeben müsse, weil sie zu grässlich seien und nicht einmal ein Alchemist aus ihnen Gold hätte machen können (Str. 8–10)⁶⁸:

ich het sy geren pas peschönt, 25
da waren sy zu uast gehont.
ich het wol darfft der alchamei,
daz ich het aus kupfer und plei
golt und silber gewerket
und daz metal gesterket. 30

Des kunt ich aber werlich nicht,
ich hon ez nur schlechtlich geticht,
wy ez dann an jm selber ist
peschehen zu der selben frist,
vnd ichs auch also singe,
niemen ver merk dis dinge.

⁶³ PETZSCH 1972.

⁶⁴ LÄMMERT 1970: 191.

⁶⁵ *Repertorium Fontium* 2, 47; https://www.geschichtsquellen.de/repOpus_00587.html [letzter Zugriff am 12.02.19]

⁶⁶ LÄMMERT 1970: 185.

⁶⁷ Als autobiographischen Text liest ihn hingegen MÜLLER 1995.

⁶⁸ KARAJAN 1843: 2–3.

Diese *captatio benevolentiae* betont den eigenen Zwiespalt, mit den wahrheitsgetreuen (und damit unpräzisen) Schilderungen des üblen zeithistorischen Gegenstands nicht dem kulturellen Niveau am Wiener Kaiserhof entsprechen zu können.⁶⁹ Der höfische Berufssänger und ehemalige Weber Beheim beschließt den Prolog mit drei Schelte-Strophen gegen die verräterischen Wiener Handwerker, wobei er *dy frumen anderswa* (Str. 12, V. 1) dezidiert ausnimmt (Str. 11–13), und beginnt mit seiner wertenden Darstellung der Belagerungsereignisse.

Seine Inszenierung, die sich zwischen Tatsachenbericht und eigener Profilierung als Autor bewegt, kombiniert narrative Passagen mit inneren Monologen, durch die er eine narrative wie poetologisch autobiographische Kohärenz stiftet. Die autobiographischen Insertionen nutzt er im weiteren Verlauf für poetologische Reflexionen über das Selbstbild als Sänger und koppelt es mit der selbst auferlegten Verpflichtung, auch körperlichen Bedrohungen zum Trotz weiter zu singen und dabei in seinen Dichtungen Stellung zu beziehen. Ich gebe dazu zwei Beispiele.

Im Kapitel 160, *Von dem walman dem harnusch knecht*⁷⁰ berichtet Beheim, wie er abends von Peter Harnusch, einem Mann aus den gegnerischen Reihen Herzog Albrechts, angesprochen und wegen seiner Dichtung mit dem Tod bedroht wurde (Str. 1–3), so heißt es in Str. 3:

Und sprach zu mir 'michel peham,
dein tihten pringet dich in scham,
vnd machet dir nach angst vnd nat,
du wüerst darumb gestachen tat,
dar umb solt du dich massen
vnd salches tihten lassen!'

Daraus entsteht ein Streitgespräch darüber, ob der drohende Harnusch überhaupt ein frommer Christ sein kann, wenn er diesen Mord begehen würde. Beheim spricht sich dagegen aus, fügt auch hinzu, die Gegner des Kaisers würden ja nicht einmal dessen Leben verschonen und können daher nur *moder vnd schelk* sein (Str. 4–7). Die Wendung tritt mit dem hinzukommenden Walmann ein (Str. 8), der Beheims Dichtung als wertlos und unwichtig bezeichnet (Str. 9):

'Was uehst mit disem singer an?
sein maul uns niht geschaden kan.
waz er von uns singt oder tiht,
dez ahten wir doch alles niht!
man waiss wal wer er iste
vnd waz an im gebriste.'⁷¹

Daraufhin reagiert das Sänger-Ich mit einem Wutanfall, in dem Beheim der Schmähung seiner Kunst mit einer Fürstenschelte entgegnet. Der Sänger vergleicht die beiden Verfolger mit einer ruchlosen Frau, die sich für ihren schlechten Ruf nicht interessiert, und beschimpft sie als Mörder (Str. 10–15). Die Provokation führt nicht zum Eklat, sondern sie lassen von ihrem Opfer ab. Ihren wortlosen, aber unübersehbaren Zorn beschreibt er noch, ehe er sich nach seinem Sieg durch Worte ebenfalls vom Platz entfernt (Str. 16).

