

Ulrich von Liechtenstein

Leben – Zeit – Werk – Forschung

Herausgegeben von

Sandra Linden und Christopher Young

De Gruyter

6. Autorschaft

Die Kunst der Entschleierung: Autorinszenierungen im *Frauendienst*

VON CHRISTIANE ACKERMANN

Der vorliegende Beitrag stellt zunächst einleitend (1.) die literaturwissenschaftliche Autorschaftsdebatte in ihrer Relevanz für die Mediävistik und deren Sensibilisierung für die besondere Problematik mittelalterlicher Autorschaft vor, von deren Komplexität der *Frauendienst* Ulrichs von Liechtenstein und seine Einschätzung in der Literaturgeschichte und Forschung exemplarisch zeugt. Diese haben Facetten eines Autorbildes geprägt, das nicht zuletzt gewissen Strukturen des *Frauendienstes* geschuldet ist, die unter 2. genauer untersucht werden. Die Analyse geht aus von der Stilisierung des Ich im Epilog (2.1), da hier ein für das Werk spezifisches Verfahren zur Vergegenwärtigung des Ich als Dichters und Autors paradigmatisch zur Anschauung kommt. Dies ist im Zusammenhang mit dem im Prolog formulierten dichterischen Anspruch zu sehen (2.2). Charakteristisch für den *Frauendienst* ist eine spezifische Technik der ‚Entschleierung‘, welche Realitäten zu offenbaren scheint und dabei das Bild des Autors heraufbeschwört. Gerade die eingelagerten Botschaften wie das erste Büchlein (2.3) lassen diese Technik erkennen, die ihren anschaulichsten Ausdruck in der Venusfahrt findet (2.4).

1. Die Lust am Autor

Die Frage ist klar: Brauchen wir die Biographie des Autors zum Verständnis seines Werkes oder nicht?

Boris Tomaševskij¹

Die langjährige Debatte um den Autor und seine Relevanz für die Interpretation literarischer Texte ist bekannt. Sie entflammte zu einer breiten

¹ Boris Tomaševskij, „Literatur und Biographie.“ In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart 2000 (RUB 18058), S. 49–61, hier S. 50.

Diskussion im 20. Jahrhundert, wesentlich angestoßen durch Roland Barthes' kritischen Essay *La mort de l'auteur* (1968) und Michel Foucaults *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) sowie nicht zuletzt auch im Rekurs auf weitere einschlägige Texte wie Wolfgang Kayzers *Wer erzählt den Roman?* (1957); Wayne C. Booths *The Rhetoric of Fiction* (1961) und erweitert um die Debatte zur Intertextualität, zuvorderst Julia Kristevas *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967) und Gérard Genettes *Palimpsestes* (1982) und *Seuils* (1987).² Im Zuge der fächerübergreifenden Auseinandersetzung stellte sich auch die Frage, wie es um Autorschaft und das Autorbewusstsein im Mittelalter bestellt sei.³ Bernard Cerquiglini formulierte die These, der Autor sei keine *idée médiévale*,⁴ und beschreibt die potentielle

² Roland Barthes. „La mort de l'auteur.“ In: ders., *Œuvres complètes*. Hrsg. von Éric Marty. Paris 1994, Bd. 2.: 1966–1973, S. 491–495; Michel Foucault. „Qu'est-ce qu'un auteur?“ In: ders., *Dits et écrits 1954–1988*. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Paris 1994, Bd. 1: 1954–1969, S. 789–821; Wolfgang Kayser. „Wer erzählt den Roman?“ In: ders., *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Bern 1958, S. 82–101; Wayne C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961; Julia Kristeva. „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman.“ *Critique* 23, 1967, S. 438–465; Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982; ders., *Seuils*. Paris 1987. – Grundlegend für die Literaturwissenschaft in Deutschland sind in dieser Hinsicht Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.). *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71) sowie dies., *Texte zur Theorie der Autorschaft* (Anm. 1).

³ Zur mediävistischen Diskussion vgl. exemplarisch (mit jeweils weiteren Literaturhinweisen): Alastair J. Minnis. *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. London 1984; *Autorentypen*. Hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 6); Jan-Dirk Müller. „Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters.“ In: *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*. Hrsg. von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich. St. Gallen 1995, S. 17–31; *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen 1995*. Hrsg. von Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon und Peter Strohschneider. Tübingen 1998; Albrecht Hausmann. *Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität*. Tübingen, Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40); Sebastian Coxon. *The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature 1220–1290*. Oxford 2001; Christel Meier. „Autorschaft im 12. Jahrhundert. Persönliche Identität und Rollenkonstrukt.“ In: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*. Hrsg. von Peter von Moos. Köln 2004 (Norm und Struktur 23), S. 207–266; Ursula Peters. *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Köln 2008; Ackermann, *Im Spannungsfeld von Ich und Körper*, S. 94–98.

⁴ Vgl. Bernard Cerquiglini. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris 1989, S. 25: „L'auteur n'est pas une idée médiévale. Nous y reviendrons, et, même

Variabilität mittelalterlicher Literatur als ihr Charakteristikum. Abweichungen zwischen verschiedenen Handschriften, beruhend auf Schreibfehlern, Auslassungen, dialektalen Eigenheiten oder auch Neukonzeptionen, führten zu z. T. großen Variationsbreiten einzelner Texte. Dies sei Teil der spezifischen Materialität mittelalterlicher Literatur, was in den berühmten Worten „l'écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance“⁵ zum Begriff wurde. Die Thesen Cerquiglinis haben ebenso begeisterte Verfechter wie auch vehemente Kritiker gefunden und eine differenzierte Diskussion über mittelalterliche Textualität angeregt. Klaus Grubmüller etwa zweifelt an der Diagnose von *variance* als Zeitgeist. Angesichts der Tatsache, dass mittelalterliche Autoren die Autorschaft an ihrer Dichtung beanspruchten und sich gegen deren Veränderung durch Dritte sperrten, müsse „z. B. danach gefragt werden, wie sich *variance* als Kategorie der Textverbreitung zu *variance* als Kategorie der Textproduktion und damit auch des Autorbewusstseins“⁶ verhalte. Für die deutschsprachige Literatur resümiert Grubmüller:

Es gibt eine nicht geringe Zahl von Autoren, denen die Behandlung ihrer Werke im Zuge von deren Weitergabe und Verbreitung nicht gleichgültig ist. Sie widmen ihr ihre Aufmerksamkeit, geben Anweisungen zum richtigen Überliefern und warnen vor dem Falschen. Das bestätigt zunächst – selbstverständlich – die grundsätzliche Verfügbarkeit von Texten in einer Manuskriptkultur und ihre Ablösung vom Autor. Aber: Veränderung und Veränderlichkeit werden – unter jeweils zu beschreibenden Bedingungen – nicht als selbstverständlich hingenommen.⁷

Mittelalterliche Autoren übernahmen Verantwortung für ihre Texte und forderten deren Bewahrung: „In diesem (nicht in einem genieästhetischen Sinne) gibt es auch im Mittelalter ‚emphatische Autorschaft‘“.⁸

si l'on peut faire apparaître, dès le XIV^e siècle, la figure et la pratique d'un écrivain, un anachronisme que l'on dirait fonctionnel s'attache à l'expression ‚auteur médiéval‘.“ Vgl. zum Folgenden auch ebd., S. 111 f.

⁵ Ebd., S. 111.

⁶ Klaus Grubmüller. „Verändern und Bewahren. Zum Bewusstsein vom Text im deutschen Mittelalter.“ In: *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*. Hrsg. von Ursula Peters. Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 23), S. 8–33, hier S. 9.

⁷ Ebd., S. 31.

⁸ Ebd., S. 32. Vgl. auch die kritische Bewertung Coxons (Anm. 3), S. 4, zu Cerquiglini, für den der Begriff des Autors vollkommen von technologischen und juristischen Entwicklungen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert abhängt und der im Rekurs auf Foucault dessen implizite Akzeptanz früherer Konzeptionen von Au-

Joachim Bumke bewertet Äußerungen deutscher Autoren des 13. Jahrhunderts, die sich gegen Veränderungen ihrer Texte wehrten, als Ausnahme.⁹ Aber gerade der Blick auf solche sei lohnend, erklärt demgegenüber Bruno Quast, denn diese Fälle verschafften Klarheit über den Regelfall und seien letztlich so selten nicht. Es zeige sich, „dass Textproduzenten angesichts situationeller Varianz, die sowohl die primäre Materialisierung des Textes durch den Schreiber als auch Formen körper- und schriftgebundener Vermittlung umfasst, die Integrität ihres Textes bis auf den Buchstaben gewahrt wissen wollen“. Allerdings schlossen „mittelalterliche Vorstellungen von Buchstäblichkeit zumindest in bestimmten Gattungen gewisse Lizenzen nicht aus[]. In solchen Fällen kann immer nur von einer relativen Textfestigkeit die Rede sein“.¹⁰ Quast diskutiert die Bemühungen der Forschung um eine „historisch angemessene[] Differenzierung mittelalterlicher Textualität“¹¹ und stellt fest, dass sie unter einer Dichotomisierung leide, die dem festen den offenen Text gegenüberstelle. Eine solche Abgrenzung greife zu kurz; zu bedenken sei, „dass Textmouvance als Funktion einer textlichen Idealgestalt auftreten kann. In solchen Fällen müssen Textdynamik und Textstatik, *écriture* und *écrit*, dialektisch vermittelt gedacht werden“.¹² – Eine derartige Verzahnung greift im *Frauendienst* durchaus, gleichwohl in einer für den Text eigenen Weise, als Teil der Autorinszenierung im Epilog, wie noch zu zeigen sein wird.

Die Forschungsdebatte macht deutlich, dass ein differenziertes Verständnis von Autorschaft notwendig ist. Dazu gehört, dass ein Autorbewusstsein oder die Autorintention nur ein, ggf. auch ein zu vernachlässigendes, Kriterium darstellt und dass nach Autorrollen, -konzepten

torschaft übersehe. Coxon selbst untersucht das Bewusstsein von Autorschaft in Texten des 13. Jahrhunderts (1220–1290) und beschreibt verschiedene Formen, in denen volkssprachliche Dichter ihre Autorschaft im literarischen Werk thematisieren. Sie bezeugten nicht nur ein Verständnis für die literarische Tradition, sondern für ihre eigene Position darin (S. 33).

⁹ Vgl. Joachim Bumke. *Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*. Berlin, New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8), S. 19.

¹⁰ Bruno Quast. „Der feste Text. Beobachtungen zur Beweglichkeit des Textes aus Sicht der Produzenten.“ In: Peters (Anm. 6), S. 34–46, hier S. 36 f. Zur Diskussion des ‚unfesten Textes‘ vgl. auch *Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff*. Hrsg. von Barbara Sabel und André Bucher. Würzburg 2001, und die im Band enthaltenen mediävistischen Beiträge.

¹¹ Quast (Anm. 10), S. 42.

¹² Ebd., S. 45.

und -funktionen in einem Werk sowie in den mit ihm verbundenen Diskurstypen gefragt werden muss. Autor und Autorschaft entstehen mit und in einem Werk, aber auch mit seinen Paratexten. So ist für den Autor der sich mit ihm verbindende Name konstitutiv, der als Signifikant Vorstellungen vom Autor (seinem Leben, das auf das Werk zurückwirkt) generiert und modelliert.¹³ Die Bedeutung des Autors ist historisch höchst unterschiedlich, wie schon Boris Tomaševskij (1923) und später Michel Foucault (1969) deutlich machten.¹⁴ Tomaševskij erklärt, dass die Person des Autors erst ab dem 18. Jahrhundert von zentralem Interesse werde. Mit der Selbstinszenierung von Schriftstellern wie Voltaire und Jean-Jacques Rousseau, die auch Figuren des öffentlichen Lebens waren, werde das Leben des Künstlers zur Folie, vor der die Werke begriffen werden sollten. Tomaševskij nimmt damit zugleich eine Historisierung der Literaturgeschichte und ihres Interesses am Autor vor:

Diese Notwendigkeit realer Kommentare wurde vom Stil der Epoche diktiert. Der Leser brauchte eine vollkommene Illusion, eine Lebensillusion. [...] Der Leser verlangt, dass man ihm einen lebendigen Helden zeigt. [...] Der Autor wird zum Zeugen und lebendigen Teilnehmer seiner Romane, zum lebendigen Helden. Es vollzieht sich eine doppelte Umwandlung: Die Helden werden für lebendige Per-

¹³ Genette beschreibt den Autornamen als Peritext. In *Paratexte* zeigt er ein grobes Spektrum der Erscheinungsweisen des Autornamens auf: „Der Autorenname kann später, ja sogar niemals aufscheinen, und diese Varianten hängen natürlich mit der Vielfalt der auktorialen Benennungen zusammen. Der Autorenname kann nämlich drei Grundvoraussetzungen erfüllen, einige gemischte oder Zwischenstufen nicht mitgerechnet. Entweder ‚signiert‘ [...] der Autor mit seinem amtlich verbürgten Namen [...]; oder er signiert mit einem falschen, entlehnten oder erfundenen Namen: das ist *Pseudonymität*; oder er signiert nicht: *Anonymität*. Es ist recht verlockend, für die erste Situation nach dem Modell der zwei anderen den Begriff *Onymität* zu bilden: Wie immer bleibt gerade der banalste Zustand unbenannt, und das Bedürfnis nach Benennung entspricht dem Wunsch, ihn aus dieser trügerischen Banalität herauszuführen.“ Gérard Genette. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buchs*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2001 (stw 1510), S. 43. Der *Frauentdienst*, seine Inszenierungen des Autornamens und dessen Relation zum Ich im Text sowie die Forschungsgeschichte verdeutlichen, dass Onymität im Falle dieses Werks alles andere als banal ist.

