

BEITRÄGE  
ZUR ÄLTEREN  
LITERATURGESCHICHTE





# Handbuch Frauenlob

Herausgegeben von

CLAUDIA LAUER

UTA STÖRMER-CAYSA

unter Mitarbeit von

Anna Sara Lahr

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



**Akademie  
der Wissenschaften  
und der Literatur  
Mainz**

**UMSCHLAGBILD**

*Das Frauenlob-Portrait in der Hs. C.*

Quelle: Universitätsbibliothek Heidelberg, Große Heidelberger Liederhandschrift  
(Codex Manesse), Cod. Pal. germ. 848; fol. 399r

ISBN 978-3-8253-6952-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)



## 5 Minnelieder

ANNETTE GEROK-REITER

### I Überlieferung, Forschung, Kontextualisierung

Innerhalb der Überlieferung Frauenlobs nehmen seine Lieder eine marginale Stellung ein. Neben den drei Leichs und 448 Spruchstrophen führt LUDWIG ETTMÜLLER 13 Minnelieder an.<sup>1</sup> HELMUTH THOMAS reduziert in seinen Untersuchungen auf 316 Spruchstrophen und sieben Minnelieder, die er als ‚echt‘ einschätzt.<sup>2</sup> Hieran schließt sich die Ausgabe von KARL BERTAU und KARL STACKMANN an.<sup>3</sup> Und auch SUSANNE KÖBELE rekurriert in der bisher einzigen Monographie, die sich ausschließlich den Liedern widmet, auf diese Auswahl.<sup>4</sup> Fast verschwindend erscheint somit der Umfang der Minnelieder, vermittelt lediglich in den beiden Überlieferungszeugen F und m, angesichts der hohen Produktivität Frauenlobs. Umso wichtiger ist es, nicht von vornherein von der quantitativen Marginalität auf eine grundsätzlich geringe Wertschätzung des Autors der lyrischen Subgattung des Minnesangs gegenüber zu schließen oder eine prinzipiell weniger artifizielle Ausgestaltung der Lieder zu erwarten.

Die quantitativ randständige Position der Lieder und damit verbunden ein offensichtlich reduziertes literaturwissenschaftliches Interesse haben jedoch lange Zeit die Forschung geprägt. Für frühe Positionen mag etwa das Urteil von JÖRG SCHÄFER stehen, der die Lieder unter dem übergreifenden Thema „Minne“ knapp einbezieht<sup>5</sup> und zum Schluss kommt, die Lieder seien durch einen „humorlose[n] Mangel an Selbstdistanz“ geprägt und würden die „Tradition larmoyant übersteigern“.<sup>6</sup> Im Verfasserlexikon von 1980 führt STACKMANN zu den Minneliedern nur an: „F[rauenlob] hält sich mit sei-

<sup>1</sup> *Heinrichs von Meissen des Frauenlobes Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder*, erläutert und hg. von LUDWIG ETTMÜLLER, Quedlinburg / Leipzig 1843 (*Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur* 16), S. 246–264.

<sup>2</sup> HELMUTH THOMAS: *Untersuchungen zur Überlieferung der Spruchdichtung Frauenlobs*, Leipzig 1939 (*Palaestra* 217), S. 98, Anm. 193 sowie S. 231.

<sup>3</sup> *Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. 2 Teile*. Auf Grund der Vorarbeiten von HELMUTH THOMAS hg. von KARL STACKMANN und KARL BERTAU. *Bd. 1: Einleitungen, Texte; Bd. 2: Apparate, Erläuterungen*, Göttingen 1981 (*Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, Philol.-hist. Kl. III*, 119/120) [= GA], S. 561–574.

<sup>4</sup> SUSANNE KÖBELE: *Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung*, Tübingen / Basel 2003 (*Bibliotheca Germanica* 43), zur Begründung vgl. S. 34–37.

<sup>5</sup> JÖRG SCHÄFER: *Walther von der Vogelweide und Frauenlob. Beispiele klassischer und manieristischer Lyrik im Mittelalter*, Tübingen 1966 (*Hermaea. Germanistische Forschungen* NF 18), insbes. S. 204–214.

<sup>6</sup> Ebd., S. 212f.

ner Lieddichtung in den Grenzen der klassischen Sehnsuchtsminne. Hauptthema ist das Leid des Minners, der nichts besitzt als das Bild der Geliebten, wie es ihm die Augen ins Herz gesenkt haben.“<sup>7</sup> BURGHART WACHINGER war einer der ersten, der Frauenlobs Lieder im Vergleich mit den Liedern König Wenzels von Böhmen intensiver analysierte und zu einem prägnanten Ergebnis kam: Es lasse sich vor Frauenlob „kein Text deutscher Sprache“ finden, „der so ausschließlich und radikal die Konsequenzen der hohen Minne für das Ich durchdenkt“.<sup>8</sup> Zeitgleich analysiert MANFRED EIKELMANN Lied 4 und hält als „bemerkenswert“ fest, dass mit dem häufigen Auftreten des Todesmotives ebendort „wie sonst kaum im Minnesang [...] eine Grenzerfahrung ganz ins Zentrum der Minne gerückt wird“.<sup>9</sup>

Diese Einschätzungen dürften – unterstützt durch die Göttinger Frauenlob-Ausgabe, ein zunehmendes Forschungsinteresse am spätmittelalterlichen Minnelied des 13. und 14. Jahrhunderts seit dem Ende der 80er Jahre sowie durch die Diskussion um das Stilphänomen des *blüemens* – mit dazu beigetragen haben, dass sich der Forschungstenor änderte: So attestiert EVA B. SCHEER in ihrer 1990 erschienenen Untersuchung zur Thematisierung des „Sehens“ im Minnesang den Liedern Frauenlobs „eine spezifische Eigenheit“, indem erst bei Frauenlob die Differenz zwischen realer Wahrnehmung und Imagination „zum Problem“ werde.<sup>10</sup> RALF-HENNING STEINMETZ streift in seiner Monographie zur „Liebe als universale[m] Prinzip bei Frauenlob“ von 1994 die Lieder zwar nur, spricht ihnen jedoch „Ansätze zu Neuerungen“ zu, die er vor allem in der Tendenz einer „Subjektivierung“ des Minneerlebens sieht.<sup>11</sup> Der ‚Aufmerksamkeitsschub‘ für die Eigenart der Lieder schlägt sich denn auch in den seit den 90er Jahren zunehmenden Spezialuntersuchungen nieder, die gleichwohl überschaubar bleiben: Neben EIKELMANN widmen sich nun auch SCHEER und STEINMETZ Lied 4.<sup>12</sup> GERT HÜBNER geht in seiner umfassenden Studie zu den spätmittelalterlichen „Lobblumen“ ausführlicher auf Frauenlobs Metapherngebrauch in den Liedern 3 und 6 ein<sup>13</sup> und MARGRETH EGIDI

<sup>7</sup> KARL STACKMANN: *Frauenlob, (Meister) Heinrich Frauenlob; Meister Heinrich von Meißen der Frauenlob*, in: *VL*, Bd. 2 (1980), Sp. 865–877, hier Sp. 873.

<sup>8</sup> Die Analyse wurde präsentiert auf dem Cambridger Frauenlob-Colloquium von 1986: BURGHART WACHINGER: *Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und König Wenzels von Böhmen*, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 135–150, hier S. 148f.

<sup>9</sup> MANFRED EIKELMANN: *Ahi, wie blüt der anger miner ougen. Todesmotivik und Sprachgestalt in Frauenlobs Lied 4*, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 169–178, hier S. 178.

<sup>10</sup> EVA B. SCHEER: *Daz geschach mir durch ein schouwen. Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob*, Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 238.

<sup>11</sup> RALF-HENNING STEINMETZ: *Liebe als universales Prinzip bei Frauenlob. Ein volkssprachlicher Weltentwurf in der europäischen Dichtung um 1300*, Tübingen 1994 (MTU 106) S. 2 und S. 159, Anm. 24.

<sup>12</sup> EVA B. SCHEER: *Ja muz ich sunder riuwe sin. Zu Frauenlobs Lied 4*, in: *Ja muz ich sunder riuwe sin. Festschrift für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990*, hg. von WOLFGANG DINKELACKER, LUDGER GRENZMANN und WERNER HÖVER, Göttingen 1990, S. 170–179; RALF-HENNING STEINMETZ: *Weltlich-geistliche Tierallegorese in Frauenlobs Lied 4*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 153 (2001/2), S. 260–279.

<sup>13</sup> GERT HÜBNER: *Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der ‚Geblünten Rede‘*, Tübingen / Basel 2000 (*Bibliotheca Germanica* 41), S. 293–301.

erläutert Strukturähnlichkeiten und -differenzen in der Inszenierungsweise von Sangsprüchen und Frauenlobs Lied 3.<sup>14</sup>

Grundsätzlich verändert sich die Forschungssituation jedoch erst mit SUSANNE KÖBELEs reichhaltiger Monographie von 2003, die sich, nach vorbereitenden Einzelauf-sätzen von ihr,<sup>15</sup> allen sieben Liedern in ausführlichen und umfassenden Interpretationen zuwendet. KÖBELE erweitert dabei die Perspektiven der Liedanalysen erheblich. Zum einen bezieht sie die Frage von Überlieferungsprofil oder individuellem Autorprofil in ihre Überlegungen ein. Zum anderen analysiert sie die Lieder in der Spannung „weltlicher und geistlicher Autorschaft Frauenlobs“,<sup>16</sup> was dazu führt, dass sie nicht nur die Lieder auf die zeitgenössischen philosophisch-theologischen Traditionen hin durchsichtig macht, sondern auch enge Verbindungen der Lieder zu den weiteren Dichtungen Frauenlobs, insbesondere zur Leichdichtung, aufzeigt. Damit werden die Lieder kulturell und intertextuell neu situiert. Und schließlich kontextualisiert sie die Lieder darüber hinaus in expliziten, subtil durchgeführten Vergleichen insbesondere mit den Dichtungen Neifens und Konrads von Würzburg, um in minutiösen Detailbeobachtungen gemeinsame Traditionen, vor allem aber auch differente Umsetzungen derselben ausfindig zu machen. Aus dem vielschichtigen Panorama der Bezüge kommt sie zu einer „literarhistorischen Standortbestimmung“ Frauenlobs, die sich über die Ambivalenzen der Semantiken, Inhalte und Strukturen zwischen religiösen und säkularen, funktionalen und autonomen, körperlichen und spirituellen Positionen, d. h. über „interne Spannungen [...] und Übergangsphänomene“ bestimmt.<sup>17</sup> Den Grund für die Ambivalenz der Positionen, die zur Veränderung „vertraute[r] Minnesang-Leitwörter und -Motive“ führe, sieht KÖBELE – gleichsam übergeordnet – in der Partizipation der Lieder am Konzept einer ‚universalen Minne‘, zu der die „Unaufgelöstheit ihrer immanenten und transzendenten Geltung“ gehöre.<sup>18</sup> In der Darstellung dieser Unaufgelöstheit kulminiere der „Denktypus Frauenlob“.<sup>19</sup> Vor allem aber lasse Frauenlob „die Sprache verändert zurück“.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> MARGRETH EGIDI: *Poetik der Unterscheidung. Zu Frauenlobs Liedern*, in: *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag*, hg. von JENS HAUSTEIN und RALF-HENNING STEINMETZ, Freiburg i. Ü. 2002 (*Scrinium Friburgense* 15), S. 103–123.

<sup>15</sup> SUSANNE KÖBELE: ‚Reine‘ Abstraktion? *Spekulative Tendenzen in Frauenlobs Lied I*, in: *ZfdA* 123 (1994), S. 377–408; SUSANNE KÖBELE: *Der Liedautor Frauenlob. Poetologische und überlieferungsgeschichtliche Überlegungen*, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißn 1995*, hg. von ELIZABETH ANDERSEN u. a., Tübingen 1998, S. 277–298; SUSANNE KÖBELE: *Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs*, in: *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*, hg. von CHRISTOPH HUBER, BURGHART WACHINGER und JOCHEN ZIEGLER, Tübingen 2000, S. 213–235.

<sup>16</sup> KÖBELE [Anm. 4], S. 39.

<sup>17</sup> Ebd., S. 242.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd., S. 240.

<sup>20</sup> Ebd., S. 251. KÖBELES Monographie hat sich, wie MICHAEL STOLZ (*Susanne Köbele. Frauenlobs Lieder [Rezension]*, in: *ZfdA* 137 [2008], S. 401–408, hier S. 408) prognostizierte, als „Markstein nicht nur der Frauenlobforschung“ etabliert. Jede nachfolgende Auseinandersetzung mit den Liedern kann gewinnbringend auf die hier dargebotenen Erkenntnisse aufbauen. Weitere

Dies gelte, so KÖBELE, auch und gerade für den Liedautor Frauenlob. Und daran, so darf man hinzufügen, ändert auch die geringe Überlieferungsquantität der Lieder nichts.