⁶⁹ Vgl. MÜLLER 2016: 151f.: „Der Kaiserhof in Wien ist vermutlich der internationalste Hof Europas. Das ergibt sich aus den weitgespannten politischen Interessen der Habsburger und der Vielsprachigkeit der habsburgischen Kronländer. Es bestehen enge diplomatische und kulturelle Beziehungen zu den übrigen europäischen Höfen.“

⁷⁰ KARAJAN 1843: 326–329.

⁷¹ KARAJAN 1843: 327–328.

Im zweiten herangezogenen Kapitel 165 ,*Wie dy wiener michel peham nachsaczten*⁷² geht es abermals um Todesdrohungen, die der Dichter für sein Werk in Kauf nimmt. Darin schildert er die bedrohlichen Schmähreden gegen ihn (Str. 1–6). Sie geben ihm Anlass, sich im inneren Monolog über sein Tun Rechenschaft abzulegen. Dialektisch wägt er die Argumente ab, die ihn zum Schweigen bringen würden (Str. 6–12), hier ein Ausschnitt (Str. 5–7):

Also lebt ich in sorgen und
grassen uorchten zu aller stund,
vnd sprach afft selber wider mich
'wie gar pin ich ain tar! das ich 20
mir selber solche uarchte
mit tihten han gewarchte!

Zwar, ich wil dises wiener puch [181b]
uertilken und nit haben ruch,
wy es in disen sachen ge 25
und mich dez nit pekummern me!
ich wil uon disen dingen
weder tihten nach singen.'

Aber wy offt ich diser ding
gedaht und alsa aneuing, 30
sa maht es doch nit sein uerporn,
und het ichs tausend aid geswarn!
es het nit gwert ain wachen,
ich mustz all han geprachen.⁷³

Letztlich stellt er ein paar Verse weiter das Dichten über die *ubeln sachen* als seine moralische Pflicht dar. Er könne darüber nicht schweigen (Str. 11):

also peschah mir auch all stund,
vnd so offt ich sweigens gedaht,
zwar, ich mich nit enthalten maht, 25
uan disen ubeln sachen
must ich tihten vnd machen.⁷⁴

Doch welche Rolle spielt im ‚Buch von den Wiener‘ nun der höfische Minnesang? Zunächst schildert der Ich-Erzähler, mit dem Beheim sich immer wieder identifiziert, wie er durch seine Funktion als höfischer Sänger insbesondere von der Königin hochgeschätzt werde. Selbst in der belagerten Burg ermögliche die Liedkunst ihm, der Königin Eleonore mit Gesang zu Diensten zu sein und durch die einhergehende Verpflegung dem Hungern zu entkommen, wovon insbesondere das Kapitel 59 ,*Wie sich michel beham in dem hunger hielt*⁷⁵ handelt (Str. 6):

Et wa vnser fraw kaiserin
ain paten zu mir schiket hin,
offt ich uor irn genaden sang,
etwa must ich peleben lang.

⁷² KARAJAN 1843: 342–344.

⁷³ KARAJAN 1843: 343–344.

⁷⁴ KARAJAN 1843: 344.

⁷⁵ KARAJAN 1843: 132–135.

wann ich dann uar ir stunde
vnd singen pegunde, [...]

Die Deskription zeugt einerseits von der Wertschätzung und seiner Dienstleistungsbereitschaft, wobei er die direkte Entlohnung mit Lebensmitteln berichtet (Str. 7, 8):

Da trug man mir ain sidin her
vnd sprach 'daz ich da siczen wer.'
vnd auch ain pecher ualler wein,
den hiess man mir da schenken ein,
auss der kaiserin uasse,
wann sust kain wein da wasse.

Und da ergaczt ich mich der klag,
der ich zwen oder drei tag
mangel vnd zadel het gehabt.
auch wart ich ainez tags gelabt
mit essendiger speisse.