¹⁴ Foucaults Ausführungen zum Thema dürfen als bekannt vorausgesetzt werden, vgl. ders. (Anm. 2), dt.: „Was ist ein Autor?“ In: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M. 2003 [stw 1675], S. 234–270, hier bes. S. 250. Sie wurden inzwischen vielfach für das Verständnis mittelalterlicher Autorschaft fruchtbar gemacht, vgl. exemplarisch die Untersuchung von Coxon (Anm. 3).

sonen gehalten, und die Dichter werden zu lebendigen Helden, ihre Biographien verwandeln sich in Gedichte. [...] So entstanden die Legenden über die Dichter. Für den Literaturhistoriker ist es überaus wichtig, sich mit der Restaurierung dieser Legenden zu beschäftigen, sie von späteren Überlagerungen zu befreien und sie in einen sauberen ‚kanonischen‘ Zustand zu bringen. Denn diese biographischen Legenden stellten die literarische Konzeption des Lebens des Dichters dar, eine Konzeption, die notwendig ist als wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werks, als die Voraussetzung, die der Autor selbst einkalkulierte, als er seine Werke schuf. [...] Am Ende des [19.] Jahrhunderts kam das Interesse am Autor wieder auf, und dieses Interesse wächst bis in unsere Tage.¹⁵

Die seit dem 18. Jahrhundert veränderte Relevanz des Autors und Autornamens lässt sich an der Einschätzung des *Frauentdienstes* in der Literaturgeschichte und *Frauentdienst*-Forschung¹⁶ ablesen. Nachfolgend seien daher einige zentrale, aber auch weniger bekannte literaturgeschichtliche Einschätzungen sowie Stationen der Forschung genannt, um die sinnstiftende Dimension von Autor und Autornamen vor Augen zu führen: Vermutete die Literaturgeschichte zunächst nur vorsichtig, dass der *Frauentdienst* von Ulrich von Liechtenstein selbst stammen könnte,¹⁷ wird dies spätestens mit Ludwig Tiecks Ausgabe des von ihm in neuhochdeutsche Prosa übertragenen Textes (1812) zum Faktum. Der Titel *Frauentdienst, oder: Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Liechtenstein, von ihm selbst geschrieben* ‚notiert‘ Ulrich von Liechtenstein

¹⁵ Tomaševskij (Anm. 1), S. 53–58.

¹⁶ Die Forschung ist gut aufgearbeitet: vgl. Peters, *Untersuchungen zu Ulrich von Liechtenstein*, S. 74–89; Glier, „Diener zweier Herrinnen“, S. 297–300; Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 13–21; Ackermann, *Im Spannungsfeld von Ich und Körper*, S. 207–216, sowie vor allem den Beitrag von Young im vorliegenden Band.

¹⁷ So findet sich bei Erduin Julius Koch lediglich der vorsichtige Hinweis, dass der *Frauentdienst* biographische (nicht *autobiographische*) Informationen enthalten könnte. Koch verzeichnet das Werk im ersten Band seiner deutschen Literaturgeschichte (1795) unter insgesamt zwölf „anonymischen Epopöen“ (Nummer 33e) und beschreibt es knapp als ein „Heldengedicht auf den Ritter Ulrich von Liechtenstein, handschriftlich in München auf der Churfürstlichen Bibliothek“. Erduin Julius Koch. *Grundriss einer Geschichte der Sprache und Literatur der Deutschen von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod*. Bd. 1. 2., umgearbeitete und sehr vermehrte Ausgabe. Berlin 1795, S. 104f. Als Autor nennt Koch Ulrich von Liechtenstein dann in seinem zweiten Band (1798) in Verbindung mit den Minneliedern. Koch erklärt Ulrichs Herkunft „von der Steyermärkischen freyherrlichen Familie dieses Namens“ und räumt ein: „Wenn unser Dichter der Held des Bd. I, S. 105. e, erwähnten Heldengedichts ist; so kann man in diesem mehr Auskunft über seine näheren Lebensumstände finden“ (S. 58). Koch deutet an, dass der *Frauentdienst* möglicherweise biographisches Material liefert, lässt letztlich jedoch die Autorschaft des Werkes offen.

als Autor der eigenen Lebensgeschichte. Tieck, dessen Ausgabe den *Frauendienst* vielen in seiner Zeit erst bekannt machte und wesentlich die Rezeption des Werks durch die Romantiker beeinflusste,¹⁸ holt mit seiner Titelgebung den *Frauendienst* aus der Anonymität heraus und sichert dem Onym¹⁹ ‚Ulrich von Liechtenstein‘ einen festen Platz in den Literaturgeschichten. Die Formulierung „von ihm selbst geschrieben“ hat sinnstiftende Dimension, und der angeführte Name wird zum Signifikanten für ‚den Autor des ersten Ich-Romans in deutscher Sprache‘.²⁰ Die gestiftete Korrelation von Name und Text wirkt wie ein Motor der Signifikanz. Dies betrifft nicht nur Autor und Werk, sondern auch die Wahrnehmung von Geschichte, wenn der Inhalt des *Frauendienstes* auf die historische Wirklichkeit zurückgelesen wird. Dämpfte auch Karl Lachmanns (1841) Einschätzung des *Frauendienstes* als eines „werke[s] des zweiten oder dritten ranges“²¹ das germanistische Interesse an dem Roman frühzeitig wieder, erfahren doch die Relation von historischer Person und dem Autor des *Frauendienstes* und die daraus erwachsenden Bedeutungszusammenhänge nichtsdestoweniger eine Fortschreibung. Besonders deutlich wird dies im Blick auf Falkes einflussreiche *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein* (1868). Die historisch angelegte Studie stützt ihre Angaben in weiten Teilen auf den *Frauendienst* – ein durchaus übliches Verfahren der frühen Ulrich-Forschung, wobei die Fiktion zur Rekonstruktion geschichtlicher Ereignisse konsultiert wird. Das so Festgehaltene dient dann wieder zur Erläuterung der Fiktion, so dass sich sukzessive ein Geschichtsbild ergibt, das, im wahrsten Sinne des Wortes, auf der ‚Wahrheit der Fiktion‘ aufgebaut ist.²² Lange Zeit las die *Frauendienst*-Forschung bekanntermaßen das Werk als unmittelbares Lebens-

¹⁸ Zur *Frauendienst*-Rezeption der Romantiker vgl. den Beitrag von Young im vorliegenden Band, S. 10–15.

¹⁹ Vgl. Anm. 13.

²⁰ Vgl. Spechtler, zuletzt in *Ich – Ulrich von Liechtenstein*, S. 15. Kiening, „Der Autor als ‚Leibeigener‘“, S. 215, setzt sich kritisch mit der Bezeichnung der ‚ersten Ich-Erzählung in deutscher Sprache‘ auseinander. Vgl. zur Problematik der Bezeichnung auch den Beitrag von Bleumer im vorliegenden Band, S. 359–361.

²¹ *Ulrich von Liechtenstein*, Ed. Lachmann, S. 681. Lachmann erklärt den Widerwillen zu einer *Frauendienst*-Edition auf Seiten der „näheren landsleute Ulrichs“ aus einer Ablehnung des Erzählten, der „durchaus läppischen gedanken“ (ebd., S. 680); vgl. zu Lachmanns Ausführungen Young im vorliegenden Band, S. 28 f.

²² Vgl. zu Falke und dem dargelegten Phänomen den Beitrag von Linden im vorliegenden Band, S. 47 f., sowie Anm. 9, wo als Beispiel eines Zirkelschlusses das Kärntner Urkundenbuch genannt wird.

zeugnis.²³ Gleiches gilt für die Literaturgeschichten, etwa jener August Vilmars, der noch in der 15. Auflage seiner *Deutschen National-Literatur* aus dem Jahr 1873 (erste Auflage 1845) den *Frauendienst* im Kontext der Entwicklung der Minneauffassung charakterisiert²⁴ und Ulrich als Dich-

²³ Die Lesart liegt im autobiographischen Gestus des Textes und seinen historischen Referenzen begründet, vgl. dazu den Beitrag von Linden im vorliegenden Band, S. 45–49. Nach Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 7, lässt sich „ein detailliertes Raum-Zeit-Gerüst für die Jahre 1227 bis 1274“ ableiten, „das automatisch dazu verführt, die Angaben des ‚Frauendienst‘ mit diesem Gerüst zu vergleichen und, falls sich keine Widersprüche ergeben, als historische Wahrheit anzunehmen“. Es sind jedoch nur zwei Ereignisse, von denen der *Frauendienst* berichtet, urkundlich nachzuweisen: die Hochzeit der Tochter Herzog Leopolds VI. und der Tod Herzog Friedrichs II. Über Ulrichs dichterische Tätigkeit schweigen die historischen Quellen, umgekehrt fließt im *Frauendienst* das politische Leben der historischen Person nur andeutungsweise ein. Das erzählende Ich wird Ulrich genannt, der Bericht seines Lebens enthält Verweise auf die familiären Verbindungen der Liechtensteiner (Dietmar IV. von Offenburg, Dietmar von Steyr, vgl. Str. 196). Derlei Referenzen machten der Forschung die Identität von Protagonisten, Ich-Erzähler und empirischem Autor wahrscheinlich. Man spricht heute jedoch vorsichtiger von einer losen Referenz zwischen den Ich-Figurationen im Text und dem historischen Ulrich: „Der Autor Ulrich verfasst die Autobiographie eines vorbildlichen Minnedieners, der er möglicherweise in einer Phase seines Lebens, aber auf jeden Fall nicht vorwiegend war. Zwischen dem Ich des Textes und dem realen Ich Ulrichs von Liechtenstein ist eine Verweisbeziehung, aber keine Kongruenz beabsichtigt“ (ebd., S. 12).