## II Tradition – Innovation

Die folgenden Darlegungen müssen notwendig gegenüber KÖBELES differenzierten Ausführungen einen engeren Ansatz wählen. Die sieben Lieder, die auch im Folgenden die Textgrundlage bleiben, sollen somit nicht unter der Perspektive eines durchgehend pluralen Einfluss- und Bezugsnetzes, wie es bei KÖBELE eindrucklich nachzulesen ist, zur Sprache kommen, sondern unter der einen systematisch ansetzenden Leitfrage: Inwieweit stehen Frauenlobs Lieder dem tradierten Ich-Lied der Hohen Minne nahe? Anhand von drei Liedern soll die Verschiedenheit der Antworten, die die Lieder Frauenlobs bieten, aufgezeigt werden.

Der Liedtypus des Ich-Liedes der Hohen Minne etabliert sich im deutschen Sprachraum gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Er erreicht spätestens mit Reinmar dem Alten, Heinrich von Morungen oder Walther von der Vogelweide ein hochkomplexes Format, das sein Fortwirken in der Sänger-Tradition sichert und seine Rezeption innerhalb der Handschriftenüberlieferung lange Zeit entscheidend (mit-)bestimmt. In den großen Liederhandschriften A, B und C stellt er die dominante Liedform dar, was wenig über den ursprünglichen Bestand und dessen Verbreitung, jedoch viel über die Traditionsweitergabe und vor allem die Vorlieben der Rezipienten aussagt.<sup>21</sup> Wenngleich Frauenlob ein Jahrhundert später als seine ‚klassischen‘ Kollegen schreibt, steht er zweifelsfrei in dieser Tradition. So stellen seine Lieder die leidvolle Klage um eine unerreichbare Dame ins Zentrum und greifen formal durchgehend zurück auf die Kanzonenstrophe mit erstem und zweitem Stollen sowie Abgesang, was in der Kombination von Thema und Form in der Regel auf eben diesen Liedtypus hinweist. Welche konkreten Lieder dieses Typus der vorausgegangenen Tradition Frauenlob gehört oder gelesen haben könnte, lässt sich zwar punktuell, kaum aber umfassend und definitiv ermitteln. Zweifelsfrei aber dürfte die Grundstruktur des Liedtypus in ihrer Anlage ihm gut bekannt und Movens der Traditionsbildung und Auseinandersetzung gewesen sein. Diese Grundstruktur ist sicherlich als abstraktes übergreifendes Modell ein heuristisches Konstrukt späterer Forschungsgenerationen, denn die Minnekanzone ist in ihren Ausprägungen von Anfang an kein Einheitstypus, sondern tritt höchst unterschiedlich in Erscheinung, die Bedingungen ihrer Möglichkeit immer bereits mitbedenkend, auslotend und zum Teil auch durchbrechend.<sup>22</sup> Gleichwohl dürften jedoch bereits die praktizierenden Sänger nicht nur einen Liedtypus nach dem Vorbild eines Morungen, eines Reinmar oder eines Wal-

Forschungsstandpunkte führe ich nach Bedarf im Rahmen der folgenden Diskussionen an, ohne einen vollständigen Forschungsüberblick bieten zu wollen.

<sup>21</sup> HELMUT TERVOOREN: *Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik*, in: HELMUT TERVOOREN: *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*, Stuttgart 1994, S. 11–39.

<sup>22</sup> Diese Vielfalt betont insbesondere BEATE KELLNER: *Spiel der Liebe im Minnesang*, Paderborn 2018.

ther aufgegriffen haben, sondern sich durchaus eines Merkmalsbündels<sup>23</sup> als Konstituens dieses Typus bewusst gewesen sein.

Dieses Merkmalsbündel ist in der prinzipiellen Konstellation einfach, lässt sich jedoch in den Kombinationsmöglichkeiten seiner internen Bezüge – optional – hochkomplex entfalten.<sup>24</sup> Zentral ist ein dreifaches Spannungsgefüge.<sup>25</sup> Zum einen geht es um die Spannung innerhalb der Dreieckskonstellation von konstitutiv erfolglosem Werber, der ebenso konstitutiv unerreichbaren Dame und der Gesellschaft, die Werbung und Unerreichbarkeit observiert. Verhandelt wird hier erotisches Begehren über Distanzrelationen.<sup>26</sup> Zum anderen geht es um die Spannung innerhalb der Dreieckskonstellation von Sänger, *sumum bonum* und zuhörendem Auditorium. Auf dieser Ebene hat der Sänger seine Minneklage zugleich als Preis höfischer Werte sichtbar zu machen, Werte, für die die Dame die Projektionsfläche bietet. Verhandelt wird auf dieser zweiten Ebene, ob der Verwandlungsprozess von Leid in Gesang überzeugend gelingt. Durch den Gesang als „Kontaktmedium“<sup>27</sup> können dabei die Distanzrelationen der ersten Ebene zur Dame, vor allem aber zur zuhörenden Gesellschaft aufgefangen, gegebenenfalls sogar überbrückt werden. Zugleich wird jedoch vielfach – gegenstrebig – die Virtualität des suggerierten Geschehens der ersten Ebene ausgestellt und / oder es kommen poetolo-

<sup>23</sup> GERT HÜBNER geht noch weiter und spricht statt von einem ‚Merkmalsbündel‘ von einem ‚Konzept‘. Das erscheint mir zu rational-vorgängig, im Prinzip ist HÜBNERs Gedankengang jedoch zuzustimmen. Vgl. GERT HÜBNER: *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*, 2 Bde., Baden-Baden 1996 (*Saecula spiritalia* 34/35): „Hohe Minne ergibt sich als Konzept [...] auf der Basis der Gattungstradition aus der Interaktion von Textdaten, die Schlußfolgerungen nahelegen, und einem Publikum, das Schlußfolgerungen zieht. In einem schwer definierbaren Umfang ist das Konzept jedoch fest“ (S. 25). Der „Rezipient“ – Hörer / Leser wie, so ist zu ergänzen, der später dichtende Autor – „muß deshalb die Modellwelt des Minnesangs und die ‚Grammatik‘ der Kanzone kennen, in diesem Sinn über eine spezifische poetologische Kompetenz verfügen“ (S. 31f.).

<sup>24</sup> Das Regelwerk des Ich-Liedes der Hohen Minne und ihrer Spielarten ist vielfach beschrieben worden. Grundlegend: HÜBNER [Anm. 23], S. 25–34; HARALD HAFERLAND: *Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone*, Berlin 2000; MANUEL BRAUN: *Spiel – Kunst – Autonomie. Minnesang jenseits der Pragma-Paradigmen*. Habil. [masch.] München 2007, S. 114–158; KELLNER [Anm. 22].

<sup>25</sup> Die Beschreibung durch Spannungsebenen entwickelt ANNETTE GEROK-REITER: *Sprachspiel und Differenz. Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6*, in: *Texte zum Sprechen bringen. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappeler*, hg. von CHRISTIANE ACKERMANN und ULRICH BARTON, Tübingen 2009, S. 89–105, hier S. 90f.

<sup>26</sup> Zur Betonung des Raumaspektes siehe insbes. STEPHAN FUCHS-JOLIE: ungeheuer oben. *Semantisierte Räume und Raummetaphorik im Minnesang*, in: *Außen und Innen. Räume in ihrer Symbolik im Mittelalter*, hg. von NIKOLAUS STAUBACH und VERA JOHANTERWAGE, Frankfurt a. M. / Bern 2007 (*Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters* 14), S. 25–42, sowie den grundsätzlichen Aufriss des Sammelbandes: *Raum und Zeit im Minnesang*, hg. von ANNETTE GEROK-REITER, ANNA SARA LAHR und SIMONE LEIDINGER, Heidelberg 2018 [erscheint in den *Studien zur historischen Poetik*, im Druck].

<sup>27</sup> Dazu grundlegend: HARTMUT BLEUMER: *Das Echo des Bildes. Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen*, in: *ZfdPh* 129 (2010), S. 321–345, hier S. 327.

gische Reflexionen zum Zuge.<sup>28</sup> Drittens geht es um die Spannung zwischen den beiden Ebenen von Werbung und Gesang, die ich verschiedentlich mit den Begriffen von ‚Handlungsebene‘ und ‚poetologischer Reflexionsebene‘ zu fassen suchte<sup>29</sup> und aus deren Bezug sich – offen nach beiden Seiten – allererst die ästhetisch je anders zu bestimmende Konfiguration des jeweiligen Liedes ergibt.<sup>30</sup> Diese Konfiguration hat die Gesellschaft mit Kunstverstand zu beurteilen. Kunstverstand heißt dabei, insbesondere in der historischen Perspektive von Liedern „vor dem Zeitalter der Literatur“,<sup>31</sup> zum einen Sachverstand für die artistische ‚Gemachtheit‘ und Stimmigkeit der Darbietung, zum anderen Sachverstand für die repräsentative Dimension eines angemessenen Sprechens im sozial verantworteten Diskursraum Minne.

Es ließe sich die Geschichte des Minnesangs über die Aktivierung bzw. Nicht-Aktivierung dieser drei Ebenen und ihres Zusammenspiels beschreiben. Festzuhalten bleibt für Frauenlob, dass er, zeitlich gesehen, am Ende einer Traditionsentfaltung angesiedelt ist, bei der alle Facetten dieses Liedtypus, sei es in Richtung der Leidexplikation, des formalen *ornatus* oder der Anspannungen und Brüche innerhalb der Ebenen bzw. über diese hinweg, bereits ausgereizt erscheinen. Umso mehr stellt sich die Frage, was einen solch reflektierten und ambitionierten Autor wie Frauenlob an der Umsetzung gerade dieser Gattung innerhalb seines lyrischen Typentableaus gereizt haben mag. Die Antworten sollen anhand der Fokussierung von drei Liedern erfolgen, den Liedern – nach der Zählung der Göttinger Ausgabe – 2, 3 und 7. Geboten werden dabei keine umfassenden Interpretationen, vielmehr wird bei jeder Analyse jeweils ein spezifischer Aspekt ins Zentrum gestellt. Das so erfasste Spektrum der Aspekte soll, so der Anspruch, die Variationsbreite der Lieder in ihren Ansätzen und Perspektiven paradigmatisch repräsentieren. Von vornherein ist jedoch anzumerken, dass die jeweils schwerpunktmäßig herausgearbeiteten Aspekte des einzelnen Liedes bei den anderen Liedern keineswegs gänzlich ausgeschlossen sind, sondern in unterschiedlichen Gewichtungen und Mischungsverhältnissen mitschwingen.

<sup>28</sup> JAN-DIRK MÜLLER: *Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs*, in: *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, hg. von ALBRECHT HAUSMANN, Heidelberg 2004, S. 47–64; JAN-DIRK MÜLLER: *Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur*, in: *Poetica* 36 (2004), S. 281–311.

<sup>29</sup> GEROK-REITER [Anm. 25], S. 90f. Entsprechend: ANNETTE GEROK-REITER: *Unort Minne. Raumdekonstruktionen als Neukonzeptualisierung der Minne im späthöfischen Sang*, in: *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von MATTHIAS DÄUMER, ANNETTE GEROK-REITER und FRIEDEMANN KREUDER, Bielefeld 2010 (*Mainzer Historische Kulturwissenschaften* 3), S. 75–106, hier S. 78f.

<sup>30</sup> Zur Notwendigkeit der historisierenden Adaption des Ästhetikbegriffs siehe: ANNETTE GEROK-REITER und JÖRG ROBERT: *Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven*, in: *Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne*, hg. von ANNETTE GEROK-REITER u. a., Heidelberg 2018 (*Beihefte zur GRM*) [im Druck].

<sup>31</sup> CHRISTIAN KIENING: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a. M. 2003.

## III ‚Zitatanspielungen‘ und Anspielungskombinationen

Frauenlobs Lied 2 (GA XIV,6–10)<sup>32</sup>

*Ouwe, herzelicher leide,  
die ich sender tragen muz.*

*Ouwe, liechter ougenweide,  
wanne wirt mir sorgen buz?*

- 5 *Wanne sol din roter munt mich lachen an  
unde sprechen: ‚selig man,  
swaz du wilt, daz si getan?‘* (GA XIV,6)

*Ja meine ich den munt so losen,  
an dem al min trösten liget.*

*Sprechet alle, rote rosen,  
daz ein munt mit roten [] siget.*

- 5 *Baz dem munde zeme ein liljenwizez ja  
dann ein nein von jamer bla:  
daz wort machet min jugent gra.* (GA XIV,7)

*Minne, kanst du freude borgen?  
des gihe ich dir niemer tac.*

*Swem du lachest gein dem morgen,  
zwar dem wirt din afterslag.*

- 5 *Diner lüste rosen hegen scharfen dorn,  
leit ist liebem zu geborn:  
solchen wucher treit din korn.* (GA XIV,8)

*Minne, wiltu solchen jamer  
uf mich erben mine zit?*

*Diner lüste seldom amer  
mir da kleine stiure git.*

- 5 *Nie dem herren Iwein wirs kein maget tete,  
wan die schöne vrou Lunete  
half: des leben da trost an hete.<sup>33</sup>* (GA XIV,9)

<sup>32</sup> Alle Textstellen zitiert nach GA [Anm. 3]. Übersetzung von Lied 2: A. G.-R. Zur Liedüberlieferung von Lied 2 vgl. KÖBELE [Anm. 4], S. 59; zur Interpretation: ebd., S. 58–75.