Andererseits schlägt dieses Bild vexierartig um, liest man es im Zusammenhang mit anderen Episoden, die er von der belagerten Hofburg zeichnet. Beheim entfaltet im Kapitel 50, *Von dem hovirn in dem graben*⁷⁶ eine negative Blickweise auf die höfischen Gepflogenheiten (inklusive Minnesang). Darin wird beschrieben, wie Jörg van Kunach, Sigmund von Spaur, der Kling und der Stadler sich die Zeit im Kampfgraben durch einen Wechsel von Kämpfen und Waffenstillstand auf spezielle Weise auflockerten – mit *hovieren* (Str. 3–9):

Mit puchsen und armprusten sy
gen dem im graben schussen hy.
dez gleichen sy her wider vmb
würffen vnd schussen, daz dy trumb
von den pfeilen vnd schafften
vor dem lach nider klafften

Gegen der gruben in den rain.
uon püchsen, klaczen vnd wurffstain
es auch tunkel vnd vinster wart.
diser kainer sich da nit spart,
sy mähten grossen sause,
dis hinein, gien her ause.

Das triben sy so lange zeit,
pis sy müd wurden paider seit.
so uersprachen sy sicherhait
und gaben paid ainander glait,
gien im lach, dis hy uarne.
irr ding sy ainig warne,

Sy puten ainander dy hend.
und dis ausshalben uar der wend
pegunden do mit mancher lei

⁷⁶ KARAJAN 1843: 120–121.

susser vnd senfter melodei
lieplichen iubeliren
und mit saiten psaliren.

Und dez gleichen sich in der grub
ain solchez wider umb erhub.
alz im wasser uon den sirenn
hort man uon disen vnd ach genn
saiten spil vnd auch singen
wider ainander klingen.

Wann disez ain weil wart getan,
so ulengen sy dann wider an
mit schiessen, schlagen, werffen, als
ich euch uermeldet han normals.
wann sy aber der purden
und dez uehtens müd wurden,

So hart man sy dann wider me
hauiren, alz sy teten e.
nauch dem sy dann zu paider seit
wider erhuben da den streit.
diser wechsel pegunde
wal wern auff uir stunde.

Die alternierenden und in sich repetitiven Beschreibungen von Kampf und Gesang, die Kerndisziplinen der höfischen Lebensart *par excellence*, führt Beheim als sinnentleerte Handlungsmuster vor.

Das letzte Textbeispiel geht noch weiter, indem es den einst positiven Minnesang in einer brutalen Folterszene pervertiert. Lied 99 ‚*Von einem wutrich der hies Trakle waida von der Walache*‘⁷⁷ umfasst 1070 Verse in der ‚Osterweise‘ und ist ausschließlich in Handschrift C überliefert. Es handelt von den grässlichen Untaten des Fürsten Drakul und spielt eine wesentliche Rolle bei der späteren Rezeption, die den Fürsten zum Vampir Dracula umgestaltet. In den Strophen 17–19 (V. 161–190) zieht Beheim den Minnesang als zynische Umschreibung der gefolterten, vor Schmerzen laut schreienden Menschen heran (Hervorhebung von der Verfasserin):

Vor tags an ainem morgen fru
eilt er mit disen menschen zu
dem perg ober der kirchen
Und liess sy spissen ümb und ümb
allenthalben dez perges krümp
nach der leng und ach zwirche.
Hört von dem schalk vil schnöden.
da miten under in er sass,
ob seinem tisch das mal er ass
zu seinem grossen fröuden.

Es waz sein lust und gab im mut,
wann er sach swenden menschen plut.
wenn er dy gwanhait hete.

⁷⁷ GILLEMANN/SPRIEWALD 1968: 290–291.