²⁴ Frühere Literaturgeschichten würdigen den *Frauendienst* als Zeugnis mittelalterlicher Lebenswelt. So versteht ihn Johann Gustav Gottlieb Büsching (1823) als wertvolle Informationsquelle für das ‚Ritterleben‘, vgl.: ders., *Ritterzeit und Ritterwesen*. Vorlesungen, gehalten und herausgegeben von Büsching, 2. Bde. Leipzig 1823, Bd. 2, S. 88). Johannes Scherr (1854) erklärt in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* die Bedeutung des *Frauendienstes* aus dem Kenntnissgewinn über die „Sittengeschichte des 13. Jahrhunderts“. Das Werk zeige „deutsches Leben und deutsche Dichtung, wie sie beim Erblichen der hohenstaufischen Glanzperiode waren“ (ders., *Geschichte der deutschen Literatur. Mit 50 Portraits der ausgezeichnetsten Dichter und Gelehrten deutscher Nation*. 2., durchges. u. verb. Ausg. Leipzig 1854, S. 22). Auch Friedrich Heinrich von der Hagen (1838) hebt im Kommentar seiner Minnesang-Ausgabe, welche die Lieder des *Frauendienstes* versammelt, diesen als Informationsquelle hervor. Er sieht die reiche urkundliche Bezeugung Ulrichs als Beleg für den Rang des Dichters. Wilhelm Wackernagel gilt der *Frauendienst* als Ulrichs „Erzählung seines eigenen Lebens“: „bei der aufrichtigen Ausführlichkeit, womit er all seine Liebeshorheiten und die Abenteuer seines den Tafelrunden nachstrebenden Ritterthums [...] berichtet, eine der ergiebigsten Quellen für die innere Geschichte jener Zeit“ (ders., *Geschichte der deutschen Litteratur bis zum dreissigjährigen Kriege. Ein Handbuch*. Basel 1872, S. 15). Weitere und ausführlichere Beispiele sammelt Young in seinem Beitrag.

ter, aber auch als Person abwertet, dessen „Leben und Dichtung“ er als „eine Kehrseite des Minnegesanges“²⁵ betrachtet. Nach einer Inhalts-wiedergabe des *Frauendienstes* resümiert er:

Und all diesen Spuk erzählt uns ein Mann von sechs und funfzig Jahren, mit all der naiven Freude und dem naiven Leid das vor funfzehn, zwanzig, dreißig Jahren Erlebte schildernd, als hätte er es eben erst erlebt. Ob Ulrich klug geworden ist, steht darum sehr zu bezweifeln; Zeit genug hatte er dazu; denn er erreichte ein Alter von 75 oder 76 Jahren. Jedenfalls sehen wir aus diesen Ereignissen, die allerdings in solcher Extravaganz nur für vereinzelte gelten müssen, doch ganz allein gewis nicht gestanden haben, welchen zerstörenden Einfluß die britischen Phantasieen, insbesondere Gottfrieds Tristan auf die Wirklichkeit zu äußern vermochten; wir begreifen, wie es möglich wurde, daß das Wort Minne schon im 14. Jahrhundert vorzugsweise ein unsittliches Verhältnis bezeichnete, und daß es im 15. Jahrhundert nur in der allerübelsten Bedeutung gebraucht wurde, so daß man es zuletzt gar nicht mehr über die Lippen bringen durfte, und der Gebrauch desselben völlig erlosch. Drei Jahrhunderte, die inzwischen verfloßen sind, haben die unverdiente Schmach, die welscher Unrat ihm aufgeladen, von ihm abgewaschen, und es erstand wieder in der ursprünglichen Reinheit seines Sinnes, in der alten Würde, das innerste und wahrste Leben des deutschen liebenden Gemütes auszusprechen.²⁶

Dient der Autornamen Ulrich von Liechtenstein hier als extravagantes Beispiel für den Verfall des Minne-Begriffs, erfährt er eine neue Aufwertung in Folge der Urkundenerschließung Schönbachs („Zu Ulrich von Liechtenstein“, 1882) sowie der Neuedition des *Frauendienstes* durch Bechstein (1888).²⁷ Man wendet sich Ulrich, als Autor, aber auch als Politiker, verstärkt zu. Zunächst hielten die *Frauendienst*-Forscher an der Autobiographiethese fest, wobei man nun eine Verschränkung von Realität und Fiktion annahm.²⁸ Noch das 20. Jahrhundert ist von der biographischen Lesart des 19. beeinflusst, und es begriff den *Frauendienst* als

²⁵ August Friedrich Christian Vilmar. *Geschichte der deutschen National-Literatur*. 15., vermehrte Auflage. Marburg, Leipzig 1873, S. 229. Zu Vilmars Sicht auf den *Frauendienst* vgl. auch den Beitrag von Young im vorliegenden Band, S. 31–34.

²⁶ Ebd., S. 232.

²⁷ Zur historischen Erschließung Ulrichs vgl. den Beitrag von Linden im vorliegenden Band, S. 47–49.

²⁸ Schönbach verglich Aussagen über historische Persönlichkeiten im *Frauendienst* mit jenen der Urkunden und konstatierte zwei zu unterscheidende Ebenen, nämlich die Angaben über (bezeugbare) Orte, Personen, Ereignisse (Turniere) zum einen sowie die teils erfundene Minnegeschichte zum anderen. Noch Reinhold Becker (*Wahrheit und Dichtung*, 1888) nahm an, dass das *mare* im *Frauendienst* den Lebensbericht Ulrichs von Liechtenstein darstellt, und versuchte seinerseits, ‚Wahrheit und Dichtung‘ im Werk zu unterscheiden.

Dokument eines Minnesängerlebens. Die Faszination, die von dem ungewöhnlichen Werk ausgeht, bringt eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem *Frauendienst* sowie eine neue Aufwertung und Einschätzung von Werk und Autor mit sich. Die Qualität sah und sieht man insbesondere in den literarischen Innovationen, die der Roman bietet. Dabei hat die (auto-)biographische Lesart zunehmend nur noch bedingt Bestand.²⁹ Dessen ungeachtet trugen die zahlreichen Untersuchungen seit dem 19. Jahrhundert zum Verhältnis von Realität und Fiktion im *Frauendienst* zur Konstruktion des Autorbildes bei, das man in Relation zum Werk setzte und setzt.

²⁹ So widerspricht 1949 Martha Schlereth (*Studien zu Ulrich von Liechtenstein*) der Annahme, anhand der Lieder im *Frauendienst* Ulrichs Angaben über sein Leben bewerten zu können. Sie hält jedoch zugleich fest, dass das *mare* biographische Aussagen treffe, wobei sich in diese Fiktion und literarische Motive mischten. Helmut de Boor, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang, 1170–1250*. 11. Auflage bearb. von Ursula Hennig. München 1991 (ders. / Richard Newald, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 2), S. 319 f., gibt den Charakter der Selbststilisierung zu bedenken und erklärt, dass der *Frauendienst* „nur in dem beschränkten Sinne Selbstbiographie [ist], wie die Heiligenvita Biographie [...]“. Der Darstellende aber ist zugleich der Erlebende und also der exemplarisch Lebende; das Ich hat solche Bedeutung gewonnen, daß es sich selbst als darstellenswert und in einer oft ganz naiven Unmittelbarkeit als vorbildhaft auffaßt und hinstellt. Ulrichs Frauendienst ist die Selbstdarstellung einer vorbildlichen Selbststilisierung als Frauendiener und Minnesänger.“ In vergleichbarer Weise argumentiert später Harald Haferland, *Hobe Minne*, S. 246 f., der den *Frauendienst* als Autobiographie verstanden wissen will, wobei seinen Überlegungen ein Verständnis von Autobiographie zugrunde liegt, die deren fiktives Potential berücksichtigt: „Unüberlegt wäre es, ihm eine Autobiographie streitig zu machen, weil er von seinem Leben im Dienst der österreichischen Landespolitik, das doch historisch bezeugt ist, nichts verlauten läßt. [...] Unüberlegt wäre es auch, den autobiographischen Charakter von Ulrichs Text zu bestreiten, weil einem vieles von dem, was er erzählt, unwahrscheinlich erscheint. Nicht einmal, wenn man Erzähltes als unwahr erweisen und gegenteilige Fakten nachweisen könnte, taugte dies als Argument, da Autobiographen lügen dürfen.“ De Boor und Haferland werfen zurecht ein kritisches Licht auf die Gegenüberstellung und Abgrenzungen von Fiktion und Realität, wie sie in der Forschung des 20. Jahrhunderts anzutreffen ist. Sie sucht die realen und fiktiven Komponenten im *Frauendienst* weiterhin zu unterscheiden, rechnet aber dabei mit einer Durchdringung der Ebenen. Dies tun etwa Karl Ludwig Schneider („Die Selbstdarstellung des Dichters“, 1963) und Humphrey Milnes („Ulrich von Liechtenstein and the Minnesang“, 1963/64). Sie heben die Bedeutung der literarischen Tradition für den *Frauendienst* hervor. Einen Analyseansatz jenseits der Dichotomie von Fiktion und Wahrheit bietet der Beitrag von Bleumer im vorliegenden Band, S. 358–363.

Besonders seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert mahnt die Forschung zur Vorsicht und betont vehement den literarischen Charakter des *Frauendienstes*. Methodisch unzulässig sei es etwa, wie Ursula Peters (1971) einflussreich postulierte, „von Ulrichs Darstellung aus auf den Wirklichkeitshintergrund auch der vorangegangenen Minnedichtung zu schließen“.³⁰ Spechtler (1971, passim), der sich in verschiedenen Arbeiten immer wieder mit den historischen Hintergründen des *Frauendienstes*, den urkundlichen Erwähnungen Ulrichs, dem Kontext seines politischen Wirkens befasst hat, lehnt auf der Basis archivalischer Studien eine biographische Lektüre des *Frauendienstes* ab. Er arbeitet seinerseits literarische Traditionen heraus,³¹ versucht jedoch auch, Fiktives von einem möglichen Realitätsgehalt zu trennen.³² Man hat diverse Einflüsse aus der deutschsprachigen aber auch okzitanischen Literatur ausgemacht. So stellt J. W. Thomas (1972) fest, dass Ulrich den *Parzival* gut gekannt haben müsse und daraus sein ‚Material‘ bezogen habe. Quelle seien ihm insbesondere die autobiographischen Angaben Wolframs: „It appears that Ulrich found here not only the framework of his tale, but also the idea for a new genre.“³³ A. H. Toubert (1988) geht dem Einfluss der Vidas und Razos auf den *Frauendienst* nach, jenen fiktiven Lebensbeschreibungen und Berichten über die biographischen Motivationen der Lieder der Trobadors.³⁴ Diese Texte wurden i. d. R. nicht von den Trobadors selbst, sondern meist anonym verfasst.³⁵ Für sie verantwortlich zeichnen Spielleute, *joglers*, professionelle Musiker und Sänger also, wel-

³⁰ Peters, *Untersuchungen zu Ulrich von Lichtenstein*, S. 84. Vgl. grundlegend dazu den Beitrag von Chinca im vorliegenden Band.

³¹ Vgl. beispielsweise Spechtlers Untersuchung zum Botenmotiv in „Die Stilisierung der Distanz“.

³² Vgl. Spechtlers (unveröffentlichte) Habilitationsschrift *Untersuchungen zu Ulrich von Lichtenstein*.

³³ Thomas, „Parzival‘ as a Source for ‚Frauendienst‘“, S. 424.

³⁴ Toubert, „Ulrichs von Lichtenstein ‚Frauendienst‘“, S. 431–444.

³⁵ Unter den Autoren der Vidas und Razos des 13. und 14. Jahrhunderts sind nur drei namentlich bekannt: „der Trobador Uc de Saint Circ als Verfasser der *Vida* Bernarts de Ventadorn und der *razos* zu zwei Gedichten Savarics de Mauleon, Miquel de la Tor als Biograph Peire Cardenals sowie der Trobador Uc de Pena“ (Kurt Ringger, „Die Trobadorlyrik im Spiegel der poetischen Gattungen“ [1987]. In: *Vom Mittelalter zur Moderne. Beiträge zur französischen und italienischen Literatur. Gedankenband*. Hrsg. im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz von Erich Loos unter Mitarbeit von Hans-Werner Eirich, Wilhelm Theodor Elwert, Wido Hempel, Max Pfister, Angelica Rieger und Christof Weigand. Tübingen 1991, S. 73–119, hier S. 75).

che die Trobador-Lieder interpretierten. Die Beschreibungen waren den Liedern beigelegt und wussten z. T. Abenteuerliches aus den Sängereleben zu berichten. Dabei ist vieles als fiktiv anzusehen, jedoch basieren die geographischen Angaben, Informationen über den Herkunftsort und gesellschaftlichen Rang des Dichters auf nachprüfbareren Fakten.³⁶ In vergleichbarer Weise stellt sich das Verhältnis von Realität und Fiktion im *Frauendienst* dar, und diese Nähe des Werks zu den Vidas und Razos wirft einmal mehr die Frage nach dem Autor des *Frauendienstes* auf.