<sup>33</sup> Zur Problematik der Textstelle vgl. KÖBELE [Anm. 4], S. 63, Anm. 151.

*Ach, solt ich den apfel teilen,  
den Paris der Minne gab,*

*Zwar, du müstest jamer seilen,  
solte ich dadurch in min grab.*

- 5 *Pallas oder Juno müsten halden ir:  
so reche ich min leide an dir,  
die du hast geerbet mir.*

(GA XIV,10)

(GA XIV,6: O weh, wegen des Herzeleides, / das ich, Sehnsuchtsvoller, tragen muss. / O weh, wegen der glanzvollen Augenweide, / wann werde ich von Sorgen befreit? / Wann wird dein roter Mund mich anlachen / und sprechen: Glückseliger Mann, / was immer du willst, das sei getan?

GA XIV,7: Ja, ich meine den so lieblichen Mund, / von dem mein ganzer Trost abhängt. / Sprecht alle, ihr roten Rosen, / dass ein Mund in all seiner Röte obsiegt! / Besser stünde dem Mund ein lilienweißes ‚Ja‘ an / als ein jammerblaues ‚Nein‘: / Das Wort macht meine Jugend grau.

GA XIV,8: Minne, kannst du Freude verleihen? / Dies spreche ich dir niemals mehr zu. / Wem auch immer du am Morgen dein Lachen schenkst, / wirklich, dem wird sogleich ein Nackenschlag zuteil. / Deiner Lüste Rosen hegen scharfen Dorn, / Leid wird immer mit Liebem geboren: / Solchen Ertrag bringt dein Korn hervor.

GA XIV,9: Minne, willst du solchen Jammer / mir vererben, solange ich lebe? / Deiner Lüste glückseliges Ambra / gewährt mir da überhaupt keine Hilfe. / Niemals hat eine Jungfrau den Herrn Iwein schlechter behandelt (als mich), / denn (ihm) half die schöne Dame Lunete: / dessen Leben fand darin Trost.

GA XIV,10: Ach, könnte ich den Apfel (aus)teilen, / den Paris der Minne gab, / wirklich, du müsstest (dann) endlos an Jammer gebunden sein, / sollte ich dadurch (auch) in mein Grab. / Pallas oder Juno müssten ihn (je) für sich erhalten: / So räche ich meine Leiden an dir, / die du mir vererbt hast.<sup>34)</sup>

Frauenlobs Lied 2 fällt innerhalb seiner Lieder durch eine besonders einfache Form auf: Der Aufgesang wird durch zwei zweizeilige Stollen im Kreuzreim gebildet. Der ledig-

<sup>34</sup> Die Strophe bietet mehrere Schwierigkeiten: zu *jamer seilen* vgl. den Kommentar von STACKMANN in: GA [Anm. 3], S. 1027: „*seilen*, ‚Seile drehen‘ [im Sinn von: immer weiter verlängern, A. G-R.]; es scheint sich um den frühesten Beleg für dies Verbum zu handeln“. UTA STÖRMER-CAYSA schlägt vor, *seilen* im Sinn von ‚fesseln‘ zu verstehen; KÖBELE [Anm. 4], S. 64, diskutiert dies ebenfalls und übersetzt (S. 60): „du müßtest (dann) den Jammer an die Leine nehmen“. Ich meine, das auch diese Version im Kontext der Rache, auf die die Strophe hinausläuft, nur heißen kann: ‚der Jammer wird in jedem Fall dein Begleiter‘. Ebenso schwierig ist Vers 5: Hier folge ich wiederum der GA [Anm. 3], S. 1027: „*müsten*, als *müste in* zu verstehen. *ir*, reflex. Dativ“. Die Pointe wäre so: Der (aus)geteilte Apfel geht nicht mehr an die Minne, sondern je an *Pallas* oder *Juno*, damit entzieht der Werber der Dame die Grundlage der Überhöhung, was zu ihrem Jammer führt. Denkbar wäre aber auch die Lesart, dass das Ich den Apfel selbst der Minne und d. h. nun seiner Minnedame gibt, weshalb auch sie dann mit dem Jammer der Minne verbunden würde, worin die Rache besteht. *Pallas* oder *Juno* müssten dann, für sie / vor ihr (der Minne) stillhalten, erhalten also den Apfel wieder nicht. Dann bleibt aber die Grabmetaphorik unklar. Ich folge daher in der Interpretation der ersten Variante.

lich drei Zeilen umfassende Abgesang ist durch nur einen Reim gekennzeichnet. Bis auf die fünfte Zeile hat man es mit vierhebigen Versen zu tun. Der Wechsel von weiblich voller und voller Kadenz im Aufgesang weicht im Abgesang einer Abfolge von vollen Kadenz, die keine Variation kennt. Die Kanzonenform ist somit in nahezu einfachster Weise realisiert.

Auch in seiner inhaltlichen Gestaltung scheint Lied 2 der typischen Minneklage des Ich-Liedes der Hohen Minne zu entsprechen.<sup>35</sup> Ohne Umschweife steht sofort das zentrale Thema, das Leid des sehndenden Werbers (*sender*, GA XIV,6, v. 2), im Zentrum: *Ouwe, herzelicher leide* (GA XIV,6, v. 1). Erwartungsgemäß wird das Leid sofort an die Dame rückgebunden, die als *liechte[] ougenweide* (GA XIV,6, v. 3) die Verantwortung trägt und Abhilfe vom Leid bewirken soll (*wanne wirt mir sorgen buz?* GA XIV,6, v. 4), indem sie dem Liebenden ein Lachen schenkt und auf seine Wünsche eingeht (GA XIV,6, v. 6f.). Die zweite Strophe wiederholt das Anliegen, fokussiert dabei den Mund der Dame, der durch seine überbordende Röte (GA XIV,7, v. 1 und v. 3f.) erotisches Begehren weckt, zugleich auch trösten könne (GA XIV,7, v. 2). Dafür müsse er aber nicht ‚nein‘, sondern ‚ja‘ sprechen (GA XIV,7, v. 6). Die dritte Strophe rückt darauf jedoch die Unmöglichkeit der Erfüllung ins Zentrum, denn die maßgebliche Minne verbinde regelhaft Liebe mit Leid (GA XIV,8, v. 6). Hierin bestehe der *wucher* (GA XIV,8, v. 7) der Minne. Insofern setzt sich die Minneklage in der vierten Strophe konsequent fort: Beim *jamer* des Ich ist kein Ende abzusehen (*Minne, wiltu solchen jamer / uf mich erben mine zit?* GA XIV,9, v. 1f.). Ihrer *lüste selden amer* (GA XIV,9, v. 3f.) werde dem Ich nicht zuteil, das somit nirgends Trost sieht. So müsse es noch trauriger sein als Iwein. Einzig der Gedanke der Rache an der Minne (GA XIV,10, v. 6) kann noch befriedigen, auch wenn das Ich dann sein Ziel erst recht nicht erreiche und, so vermittelt die Rede vom *grab* (GA XIV,10, v. 4), sterben müsse: Die für die Minneklage obligate Leidinszenierung wird konsequent durchgezogen.

Gestaltet ist das Lied mit Hilfe eines Sets von Motiven, das topische Naturelemente (*ougenweide* GA XIV,6, v. 3, *rosen* GA XIV,7, v. 3; GA XIV,8, v. 5; *liljen* GA XIV,7, v. 5; *dorn* GA XIV,8, v. 5; *korn* GA XIV,8, v. 7) mit dem ebenso bekannten Bildfeld des Mundes, das Erotik und das Sprechen umfasst, kombiniert (GA XIV,6, v. 5; GA XIV,7, v. 1; GA XIV,7, v. 4; GA XIV,7, v. 5; *lüste* GA XIV, 9, v. 3; *lachen* GA XIV,6, v. 5; GA XIV,8, v. 3; *sprechen, jehen* GA XIV,6, v. 6; GA XIV,7, v. 3; GA XIV,8, v. 2; *wort* GA XIV,7, v. 7). Verschiedene Farben komplementieren das konventionelle Tableau, insbesondere die Farbe Rot taucht – wenig überraschend – wiederholt auf (*rot* GA XIV,6, v. 5; GA XIV,7, v. 3; GA XIV,7, v. 4; *liljenwiz* GA XIV,7, v. 5; *bla* GA XIV,7, v. 6; *gra* GA XIV,7, v. 7) und schließlich wird das Ganze noch mit literarischen Vergleichen zu Hartmanns von Aue *Iwein* und der antiken Mythologie ausgeschmückt.

Der Klagegestus dieses Liedes ist somit, wie KÖBELE hervorhebt, „hochkonventionalisiert“.<sup>36</sup> Dem damit verbundenen „Spannungsverlust“, wie er sich paradigmatisch im „Rosen-Lilien-Topos“ zeige, werde jedoch durch „Variationsanstrengung“ entgegengewirkt; hierzu zählt KÖBELE etwa die Farbpalette, die das eher ungewöhnliche Blau mitführt, die grammatisch unterschiedliche lexikalische Ausgestaltung der Röte, den

<sup>35</sup> Vgl. KÖBELE [Anm. 4], S. 60: „Auf den ersten Blick wirkt dieses Lied wie eine konventionelle Minneklage, kommt es doch mit wenigen Versatzstücken aus.“

<sup>36</sup> Ebd., S. 65.

Wechsel in der Anrede von der Geliebten über die Rosen bis hin zur personifizierten Minne oder die Akzentuierung durch den „Minnesang-unüblichen *lust*-Begriff“.<sup>37</sup> Auch die *Iwein*-Anspielung oder der Einbezug des Parisurteils könnten in diesem Sinn als „Variationsanstrengung“ verstanden werden. Insgesamt aber bleibe es bei „[h]ochrepetitiven Strukturen“, die einerseits über weite Strecken durch ein „Neifen-Vokabular geprägt“ seien, sich jedoch zugleich davon abheben, indem das „Neifen-Vokabular“ „re-metaphorisiert, neukombiniert, grammatisch variiert, in neue Kontexte eingebettet“ werde; durch diese Nähe bei gleichzeitiger Differenz komme es zu einer „Lösung von automatisierten Verstehensprozessen“.<sup>38</sup>

Von hier aus ist weiter zu überlegen, ob die Distanz zu den minnesangtypischen Topoi und den an sie gebundenen ‚Automatisierungen‘ des Verstehens auch in anderer Hinsicht noch greifbar wird. Denn die von KÖBELE in Bezug auf Neifens Natureingang nachgewiesene Versatzstücktechnik Frauenlobs, der aus dem Gesamtzusammenhang punktuell Motive und Semantiken auswählt, herauslöst und neu kombiniert, lässt sich auch in diachroner Hinsicht erkennen. So „häuft“ das Lied nicht nur „bekanntes, bekanntestes Material“, das sich in diesem Fall von Neifen herleitet,<sup>39</sup> sondern auch eines, das sich aus dem gesamten vorgängigen Minnesang zu speisen scheint. Neben die topische Semantik (*herzelicher leide*, *ougenweide* oder *rosen*) treten dabei auch spezifischere Anklänge an einzelne Lieder, insbesondere von Walther von der Vogelweide und Heinrich von Morungen.

So könnte der rote Mund in Verbindung mit dem Motiv des Lachens auf Walthers *Mailied* zurückverweisen:<sup>40</sup> Ebendort finden sich in lexikalischer und semantischer Nähe nicht nur einzelne Wendungen, wie der Wunsch nach Befreiung von *sorgen* (Walther: *Scheidet, frouwe, mich von sorgen*, L 52,15 – Frauenlob: *wanne wirt mir sorgen buz?* GA XIV,6, v. 4) oder das ‚Borgen der Freude‘ (Walther: *oder ich muoz an froiden borgen*, L 52,17 – Frauenlob: *Minne, kanst du freude borgen?* GA XIV,8, v. 1), sondern auch die zentralen Motive des roten Mundes und seines Lachens (Walther: *Rôter munt, wie dû dich swachest, / lâ dîn lachen sîn! / scham dich, daz dû mich an lachest / [...] / ist daz wol getân?* L 51,37–40 – Frauenlob: *Wanne sol din roter munt mich lachen an / unde sprechen: ‚selig man, / swaz du wilt, daz si getan‘?* GA XIV,6, v. 5–7). Ähnlich den Transpositionen, die Frauenlob gegenüber Neifen vornimmt, wird jedoch weder die Gesamtstruktur des Walther’schen Liedes noch dessen Anbindung an den Mai bzw. den Natureingang mitvollzogen. Es bleibt bei Anspielungen, angedeuteten Zitaten, die erkannt werden wollen, sich zugleich jedoch in der Fragmentierung verschleiern.

<sup>37</sup> Ebd., S. 61–63.

<sup>38</sup> Ebd., S. 65–67. KÖBELE vergleicht darüber hinaus aus dem zeitgenössischen Spektrum mit Wenzel von Böhmen und Düring (S. 68–70) sowie Heinrich Hetzbold von Weißensee (S. 72) und Heinrich von Mügeln (S. 73–75).