Das er sein hend dar innen zwug,
wann man im zu dem tische trug.
wann er sein malzeit tete,
Sa er fralich und frische
kurczweil und guten mut walt han,
so must man ims also pegan,
das man im pei dem tische

Mit armen leuten da haviern.
man martert sy, das sy laut schrin.
das was dann sein gelechte:
*'Ai, hart wal hupsche kurcze will
und wunnigliches frodenspil!'
also sprach der durchechter.
Dis armen warff man nider,
man slug etlichen auss dy zend,
etwa dy vinger von der hend
und ander ire glider.*

Diese Passagen wurden bislang einzig von der historischen Forschung beachtet und als Propaganda für Kaiser Friedrich III. gelesen.⁷⁸ Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive stellt uns der pejorative Status der höfischen Verhaltensweisen vor weitere Fragen: Freilich ist der Fürst eine negative Figur. Dennoch: Setzt Beheim das *hovieren* hier ein, um dessen Sinnentleertheit auch im höfischen Umfeld zu kritisieren? Stilisiert er den Minnesang in seinem Werk insgesamt eher als lästige Pflicht des Berufssängers (man denke an Lied 53)? In der beschriebenen Hungersnot während der Burgbelagerung weiß der Sänger wiederum zu nutzen, dass Kaiserin Eleonore den Gesang mit Braten und Wein belohnt. Hier treffen sich Fakten und Fiktion, Beheim verwischt gekonnt die Grenzen. Vielleicht ist es gar umgekehrt zu betrachten: Beheim kalkuliert die Wertschätzung seiner Mäzene⁷⁹ bei den Auftragsdichtungen, um daneben zusätzliche Lieder mit kritischerem Inhalt zu verfassen?

Abschließend ziehe ich ein Fazit zu den spannungsreichen Neuerungs dynamiken, wie ich sie für die minnethematischen Lieder der Übergangsfigur Michel Beheim auszuloten versucht habe. Diese Dynamik kann, so der Ausgangspunkt meiner Überlegungen, erst greifbar werden durch die möglichst enge Zusammenführung von überlieferungsbezogener, poetologischer und textpragmatischer Argumentation. Eine Untersuchung hat sich entsprechend auf drei Untersuchungsfelder auszudehnen: 1. Textfakturen, Gattungshybridisierungen und Diskursinterferenzen; 2. texttheoretische Reflexion und Selbstinszenierung; 3. Werkkonstitution und Tradierung. Inwiefern verändert sich die Diskussion von ‚alt‘ versus ‚neu‘ bei Beheim für die genannten Beobachtungsfelder oder differenziert sich aus?

Vordergründig führt Beheim innerhalb seines Werks einen Gelehrsamkeitsdiskurs, der insbesondere das Verhältnis von Unterhaltungskunst und Ernsthaftigkeit theologischer wie moraldidaktischer Texte verhandelt. In verschiedenen Liedern beruft er sich auf eine intrinsische Motivation, während er zugleich einen zeithistorischen Standpunkt präsentiert, der sich über die Etablierung eigener Normkriterien für gelungene Liedkunst und über kommentierende Schilderungen profiliert. Die Textanalysen legen seine Kohärenzstiftung auf verschiedenen Ebenen

⁷⁸ PAKUCS WILLCOCKS 2007: 183–196.

⁷⁹ WACHINGER 2011: 389: „Das Interesse der Gönner (wie der Autorstolz Beheims) gründete sich also nicht auf eine Neuheit der Inhalte oder Gedankenführungen, sondern auf die Fähigkeit der Umsetzung authentischer Aussagen in die Kunstform des sangbaren Liedes.“

offen: Eigene Töne bilden in ihrer Binnenanordnung eine strukturelle Kohärenz. Beheim recurriert auf die ‚alte‘ Form der Kanzonenstrophe, verwendet sie allerdings ‚neu‘, indem er sie inhaltlich entdifferenziert.