Der Forschung aber bleibt der historische Ulrich (in unterschiedlichen Graden der Differenzierung) als Autor für das Verständnis des Werks relevant, dessen Haltung zum eigenen Werk Rückschlüsse auf die literarischen Möglichkeiten und Orientierungen zeitgenössischer Dichter erlaube:

So erscheint Ulrichs *Frauendienst* als ein ‚Roman zum eigenen Werk‘, [...] der *Frauendienst* [verrä]t eine ebenso spielerische wie bewusste Beziehung eines Dichters zum eigenen Werk und zu den literarischen Möglichkeiten der Zeit. Und damit demonstriert er eine Art von Autor- und Literaturbewußtsein, das einerseits sehr typisch für Ulrich von Lichtenstein ist, zum anderen aber auch für eine Zeit, die literarisch neue Wege sucht.³⁷

Neue Akzente setzen Untersuchungen, welche den Spielcharakter und jene, welche die Körperinszenierungen im *Frauendienst* in den Blick nehmen. So erklärt Müller, Ulrich spiele eine „fiktive Versuchsanordnung durch“³⁸ und markiere so die Grenze zu einer normalerweise geltenden Welt. Den Minnesang gestalte er als eine andere, eine „utopische Kunstwelt“³⁹, die sich den Regeln der Realität entzöge.⁴⁰ Im Hintergrund der

³⁶ Dennoch ist der fiktive Charakter der Vidas und Razos nicht zu unterschätzen, vgl. Ringger (Anm. 35), S. 75: „An Romanesquem fehlt es in diesen fast ausschließlich anonymen Texten [...] keineswegs. Sie gehören zu den frühen Zeugnissen europäischer Novellenkunst, deren Ausstrahlung als *biographies romancées* von Boccaccio und Petrarca bis Stendhal, Uhland, Heine, Browning, Swinburne, Carducci, Edmond Rostand, Pirandello und Alfred Döblin anregend wirkte: man denke dabei nur an Guilhelms de Cabestanh *Vida*, die erzählt, wie Guilhelms *domna* von ihrem eifersüchtigen Gatten gezwungen wurde, das Herz ihres meuchlings ermordeten Trobadors zu verspeisen, oder an Jaufre Rudels *Vida*, deren Verfasser [...] die geheimnisvolle Liebesgeschichte zwischen dem Dichter-Fürsten von Blaye und der fernen Gräfin von Tripoli gestaltete“.

³⁷ Glier, „Diener zweier Herrinnen“, S. 306.

³⁸ Müller, „Lachen – Spiel – Fiktion“, S. 73.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Die Relevanz des Spiels betonen bereits frühere Beiträge, etwa Neumann („Dichtung und Leben“, 1926) und Reiffenstein („Rollenspiel und Rollenentlarvung“, 1976); vgl. dazu Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 19.

Spielentwürfe aber stehe immer noch die reale Gesellschaftsordnung. Demgegenüber suchen Studien zur Körperlichkeit noch stärker die ‚Verstrickungen‘ des Ich in den Text herauszuarbeiten und bewerten im Zuge dessen auch die Relation von Ich und Autor neu.⁴¹

Die Beispiele aus Literaturhistoriographie und *Frauendienst*-Forschung machen deutlich, welche Bedeutung Autor und Autorname für das Verständnis eines literarischen Werks und seines Kontextes haben;⁴² der Name ‚Ulrich von Liechtenstein‘ ist, so lässt sich mit Genette feststellen, als „Element eines Vertrags [...] in ein komplexes Ganzes eingebunden, dessen Grenzen sich schwer festlegen und dessen Komponenten sich noch schwerer auflisten lassen“.⁴³ Dabei ist er „nicht eine äußerliche [...] Gegebenheit“, vielmehr ein für das Werk „konstitutives Element, das gemeinsam mit anderen Elementen wirkt“.⁴⁴ Dieses Zusammenwirken ist im Falle des *Frauendienstes* aber auch Teil einer bestimmten narrativen Struktur. Die Verbindung zwischen Ich und Autornamen erscheint als selbstverständlich und zugleich brüchig aufgrund der Vielgestaltigkeit und Heterogenität des Ich. Gerade diese Brüchigkeit regt zu gewissen Sinn- und Identitätszuschreibungen an. Unterdessen verbindet sich der Autorname mit weiteren Paratexten, die unterschiedliche Artikulationsformen des Ich erlauben. So zeichnet Ulrich nicht nur für verschiedene Peritexte (Titel, Widmung, Zwischentitel, Prolog und Epilog⁴⁵), sondern

⁴¹ Zur Thematik der Körperlichkeit vgl. im vorliegenden Band in gendertheoretischer Perspektive den Beitrag von Sieber, S. 269–273, und unter medialen Gesichtspunkten den Beitrag von Kellermann. Vgl. auch Schmid, „Verstellung und Entstellung im ‚Frauendienst‘“, bes. S. 187, 195f.; Klinger, „Ich: Körper: Schrift“, bes. S. 126; Kiening, „Der Autor als ‚Leibeigener‘“, bes. S. 213f., 236; Kellermann, „Formen der Kommunikation“, S. 342f.; dies. „Verweigerter und gestalteter Autorität“, bes. S. 592; Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, bes. S. 65–74; in Auseinandersetzung mit der Forschung Ackermann, *Im Spannungsfeld von Ich und Körper*, S. 207–322.

⁴² Diesbezüglich illustrativ sind im Übrigen auch Beispiele außerhalb der Forschung wie die offizielle Website der Steiermark. Die Seite will über ihr berühmtes Landeskinder informieren und führt zu diesem Zweck eine Ulrich-Biographie auf, die sich mitunter aus dem *Frauendienst* speist. Das Werk sei „zum Teil autobiographisch“ (<http://www.steiermark.at/cms/beitrag/10000812/2010> [letzter Zugriff: 10. März 2010]). Eine Fotografie der Ulrich-Büste Alfred Schlossers soll den „Mann der schönen Worte“ dem Besucher der Website vergegenwärtigen.

⁴³ Genette (Anm. 13), S. 45.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Prolog und Epilog entsprechen nach Genette (Anm. 13), S. 157, dem paratextuellen Typ des Vor- oder Nachworts: „Ich verallgemeinere den gängigen Begriff *Vorwort* und bezeichne damit alle Arten von auktorialen oder allographen Texten

auch für ‚öffentliche‘ und ‚private‘ Epitexte (Briefwechsel, mündliche Mitteilungen über das eigenen Werk etc.) verantwortlich, die das Werk gleich mitliefert.⁴⁶ Die Integration solcher Elemente ist Charakteristikum des *Frauendienstes*; sie demonstrieren nicht nur die Komplexität der Relation von Ich und Autor, sondern binden sie auch nachhaltig aneinander. Mit dem Autornamen entfaltet sich im *Frauendienst* eine spannungsreiche Autorfunktion, deren Facetten von der Behauptung unmittelbarer Autorschaft bis zur Verweigerung des Autors und Öffnung des Textes mit je unterschiedlichen Abstufungen reichen.

2. Die Kunst der Entschleierung als Erzähltechnik des *Frauendienstes* und Generator der Autor-Imago

2.1. Ausgangspunkt: Der Autor des *Frauendienstes* – Eine Provokation

Im *Frauendienst* begegnet das Ich in der Autorrolle, als Erzähler, Protagonist des *mare*; auch die Lieder, Büchlein und Briefe sind in der ersten Person Singular formuliert. Dieser ‚Ich-Aufspaltung‘ stehen Romanbeginn und -schluss gegenüber, die einen Rahmen setzen und die verschiedenen Ich-Figurationen zusammenbinden. Das Ich des *mare* stilisiert sich als Autor vorzüglicher Minnedichtung und ‚seines‘ *buochs*, in dem sie sich

(sien sie einleitend oder ausleitend), die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde. Das ‚Nachwort‘ wird also als Variante des Vorworts angesehen, deren unleugbare Besonderheiten mir weniger wichtig erscheinen als jene Züge, die sie mit dem allgemeinen Typus teilt.“

⁴⁶ Die Bedeutung von Epitexten für ein Werk scheint im *Frauendienst* reflektiert, insbesondere etwa dort, wo sie die Performance der Lieder maßgeblich unterstützen. Wiederholt kommentiert das Autor-Ich diese in begleitenden Mitteilungen durch Boten und Briefe, die so zu privaten Epitexten stilisiert werden. Als solche beschreibt Genette u.a. Tagebücher und Briefwechsel von Schriftstellern, wobei diese „im klaren Bewusstsein ihrer späteren Veröffentlichung geschrieben“ sein können. Dabei bleibt der private oder intime Charakter erhalten. Er zeichnet sich dadurch aus, „dass zwischen dem Autor und dem eventuellen Publikum ein primärer Adressat eingeschoben ist (ein Briefpartner, ein Vertrauter, der Autor selbst), [...] an den sich der Autor um seiner selbst willen wendet, und sei es auch mit dem Hintergedanken, das Publikum nachträglich zum Zeugen dieser Aussprache zu machen“ (Genette [Anm. 13], S. 354). Im Falle Ulrichs ist der private Charakter Teil der Narration und in diesem Rahmen konstitutiv für die Stilisierung des Autor-Dichters.

eingebettet findet. Der Epilog formuliert resümierend diesen Anspruch und dient daher hier als Ausgangspunkt der Analyse. Die letzten Strophen des *Frauendienstes* präsentieren charakteristische Aspekte der Autorinszenierung in nuce:⁴⁷

Swaz ich in niuwen dœnen ie
dar von gesanc, daz vindet man hie
allez an dem buoche stân.
[...]
Ditz buoch sol guoter wibe sin:
in hât dar an die zunge mîn
gesprochen vil manic sùezez wort.
ez sol reht sîn ir lobes hort:
ir lop kan dran wol stûgen hô,
ez sol si vil oft machen vrô.
VROWEN DIENST ist ez genant:
dâ bî sô sol ez sîn bekant. (1847,1–3; 1850)

Die Verse deuten darauf hin, dass hier ein Selbstverständnis des Autors vorliegt, wie es die Forschung in jüngerer Zeit, wie oben dargelegt (S. 326 f.), für die volkssprachige Literatur festgestellt hat: Der Dichter übernimmt Verantwortung für seinen Text und artikuliert ein Bewusstsein für die Gestalt seines Werks. Doch er erklärt auch:

noch wil ich vrowen lop niht lân:
ich wil si gerne loben mê.
swer welle, daz ez hier an stê,
swenne ichz gesinge, der schrifbe ez dran:
der hât sîn zuht dar an getân. (1847, 4–8)

Der (inszenierte) Dichter schlägt vor, man möge sein Werk fortschreiben, und es entsteht der Eindruck, dass er eine Art Co-Autorschaft offeriert. Er scheint hier zum Prinzip zu erheben, was Cerquiglini und Bumke als Merkmal mittelalterlicher Literatur beschreiben, d. i. die Beweglichkeit und Offenheit des Textes. Oder, so ließe sich mit Quast formulieren: Das Ich reflektiert eine „relative Textfestigkeit“, projiziert eine „Textdynamik“.⁴⁸ Sie steht in Spannung zur Selbstbehauptung des

⁴⁷ Eine Interpretation des Epilogs mit Blick auf das Verhältnis von Narration und Lyrik bietet der Beitrag von Bleumer im vorliegenden Band, S. 393 f.

⁴⁸ Dies scheint Grubmüllers (Teil-)Resümee zum „Bewusstsein vom Text“ zu widersprechen, (Anm. 6), S. 32: „Nirgendwo wird im Zusammenhang mit der Veränderung von Texten Bezug genommen auf Vortrags- oder Aufführungssituationen. Wo immer von Veränderung die Rede ist, handelt es sich um Veränderung beim Abschreiben.“ Das (inszenierte) Dichter-Ich des *Frauendienstes* aber fordert ausdrücklich zum Weiterschreiben auf, wiewohl basierend auf seinem vorausgehen-

Dichters als Autors, dient aber dennoch auch seiner Vergegenwärtigung: Das Ich empfiehlt sich als Sänger, dessen Medium in erster Linie seine Stimme ist; evoziert wird die Imagination von Wörtern, die dem Dichter unmittelbar als Gesang entsteigen. Doch noch die Schrift (ob schon potentiell von Dritten verfasst) trägt – so impliziert der Epilog – diese Unmittelbarkeit in sich, denn die Worte würden geradezu zeitgleich zu ihrer Artikulation – *swenne ichz gesinge* – niedergelegt. Die angedeutete Preisgabe der Autorschaft und Öffnung des Textes konturiert einmal mehr das Ich als Dichter und Autor des *Frauendienstes*; die Betonung der Mündlichkeit zielt auf die Imagination des gegenwärtigen Dichters, der mit seinem *munt* von sich und seinen ritterlichen Taten ‚reden macht‘ (1849,2f.). Dass die Kommentierung des eigenen Schaffens auf paratextueller Ebene unter Bezugnahme auf die ‚eigenen‘ Epitexte (Titel, Widmung) erfolgt, befestigt das Ich als ‚Autor-ität‘ des Textes.