<sup>39</sup> Ebd., S. 65.

<sup>40</sup> Die Zitate der Lieder Walthers folgen der Ausgabe: *Walther von der Vogelweide. Werke. Gesamtausgabe. Bd. 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Hg., übersetzt und kommentiert von GÜNTHER SCHWEIKLE. 2., verbesserte und erweiterte Aufl. hg. von RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG, Stuttgart 2011.

Ein weiterer Strang führt zu Morungen. So könnte bereits das Adjektiv *liecht* an Morungens Faszination am Hellen, Glänzenden, Strahlenden erinnern,<sup>41</sup> ebenso begegnet auch bei Morungen mehrfach das Motiv des roten Mundes.<sup>42</sup> Vielleicht ließe sich auch im anaphorischen *Ouwe* und der möglicherweise dezenten Tageliedanspielung in GA XIV,8, v. 3 ein Bezug zu Morungens Tagelied MF 143,22 erkennen; über einen solchen Bezug gewönne im Rekurs auf das erotisch aufgeladene *wîz* des *libes* (MF 143,25) der Geliebten in Morungens Tagelied die bei Frauenlob inhaltlich kaum nachzuvollziehende Formulierung *liljenwîzes ja* (GA XIV,7, v. 5) Plausibilität. Und rekurriert nicht die in Frauenlobs Lied thematisierte Alternative von *nein* und *ja* (GA XIV,7, v. 5f.) auf Morungens Lied MF 137,17, das – wohl parodistisch – das *wort* (MF 137,19) hervorhebt, das vor dem Liebestod retten könnte, nicht *neinâ nein* (MF 137,21f.), sondern *jâ, jâ, jâ, jâ* [...] (MF 137,24f.)? Die Forderung des Liebenden an die Dame, das Leid zu wenden – *ein wort du spræche wider mich: / verkêre daz, du sælic wîp!* (MF 137,19f.) –, wäre dann, überkreuz mit der Walther'schen Anspielung, bei Frauenlob wiederaufgenommen als imaginierte Antwort nun der Dame: *,selig man, / swaz du wilt, daz si getan'* (GA XIV,6, v. 6f.).

Das Grabmotiv in GA XIV,10, v. 4 findet sich prominent bei Morungen MF 129,38, eine Referenz, die in ihrem konkreten Bezug zu diesem Lied dadurch gestärkt wird, dass darüber hinaus weitere fast parallele Formulierungen zwischen den Liedern auffallen. Bei Morungen *lach*[*t*] die Dame zwar nicht *gein dem morgen* (GA XIV,8, v. 3) wie bei Frauenlob, aber sie *liuhtet gegen dem liechten morgen* (MF 129,20f.), ebenso muss sie trösten, da *diu liebe und diu leide* zusammenwirken (MF 129,33–35); ähnlich heißt es bei Frauenlob: *leit ist liebem zu geborn* (GA XIV,8, v. 6). GA XIV,10, v. 1f. greift wie Morungen MF 136,25 das Parisurteil durch den verschenkten Apfel auf, indem hier wie dort mit dem Gedanken gespielt wird, der Apfel wäre noch *unvergeben* (MF 137,14<sup>a</sup>) und man könne Alternativen der Vergabe realisieren.<sup>43</sup> Und schließlich verweisen das Motiv der Rache (GA XIV,10, v. 6), des Alters bzw. Todes (GA XIV,10, v. 4) und des Vererbens des Leides (GA XIV,9, v. 1f. und GA XIV,10, v. 7) auf Morungen MF 124,32 sowie auf Walther L 72,31.

In diesem Reigen der Anspielungen, die in ihrer Summe und Konzentration auf einzelne Lieder nicht nur topisches Material aufrufen, sondern offenbar darüber hinaus konkrete Liedrekurrenzen bedeuten, reiht sich dann auch neben den mythischen Remi-

<sup>41</sup> Vgl. KÖBELE [Anm. 4], S. 71f.: „Bei Frauenlob erkennen wir [...] eine faszinierte Morungen-Rezeption.“ – *Liecht* ist zweifelsohne eine Leitvokabel bei Morungen. Beispiele in Auswahl: MF 126,24f., MF 123,1–3, MF 134,36, MF 140,15f. In Verbindung mit *ougenweide* erscheint die Vokabel jedoch bei Morungen nicht. – Alle Zitate aus *Minnesangs Frühling* folgen der Ausgabe: *Des Minnesangs Frühling*. Unter Benutzung der Ausgaben von KARL LACHMANN und MORIZ HAUPT, FRIEDRICH VOGT und CARL VON KRAUS hg. von HUGO MOSER und HELMUT TERVOOREN. Bd. 1: *Texte*. 38., erneut revidierte Auflage, mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988.

<sup>42</sup> Z. B. MF 130,29, MF 137,16, zusammen mit dem Motiv des Lachens MF 139,8, MF 145,16, MF 147,24.

<sup>43</sup> Vgl. weitere Beispiele für das Auftauchen der Parisfigur im Minnesang bei KÖBELE [Anm. 4], S. 64, Anm. 155.

nissenzen der Verweis auf Iwein und Lunete zwanglos ein.<sup>44</sup> Auch Romanfiguren werden gleichsam in das Geflecht aus offenen und versteckteren ‚Zitatanspielungen‘<sup>45</sup> mühelos hineingewoben.

Folgt man dieser Lesart, so würde sich Frauenlobs Eigenart in diesem Lied nicht nur in den inhaltlichen Transformationen und Ambiguisierungen vorgegebenen Materials erkennen lassen, sondern bereits zuvor in einem versatzstückartigen Aufgreifen von unterschiedlichsten Traditionsangeboten, die kombinatorisch zusammengefügt werden. Offeriert sich das Lied somit auf den ersten Blick als traditionelles Minneleidlied, so auf den zweiten als artifizielles Spiel mit Rekurrenzen auf die Tradition, die nicht das Leid, sondern die literarische Kennerschaft des Autors ausstellen, ja bei dieser Lesart das Leid im Vexierspiel der Bezüge distanzierend überschreiben und aufheben. Plausibel wird dadurch, dass die konkrete Dame als Bezugspunkt in diesem Lied nicht mehr wirklich greifbar wird und der Bezug zur Gesellschaft intratextuell völlig ausfällt, d. h. sich nurmehr über das gemeinsame Auskosten der literarischen Anspielungen entfalten kann – im Sinne eines spielerischen Prüfens: von wem ist was?<sup>46</sup> Selbst die auffallend einfache Kanzonenform in Lied 2 ließe sich dann als ironisierende Anspielung und damit Distanzsignal gegenüber dem tradierten Typus verstehen, der, so suggeriert es Lied 2, zumindest zur Zeit Frauenlobs über ein topisches Baukastensystem an Vokabular und Motiven nicht mehr hinauskommen kann. Von dieser Distanzierung her gesehen erscheint es wohl auch konsequent, dass der Preisapfel des Werbers nicht mehr an die Minne oder gar die besungene Dame gehen soll, sondern an *Pallas*, die Göttin der Strategie, des Handwerks und der Kunst, oder an *Juno* (GA XIV,10, v. 5), die Schutzherrin der Ehe. In einer Zeit, in der, wie Lied 2 performativ vorführt, die tradierte Minnesprache ohne eigenen Impetus nur noch handwerklich gut gemachte Collage von Zitaten und Anspielungen quer durch die Traditionen sein kann – die Referenz an *Pallas* –, verliert auch das alte Minnemodell seine Glaubwürdigkeit auf allen drei Ebenen der Grundstruktur. Deshalb ist die Minne des ‚klassischen‘ Ich-Liedes der Hohen Minne, so gesehen, aufzugeben – die Referenz an *Juno*. Die Alternative kann einzig darin bestehen, eine ‚andere‘ Sprache zu finden, die Glück oder Leid authentischer zu fassen vermag, als es

<sup>44</sup> Bezüge auf Romanfiguren begegnen in der Lyrik relativ selten, im Durchschnitt deutlich gehäuft in Frauenlobs Œuvre bzw. der ihm zugeschriebenen Überlieferung, so das Ergebnis der Suche unter den Lexemen ‚Erec‘, ‚Iwein‘, ‚Parzival‘, ‚Tristan‘ in der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank. Vgl. zum Phänomen der ‚Interfiguralität‘ detailliert: TIMO REUEKAMP-FELBER: *Literarische Formen im Dialog. Figuren der matière de Bretagne als narrative Chiffren der volkssprachigen Lyrik des Mittelalters*, in: *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, hg. von HARTMUT BLEUMER und CAROLINE EMMELIUS, Berlin 2011 (*Trends in Medieval Philology* 16), S. 243–270; Zitat S. 246; zur Frequenz der Namen der *matière de Bretagne* bei Frauenlob siehe S. 248, Anm. 16.

<sup>45</sup> Der Begriff ‚Zitat‘ kann nur mit Vorsicht angewandt werden, da vielfach keine wortgetreue Identität vorliegt. Gleichwohl gehen die Anspielungen über bloß topische Motivübernahme deutlich hinaus. Der Begriff ‚Zitatanspielungen‘ soll diese Zwischenposition deutlich machen. Zum Problem vgl. bereits KÖBELE [Anm. 4], S. 67, Anm. 162.

<sup>46</sup> Ähnliche Wissensstrukturen finden sich auch in Lied 4, das die literarischen Anspielungen allerdings durch gelehrte Tierallegorese bzw. -vergleiche ersetzt. Die Frage ist dann nicht mehr: von wem ist was?, sondern: was bedeutet was?, bezogen insbesondere auf die ‚geistliche Substruktur von Lied 4‘; vgl. insbes. STEINMETZ [Anm. 12], S. 266.

die bisherige Tradition anbietet. Wie eine solche ‚andere‘ Sprache in Auseinandersetzung mit der Tradition aussehen könnte, demonstrieren auf je eigene Weise die Lieder 3 und 7.

#### IV Motivfragmentierung und -überblendung

##### Frauenlobs Lied 3 (GA XIV,11–15)<sup>47</sup>

*Ich muz unter wilen borgen  
 [] vröude, der ich nicht [] enmeine,  
 durch die liute, daz sie nicht verdrieze min.*

5 *Daz muz ich darnach besorgen:  
 swenn ich bi mir bin aleine,  
 so tut swere mich mit senden leiden in.*

10 *Daz komt allez von der süzen.  
 ach, wer sol mir swere büzen,  
 sit sie mich nicht mag gegrüzen,  
 die mir immer muz vor allen frouwen sin?* (GA XIV,11)

*Mir wart anders nicht der wunne,  
 wan daz ich der lüste garten  
 sach in spilnder ougenweide vor mir stan.*

5 *Ob ich mich da wol versunne?  
 [] zwar ich brach [] der blumen zarten:  
 die muste ich dem herzen und dem mute lan.*

10 *Merket, waz die blume were:  
 stetez leit mit sender swere.  
 der min mut vur selden lere,  
 nicht han ich dem garten leides me getan.* (GA XIV,12)

*Ich sach obe dem garten gleston  
 mir zwo sunnen durch min herze,  
 sam sie mit mir wolden lachen immer me.*

<sup>47</sup> Übersetzung von BURGHART WACHINGER, in: *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hg. von BURGHART WACHINGER, Frankfurt a. M. 2006 (*Bibliothek des Mittelalters* 22), S. 416–421. Zur Überlieferung: ebd., S. 894; die Faszinationskraft des Liedes bezeugen die inzwischen zahlreichen Interpretationen, u. a.: WACHINGER [Anm. 8], S. 144–146; SCHEER [Anm. 10], S. 184–199; KÖBELE: *Liedautor* [Anm. 15], S. 285–287; HÜBNER [Anm. 13], S. 298–301; EGIDI [Anm. 14], S. 115–123; KÖBELE [Anm. 4], S. 75–90; GEROK-REITER [Anm. 29]. Ich folge weitgehend meiner Interpretation ebd., die auf die vorausgegangenen Analysen aufbaut.

5 *Liljen, rosen obe den vesten  
bluten uz so zartem erze,  
do wart mir gegeben daz kummer tragende we.*

[ ] *Daz geschach mir durch ein schouwen:  
süze grüze sach ich touwen  
in den wunnebernden ouwen.*  
10 *ach, müste ich den garten schouwen aber als e.* (GA XIV,13)

*Minne, daz sint dine schulde,  
sol ich durch ein angesichte  
immer in so kummer tragenden sorgen sin:*

5 *Zwar daz were [ ] ein ungedulde.  
Minne, hast du recht gerichte,  
so la durch dine güte vuge werden schin,*

*So daz ich mich [ ] müze erkosen  
[ ] mit der süzen, zarten, losen,  
die sich in mins herzen closen*  
10 *hat verwieret als in gold ein liecht rubin.* (GA XIV,14)

*Wil die liebe mit der lüste  
nemen an sich ein vollez flizen,  
we den mannen, in der herze sie sich legen.*

5 *Stetez werben ane unküste,  
dem mag Minne nicht verwizen;  
solche vuge rechte liebe solte hegen.<sup>48</sup>*

*Sol aber ane lon beliben  
steter dienst lieben wiben,  
we den frouwen, die [ ] getriben*  
10 *solch unfuge, gein ir vriunden sich erwegen.* (GA XIV,15)

(GA XIV,11: Ich muß zuweilen Freude borgen, / nach der mir nicht zumute ist, / nur daß ich den Leuten nicht zuwider werde. / Das muß ich dann mit Angst entgelten: / Wenn ich bei mir alleine bin, / so schließt Schermut mich mit Sehnsuchtsleiden ein. / Das kommt alles von der Lieben. / Ach, wer wird mir Schermut heilen, / da mich die nicht grüßen will, / die mir immer über allen Frauen stehen wird?)