Hinsichtlich der texttheoretischen Reflexionen versuchte ich zu klären, wie Beheim seine Selbstinszenierung mit Neuerungskursen verbindet. Paradoxe Neuerungskursen kommen etwa in seiner Kritik an zeitgenössischen Sängerkollegen zum Vorschein und resultieren aus häufig expliziter Rückbindung an vorangegangene Texttraditionen bei gleichzeitiger Aufwertung der eigenen Autorschaft. Beheim nutzt dafür spezifische Strategien: Er verschränkt seine eigenen ‚alt‘-, ‚neuen‘ Meisterschaftsansprüche zwischen Text- und Wissensformationen. Sein Umgang mit Tradition und Konvention auf der Objektebene dient als Ausgangspunkt für die Differenzierung seiner Selbstinszenierung auf der Metaebene. Beheims poetologische Kommentare in den meist kompetitiven ‚alt‘-, ‚neu‘-Diskursen ermöglichen eine Konturierung seiner Kunstauffassung, welche Traditionsbezug und Novationsanspruch verschränkt.

Zudem habe ich den Zusammenhang zwischen Beheims Werkkonstitution und seiner Tradierung zu zeigen versucht. In seiner autographen Überlieferung setzt Beheim zusätzliche Akzente bei kritischen Themen, die er wie bei der Ordnungsstruktur der ‚Kurzen Weise‘ überwiegend in unikalischen Nachträgen festhält. Wie andere spätmittelalterliche Autoren trifft Beheim textpragmatische Entscheidungen und steuert die Werkkonstitution auch durch die Beigabe von Melodien entschieden mit. Zugleich verwehrt er sich mehrfach (wie in Lied 53) dagegen, als Minnesänger wahrgenommen zu werden. Unter Einbeziehung des ‚Buchs der Wiener‘ zeigt sich, wie Beheim seine Kommentierung intratextuell ansetzt und zugleich intertextuelle Bezüge zu diversen Diskursen herstellt. Erneut weist er darin dem Liebesdiskurs einen eher zweifelhaften Stellenwert zu, etwa wenn er höfische Minnemotivik in der Schlachtenszene entgegen ihrer Konvention einsetzt oder seine Minnelieder während der Belagerung als Türöffner zu den königlichen Essensvorräten instrumentalisiert.

Die Übergangsfigur Michel Beheim transformiert den spätmittelalterlichen Liebesdiskurs nicht nur in gattungspoetologischer Hinsicht. In diversen hybriden Formaten (über Gattungs- und Diskursinterferenzen, Sprechaktwechsel, Metakommentare) inszeniert Beheim sich als Sänger widerspruchsvoll und steuert darüber hinaus durch die eigenverantwortete Tradierung die Rezeption seines Œuvres. Insgesamt konnten auf allen drei Untersuchungsfeldern paradoxe Novationstendenzen aufgedeckt werden für die Schlüsselfrage, wie sich ‚alte‘ Formansprüche, Stil-, Gattungs- und Diskurstraditionen jeweils zu ‚neuen‘, intertextuell dichten Rekombinationen verschränken.