Schon zuvor, im Verlauf des Romans, inszeniert sich das Ich immer wieder im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und ‚provokiert‘ so die Vorstellung von einer spezifischen Autor-Situation. Die Provokation des Autors ist überdies auf einer weiteren Ebene zu verstehen: Der Text reizt insofern seine Rezipienten, da sich der vorgestellte Autor als konkrete Figur immer wieder entzieht; er lässt sich nicht ohne weiteres mit dem Ich identifizieren, das eine Mehrstimmigkeit aufweist. So wie das Ich des *mare*, das Ich der Lieder, Büchlein, Briefe nicht gleichgesetzt werden können, gibt die Relation zwischen diesen und Ulrich von Liechtenstein als Autor Rätsel auf (diesbezüglich zu bedenken ist, dass der Text zwar das *mare*-Ich als Ulrich von Liechtenstein identifiziert, doch das Ich nennt sich nie selbst so. Allein andere Figuren des Werkes sprechen den Protagonisten mit Ulrich an oder stellen ihn als Ulrich von Liechtenstein vor⁴⁹); offenkundig – das macht die Forschungs-

den mündlichen Vortrag. Dies widerlegt nicht Grubmüllers Befund; er wäre aber um das Beispiel *Frauendienst* zu ergänzen: Hier geht der Aufruf zur ‚Fortschreibung‘ über eine Korrektur hinaus, ist dabei Teil des narrativen Verfahrens und der Autorinszenierung.

⁴⁹ Vgl. beispielsweise den Botenbericht über Ulrichs versehrte Hand (397,3f.). Die fehlende Selbstnennung liest Kiening, „Der Autor als ‚Leibeigener‘“, S. 236, als Hinweis, dass Identität fremdbestimmt ist und als Verweigerung einer Identifizierung von Protagonisten- und Erzähler-Ich: „[Das Autor-Ich] nennt sich als Protagonist nicht *selbst* beim Namen, damit darauf hindeutend, daß diese Identität primär durch andere konstituiert wird, und nennt sich als Erzähler überhaupt nicht, damit

geschichte deutlich – fordern die ‚Probebohrungen‘ des Textes in die Realität, die doch letztlich Teil der literarischen Darstellung bleiben, dazu heraus, ein konkretes ‚Hinter dem Text‘ zu erblicken. Schließlich verführt die Öffnung eines Spalts (aus dem hier das Raunen der historischen Wahrheit zu erklingen scheint und der einen Blick auf diese verheißt) dazu, die Tür ganz aufzustoßen. Diese angedeutete Öffnung aber ist ein Strukturprinzip des Textes und Teil der literarischen Autor-Inszenierung.

2.2. Literatur als Vita – Vita als Literatur

Im Prolog preist das erzählende Ich die *wîp*, deren *güete niemen gar / volloben an ein ende mac* (2,2f.), und eröffnet so den *Fraundienst* mit einem in der höfischen Literatur verbindlichen Wert. Das Ich erklärt sich selbst als *ze kranc*, den Frauen *lop ze sprechen* (4,8), und so fragt sich, wie ein Erzähler dieser Idealität überhaupt gerecht zu werden vermag. Hiervon macht das Ich im Prolog kein großes Aufheben, sondern schließt dem literarischen Ideal sogleich das Ideal seines wahrheitsgemäßen biographischen Berichts an und fängt die implizierte Unmöglichkeit in dieser Weise auf:

Nâch disem lob sô heb ich an
ein mære, als ich beste kan.
in gotes namen ich ez hebe
und wünsche des, daz er iu gebe
gein mir sô züh^{er}richen muot,
daz ez iuch alle dunke guot.
sô wirt mîn arbeit niht verlorn.
ich hab daz liegen dran versworn. (7)

Das vorausgegangene Frauenlob erscheint nunmehr als Eröffnung der Biographie, der es einen würdigen Rahmen verleiht. Doch mit dem Lebensbericht schreibt sich das Ich gleich ein weiteres Mal in die literarische Tradition ein; das Versprechen von Authentizität mündet ins Literarische:

wiederum die sichere Identifizierung mit dem Protagonisten-Ich verweigernd. Auch dort, wo die Identifizierung am greifbarsten scheint, bleibt sie ambivalent“.

Dô ich ein cleinez kindel was,
dô hört ich ofte, daz man las,
und hört ouch die wîsen sagen,
daz niemen wol bî sînen tagen
erwerben möhte werdeheit,
wan der ze dienest wær bereit
guoten wîben sunder wanc. (8,1–7)

Diese ersten Verse der Biographie knüpfen unmittelbar an den Prolog an und überführen den Frauenpreis in die Vita. Sie hauchen dem literarischen Topos so (im wahrsten Sinne des Wortes) neues Leben ein. Die Vita selbst wiederum hat ihren Ursprung in der Literatur: Ausgangspunkt des Lebensweges ist das Lesen, die literarische Unterhaltung. Der zunächst in der Lektüre und sodann auch von den *wîsen* gepriesene Fraundienst wird zum existentiellen Ideal, dem der Protagonist schon in Kindertagen nacheifert:

Sît daz diu reinen süezen wîp
sô hôhe tiurent mannes lîp,
sô wil ich dienen immer mê
den vrowen, swie so ez mir ergê.

Lîp, guot, muot und dar zuo daz leben
wil ich den vrowen allez geben
und dienen, als ich beste kan.
und wird ich immer ze einem man,
mîn dienst muoz an in geligen,
dâ mit verderben oder gesigen:
ich wil in immer dienend sîn. (10,5–11,7)

Durch die unmittelbare Überführung der Lebensgeschichte in eine literarische Welt bricht das Ich nicht mit der Wahrheitsbetätigung des Prologs. Denn das *mære*, der *vrowen dienst*, soll Ehrerbietung sein, die zur dichterischen Lebensaufgabe wird. Und nichts anderes beinhaltet das Werk als die immer wieder neuen Versuche, sich vor der Dame (wenn auch – im ersten Dienst – wiederholt komisch gebrochen)⁵⁰ in und mit der Literatur zu verneigen bzw. der Dame als stilisiertem Werte-

⁵⁰ Zur Komik im *Fraundienst* vgl. zuletzt Velten, „Sakralisierung und Komisierung“. Er kommt zu dem Ergebnis, dass in Ulrichs Werk die sakrale Dimension des Minnesangs erst durch die schwankhafte Komik erfahrbar werde. Ulrich stelle „den Minnesang im Rahmen des Minnedienstes auf eine neue Stufe. Er versucht, ihn literarisch und erzählend neu zu begründen, indem er eine Dichotomie von Sakralisierung und freiwilliger Erniedrigung inszeniert, die mit Hilfe grotesk-komischer Kontrapunkte überwunden werden kann“ (S. 145).

kanon seine Aufwartung zu machen und so dem Publikum die poetische Kunst der eigenen *zunge*, welche in dem *buoch* über die *guoten wîp* zahlreiche *süezex wort* spreche (1850,1–3), zu empfehlen. Dieser Kunst gelingt schließlich, wie der Epilog postuliert, der in Verbindung mit dem im Prolog formulierten Anspruch verstanden werden muss, das *voltibten* (1845,5) als einer Realisierung des *vollobens*, das der Prolog als Unmöglichkeit präsentierte. So offenbart sich mit dem Epilog der Demutsgestus des Prologs als strategischer Ausgangspunkt, von dem aus der Dichter seine Kompetenz unter Beweis stellen kann; er präsentiert sich als Autor, der seine Dichtkunst, seinen VROWEN DIENST, bekannt machen will. Die literarische Vita dient dabei als Gerüst der Präsentation der poetischen Kompetenz. Dazu gehört, dass der Dichter die Klaviatur verschiedener Textsorten und Gattungen beherrscht.⁵¹ Dabei ist das Gleiten vom Literarischen ins (inszenierte) Reale Teil seiner Konturierung als Autor, der die Lebendigkeit des Vortrags seines über die Schrift zugänglichen Werks seinem Publikum⁵² zu vergegenwärtigen sucht:

dô man ditz buoch hôt niwez lesen,
alsô daz ichz voltihet gar.
nu nemen die wrowen drinne war,
ob ich gesungen und geseit
dar inne iht habe ir werdecheit.

Zweier minner sehtzic dôene ich hân
gesungen: die stânt gar hier an.
dar inne sô hât sich mîn lîp
geflizen vil, daz ich guotiu wîp
hân gelobt reht als ein man,
der in wol aller êren gan
und der ir hôhe werdecheit
mit triwen gerne machet breit. (1845,4–1846,8)

⁵¹ Die biographische Erzählung ist nicht Mittel zum Zweck, um die Minnelieder zu präsentieren; schließlich ist gerade die Verknüpfung der verschiedenen Textelemente die Form, durch die der Text den Autor präsentiert und gestaltet. Zur Überlegung, dass der Roman dem Autor Ulrich von Liechtenstein die Möglichkeit zur geschlossenen Korpusüberlieferung bot, vgl. Glier, „Diener zweier Herrinnen“, S. 303, und Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 10.

⁵² Vgl. dazu Kartschoke, „Ulrich von Liechtenstein und die Laienkultur“, S. 129: „Im ‚Frauendienst‘ ist das mittelalterliche deutsche Lied zum ersten Mal eindeutig als potentieller Lesestoff deklariert worden“.

Die im Werk eindringlich beschriebenen Aventure, in deren Zuge das Ich Lieder (wie andere Textsorten) präsentiert, verschickt, singen oder vorlesen lässt, sind im Rahmen der spezifischen Dichter-/Autor-Inszenierung zu sehen. Gleiches gilt für die Realitätseinsprengel wie die Verweigerung von Realität innerhalb der literarischen Biographie, welche das Bild Ulrichs von Liechtenstein als Autors heraufbeschwören; die Verwandlungen, ‚textuellen Einkleidungen‘ und (vermeintlichen) Entschleierungen seiner Identität kreieren eine Autor-Imago.

2.3. Einheit und Differenz von Dichter und Text:

Das erste Büchlein als Paradigma der Autor-Inszenierung

Das Ich ist durch verschiedene schriftliche Medien vermittelt, in und mit denen zum einen der Autor als Minnedienstler plausibel gemacht wird und zum anderen die Dichter-Situation performativ vor Augen geführt scheint;⁵³ das Werk lässt die (Figur des) Autors mit der Erzählung verschmelzen und verankert so diese wiederum in der historischen Wirklichkeit, auf welche der Text einen Ausblick zu geben verspricht (die aber in ihrer Präsentation stets der literarischen Wirklichkeit angehört). Teil dieser Struktur ist, dass die ausgesandten Botschaften des inszenierten Dichters immer wieder Einheit und Differenz von Adressant und Nachricht demonstrieren. Sie gestalten so eine bestimmte Relation von Schrift und Autor, welche wiederum beide aneinander bindet. Paradigmatisch für eine solche Verschränkung ist die Inszenierung der Sprecherinstanzen von *mare* und erstem Büchlein: Das im *mare* entworfene Dichter-Ich wünscht sich eine Präsenz als Text, der jedoch ein anderer ist, wie die Dialogsituation innerhalb der Botschaft demonstriert.⁵⁴ Zugleich spiegelt sich das Dichter-Ich (zweifach) im Büchlein; der Text im Text blendet die Sprecherinstanzen ineinander.

⁵³ Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Kiening, „Der Autor als ‚Leibeigener‘“, S. 236: „Das Autor-Ich inszeniert Momente einer Biographie als Autor [...], in denen es selbst präsent, aber nur im Modus des ‚Als-ob‘ präsent ist“; Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 367: „Im ‚Frauendienst‘ wird die dichterische Produktion, die über 60 Texte hervorbringt, zu einem Ritual, das eine Wahrheit in der Fiktion eröffnet, denn die Texte sind zwar zunächst fingierter künstlerischer Ausdruck der fiktiven Figur Ulrich, doch ragt hier auch die literarische Produktion des realen Autors Ulrich von Liechtenstein in die Autobiografiefiktion hinein“.

⁵⁴ Zum ersten Büchlein vgl. jüngst Schmid, „Mund und Schrift“, S. 120, die ihrerseits „ein Spiel schillernder Doppeldeutigkeiten“ beobachtet, sowie den Beitrag von Kellermann im vorliegenden Band, S. 224–228.