GA XIV,12: Andre Freude hab ich nicht erfahren, / als daß ich den Garten des Verlangens / vor mir stehen sah als glänzende Augenfreude. / Ob ich da wohl zur Besinnung kam? / Ja, ich pflückte von der zarten Blume, / die mußst ich dem Herzen und Gemüt erlauben. / Hört, was die Blume war: / Stetes Leid und Last des

<sup>48</sup> In GA XIV,15, v. 6 übernehme ich die Konjektur von WACHINGER [Anm. 47], S. 420.

Sehnens, / ohne die ich nie mehr leben konnte. / Mehr hab ich dem Garten nicht zuleid getan.

GA XIV,13: Ich sah über dem Garten leuchten / mir zwei Sonnen durch mein Herz, / so als wollten sie sich immer mit mir freuen. / Lilien und Rosen blühten überm Schutzwall / aus ganz zartem Erz. / Da traf mich der kummerschwere Schmerz. / Es widerfuhr mir durch ein Schauen: / Süße Grüße sah ich als Tau sich senken / in den freudebringenden Auen. / Ach, dürfte ich den Garten wieder schauen wie damals!

GA XIV,14: Minne, es ist deine Schuld, / wenn ich wegen eines Anblicks / immer in so kummerschweren Ängsten sein muß. / Das wäre doch nicht zu ertragen. / Minne, wenn du gerecht richtest, / dann, bei deiner Güte, laß erscheinen, was sein sollte, / daß ich zu vertrautem Reden komme / mit ihr, der Lieben, Zarten, der Anmutigen, / die sich in die Klause meines Herzens / eingefaßt hat wie in Gold ein leuchtender Rubin.

GA XIV,15: Wenn die Liebe und das Verlangen / sich zu vollem Fleiß entschließen, / wehe den Männern, denen sie ins Herz sich legen. / Stetes Werben ohne Falschheit, / daran findet Minne nichts zu tadeln; / so ein Verhalten sollte rechte Liebe pflegen. / Wenn aber ohne Lohn bleiben soll / beständiger Dienst für geliebte Frauen, / wehe den Frauen, die solch Unverhalten / treiben, daß sie gegen ihre Freunde streiten.)

Die erste Strophe baut sich zunächst vertraut über die gängige Dreieckskonstellation der ‚Handlungsebene‘ auf: Ein Ich kennzeichnet sich als freudlos (GA XIV,11, v. 2) und klagt voller *swere* sein Leid (GA XIV,11, v. 6). Dieses wird auf die Dame zurückgeführt (*Daz komt allez von der süzen* GA XIV,11, v. 7), die ihn *nicht mag gegrüzen* (GA XIV,11, v. 9), obwohl sie ihm mehr bedeutet als alle Frauen (GA XIV,11, v. 10). Gleichzeitig wird auf die zweite Ebene des Gesangs und seiner Qualität angespielt: Das Ich soll, statt in der Klage zu verharren, *vröude borgen* (GA XIV,11, v. 1f.), so verlangt es offenbar die zuhörende Gesellschaft (*durch die liute* GA XIV,11, v. 3), da die Gesellschaft sonst des Gesanges wie des Sängers überdrüssig werden könnte. In aller Kürze erfolgt somit in den ersten drei Versen ein topischer Aufriss der Minnekanzone. GA XIV,11, v. 5: *swenn ich bi mir bin aleine*, führt jedoch – opponierend – aus dieser traditionellen und zugleich öffentlichen Konstellation heraus und in einen ‚Leidensraum‘, eine ‚Leidensklausur‘ hinein. Dieser Rückzug wird zur Voraussetzung einer gegenstrebig-Imaginations-Bewegung, die sich in der Form eines Erinnerungsbildes bzw. einer Wunschtvision<sup>49</sup> entfaltet, an der die Gesellschaft nur noch durch den Bericht des Ich, quasi von fern, teilhat.<sup>50</sup>

Entworfen wird im Folgenden über Elemente der Hoheliedallegorese ein *locus amoenus* als „Ort erfüllter Liebesbegegnung“:<sup>51</sup> *der lüste garten* (GA XIV,12, v. 2) ist gekennzeichnet durch *blume[n]* (GA XIV,12, v. 5 und v. 7), blühende [*liljen, rosen* (GA XIV,13, v. 4), *sunnen* (GA XIV,13, v. 2), Tau und *ouwen* (GA XIV,13, v. 8f.). Er spendet *wunne* (GA XIV,12, v. 1), seine *wunnebernde[n] ouwen* (GA XIV,13, v. 9) sind eine *ougenweide* (GA XIV,12, v. 3): wieder topisches Material. Und auch eine solche

<sup>49</sup> Ob Erinnerung, Vision, Traum oder Wunsch diskutieren EGIDI [Anm. 14], S. 116–117; KÖBELE [Anm. 4], S. 79. Insgesamt lässt sich hier keine eindeutige Festlegung vornehmen.

<sup>50</sup> Die einzige direkte Ansprache erfolgt in GA XIV,12, v. 7: *Merket [...]*.

<sup>51</sup> EGIDI [Anm. 14], S. 117.

„Imaginationsblase“, wie sie Frauenlob hier entwirft, gehört zu den Verfahren bereits des klassischen Minnesangs, wie jüngst HARALD HAFERLAND beschrieben hat.<sup>52</sup> Entscheidend ist jedoch, dass die aufgerufenen Topoi und die im Lied zum Teil mitgegebene Deutung sich keineswegs zu einer eindeutigen Allegorese zusammenschließen.<sup>53</sup> Denn einerseits werden die Elemente von Hoheliedallegorese und *locus amoenus* nur fragmentarisch geboten, andererseits kommt es zu Irritationen, die Raumordnung und Referenzebene betreffen.

So irritiert bereits, dass die Raumregie in sich ambig bleibt. Denn das Ich nimmt den Garten einerseits als Gegenüber wahr, andererseits befindet es sich handelnd im Garten. Betont wird zunächst das Gegenüber:<sup>54</sup> Den ‚Garten des Verlangens‘ sieht das Ich vor sich *stan* (GA XIV,12, v. 3). Zwar ‚pflückt‘ es eine Blume, aber in dieser Lesart ist die Blume nur Metapher für Leid und Schwere (GA XIV,12, v. 8) des unerfüllten Sehns, daher wird sie der Obhut von *herze* und *mut* überlassen (GA XIV,12, v. 6). Darauf verfolgt das Ich das imaginierte Gartenbild dann wie eine Bildfläche in der Leserichtung von oben nach unten: oben die *sunnen* (GA XIV,13, v. 2), dann [I]liljen, *rosen obe den vesten* (GA XIV,12, v. 4), schließlich die *wunnebernden ouwen*. Oder handelt es sich, basierend auf der hyperbolischen Metaphorik der gleißenden Sonnen, der Lilien und Rosen, des ‚zarten‘ Erzes um die unerhörte Schau des *hortus conclusus*, der wiederum Sinnbild Mariens ist? Changiert die Metaphorik hier ins Religiöse? Oder offenbart sich der Garten in dieser Perspektive nicht als ‚Bild‘ und nicht als ‚Raum‘, sondern als Metapher für die Dame und zugleich für Maria als unerreichbares Ziel des Begehrens (GA XIV,12, v. 1–3)?<sup>55</sup>

Doch ebenso wird suggeriert, dass das Ich in den Garten hineingelangt, es sieht, dieser zweiten Lesart zufolge, sich selbst als erinnertes oder geschautes Ich in ihm, agiert

<sup>52</sup> HARALD HAFERLAND: *Raumsprünge und Zeitblasen bei Morungen (besonders in den Liedern MF 129,14ff.; MF 139,19ff.; MF 145,1ff.)*, in: GEROK-REITER / LAHR / LEIDINGER [Anm. 26], [im Druck]. Es ließe sich hier auch von ‚Sprossräumen‘ sprechen, so GEROK-REITER [Anm. 29], S. 84. Der Begriff der ‚Sprossräume‘ rekurriert auf UTA STÖRMER-CAYSA: *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin / New York 2007, hier S. 70–76; gemeint sind Räume, die „bei Bedarf plötzlich aus dem Text“ hervorgehen und auch wieder verschwinden (S. 71).

<sup>53</sup> Hierfür plädiert GERT HÜBNER: *Susanne Köbele: Frauenlobs Lieder [Rezension]*, in: *ZfdPh* 125 (2006), S. 459–464, hier S. 462, Anm. 3.

<sup>54</sup> Die „Schau der Schönheit aus der Distanz heraus“ betont auch EGIDI [Anm. 14], S. 117.

<sup>55</sup> Vgl. zu dieser Mehrdeutigkeit: KÖBELE [Anm. 4], S. 80 und 84–90; ANNETTE GEROK-REITER: *Maria als Reflexionsfigur zwischen Religion, Minnediskurs und Ästhetik. Semantische Traversalen im Werk Frauenlobs*, in: *Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion*, hg. von RENATE DÜRR u. a., Paderborn 2018 [im Druck]. In der Metaphorik des *Marienleichts* treten ebenfalls derartige Überblendungen auf; vgl. dazu BURGHART WACHINGER: *Frauenlobs Cantica canticorum*, in: *Literatur, Artes und Philosophie*, hg. von WALTER HAUG und BURGHART WACHINGER, Tübingen 1992 (*Fortuna Vitrea* 7), S. 23–43. Für die Verschränkungen von religiöser und weltlicher Sphäre als Spezifikum der Sprache Frauenlobs haben insbesondere die Arbeiten von KÖBELE den Blick geöffnet; vgl. zuletzt SUSANNE KÖBELE: *Frauenlobs ‚Minne und Welt‘. Paradoxe Effekte literarischer Säkularisierung*, in: *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, hg. von SUSANNE KÖBELE und BRUNO QUAST, Berlin 2014 (*Literatur – Theorie – Geschichte. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik* 4), S. 221–258.

besitzergreifend und nun mit deutlich sexueller Konnotation: Es habe in dem Garten *der blumen zarten* (GA XIV,12, v. 5) ‚gebrochen‘, daraus sei das ‚selige Leid‘ entstanden (GA XIV,12, v. 8f.), ein Geschehen, das dann – in der folgenden Strophe – nochmals in einer erotisch hochaufgeladenen Bildsprache rekapituliert und entfaltet wird: Das Ich sieht, in den Garten der Lüste eingedrungen, über dem Garten *zwo sunnen*, die Augen der Geliebten (?), die ihm ins Herz leuchten und ein ekstatisches Erleben auslösen (*sam sie mit mir lachen wolden immer me* GA XIV,13, v. 1–3). Es sieht [*liljen, rosen obe den vesten* (GA XIV,12, v. 4): Wangen, Mund, Brüste? Die lustvolle Erlösung: *do wart mir gegeben daz kummer tragende we. / [...] / süze grüze sach ich touwen / in den wunnebernden ouwen* (GA XIV,13, v. 6–9).

Werden hier zwei Allegoresen durchgeführt, um Alternativen anzubieten? Distanziertes Sehen (vgl. *sach* GA XIV,12, v. 3; GA XIV,13, v. 1) oder Sexualmetaphorik, marianische Schau oder erotische Erfüllung, außen oder innen, Schmerz oder Lust – Widersprüche, die im Verlauf der zweiten und dritten Strophen nicht aufgelöst, sondern unablässig genährt werden. Geht es um ein Übereinanderblenden? Oder um ständig wechselnde Perspektiven? Denn auch so ließe es sich sehen: Auf das Sehen von außen (GA XIV,12, v. 1–3) folgt die Innenraumperspektive (GA XIV,12, v. 4–6), von dort wieder ein Außenkontakt und -urteil (*Merket, waz die blume were [...] GA XIV,12, v. 7–10*), das jedoch erneut in eine Introspektion umschlägt (*glestun [...] durch min herze* GA XIV,13, v. 1f.) usw. Markiert wird somit durch die topische Motivik der bekannte Raum eines *locus amoenus* und zugleich *hortus conclusus*, der jedoch durch die changierende Überblendung von Erotik und zugleich religiöser Anreicherung sowie durch das sprunghafte Umschlagen von Innen und Außen, von Schau und Erfahrung, von Betrachtung und Handlung weder als realer noch als topischer Raum gewohnten Wahrnehmungs- und Darstellungsordnungen zu entsprechen scheint. Aufgrund der „Bild-Bruchstücke“<sup>56</sup> wird die „für Allegorien charakteristische Homogenität“<sup>57</sup> gerade nicht erreicht, die Bildsprache bleibt zumindest doppeldeutig und damit fragwürdig. Eben deshalb entsteht auch keine eindeutige Auslegungsperspektive, vielmehr erscheinen die Angebote widersprüchlich, zersplittert, im Miteinander heterogen.