Literatur

- AIGNER, Elke: „Versteckte Fürstenkritik in ‚Esel in der Löwenhaut‘ bei Michel Beheim – Ein Beispiel für die Funktionalisierung der Fabel im Spätmittelalter“, in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 49 (2005) 39-47.
- BRANDIS, Tilo: *Der Harder, 1. Texte und Studie* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. N.F. 13), Berlin/Boston 1964.
- BRUNNER, Horst: *Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts* (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung), Wiesbaden 2013.
- BULANG, Tobias: Art. „Michel Beheim“, in: Jens HAUSTEIN/Dorothea KLEIN (Hgg.) in Verbindung mit Horst BRUNNER/Holger RUNOW: *Sangspruchdichtung. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2019.
- EHLERT, Trude/KLEIN, Dorothea/SCHMID, Elisabeth (Hgg.): *Sangspruchdichtung: Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*. Internationales Symposium Würzburg, 15.-18. Februar 2006. Tübingen 2007.
- GILLE, Hans/SPRIEWALD, Ingeborg (Hgg.): *Die Gedichte Des Michel Beheim nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger Hs. cpg 312 und der Münchener Hs. cgm 291 sowie sämtlicher Teilhandschriften* (Deutsche Texte des Mittelalters 60; 64-65), Berlin 1968-1972.
- GROOTE, Eberhard von (Hg.): *Lieder Muskatblut's*, Köln 1852.
- HOLZNAGEL, Franz-Josef: „Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze“, in: Wolfgang ACHNITZ/Mathias HERWEG (Hgg.): *Deutsches Literatur-Lexikon Mittelalter in 10 Bdn*, Berlin/Boston 2011–2016. Bd. 4: *Lyrik (Minnesang – Sangspruch – Meistergesang) und Dramatik*, Berlin/Boston 2012, 1-60.
- HÜBNER, Gert (Hg.): *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003*, Amsterdam/New York 2005.
- HÜBNER, Gert: „Konzentration aufs Kerngeschäft: späte Korpora der Manessischen Liederhandschrift und die Gattungsgeschichte des Minnesangs im 13. Jahrhundert“, in: Susanne KÖBELE (Hg.): *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert* (Wolfram-Studien 21), Berlin 2013, 387-411.
- HUSS, Bernhard: *Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 1/2016, Freie Universität Berlin.
- JANOTA, Johannes: *Ich und sie, du und ich. Vom Minnelied zum Liebeslied. Wolfgang Stammeler Gastprofessur für Germanische Philologie 18*, Berlin/Boston 2009.
- KARAJAN, Theodor Georg von (Hg.): *Michael Beheim's Buch von den Wienern, 1462–1465. Zum ersten Male nach der Heidelberger und Wiener Hs*, Wien 1843.
- KELLNER, Beate: *Mins lebens amm. Zur Minnekonzeption in einigen Liedern Heinrichs von Mügeln. Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln*, Berlin/Boston 2002.
- KERN, Manfred: „Lyrische Verwilderung. Texttypen und Ästhetik in der Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts“, in: Elisabeth ANDERSEN/Manfred EIKELMANN/Anne SIMON (Hgg.): *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin/Boston 2005, 371-393.
- KIEPE-WILLMS, Eva: *Die Spruchdichtungen Muskatbluts. Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe* (MTU 58), München 1975.
- KIEPE-WILLMS, Eva: *Liebesleid und Sangeslust: Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts* (MTU 94), München 1990.
- KÖBELE, Susanne: *Alte Meister, neue Zeiten. Konkurrierende Neuerungsansprüche in Walthers Reinmar-Nachruf und in des Strickers Frauenehre*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 8/2018, Freie Universität Berlin.