In der Hinleitung ergeht die Aufforderung *nu haeret, wie daz püchel sprach!* (161,8), doch in den ersten Versen des Büchleins ist dann noch nicht die Stimme der personifizierten Schrift vernehmbar, sondern die des nun verdoppelten Dichter-Ich, das sich der *spehenden ougen* seines schriftlichen Boten bedienen will:

Dins gelükes walde got,
vil kleinez puoch, getreuer bot,
[...]
und kanstu dâ gepären wol,
des hân ich frum, du êre
âne zwîfel immer mêre.
[...]
wol dînen spehenden ougen,
der heimlich und der tougen,
die man dich lât ze hove sehen!
und kanstu vrowen rechte spehen,
so ist sî, der ich dich hân gesant,
der immer dienen muoz mîn hant. (1. Büchlein, V. 1–16)

Das im Büchlein stilisierte Dichter-Ich verdoppelt die Stilisierung des Ich im *mare* und fordert zu einer Identifikation beider Ebenen heraus, wie auch das Ich des *mare* darauf angelegt ist, es mit einem ‚Textaußerhalb‘ in eins zu setzen. Korrespondierend mit der Erzählung formuliert das Ich des ersten Büchleins seine *gedanke der minne* sowie *sêre senede sinne* (1. Büchlein, V. 41 f.) und hofft auf die positive Energie der Schrift (vgl. 1. Büchlein, V. 184–190). Das *mare*-Ich ist aber auch im Büchlein-Ich präsent, denn dessen vergangene Erfahrungen werden vom/im Büchlein aufgegriffen und erweitert: Das (innerhalb des Büchleins verdoppelte) Dichter-Ich ersehnt sich eine Nähe zur Dame durch das Büchlein, doch dieses sieht seinerseits ängstlich einer Zurückweisung, ja schlimmsten Sanktionen, entgegen. Die Angst vor der Aggression der Dame kommt nicht von ungefähr; hat doch schon der Protagonist der Erzählung einschlägige Erfahrungen mit seiner Herrin, die sein Lied zurückwies und seinen Körper kritisierte. Die Qualen, die Ulrich für sie in Kauf nahm, als er sich seinen Mund operieren ließ (94–104), konnten sie wenig beeindrucken; vielmehr züchtigte sie ihn in der Folge körperlich. Nachdem seine Worte versagten (131), wies sie ihn schroff zurück, demütigte ihn und riss ihm auch noch *einen loc* (134,6) aus. Das Gebaren der Frau machte den Protagonisten zum Gespött der Anwesenden: *Des schimpfes wart gelachet dâ* (134,1). Im Büchlein scheint die Erfahrung des Minnedieners gesteigert: Das Büchlein-Ich erklärt zunächst, die *botschaft* seines Auftraggebers *voltibenden* (1. Büchlein, V. 98) zu wollen (– im Übrigen eine Parallele zu dem

voltibten-Anspruch des Dichters wie ihn der Epilog formuliert). Es fürchtet jedoch *ze spote* zu werden, da es *unhovebare* sei. *Zürnet* die *vrowe* der *botschaft*, könnte es *daz leben hân verlorn* (1. Büchlein, V. 107–121). Die Strafantanasien reichen vom Verbrennen auf *einem rôste*, dem Erleiden eines *solhen snidens*, *daz nimmer gheilet*,⁵⁵ bis hin zum Vierteilen und zur Einkerkung (1. Büchlein, V. 124–142). Das Büchlein rekapituliert also die Erfahrung des *mare*-Ich, welche so – gegenüber der Büchlein-Metaphorik – als real erscheint. Unterdessen bindet die dem *mare*-Ich korrespondierende erste Stimme im Büchlein wiederum die Textebenen (Büchlein und *mare*) aneinander, wenn sie beruhigt, niemand, d. h. auch das Ich als Auftragegeber nicht, würde seinen Boten der Todesgefahr aussetzen:

dîn angest ist gar âne alle nôt.
wer solde ouch gern in den tôt
sînen lieben boten senden?
mîn houbt wold ich verpfenden,
het ich wider si missetân
(des ich willen nie gewan),
daz sî ir zuht iht brâche,
daz si dir iht arges sprâche.
dû solt mir gelouben daz:
ez wirt dir erboten baz,
danne ob du wærst des keisers kint:
sô rechte grôz ir tugent sint. (1. Büchlein, V. 148–159)

Projiziert wird die Ehrerbietung gegenüber der Schrift durch die Dame, resultierend aus der *tugent* der Herrin, die als Instanz so ihrerseits (als den Dienst anerkennende Minnedame) ‚rehabilitiert‘ wird. Anhand des Büchleins wird somit eine Idealsituation vorgeführt – der Respekt vor dem geschaffenen Werk durch den Rezipienten (dieser erscheint hier vertreten durch die Minnedame zu einem Ideal erhöht). Die Anerkennung des Textes verdankt sich seinem Urheber, dem Autor, der somit in die höchste ‚Regierungsposition‘ erhoben wird: Der Text ist *kint* des *keisers* – des Autors als ‚Text-Regenten‘.

Die Verlebendigung der Schrift, wie sie im ersten Büchlein begegnet, zielt in der beschriebenen Weise auf das Evozieren der Präsenz des Autors und schließlich auf seine Idealisierung. Sie reflektiert zugleich seine Abwesenheit im Moment der Rezeption: Er spricht nur vermittelt durch das Büchlein zur Dame, gleichzeitig imaginiert er seine Verborgenheit

⁵⁵ Vgl. die Begrifflichkeit der Mundoperation: Ulrich will einen *lefs sniden dan* (91,7f.); am Tag der Operation greift der Arzt mit *sînem sniden zuo* (94,6); der Patient leidet danach unter den andauernden Schmerzen (102–104).

darin, die ihm die Möglichkeit gibt, im richtigen Moment hervorzuschnellen – der Autor gewinnt augenblickhafte Präsenz. Die ‚Einkleidung‘ im Text lässt auf eine Annäherung an die Adressatin hoffen und stellt ein ‚Textbegehren‘ auf beiden Seiten vor:

ich wunschet, daz ichz du solde sîn.
 zehant als du kumst aldar,
 und dich ir wîze hande clâr
 beginnent ze wenden
 vor güete in mangan enden,
 und an dich kêrt dicke
 ir tougen spilnde plicke
 und an dich gewendet ir rôten munt,
 sâ an der selben stunt
 wolt ich dar ab ein küssen steln. (1. Bûchlein, V. 184–190)

Der Akt der Rezeption wird als sinnliche Liebkosung vorgestellt und als Chance punktueller Berührung. Die Erfüllung der Begierde ist in der Imagination, realisiert in der Schrift, möglich. In sie kann sich der Autor hinein wünschen. Die Verlebendigung der Lettern innerhalb des Textes im Text stellt performativ eine Gegenwärtigkeit des Autors im Text (hier veranschaulicht durch das Bûchlein) her und integriert simultan die Differenz von Autor und Text. Derart kreierte das Bûchlein eine bestimmte Relation zwischen Text und Autor, dem der Text so Gestalt verleiht.

Im Bûchlein als ‚Text-Echo‘ hallen Handlung und Konstruktion des *Frauendienstes* wider. Es erscheint regelrecht als Miniatur des Romans, dies gerade auch insofern als das Bûchlein die Beziehung zwischen Minnedienner und -herrin idealisiert und die Hoffnung auf eine positive Rezeption formuliert – eine Parallele zur Anlage des Werks. Dessen (inszenierter) Autor erhebt den Anspruch, sich mit seiner Kunst einer größtmöglichen Idealität anzunähern, und verfolgt damit die Akzeptanz seines Publikums (7). Dies tut er, indem er die Logik des Minnedienstes zum Gegenstand seiner Erzählung macht, die auf dem Wechselspiel von Dienstangebot und -ablehnung als Artikulation höchster dichterischer Kunst basiert und überdies dieses Spiel in ein ‚postalisches‘ System einbindet (die verschiedenen Botschaften an die Dame ‚zelebrieren‘ das genannte Wechselspiel); die inhaltliche Struktur (wie sie insbesondere der erste Dienst zeigt) wird im fundamentalen medialen System von Adressanten – Nachricht – Adressaten rekapituliert.⁵⁶

⁵⁶ Zur Relevanz der verschiedenen Medien der Kommunikation im *Frauendienst* vgl. Kellermann und Young, „Briefe, Bûchlein, Boten“, die ihn als „Kommunikationsroman“ (S. 342) bezeichnen.

Auch das kann das erste Bûchlein exemplarisch verdeutlichen: So wie das Dienstangebot des Ich im *mare* das Ziel verfehlt, stößt das Bûchlein, das der Dame mit einem Brief durch einen Boten der *niftel* Ulrichs überbracht wird, auf Ablehnung, und es geht gewissermaßen an der Sache vorbei: Die Dame meint, gemäß der Mitteilung des Boten, das *pûechel* beinhalte ein *gepet* (160,7; 161,3), wird dann aber mit einem ganz anderen Inhalt konfrontiert. Gegenüber dem Boten erklärt sie nach der Lektüre, sie habe den Text oft gelesen, er solle ihn seiner Herrin zurückbringen. Es stehe zwar ein *guot gepete* darin, mit diesem wolle sie aber nichts zu tun haben (166,7f.) – die (Bedeutung der) Nachricht kommt somit nicht im gewünschten Sinne beim Adressaten an. Die Dame reagiert dann mit einer Botschaft, die nun ihrerseits nicht den (von Ulrich) erwarteten Inhalt aufweist.⁵⁷ Das ‚Fehlgehen‘ der Nachricht kündigt sich schon in ihrem Übermittlungsweg an, denn sie erreicht den Adressaten nur auf Umwegen: Die Botschaft geht zunächst an Ulrichs *niftel*, die sie an ihn weiterleitet; er kann sie nicht sofort lesen, muss erst auf seinen *schrîber* warten, der ihm das *bûechelîn* vorlesen soll.⁵⁸ Zehn Tage bleibt der Brief *ungelesen*, während er dem Protagonisten *nie kom ûz dem buosem* (169). Selbst wenn er sich schlafen legt, trägt er *daz bûechelîn* bei sich (169,7f.; 170,1f.) – eine trügerische Nähe, wie das Verlesen der Worte offenbart:

Ez sprichet manic man,
 des in sîn herze niht gelêren kan,
 wan als er von fremdem dinge
 gert ze gewinne sinne.
 swer muotet, des er niht ensol,
 der hât im selb versaget wol.
 swer muotet, des er niht ensol,
 der hât im selb versaget wol.
 swer muotet, des er niht ensol,
 der hât im selb versaget wol (Brief [a], S. 68f.).

⁵⁷ *dô ich dar an geschriben vant / mêr, des wart mîn herze vrô, / und gedâhte wider mich alsô: / „Waz ob si lîhte hât hie an / mir enboten, dâ von ich hân / immer mêre hôben muot? / ich weiz vil wol, daz sî ist guot. / ob sî mir hât ir friundes gruoz / her enboten, dâ von ich muoz / immer mêre mit freuden leben / und al mîn trûren gar ûf geben (167,6–168,8).*

⁵⁸ Die Darstellung des Autors als nicht lese- und schreibkundig ist im Kontext seiner Stilisierung, der besonderen Nähe zwischen Dichter und Dichtung, zu sehen. Vgl. zur Inszenierung von Lesen und Schreiben auch den Beitrag von Wolf im vorliegenden Band, S. 507–510, sowie zu dieser Episode den Beitrag von Kellermann, S. 218f., 224.

Im von der Dame formulierten spöttischen Echo hallt die basale Struktur des *Frauendienstes* (wie sie am offenkundigsten der erste Dienst präsentiert) wider: Das Ich verlangt etwas, das ihm eigentlich nicht gewährt werden kann und was es sich *selb versaget*. Dies hat auf zwei Ebenen Relevanz: So wie für den Minnedienner die Dame unerreichbar ist, vermag auch der Autor keine unmittelbare Gegenwärtigkeit im Text zu gewinnen, bleibt eine nicht fassbare Größe. Das ‚*ver-sagen*‘⁵⁹ aber resultiert gerade aus dem Sprechen (das auf das ‚Einholen‘ der Dame wie der Präsenz des Autors zielt), das ein ‚*ver-sagen*‘ immer wieder in Gang setzt (und vice versa) – Minnedienner und Minnedichter sind ein sprachliches Perpetuum Mobile, das die Identität des Autors durch bestimmte strukturelle Wiederholungen (verbal) hervor treibt. Der Minnedienst muss scheitern, so dass der Ritter beständig neue Anläufe unternehmen und sich beweisen kann. Das gibt dem Dichter Raum, seine Kunst zu demonstrieren und sein Publikum von ihr wie von seiner Autortätigkeit zu unterrichten. Im Kreislauf der ‚Briefzustellung‘ gehen die Nachrichten damit in gewisser Weise nicht nur auf, sondern auch an den Autor zurück; sie ‚adressieren‘ letztlich eben diesen, der in der Korrespondenz für das Publikum entworfen wird. Die vom und im Text ‚ausgesendeten‘ Signifikanten verweisen auf einen Textproduzenten, der mit dem Ich des *mare*, eingebunden in ‚heterographische‘ Szenen, identifiziert werden soll. Sie ermöglichen die Inszenierung des Autors: zum einen als Minnedienner, der sich als Text ‚maskiert‘ der Dame nähert, zum anderen als realen Dichters, der hinter dieser Maskerade hervorzulügen scheint.⁶⁰ Tatsächlich ist der „Auftritt des Ichs in einer geliehenen Identität das bevorzugte Mittel der Selbstinszenierung“, wobei „Maskerade wie Selbst-

⁵⁹ Hier wortspielerisch verwendet mit Blick auf das enthaltene ‚sagen‘. Das Verb konnte auch ‚zu Ende sagen‘ meinen, „mit ver- in der bedeutung bis zu ende, vollkommen, vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 33 Bde. München 1991. Nachdr. der Erstausg. Leipzig 1854–1971 (dtv 5945), Bd. 25, Sp. 1034. In diesem Sinne ist *versagen* hier zwar nicht zu verstehen, dennoch kann anhand der Überlagerung der semantischen Dimensionen deutlich werden, was für die Artikulation des Dichter-Ich im *Frauendienst* typisch ist: Der Anspruch des *volltuhens* kollidiert mit den sprachlichen Möglichkeiten; gerade aber daraus speist sich die Signifikanz des inszenierten Autors.