Die Unruhe der Umsprünge übertrifft dabei die von HAFERLAND angeführten Beispiele bei Morungen, ja geht selbst über die wechselnden Ansätze von Morungens *Narzisslied* hinaus.<sup>58</sup> Lanciert wird die Inkonsistenz einer Wahrnehmungseinheit auch durch ein gleichsam multipliziertes und dissoziiertes Ich, das die Irritation weiter verstärkt. Das Ich ist Produzent der Vision / Erinnerung und zugleich deren Akteur. Als Akteur dissoziiert es in ein Handlungs-Ich, das die Blume *brach* (GA XIV,12, v. 5), aber auch in *herz* und *mut*, denen die gebrochene Blume überlassen wird (GA XIV,12, v. 6). Und selbst der Gegenblick der Dame: *Ich sach obe dem garten glesten / mir zwo sunnen durch min herze* (GA XIV,13, v. 1f.), der ekstatisch Erfüllung verheißt: *sam sie [die sunnen] mit mir wolden lachen immer me* (GA XIV,13, v. 3), kommt über den Vergleichsmodus (*sam*) nicht hinaus und erlaubt eben deshalb auch keine Stillstellung der Bewegung, kein Ausruhen im Glück.

<sup>56</sup> EGIDI [Anm. 14], S. 118.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Selbst Morungens *Narzisslied* (MF 145,1) verläuft zumindest innerhalb der Strophen tendenziell konsistent; vgl. HAFERLAND [Anm. 52].

Worauf zielt diese auffallende Verunklarung des Raumes, die Dissoziation des Ich und die damit verbundene Auflösung einer ‚ordentlichen‘ Allegorese in der zweiten und dritten Strophe des Liedes? Was Frauenlob entwirft, ist ein Raum, der sich durchaus aus konventionellen Einzelementen speist, doch diese nicht in einer eindeutigen Auslegung zusammenführt; ein Raum, in dem die Dreieckskonstellation der Grundstruktur aufgerufen und zugleich in Widersprüchen aufgehoben ist; ein Raum, der nur in der Transgression jeder fixierenden Allegorese gedacht werden kann.

Das ist der Grund, weshalb dem Erinnerungs- bzw. Visionsraum der zweiten und dritten Strophe ein ebenso ekstatisches wie anarchisches Potential eignet. Und ebendieses tritt nun als eigentliches Signum der Minne hervor. D. h. mit dem gegenüber der Dreieckskonstellation der Grundstruktur veränderten Raum hat sich auch die „Struktur der Liebe“ verändert.<sup>59</sup> Denn Minne erscheint nicht mehr aufgespannt im hierarchisch geordneten Bezugsfeld von Werbendem und Dame unter regulierendem Einschluss der Gesellschaft, sondern Minne ist dann Minne, so artikuliert Frauenlobs Lied 3, wenn sie einen Raum eröffnet, in dem Schau und Gegenblick, Ich-Behauptung und Ich-Dissoziation, Verlangen und Erfüllung, *wunne* und *we*, *lachen immer me* und *stetez leit*, Präsenz und Imagination, Innen und Außen haltlos ineinander wechseln. Dargestellt ist damit eine Minne, die aus den gewohnten Raum- und Deutungsschemata hinausführt.<sup>60</sup> Erst jenseits der rechten Ordnung, der *vuge* (vgl. GA XIV,14, v. 6; GA XIV,15, v. 6 und GA XIV,15, v. 10 [*unfuge*]), gewinnt eine solche Minne ihre auszeichnende Qualität und ihre Authentizität. Das Regulativ der Dreieckskonstellation, wie es der Grundtypus des Ich-Liedes bietet, scheint damit überschritten.

Umso mehr ist jedoch festzuhalten, dass sich nach diesen Transgressionen auf verschiedenen Ebenen ein deutlicher Umschwung artikuliert, den man als ‚Registerwechsel‘ bezeichnen kann.<sup>61</sup> Tonangebend bleibt zwar auch in der vierten Strophe ein von der Minne betroffenes Ich. Doch es gibt den instabilen Erinnerungs- bzw. Visionsraum dieser neuen *minne* auf, indem es sich an die personifizierte Minne wendet, die in Form der vertrauten Personifikation nun ein gleichsam stabiles Gegenüber indiziert. In der zweifachen Anrede an sie (GA XIV,14, v. 1 und v. 5) festigt sich die Grenze zwischen Innen und Außen wieder. Konsequenz soll nun auch wieder die *vuge* (GA XIV,14, v. 6 und GA XIV,15, v. 6), die rechte und tradierte Ordnung der *minne*, die zuvor in den Perspektivumbrüchen der Innen-Außen-Wahrnehmung und der Dissoziation des Ich ihren Wert verloren hatte, wieder in Erscheinung treten. Und ebenso konsequent wird jetzt ein neuer, diesmal klar konturierter Raumtopos der Hohen Minne aufgerufen: die in der Herzensklause bewahrte Geliebte (*die sich in mins herzen closen / hat verwieret*, GA XIV,14, v. 9f.). Die vertraute Rhetorik setzt sich konsequent in der letzten Strophe fort. Mit Hilfe des Dienst-Lohn-Bezuges wird, wie gewohnt, die Relation von *mannen* und *frouwen* (GA XIV,15, v. 7f.) eingeholt und damit auch die Position der Gesellschaft

<sup>59</sup> EGIDI [Anm. 14], S. 123.

<sup>60</sup> Sie befindet sich in diesem Sinn an einem „Unort“, vgl. GEROK-REITER [Anm. 29], S. 96f.

<sup>61</sup> Zum Begriff vgl. SUSANNE KÖBELE: *Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelesisch (Der Sael-den Hort, Die Erlösung, Lutwins Adam und Eva)*, in: *Inkulturation. Strategien bibelesischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von BRUNO QUAST und SUSANNE SPRECKELMEIER unter Mitarbeit von FRIDTJOF BIGALKE, Berlin / Boston 2017 (*Literatur – Theorie – Geschichte* 12), S. 167–202, hier S. 174–176.

wieder aktiviert (GA XIV,15, v. 3 und v. 9). Doch auch diese offensichtliche Rückkehr zur Grundstruktur des Ich-Liedes der Hohen Minne erfährt nochmals eine Überschreibung. So löst sich die Rede des betroffenen Ich, das als betroffenes konstitutiv das Ich-Lied der Hohen Minne bedingt und organisiert, schließlich ganz auf, indem in der letzten Strophe ein „Wechsel zur [...] spruchmeisterlichen Sprechhaltung“ erfolgt.<sup>62</sup> Allgemeine Statements, Ermahnungen in der Haltung spruchmeisterlicher Didaxe: das *volle flizen der liebe* und der *lüste* (GA XIV,15, v. 1f.) beruhigt sich in einer eingehetzten *vuge* der Liebe, die jedoch offensichtlich mit der Rückkehr in eine standardisierte Liebessprache genau das verliert, was die entgrenzende Raum- und Ichsemantik verbürgte: die Authentizität des betroffenen Ich.<sup>63</sup>

Dieser Wechsel in der Sprechhaltung, der sich mit der vierten Strophe bis zum Ende vollzieht, bedeutet jedoch nicht eine Revision der vorausgegangenen Freisetzungen, eine Absage an die *minne* als Undeutbares und Ungreifbares, sondern lenkt gerade durch die krassen Wechsel in der Sprechhaltung den Blick auf die Art und Weise der Vermittlung einer Minne, die unheimlich sein lässt, wie es in Lied 6 heißt.<sup>64</sup> Damit wäre die zweite Ebene, die Gesangs- und poetologische Reflexionsebene des tradierten Konzepts, aufgerufen, jedoch nicht in der Simultanspannung des traditionellen Ich-Liedes der Hohen Minne, sondern aufgelöst in eine Sukzession, die die Struktur des traditionellen Liedtypus aushebelt: Das Lied erscheint, von hier aus gesehen, in zwei Sprechweisen unterschieden, die mit dem jeweiligen Minnekonzept zugleich zwei unterschiedliche Arten von Minne verhandeln. Aufgezeigt wird dabei nicht nur die Verschiedenheit der Sprechweisen. Aufgezeigt wird im performativen Vollzug zugleich, wie sich die Sprechweisen in ihrer Wertigkeit gegenseitig bedingen und schattieren: Vor dem Hintergrund der normativen Konstellation mit ihrem konservativen Vokabular, die ganz zu Anfang aufscheint, können sich die Sonderposition des isolierten Ich und die fragmentierte, zugleich poetisch aufgeladene Sprache seiner imaginären Minneschau allererst abzeichnen. Vor der Ekstase der noch in der Fragmentierung bildmächtigen Minneschau müssen dann wiederum die Rückkehr in das ‚Normalmaß‘ der Emotionen und schließlich das Unterlaufen jeglicher Emphase in der spruchmeisterlichen Didaxe als Entleerung erscheinen, als Präsentation von Worthülsen, deren Gültigkeit ohne weiterführende Kraft erscheint und somit zur Diskussion stehen muss. Alter und neuer Gesang der Hohen Minne stehen damit in hartem Kontrast zueinander. Doch sie bleiben um des Kontrasts willen aufeinander angewiesen.

<sup>62</sup> EGIDI [Anm. 14], S. 122.

<sup>63</sup> Vgl. zur Funktion der veränderten Sprechhaltung: WACHINGER [Anm. 8], S. 145f.; EGIDI [Anm. 14], S. 122f.; KÖBELE [Anm. 4], S. 81.

<sup>64</sup> Frauenlobs Lied 6 (GA XIV,28, v. 1f.): *Ich suchte mich, / da vant ich min da heime nicht.*

## V Situationsinversionen und -radikalisierungen

Frauenlobs Lied 7 (GA XIV,31–35)<sup>65</sup>

[] *War wilt du, selig wip? wie ist dir also gach?  
waz wiltu suchen in so sendem herzen?  
du vindest da niur trüben mut.*

5 *Hilf, Minne, hilf mir uz der lieben ummevach,  
sie bringet mir ir kummer tragenden smerzen.  
,du hast nu spate daz behut,*

*Wan sie ist so creftig ingezoget,  
sie hat gehuset und wil sin ein erbevoget  
nach minem mute in diner brust,  
10 ez si gewin, ez si verlust. ‘ (GA XIV,31)*

*La stan, la stan! du wilt mich tötē, Minne zart,  
tust du mir nicht din tröstlich helfe zu stiure  
gein der vil süzen, claren [] wert.*

5 *,Nein zwar, des mag nicht sin, sie ist also bewart:  
din mut, din herze helfen der gehiuren  
und wellen nicht, wan swes sie gert. ‘*

*Hat sie besezzen al min leben?  
,ja zwar, ez ist ir williglichen ufgegeben. ‘  
wie tun ich danne, Minne, ouwe?  
10 ,sie hat gesiget, swie ez dir erge. ‘ (GA XIV,32)*

*Ich han gedacht, wie du mir helfest, Minne, wol:  
hat sie besezzen gar mins herzen erbe,  
hilf mir ouch in ir herze dort.*

5 *,Daz wil ich werben baz, wan ich von rechte sol.  
da enzwischen hüte, daz sie dich icht verderbe.  
ir herze ist [] stete uf allen ort.*

*Bringe ich dich tougenlichen dar,  
so hüte, daz die liebe din icht werde gewar.  
ervert sie dich, sie tut dir leit  
10 mit miner werden arebeit. ‘ (GA XIV,33)*

<sup>65</sup> Übersetzung: A. G.-R. Die Textgrundlage in GA XIV,34, v. 10 ist ungesichert; die Übersetzung verfährt hier sinngemäß. Zur Liedüberlieferung von Lied 7 vgl. KÖBELE [Anm. 4], S. 120, Anm. 318; zur Interpretation: WACHINGER [Anm. 8], S. 147f.; SCHEER [Anm. 10], S. 200–207; KÖBELE [Anm. 4], S. 117–128.