- KÖBELE, Susanne/LOCHER, Eva/MÖCKLI, Andrea/OETJENS, Lena (Hgg.): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung* (GRM Beihefte 94), Heidelberg 2019.
- LÄMMERT, Eberhard: *Reimsprecherkunst im Spätmittelalter*. Stuttgart 1970.
- MATTER, Stefan: *Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters*. Tübingen/Basel 2013.
- MÜLLER, Jan-Dirk: „Mehrsprachigkeit am Kaiserhof“, in: Jean BALSAMO/Ann Kathrin BLEULER (Hgg.): *Les Cours comme lieux de rencontre et d'élaboration des Langues vernaculaires (1480–1620) – Höfe als Laboratorien der Volkssprachigkeit (1480–1620)* (Travaux d'Humanisme et de Renaissance 565), Genf 2016, 151-168.
- MÜLLER, Ulrich: „Autobiographische Texte im deutschsprachigen Mittelalter: Probleme und Perspektiven der Edition. Vorgeführt am exemplarischen Fall der Sangvers-Lyrik und Sangvers-Epik des Michel Beheim“, in: *Editio 9* (1995) 63-79.
- NELTING, David: ‚Hybridisierung‘ als Strukturprinzip. Überlegungen zu Poetologie und Epistemologie in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 2/2016, Freie Universität Berlin.
- NIEMEYER, Friederike: *Ich, Michel Pehn: zum Kunst- und Rollenverständnis des meisterlichen Berufsdichters Michael Beheim* (Mikrokosmos 59), Frankfurt am Main 2001.
- OBERMAIER, Sabine: *Von Nachtigallen und Handwerkern: „Dichtung über Dichtung“ in Minnesang und Sangspruchdichtung* (Hermaea 75), Tübingen 1995.
- OETJENS, Lena: „Novation im Werk Hugos von Montfort? Ein Indizienprozess“, in: David NELTING (Hg.): *Selbstautorisierung. Voraussetzungen, Modelle und Rationalitäten poetischer Selbstermächtigung in der Frühen Neuzeit*, Berlin (im Druck).
- PAKUCS WILLCOCKS, Samuel: „Michel Beheim's Dracula song as a dark mirror for princes“, in: *Samuel Studii si Materiale de Istorie Medie (SMIM) 25* (2007) 183-196.
- PETZSCH, Christoph: „Text – Form – Korrespondenzen im mittelalterlichen Strophenlied“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVJ/s) 41* (1967) 27-60.
- PETZSCH, Christoph: „Michel Beheims ‚Buch von den Wienern‘. Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichts“, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-hist. Klasse 109* (1972) 226-315.
- PETZSCH, Christoph: „Gesangsvortrag in Reimpaaren“, in: *Die Musikforschung 39* (1986) 3-13. *Repertorium Fontium 2*, 47; https://www.geschichtsquellen.de/repOpus_00587.html [letzter Zugriff am 12.02.19]
- RETELLEBACH, Johannes: *Variation, Derivation, Imitation: Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger* (Frühe Neuzeit 15), Tübingen 1993.
- RUPPRICH, Hans: *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart Bd. 4/1*. München 1994.
- SCHANZE, Friedrich: *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs, 2 Bde*, München 1983/1984.
- SPRIEWALD, Ingeborg: *Literatur zwischen Hören und Lesen: Wandel von Funktion und Rezeption im späten Mittelalter; Fallstudien zu Beheim, Folz und Sachs*. Berlin/Weimar 1990.
- STROHSCHNEIDER, Peter: „Institutionalität. Zum Verhältnis von literarischer Kommunikation und sozialer Interaktion in mittelalterlicher Literatur. Eine Einleitung“, in: Beate KELLNER/Ludger LIEB/Peter STROHSCHNEIDER (Hgg.): *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion: Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur* (Mikrokosmos: Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 64), Frankfurt a.M. 2001.

- WACHINGER, Burghart: „Michel Beheim. Prosabuchquellen – Liedvortrag – Buchüberlieferung“, in: Volker HONEMANN/Kurt RUH/Bernhard SCHNELL/Werner WEGSTEIN (Hgg.): *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978*, Tübingen 1979 37-75. Wieder in: WACHINGER, Burghart (Hg.): *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*, Berlin/Boston 2011, 363-393.
- WOLF, Klaus: Art. „Contra Iudaeos-Lieder (Michel Beheim, 15. Jahrhundert)“, in: Wolfgang BENZ (Hg.): *Geschichte und Gegenwart. Bd. 7: Literatur, Film, Theater und Kunst*, Berlin/München/Boston 2015, 58-59.

Zur Autorin

Lena Oetjens studierte Germanistik und Psychologie an der Technischen Universität Braunschweig, Mittel- und Neulatein an der Universität Erlangen sowie Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2010 war sie als Stipendiatin des Deutschen Historischen Instituts für einen Forschungsaufenthalt in Paris. Sie wurde 2012 in Mittel- und Neulatein promoviert [*Amicus und Amelius im europäischen Mittelalter: Erzählen von Freundschaft im Kontext der Roland-Tradition: Texte und Untersuchungen*. Wiesbaden: Reichert 2016 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 145)].

Lena Oetjens war 2007 Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs „Generationenbewusstsein und Generationenkonflikte in Antike und Mittelalter“ an der Universität Bamberg und wechselte 2008 an die Universität Erlangen, wo sie Stipendiatin der Philosophischen Fakultät und des Fachbereichs Theologie im Programm zur Förderung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre (FFL) wurde. Von 2011 bis 2016 war sie als Wissenschaftliche Assistentin und Seminar-Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich tätig sowie von 2016 bis 2019 Mitglied der DFG-finanzierten Forschungsgruppe »Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten«. 2019 wechselte sie an die Zentralbibliothek Zürich und leitet seither die Stabsabteilung Aus- und Weiterbildung.