⁶⁰ Davon geht etwa Schmid, „Verstellung und Entstellung“, S. 187, aus, wenn sie erklärt: „selbst wenn sich jede einzelne der auf Ich-Inszenierung abzielende Passagen als literarische Anleihe ausweisen ließe, änderte das nichts daran, daß die Montage von Motiven ihre Einheit aus der Vorstellungswelt des Autors empfängt. Es scheint mir nun, daß die einzelnen Züge von Ulrichs Porträt sich durchaus zu einem bestimmten Gesicht zusammenfügen“.

entblößung auf eine Zurschaustellung des Ichs zielen“,⁶¹ das als Autor verstanden werden will. Die ‚Selbst-Bestimmungen‘ des Ich setzen Sinn und gehen zugleich mit einem Ausschluss einher (dessen, was nicht zur Identität gehört), der aber seinerseits für das Ich konstitutiv ist.⁶² Insofern produziert die Ich-Setzung einen Überschuss; sie produziert immer auch das, was nicht Teil der Identität ist, und das, was ggf. doch dazu gehören könnte. So bringt sie auch eine Verhüllung mit sich, da das Ausgeschlossene als Identitäts-Konstituens intransparent bleibt und weil die Pluralität des Ich zu einer Erschließung von Identität und Realität anregt, als gäbe es ein ‚Dahinter‘. Dieses entsteht jedoch in erster Linie mit dem Werk, durch eine spezifische Struktur der Inszenierung des Dichters und Autors, die ihn als Größe hinter dem Text gewissermaßen ‚naturalisiert‘.

So wie hinter dem ersten Büchlein als Maske sich eine Autor-Identität anzudeuten scheint, verweisen auch die Verkleidungen des Protagonisten im *mare* auf den Autor und gehen doch zugleich an ihm vorbei. Die Episode der Venusfahrt verfolgt dieses Prinzip äußerst konsequent. Das Ver- und Entschleierungsprinzip der Episode perfektioniert die Suggestion eigentlicher Wahrheiten, Realitäten und letztlich jener des Autors.

2.4. Transparenz der Verkleidung als Konstruktionsprinzip von Wahrheit und Identität: Die Venusfahrt

In keiner anderen Episode kommt das Prinzip der Entschleierung vermeintlicher Wahrheiten als eine grundlegende Funktionsweise des Erzählens so deutlich zum Tragen wie in der Episode der Venusfahrt. Hier will der Protagonist in der Verkleidung der Frau Venus tjustierend seiner Dame dienen. Schon die Vorbereitung der Fahrt ist geprägt von einer Vortäuschung falscher Tatsachen, denn Ulrich gibt vor, nach Rom zu pilgern, macht sich jedoch auf den Weg nach Venedig:

⁶¹ Ebd.

⁶² Dies ist ein Merkmal der Identitätskonstitution, auf das auch Judith Butler in ihrer Diskussion von Geschlechtsidentität hinweist: „Die Behauptung, ich *sei* etwas, impliziert eine vorläufige Totalisierung meines ‚Ich‘. Aber wenn sich das Ich auf diese Weise selbst bestimmen kann, dann bleibt das, was ausgeschlossen wird, um diese Bestimmung vorzunehmen, für die Bestimmung selbst konstitutiv.“ Judith Butler, „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität.“ In: *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität* (Queer Studies). Hrsg. von Andreas Kraß. Frankfurt a. M. 2003 (edition suhrkamp 2248), S. 144–168, hier S. 147.

Ich wil mich von dem lande steln,
 mîn vart vor allen liuten heln
 (daz sol bi disem winder sîn),
 und varn als ein bilgerîn,
 der durch got hin ze Rôme vert
 (den willen nieman mir erwert),
 ze Venedige wil ich verholne sîn
 reht unz an des meien schîn.

Und wil mich dâ bereiten wol,
 reht als ein küneginne sol.
 vil wünnelichiu vrowencleit
 die werdent dâ an mich geleit. (459,1–460,4)

Nach dem Sankt-Georgs-Tag möchte Ulrich als *küneginne Venus* dem Meer bei Mestre entsteigen und hernach unerkannt zum Turnieren aufbrechen.⁶³ Seine wahre Identität stillisiert er zum Geheimnis:⁶⁴

Bot, ich wil die vart sô varn,
 daz ich daz trûwe wol bewarn,
 daz iemen wizze, wer ich bin.
 dar an kêre ich gar mînen sîn.
 ez sol mîn hoch genuoter lîp
 gekleidet sîn reht als ein wîp.
 mîn vart diu muoz alsô geschehen,
 daz mich sol nimmer man gesehen.

Ich wil verbinden mich sô gar,
 daz ich die vart alsô bewar,
 daz nimmer mînen blôzen lîp
 beschowet weder man noch wîp. (463,1–464,4)

Niemand soll Ulrich erkennen, niemand seinen bloßen Körper erblicken können, sein Name soll *verswigen* (477,7) bleiben. Seine Dame aber lässt er von der *vart* unterrichten, die sie gutheißt und versichert, dass so Ulrich *wirt dar umbe ein sölber solt, / daz im di biderben werdent holt und an lobe ez*

⁶³ Die Route der Venusfahrt verläuft von Venedig nach Oberitalien, Kärnten, durch die Steiermark, Österreich und Böhmen, vgl. dazu die Darstellung bei Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 435, sowie den Beitrag von Linden im vorliegenden Band, S. 73–75. Die geographischen Verweise und die Personennamen haben die (ältere) Forschung veranlasst, nach dem Realitätsstatus der Fahrt zu fragen: vgl. z. B. Höfler, „Venusfahrt und Artusfahrt“; Aarburg, *Autobiographie und Persönlichkeit*. Kritisch zum Realitätsstatus der Venusfahrt äußert sich Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 89.

⁶⁴ Zur Venusverkleidung vgl. auch den Beitrag von Sieber im vorliegenden Band, S. 269–271.

im ze staten kumt (467,5 f.; 8). Auch die Präsentation des Ich im Kontext der Venusfahrt ist in ein Nachrichtenübermittlungssystem eingebunden; ein Bote gibt der Dame Kunde vom *ritterlichen dienst*, die ‚postwendend‘ an Ulrich zurückgeht:

Sî sprach: „bote, du solt im sagen,
 von mir die botschaft niht verdagen.
 und ist, daz er die vart getuot,
 als dû mir sagest, si ist im guot.“ (467,1–4)

Ulrich sieht sich durch die Mitteilung bestätigt, trotz der Einschränkung, welche die Dame ausrichten lässt: Ulrich komme die Fahrt *niht ze staten* [...] *gein ir* (469,5 f.). Diesen Teil der Botschaft überhört er geflissentlich:

Dô ich die botschaft vernam,
 mîn lîp was frô, daz herze sam,
 daz ir mîn vart geveile wol:
 des wart ich aller freuden vol. (470,1–4)

Entscheidend ist allein die *vart*, die Ulrichs Ritterlichkeit unter Beweis stellen wird und letztlich den Blick auf die Person hinter der Kostümierung freigibt. Zeugen davon werden die Herrin wie die Rezipienten, die von der wahren Identität der Venus Kenntnis haben. Die Offenlegung des Geheimnisses macht aus diesem eine Wahrheit, die solchermaßen performativ erzeugt wird: Mit dem (offenkundigen) Verschweigen geht eine Behauptung einher, die Setzung eines Ich und seiner Identität. Die Verkleidung als Frau Venus wird zur Kontrastfolie, die auf das verweist, was der Ritter nicht ist – eine Frau (mit all den dazugehörigen – als solche vorgeführten – Attributen⁶⁵). Eben dieses inszenierte Ausgeschlossene ist selbst für die Konturierung der Identität konstitutiv.

Mit der Rolle der Venus versetzt sich Ulrich in eine Position, die Frauentendenz möglich macht.⁶⁶ Lesbar ist das als eine neuerliche Spiegelung

⁶⁵ Von Bedeutung ist neben der Kleidung besonders auch, dass Ulrich „das Wesen der Frauen nach[ahmt]“ (Bechstein im Kommentar seiner Ausgabe S. 199 [Bd. 1] zu V. 536,5; vgl. ferner S. 304 [Bd. 1] zu V. 945,3), begleitet vom Lachen anderer, welches den Rollenbruch markiert und den Mann als solchen identifiziert. Vgl. dazu Reiffenstein, „Rollenspiel und Rollentlarvung“, S. 108 f.; Bennewitz, „Eine Dame namens Ulrich“, S. 368; Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 106; Mecklenburg, „Ritter Venus“, S. 196 f.; Ackermann, *Im Spannungsfeld von Ich und Körper*, S. 259 f.

⁶⁶ Zu bedenken ist darüber hinaus die allegorische Dimension der Venus; vgl. Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 92 f., und Ackermann, *Im Spannungsfeld von Ich und Körper*, S. 251 f. Ausführlichere Diskussionen der Venusfahrt finden sich ebd.: zur Fahrt als fiktivem Herrschaftsentwurf: Linden, S. 89–177, und zu ihrer identitätsstiftenden Funktion Ackermann, S. 249–265.

der Anlage des Romans und der Installierung des Ich als Autor. Beides wird zusätzlich untermauert durch die Inszenierung der Schrift: Ein *brief* ausgesandt in *diu lant*, durch welche Venus-Ulrich ziehen will, soll kampffertige Ritter von der Fahrt unterrichten und zugleich darüber informieren, dass sie das wahre Antlitz der Venus nicht zu Gesicht bekommen:⁶⁷

Diu werde küneginne Venus, gottinne über die minne, Enbiutet al den rittern [...] ir hulde und ir gruoze und tuot in kunt, daz si durch ir liebe zuo in varn wil, und wil si lèren mit wiegetânen dingen si werder vrowen minne verdienen oder erwerben suln. [...] Si wil ûf der vart ir antlütze noch ir hende niemen lâzen sehen, si wil ouch wider niemen ein wort sprechen. ([B] Einladungsbrief, S. 181, Z. 1–9, S. 182, Z. 32–35)

Weibliche Kleidung wie ‚Stummheit‘ dienen als Maskerade. Sie stehen im Kontrast zur eigentlichen Identität des Ritters Ulrich, der selbst alles andere als schweigsam ist. Damit er sich überhaupt in eine Frau verwandeln kann, ist ein großer Aufwand erforderlich und eine vollkommene Verhüllung seines Körpers. Die Kostümierung ist anspruchsvoll, und Ulrich kleidet sich zu verschiedenen Anlässen jeweils neu ein. Der Schleier der Venus steht geradezu symbolisch für die Verhüllung:

Mit einer rîsen (diu was guot)
verbant ich mich: ez was mîn muot.
daz an mir iemen solde sehen
iht anders wan der ougen brehen. (530,1–4)