*Vil süzer minnen vrucht volvar und ende mir:  
kom ich der lieben in ir herzen closen,  
enruche nicht, swaz mir geschicht.*

5 *,Ich vüre dich züchtiglichen durch die ougen ir.‘  
mag aber ich mit der lieben mich erkosen?  
,daz wil ich leider sprechen nicht.‘*

*Mag aber ich min gewaltig sin?  
,nein zware, du bist ganzlich ir und bist nicht din.‘  
wol hin, ich wil ir eigen wesen,  
10 ez si der tot, ez si genesen. (GA XIV,34)*

*Nu dar! nu wie sol ich [] gebaren, Minne, owi?  
,toben soltu mit dir selber tougenlichen,  
alsam du sist von sinnen komen.‘*

5 *Ouwe, so fürchte ich, daz die liebe [] mir entvlie.  
,ich schaffe, daz sie dir nicht mag entwichen.‘  
ja wol mich, wol, [] du wilt mir fromen.*

*,Ja zwar, sie muz enpfinden we.‘  
nein, zarte Minne, daz an ir daz nicht erge!  
la mich den kummer eine tragen.  
10 ir sterben tete mich erslagen. (GA XIV,35)*

(GA XIV,31: Wohin willst du, selige Frau? Warum hast du es so eilig? / Was willst du in so liebeswundem Herzen suchen? / Du findest da nichts als Niedergeschlagenheit. / Hilf, Minne, hilf mir aus der Umklammerung der Lieben, / sie bringt mir ihre leidvollen Schmerzen. / ,Du sorgst nun zu spät, dich davor zu behüten, / denn sie ist [bereits] machtvoll [dort] eingezogen, / sie hat sich ein Zuhause eingerichtet und will in deiner Brust Erbvogt sein – nach meinem Willen, / es sei Gewinn, es sei Verlust.‘

GA XIV,32: Hör auf, hör auf! Du wirst mich töten, liebe Minne, / wenn du mir nicht deine tröstliche Hilfe beisteuerst / gegenüber der überaus Süßen, Strahlenden, Wertvollen. / ,Nein, wirklich, das kann nicht gelingen, [denn] sie ist so geschützt: / Dein Sinn [selbst], dein Herz helfen der Wunderbaren / und wollen nichts anderes, als was sie begehrt.‘ / Hat sie mein ganzes Leben in Besitz genommen? / ,Ja, fürwahr, es ist ihr mit ganzem Willen übereignet.‘ / Was soll ich dann tun, Minne, o weh? / ,Sie hat gesiegt, wie immer es dir auch ergehen möge.‘

GA XIV,33: Ich habe nachgedacht, wie du mir gut helfen könntest, Minne: / Wenn sie mein Herz mit all seiner Erbschaft in Besitz genommen hat, / so hilf mir auch in ihr Herz dort. / ,Darum will ich mich bemühen mehr, als ich von Rechts wegen darf. / Hüte dich inzwischen davor, dass sie dich nicht ins Verderben reißt. / Ihr Herz ist absolut beharrlich. / Bringe ich dich heimlich dorthin, / so schütze dich davor, dass die Liebe deiner nicht gewahr wird. / Erfährt sie etwas von dir, so wird sie dir Leid antun / mit meinen beachtlichen Qualen.‘

GA XIV,34: Die Frucht süßester Minne vollziehe und vollende sich an mir: / Gelange ich zur Lieben in die Klausen ihres Herzens, / so kümmert's mich nicht, was

dann mit mir geschieht. / ‚Ich führe dich mit Anstand durch ihre Augen.‘ / Kann ich mich dann mit der Lieben unterhalten? / ‚Das kann ich leider nicht versprechen.‘ / Habe ich mich dann in meiner Gewalt? / ‚Nein, fürwahr, du bist ganz und gar ihr übereignet und nicht dir.‘ / Wohl auf, ich will ihr eigen sein, / es sei der Tod, es sei die Rettung.

GA XIV,35: Nun dorthin! Wie soll ich mich nun verhalten, Minne, o weh? / ‚Toben sollst du mit dir selbst im Innersten, / als wenn du von Sinnen gekommen wärest.‘ / O weh, so fürchte ich, dass mir die Liebe entflieht. / ‚Ich veranlasse, dass sie dir nicht entweichen kann.‘ / Ja, das ist gut für mich, gut, du wirst mir helfen. / ‚Ja, wirklich, sie wird [dann auch] Schmerz empfinden.‘ / Nein, liebe Minne, das darf nicht sein! / Lass mich das Leid alleine tragen. / Ihr Tod würde mir das Leben nehmen.)

Lied 7 beginnt im Sinn der traditionellen Minnekanzone erwartungsgemäß mit der Anrede der Geliebten als *selig wip* (GA XIV,31, v. 1). Doch die dreifachen Fragen, gleich zu Anfang Schlag auf Schlag hintereinander folgend, wohin die Geliebte wolle, warum sie so zielstrebig sei und was sie im Herzen des Liebenden suche, zeigen das Ich in höchster ‚Alarmbereitschaft‘. Dabei wird eine Inversionsbewegung suggeriert, die ins Herz führt, wo nur Niedergeschlagenheit zu finden sei (GA XIV,31, v. 3), denn die Geliebte verursache (dort) nichts als leidvollen Schmerz (GA XIV,31, v. 5). Die räumliche Bildlogik aufnehmend, wird diese Inbesitznahme des Innersten des Ich als *ummevach* bezeichnet, als Umfängen, das offenbar als bedrängend und gefährdend erfahren wird. So erfolgt in diesem Lied schon in Vers 4 der Hilferuf an die personifizierte Minne, der in Lied 3 erst in der vierten Strophe erfolgte. Der gedoppelte Imperativ *Hilf, Minne, hilf mir uz der lieben ummevach* (GA XIV,31, v. 4) steigert zusätzlich die Dramatik. Doch anstatt eine Lösung anzubieten, bestätigt die Minne die definitive Okkupierung des Herzens durch die Dame, der Hilferuf komme zu spät, die Geliebte sei kraftvoll eingezogen, habe sich bereits niedergelassen und herrsche dort als *erbevoget* (GA XIV,31, v. 8) auf Gedeih und Verderb – und dies ganz im Sinn der personifizierten Minne. Die Distanzpositionen sind hiermit von Anfang an aufgegeben. Die Dame herrscht im Inneren des Ich, das Ich erscheint hilf- und schutzlos. Denn die Minne, die die ausbalancierende dritte Position der Gesellschaft übernehmen könnte, hat sich auf die Seite der Geliebten geschlagen. Von Anfang an implodiert die Dreieckskonstellation.

In der zweiten Strophe verschärft sich das Vokabular und damit die Radikalität der Situation mit ihrer internen Gewalt. Zwar wird die Geliebte nun konform als *süze*[], *clare*[] (GA XIV,32, v. 3) bezeichnet. Doch die Verweigerung der personifizierten Minne, dem Ich zu helfen, droht dieses zu *töten* (GA XIV,32, v. 1) und verstärkt nurmehr dessen Hilferuf (GA XIV,32, v. 1f.). Die Minne aber erklärt darauf jede Hilfeleistung als aussichtslos, da *mut* und *herze* des Ich selbst die Geliebte bei ihrer Inbesitznahme (GA XIV,32, v. 7) unterstützen, weshalb die Geliebte in jedem Fall in diesem ‚Kampf‘ Siegerin bleibe (GA XIV,32, v. 10): Ursache und Wirkung werden so unlösbar ineinandergeschoben. Der schwierigste Feind des Ich, das in unterschiedliche Akteure dissoziiert, ist es selbst.

Als Ausweg imaginiert das Ich in der dritten Strophe nun die Umkehrung der Bewegung, das Eindringen von sich in das Herz der Dame. Auch hierbei soll die Minne helfen. Die Minne ist dazu durchaus bereit, warnt aber, dass dieses Eindringen ebenso ins Verderben führen könne, ein Verderben, das wiederum von der Geliebten ausgeht

(*daz sie dich icht verderbe*, GA XIV,33, v. 5) und wiederum die Unterstützung der Minne erfährt (*sie tut dir leit / mit miner werden arebeit*, GA XIV,33, v. 9f.). Gleichwohl willigt das Ich in diese Gefahr ein, was auch immer mit ihm geschehen werde (GA XIV,34, v. 1–3). Und es bestätigt die Bereitschaft der völligen Aufgabe seiner selbst dreifach: Es akzeptiert, sich mit der Liebsten aller Voraussicht nach nicht unterhalten zu können, die Herrschaft über sich ganz an sie abzugeben und ihr *eigen* (GA XIV,34, v. 9) zu werden. Diese bedingungslose Bereitschaft, sich der Geliebten auszuliefern, veranschaulicht abschließend der Vers: *ez si der tot, ez si genesen* (GA XIV,34, v. 10). Er erinnert an die Worte aus Gottfrieds *Tristan*, mit denen der Protagonist dort die Wirkung des überwältigenden Minnetranks bekräftigt und zugleich die überwältigende Macht von außen in eine eigene Entscheidung transformiert.<sup>66</sup> In jedem Fall führt die Inversion der Geliebten in das Ich zum selben Ergebnis wie die Inversion des Ich in die Dame. Diese Identität in der Bewegung wie im Leid könnte an die vielfach belegte Liebesformel erinnern: *du in mir, ich in dir* oder *du bist min, ich bin din*.<sup>67</sup> Doch nicht das Gleichgewicht harmonischer Übereinstimmung ist nun Resultat, sondern, wie die Minne in der fünften Strophe dem Ich attestiert, ein *toben* [...] / *alsam du sist von sinnen komen* (GA XIV,35, v. 2f.). Dieses Toben, das sich zunächst nur gegen das Ich selbst zu richten scheint, bezieht jedoch auch die Geliebte ein, deren Flucht die Minne zu verhindern verspricht.<sup>68</sup> Damit wird das Motiv des bedrängenden Umfassens nun paritätisch auf die Dame übertragen. Erreicht würde somit mit dem ersten Vers des Abgesangs die ersehnte Einheit und Übereinstimmung – diese jedoch in der radikalen Form des Liebestobens, im Von-Sinnen-Sein, im Schmerz: *Ja zwar, sie muz enpfinden we* (GA XIV,35, v. 7). Im Moment, in dem Einheit im geteilten Schmerz erreichbar sein könnte, zieht das Ich jedoch sein transgressives Spiel zurück: Es revidiert seinen Wunsch: *nein, zarte Minne, das an ir daz nicht erge!* (GA XIV,35, v. 8), dividiert – mit Anklängen an Walthers *Saget mir ieman, waz ist minne* (L 69,1) – den gemeinsamen Schmerz auseinander: *la mich den kummer eine tragen* (GA XIV,35, v. 9) und kontert ‚klassisch‘ mit Anklängen an Reinmar (MF 158,28: *stirbet si, so bin ich tót*): *ir sterben tete mich erslagen* (GA

<sup>66</sup> *ez wære tót oder leben: / ez hât mir sanfte vergeben* (v. 12495f.). Ähnlich im Prolog: *dem lebene si min leben ergeben, / der werlt wil ich gewerldet wesen, / mit ir verderben oder genesen* (v. 64–66). Zitiert nach: Gottfried von Straßburg. *Tristan und Isold*, hg. von WALTER HAUG und GÜNTER SCHOLZ. Mit dem Text des Thomas, hg., übersetzt und kommentiert von WALTER HAUG, 2 Bde., Berlin 2011 (*Bibliothek des Mittelalters* 10/11); vgl. zur ersten Stelle und seinen differenzierenden Deutungsmöglichkeiten den ausführlichen Kommentar ebd., Bd. 2, S. 548–551.

<sup>67</sup> Vgl. die Belege bei FRIEDRICH OHLY: *Du bist mein, ich bin dein – du in mir, ich in dir – ich du, du ich*, in: *Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag*, hg. von ERNST-JOACHIM SCHMIDT, Berlin 1974, S. 371–415.

<sup>68</sup> Dabei ist bezeichnend, dass die Handschriften F und m den Bezugspunkt des Tobens vertauschen, denn gleich welche Besetzung gewählt wird, tritt eine destruktive Asymmetrie auf: *mit dir selber* (F), *mit der selben* (m). KÖBELE [Anm. 4], S. 122, weist darauf hin, dass die Personalpronomina hier insgesamt Schwierigkeiten bedeuten: „Von den sich häufenden Personal-, Possessiv- und Reflexivpronomen ist die Überlieferung offensichtlich irritiert.“ WACHINGER [Anm. 8], S. 148, Anm. 18, folgt Handschrift m.

XIV,35, v. 10), eine Revocatio, die an Walthers ‚Widerruf‘ – mit umgekehrten Vorzeichen<sup>69</sup> – unweigerlich erinnern muss.

Gerade vor dem Hintergrund des Walther’schen Liedes (L 69,1) wird die Eigenart von Frauenlobs Lied 7 jedoch besonders deutlich: Beide Lieder zielen auf den Anspruch einer beide Partner gleichermaßen betreffenden Minne, d. h. auf die Aufhebung der Einseitigkeit. Walther inszeniert diese Zielrichtung jedoch weitgehend über ein Spiel mit rhetorischen Fragen, mit Thesen und rationaler Argumentation als gesellschaftliche Diskussion über richtiges und falsches Lieben. Frauenlobs Lied präsentiert diese Zielrichtung vollkommen anders. Einheit soll erzwungen werden als notwendige Erlösung aus unhaltbarem Leid: Performativ wird daher die Ausgesetztheit des Ich, die Überwältigung durch die Minneerfahrung, die Aufgabe jeder rationalen Bewältigung eingeholt in dem Wechsel der Perspektiven, den Ausrufen, den unablässigen Fragen und Antworten, die auf Auflösung und Ausgleich drängen. Dargestellt wird ein ‚kreiselnder‘ Schlagabtausch von Ich und Minne, der in der dramatischen Verzweigung den Anspruch auf Einheit und gegenseitige Erfüllung zwar wachhält, zugleich jedoch umso deutlicher zeigt, dass der Redewechsel gerade nicht an ein Ziel, sondern nur immer tiefer in die Aporie einer Minne führt, deren höchster Gewinn im Selbstverlust besteht. Diese absolute Ausweglosigkeit wird noch dadurch gesteigert, dass die personifizierte Minne, der Tradition nach optional auch und gerade „distanzierende Instanz“,<sup>70</sup> hier als unabdingbare Parteilägerin des Leidens, der *passio* erscheint.