Hinter der Venus-Maskerade tritt immer wieder der Ritter Ulrich zu Tage: Mehrfach lüftet Ulrich im Zuge der Fahrt den Schleier. Schon am zweiten Tag zeigt sich die Durchschaubarkeit der Kostümierung: Die Besucher einer Messe, der Ulrich beiwohnt, sind äußert amüsiert als es daran geht, den Friedenskuss zu tauschen. Das Amüsement speist sich aus dem transparenten Maskenspiel und der so erkennbaren Pikanterie des Kusses. Mit der Situation geht eine sexuelle Spannung einher, die sich im Lachen entlädt (vgl. 536). Sie findet ihren Höhepunkt sowie ihre Auflösung, als Venus-Ulrich den Friedenskuss mit einer Gräfin wechseln will und zu diesem Zweck den Schleier hebt: *Diu schoene lachen des began, / si sprach: „wie nu, ir sit ein man?“* (538,1 f.). Ulrich ist enttarnt, zugleich seine ‚wahre‘ Identität hervorgehoben. Sie teilt sich augenblickshaft, damit aber umso eindringlicher mit. Es erfolgt dann die unverzügliche Anbin-

⁶⁷ Zum Einladungsbrief und dem Reglement der Venusfahrt vgl. auch den Beitrag von Bleumer im vorliegenden Band, S. 378 f.

derung der offenbarten männlichen Identität an das höfische Wertesystem, welches Ulrichs Handeln gesellschaftlich sanktioniert: Der Kuss ist legitim, weil er dem Mann *bohen muot* verleiht (vgl. 539,3–540,5). Darin zeigt sich ferner, dass Ulrichs Maskenspiel als solches gesellschaftlich akzeptiert ist. Es kann daher problemlos fortgesetzt werden:

Nu was diu messe gesungen gar.
ich und manic vrowe wol gevar
giengen von der kirchen sâ.
vil grôz gedranc hic unde dâ
was in den gazzen über al.
von busûnen grôzen schal
hört man vor uns vrowen dô,
man was uns an ze sehen vrô. (541)

Das neugierige Gedränge um Frau Venus nach der Messe könnte auf die Kuriosität des verkleideten Mannes hindeuten. Wenn es auch laut Ich-Erzähler aus der Freude am Aufzug und Anblick der Damen resultiert, zu deren Gemeinschaft er sich als Frau Venus zählt, so deuten die Verse diese Möglichkeit mindestens an. Sie setzen dieser Art den Verweis auf das ‚Außerhalb‘ des Verkleidungsspiels fort. Dass die hinter dem Schleier liegende Wahrheit nur schlaglichtartig beleuchtet wird, macht sie besonders glaubhaft. Denn die Rückkehr zum Spiel markiert dieses als ein solches und erklärt jenen Bereich, der in der Logik der Inszenierung außerhalb des Spiels liegt, als der Realitätsebene angehörig. Das Oszillieren zwischen Maskerade und Realität ist selbst als Spiel zu begreifen, das im Hin und Her zwischen Wahrheit und Fiktion beide Sphären erstellt.

Im Zuge der Fahrt wird Ulrichs Identität immer wieder aufgedeckt, sein Körper wiederholt ent- und verkleidet; so beispielsweise auch, analog zur beschriebenen Szenerie, im Rahmen von Ulrichs Besuch bei Kadolt von Velsperc. Ulrichs Aufzug erheitert die anwesenden Frauen (vgl. 933,4;8). Beim späteren Messebesuch lachen sie, wenn er trippelnd zum Opfer geht, und erröten durch seinen Kuss.⁶⁸ Diesen verweigert ihm eine Dame, denn sie weiß, diese Venus ist in Wahrheit ein Mann: „*ir sult des paezes mich erlân, / sît man iuch hât für einen man*“ (947,7 f.). Letztlich geht die offenkundige Verschleierung mit einer Inszenierung von Authentizität einher. Der Erzähler weiht zuvorderst die Rezipienten explizit in die Vorgänge der Venusfahrt ein, während er den Interaktionspartnern scheinbar nur punktuell eröffnet, wen sie vor sich haben. Das Dichter-

⁶⁸ Zu dieser Episode vgl. auch den Beitrag von Bleumer im vorliegenden Band, S. 380 f.

Ich macht sich mit dem Publikum gemein und suggeriert ihm den freien Blick auf die Wirklichkeit hinter der ‚Kostümierung‘, über die es als Regisseur verfügen kann.⁶⁹

Dieses Evozieren eines ‚Außerhalb‘ anhand von Rollenbrüchen begegnet im Übrigen auch in der Artusfahrt,⁷⁰ auf die hier ein kleiner Ausblick genügen muss: Im Rahmen der Fahrt grüßt Schenk Heinrich von Habechspach Ulrich in seiner Rolle als König Artus mit einem Zitat aus Lied XXXII, das der Angesprochene bei der letzten Begegnung gesungen haben soll:

Dô mich der schenk alrêrst ersach,
ûz hôhem muote der biderbe sprach:
„got willekomen, künec Artûs!
ich sihe wol, daz dû minne hûs
für wâr in iwerem herzen hât,
wan sî iuch selten ruowen lât.
sî ratet iu unmuoze vil:
des müezet ir sîn tyoste zil.

Dô ich nu jungest von iu schiet,
dô sunget ir guot niuwiu liet.
der selben liet sprach einez sô,
daz iwer herze sprünge hô
und wie ez stiez an iwer prust:
daz was der ritterschaft gelust;
daz ich nu wol verstanden hân.“
der rede man lachen dô began. (1468,1–1469,8)

Die Verse überblenden die verschiedenen Rollen Ulrichs. Dazu bemerkt Jan-Dirk Müller:

Biographisches Ich, Maske in der Turnierwelt und literarisches Rollen-Ich im Lied werden aufeinander projiziert [...]. Heinrich identifiziert also im Turnierkönig den Minnesänger (damals noch ‚Ulrich‘) und das Subjekt des Liedes XXXII. Die Zuhörer erkennen diese Vermischung der Realitätsebenen und lösen sie lachend (1469,8) auf.⁷¹

⁶⁹ Kennzeichnend dafür ist auch die Unterbrechung der Venusfahrt: Ulrich lässt seine Garderobe und Ausrüstung hinter sich, um heimlich seine Ehefrau zu besuchen (707–709).

⁷⁰ Die Venusfahrt weist allerdings mehr Rollenbrüche auf, was Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 240, darauf zurückführt, dass „das publikumswirksame Changieren zwischen männlicher und weiblicher Rolle wegfällt“.

⁷¹ Müller, „Lachen – Spiel – Fiktion“, S. 47. Vgl. auch Dittrich, „Die Ideologie des *guoten wibes*“, S. 517; Reiffenstein, „Rollenspiel und Rollenentlarvung“, S. 112f.; Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 241.

Das Lachen zeigt die Übereinkunft der Spielteilnehmer an, die wissen, dass sich hinter Artus ein anderer verbirgt. Das Spiel wird nicht aufgelöst, gleichwohl durchbrochen unter Verweis auf Ulrich als Sänger. Durch das Übereinanderblenden der Rollen aber erfolgt ihre Differenzierung, die auf ein ‚Freilegen‘ des Spiel-Protagonisten Ulrich als Dichter zielt. Es wird eine Diskrepanz zwischen Spielwelt und (*mere*-)Wirklichkeit vorgeführt, damit wiederum die Vorstellung von einer zugrunde liegenden Wahrheit generiert.⁷²

Die Verkleidungsepisoden⁷³ fordern gerade durch Rollenbrüche zu einer Identifizierung von Identitäten heraus. Ihr spezifisches Verfahren, hinter der Maskerade Wahrheiten zu erkennen zu geben, dient deren Konstruktion: Die Kontur eines Ich zeichnet sich durch das Zusammenspiel der Rollen, den darin gewobenen Schleier ab, der auf den Autor verweist. Insofern ist die Durchbrechung der Verkleidungsspiele ihr elementarster Bestandteil, sie dient der Verständigung über das in Wahrheit Geltende. Wenn das Lüften der Maske zum „Angelpunkt des lachenden Einverständnisses mit dem Spiel“⁷⁴ wird, ist Vorsicht geboten, denn es zeigt nicht nur einen eigentlichen Gültigkeitsbereich auf, sondern ist selbst Teil des Spiels mit der Wirklichkeit, die das Werk solchermaßen zum Leben erweckt, d. h. konstituiert. Diese Verlebendigung des Erzählten in der Entschleierung, eingebunden in ein komplexes Kommunikations- oder Nachrichtensystem, ist die wahre Kunst des *Frauendienstes* – seines Autors, wer immer er eigentlich gewesen sein mag.

⁷² In dieser Weise versteht Reiffenstein, „Rollenspiel und Rollenentlarvung“, S. 113, die Verse, wenn er erläutert, dass sie die wahre Motivation von Ulrichs Handeln offenbaren. Das Lachen der Figuren gelte der „durchschaute[n] Diskrepanz zwischen der vorgegebenen und der wirklichen Motivation für gesellschaftliches Handeln“ und damit dem „Auseinanderfallen von gespielter Rolle und der Wirklichkeit“. Zum Lachen vgl. auch den Beitrag von Eming im vorliegenden Band, S. 183–185.

⁷³ Hierzu zählen in erster Linie die Venus- und Artus-Fahrt, aber auch das Friesacher Turnier, auf dem Ulrich als grüner Ritter erscheint.

⁷⁴ Reiffenstein, „Rollenspiel und Rollenentlarvung“, S. 108.

3. Post-Skriptum. Der *Frauendienst* – eine Erzeugungsmatrix des Autors

Was ist eine Signatur in Anführungszeichen? Zudem, im Inneren dieser Anführungszeichen, ist das Signum selbst ein Zitat in Anführungszeichen. Dieser Rest ist überdies Literatur.

Jacques Derrida⁷⁵

Der *Frauendienst* hat aufgrund seiner komplexen Ich-Gestaltung die Forschung immer wieder zu einem Überdenken der Autor-Frage angeregt.⁷⁶ Sie neigt z. T. dazu, bei gleichzeitiger Differenzierung von textexternem Autor und textinternen Ich-Stimmen eine (relative) Identität zwischen ihnen zu konstatieren. Dabei fokussiert die neuere Forschung besonders die Irritation dieser Verbindung im Werk.⁷⁷ Man kann diese Brüche als Ausdruck gewisser Spezifika mittelalterlicher Autorschaft deuten, welche die Situation des Autors und den Dichter ‚hinter dem Text‘ zu erkennen geben. Zu bedenken aber bleibt, dass das Zusammenwirken von Ver- und Entschleierung ein Imaginäres entstehen lässt, das augenblickshafte Enthüllen es als das eigentlich Geltende entwirft. Aus der Spurensuche nach diesem folgt unweigerlich eine neue Mobilisierung und Anreicherung des Imaginären. So wird, wie dargelegt, in der literaturhistorischen Fokussierung des Namens *Uolrich* bzw. *der von Liechtenstein* dieser zum spezifischen imaginären Korrelat des *Frauendienst*-Autors; er verleiht diesem Signifikanz und macht ihn, sei es auch ex negativo, semantisch erkennbar.

Ein literarisch kreierte ‚Kippen‘ vom Realen ins Fiktive durchzieht das Werk auf mehreren Ebenen. Die ‚Spielbewegung des Hin und Her‘⁷⁸ treibt die ‚Real-isierung‘ des Autors voran. Dabei kann die Spielbewegung mehr oder weniger offensichtlich, auf verschiedenen Textebenen nur latent vorhanden oder bemerkbar sein. Entscheidend ist, dass die ausdifferenzierten Spielbewegungen, mit denen sich ‚die Mobilisierung des Imaginären durch je unterschiedliche Instanzen ent-

⁷⁵ Jacques Derrida. *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 2. Lieferung. Berlin 1987, S. 82.

⁷⁶ Vgl. auch den Beitrag von Liebertz-Grün im vorliegenden Band, S. 158–161.

⁷⁷ Vgl. diesbezüglich Linden, *Kundschafter der Kommunikation*, S. 364 f.

⁷⁸ Wolfgang Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1991 (stw 1101), S. 379.

faltet‘ das Spiel zu einer ‚Erzeugungsmatrix‘⁷⁹ des Autors werden lässt, der auch der vorliegende Beitrag nicht entkommt.

⁷⁹ Ebd. Iser diskutiert in der Passage, aus der hier zitiert wird, die Gemeinsamkeiten verschiedener Konzeptualisierungen des Imaginären. Er erklärt im Blick darauf die Funktionsweise des Fiktiven. Die spezifische Relation zwischen Imaginärem und Fiktivem, wie Iser sie erläutert, und die ‚Doppelungsstruktur‘ (S. 381), die er dem Fiktiven zuweist, wären für den *Frauendienst* einmal genauer in den Blick zu nehmen.