Doch nicht nur die argumentative Haltung des Spruchdichters, die bei Walthers Ausgleichsforderung in L 69,1 deutlich zu greifen ist, ist in der Performanz des dynamisch-dramatischen Dialoges in Frauenlobs Lied 7 aufgehoben, sondern ebenso die Ebenenstruktur des Ich-Lieds der Hohen Minne. Denn eine Werbung findet im strengen Sinn des Wortes nicht mehr statt, ebenso wenig tritt hier der Sänger in seiner Potenz als ‚Wortmacher‘ auf poetologischer Metaebene auf (vgl. Walther: *sterbet si mich, sô ist si tot* L 73,16). Lanciert wird vielmehr ein Zugriff, der die bisherigen Ansätze der Introspektion, die sich in der Tradition durchaus bereits finden, nun zum ausschließlich fokussierten Thema macht und die Gewalt der Minneokkupation durchkonjugiert. Das Herz des Ich bzw. der Geliebten wird so für den Rezipienten zur offengelegten Schau-bühne, auf der das Ich, die Geliebte sowie die Minne in einem Akt aggressiver Transgression agieren: Es entsteht ein ‚Psychogramm‘, in dem Liebe, Übergriff und Selbstaufgabe in dramatischer Performanz gleichgesetzt werden. Distanz kommt nur dem Publikum zu, das nicht als Regulativ der Handlung wie in der traditionellen Minnekanzone und auch nicht als Kunstkenner wie etwa in Frauenlobs Lied 2 angesprochen ist, sondern nun völlig ‚außen vor‘ steht<sup>71</sup> und so gleichsam zum Voyeur einer zermürbenden Bewegung zwischen Selbststrettung und Selbstverlust wird.

In dieser zermürbenden Bewegung taucht das alte Minneparadox wieder auf, nun aber in neuer – auf das Ich konzentrierter – Modellierung. Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass die scheinbare Revocatio des Schlusses zugleich konsequente Weiterführung des nunmehr auf das Ich konzentrierten Widerspruchs ist: So lassen sich die drei letzten

<sup>69</sup> Das Sänger-Ich bei Walther kehrt zur Betroffenheit und zum Ausgesetztsein zurück, bei Frauenlob zur ‚Entdramatisierung‘.

<sup>70</sup> KÖBELE [Anm. 4], S. 118.

<sup>71</sup> So ist auch hier nun, im Gegensatz zu Lied 3, jegliche Anrede an die Gesellschaft getilgt.

Verse auch lesen als konsequente Fortsetzung des Selbstverlusts, indem auch noch der letzte Rest an Hoffnung auf Gegenseitigkeit, die Einheit im Liebesschmerz, aufgegeben wird. Darin aber beweist sich letztlich eine grenzenlose Liebe, die die Walther'schen Positionen der Gegenseitigkeit (L 69,1) ebenso wie der Selbstbehauptung im Sang (wie sie etwa in L 73,16 zum Ausdruck kommt) als mögliche Lösungen zurückweist. Dies erscheint in der inhaltlichen Aussage, verstärkt durch die Reinmar-Reminiszenz, extrem konservativ. Doch zurück bleibt ein Ich, das die Liebeserfüllung nicht um der Ehre der Geliebten willen zurückweist (vgl. Reinmar MF 165,10ff.), sondern weil es der Dame ein sie selbst betreffendes ‚Emotions-Toben‘ nicht zumuten möchte. Diese Rücksicht auf die Dame reißt jedoch zuletzt die Distanz zu ihr wieder neu auf, macht sie unüberbrückbar. Zurück bleibt ein Ich, das sich nicht in souveräner Selbstentsagung behauptet, sondern – analytisch scharf gezeichnet – aus der Kreiselbewegung des Selbstverlusts in keiner Weise herauskommen kann, ein Ich, ausgeweglos in sich selbst gefangen, ein Ich, das sich auch kaum mehr über die Kontaktkategorie des Gesangs mit der Gesellschaft im allgemeinen Repräsentationsanspruch verbinden kann, denn der Gesang ist zur intimen Seelenschau geworden. Das Ich, das hier spricht, nutzt die Denkfiguren der Tradition und kehrt doch nicht in das alte Fahrwasser zurück, denn der sezierende Verlauf der vorausgegangenen Strophen und Verse hat den traditionellen Schluss bereits umbesetzt.

## VI Spielarten und Grenzgänge der Hohen Minne

Wie hat sich Frauenlob dem Liedtypus des Ich-Liedes der Hohen Minne gestellt? Es ist hervorzuheben, dass die ausgewählten Lieder zunächst einmal sehr unterschiedliche Verfahren der Adaption und Transformation zeigen und dass dabei auch Nähe und Ferne zum ‚Grundmodell‘ unterschiedlich austariert werden. An Lied 2 ließ sich zeigen, dass Frauenlob den Liedtypus des Ich-Liedes der Hohen Minne über weite Strecken in den konventionellen Bahnen aufgreift und durchspielt. Das Grundproblem, die Lexik, die Motive knüpfen dabei deutlich an Vorgaben der historischen wie zeitgenössischen Minnesangdiskussion an. Die Vorgaben werden – über ihr topisches Potential hinaus – zudem in direkten Rekurrenzen auf konkrete Lieder oder Autoren aufgegriffen, d. h. reminiszenzhaft ‚zitiert‘, reproduziert, modelliert. Dieses Verfahren der zitathaften Anspielungen tritt besonders deutlich in Lied 2 zutage, ist aber keineswegs nur ihm eigen. Auch für Lied 3 hebt WACHINGER z. B. „zitartige Anklänge“ an Walther hervor (L 47,36ff.).<sup>72</sup> Lied 7 lässt Bezüge zu Reinmar, Walther und Gottfrieds *Tristan* erkennen. Auch in den anderen Liedern sind entsprechende Rekurrenzen, einmal mehr, einmal weniger verdichtet, auszumachen. Frauenlob stellt sich mit dem Verfahren der konkreten Lied-, Motiv- oder sogar Formulierungsanspielungen zweifellos in die lange Tradition lyrischen Sprechens seit dem Ende des 12. Jahrhunderts. Er weist sich als deren virtuoser Kenner aus, indem er das Repertoire in vielfältigen Anspielungen und wohl auch konkreten Liedbezügen ‚zitiert‘,<sup>73</sup> als Material nutzt und neu kombiniert. Den Aspekt der ‚Materialverarbeitung‘ hat BEATE KELLNER nicht nur in Bezug auf die Frauenlob zugeschriebene ‚Selbstrührung‘ herausgearbeitet, sondern ihn als grundlegendes poeti-

<sup>72</sup> WACHINGER [Anm. 47], S. 894.

<sup>73</sup> Vgl. Anm. 45.

sches und poetologisches Movens diskutiert: „Das sich artikulierende Sprecher-Ich bearbeitet, nutzt, verwandelt, ja verbraucht die Werke der anderen wie ein Koch seine Zutaten, ein Schneider seinen Stoff und auch ein Goldschmied oder Alchimist sein Metall.“<sup>74</sup> Frauenlob wird damit in seinen Liedern einerseits zum Hüter der Tradition der Minnekanzone. Doch zugleich zeigt die collagenhafte Häufung der Bezüge in Lied 2 auch eine Distanz, die sich als Kritik nicht an der Tradition, wohl aber an einem unreflektierten formalen Weiter(be)spielen des Repertoires lesen lässt, ohne dass die Authentizität und Emphase der vorausgegangenen Liedautoren noch eingeholt werden könnte. Alternativen werden in diesem Lied jedoch nicht aufgezeigt.

Dies ist anders in Lied 3. Es rekurriert zwar ebenso auf einen konventionellen ‚Rahmen‘, auch die aufgerufene Hoheliedallegorese, ja selbst die Technik der Raum- und Zeitblasen knüpfen an vorausgegangene Inszenierungsformen, Verfahrensweisen und Metaphernadaptionen an. Gleichwohl eröffnet es über das im ersten Teil des Liedes greifbar werdende Verfahren der Motivfragmentierung und -überlagerung neue Aussageoptionen. Das Verfahren der Motivfragmentierung und -überlagerung führt zu Deutungsvalenzen der entstehenden Imaginationsräume, so dass die Allegorese nicht zu einem schlüssigen Ende kommt, sondern gleichsam zwischen ambigen Metaphern hin- und herschwingt. Mit den Mitteln des Blümers treibt Frauenlob damit einen Keil zwischen Bild und Bedeutung, ein Verfahren, das jedoch im ersten Teil des Liedes gerade nicht in formaler Rhetorik endet, sondern die religiöse Sprache der Minne amalgamiert und von deren Emphase profitiert. Auch dieses Verfahren, das insbesondere SUSANNE KÖBELE wiederholt herausgearbeitet hat,<sup>75</sup> ist nicht auf Lied 3 beschränkt. Besonders prägnant zeigt es sich etwa auch in Frauenlobs Lied 4 in Bezug auf die Tierallegoresen.<sup>76</sup> Die Lieder schließen damit an „poetische Verfahren“ insbesondere der Leichdichtungen an, für die CHRISTOPH HUBER die Begriffe des *Minneleichts gepartiret und geschrenket* (GA III,33, v. 3) geltend gemacht hat.<sup>77</sup> In jedem Fall zeigte sich in Lied 3, dass die Motivfragmentierungen und -überblendungen auf diese Weise das tradierte Konzept der Minne selbst verändern. Die Minne, so inszeniert, droht sich aus dem Regelspiel der drei Ebenen zu verabschieden, sich erst im *ungehiuren*, einem Unort, freizusetzen und damit an die Grenze des Sagbaren vorzustößen. Doch damit endet das Lied keineswegs. Der Registerwechsel im zweiten Teil des Liedes versucht vielmehr, in vertrautes Gelände zurückzuführen. Doch genau damit zeigt der zweite Teil keine Lösung auf der Ebene der Erfahrung, sondern offeriert die Rückführung als ‚Befriedungstechnik‘ qua sprachlich repetitiver Konvention, die sich als solche ausstellt und deren Füllung mit authentischer Erfahrung ebenso wie in Lied 2 aussteht. Die Rückkehr in das bekannte Rep-

<sup>74</sup> Vgl. BEATE KELLNER: Vindelse. *Konturen von Autorschaft in Frauenlobs ‚Selbstrührung‘ und im ‚wip-frouwe-Streit‘*, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, hg. von ELIZABETH ANDERSEN u. a., Tübingen 1998, S. 255–276, hier S. 268.

<sup>75</sup> Vgl. Anm. 55.

<sup>76</sup> Vgl. insbes. STEINMETZ [Anm. 12].

<sup>77</sup> CHRISTOPH HUBER: *gepartiret und geschrenket. Überlegungen zu Frauenlobs Bildsprache anhand des Minneleichts*, in: *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag*, hg. von JENS HAUSTEIN und RALF-HENNING STEINMETZ, Freiburg i. Ü. 2002 (*Scrinium Friburgense* 15), S. 31–50, hier S. 50: „In einem analytischen Akt erscheinen die Sinnschichten dieser Sprache *gepartiret*. Sie verteilen sich deutlich nach traditionellen Mustern. Andererseits wird das Getrennte *geschrenket*, über seine Analogie in eins geflochten.“

ertoire weltlich-höfischer Minnesangsprache wird somit – und dies ist anders als in Lied 2 – prozessual-performativ vorgeführt. Alte und neue Arten der Minneartikulation und -erfahrung sind damit strukturell hintereinandergestellt und werden in der so demonstrierten Differenz zur Diskussion freigegeben.

Lied 7 zeigt einen nochmals anderen Zugang. Nicht zitathafte Anspielungen, nicht Motivfragmentierungen prägen das Lied, vielmehr setzt das Verfahren nun an der Struktur der Dreieckskonstellationen und ihrer positionellen Festlegungen an. Auch hier lassen sich die Fortschreibungen des impliziten Problempotentials des Grundmodells deutlich fassen. Denn die immer schon angespannten Distanzrelationen, die kaum je symmetrisch zu denken waren,<sup>78</sup> geraten nun gänzlich aus dem Maß und implodieren von vornherein. So kommt es zu einer radikalisierten Fokussierung und Problematisierung der Ich-Position, zu Ich-Introspektionen in einer sezierenden Seelen- und Leidensschau. Auch dieses Verfahren ist als neuer Versuch der sprachlichen Authentisierung der Minnepassion zu verstehen. Lied 6 und – verstärkt in internen Dissoziationsbewegungen – etwa Lied 1 zeigen verwandte Verfahrensweisen. Das Leidmotiv des tradierten Liedes erscheint hier als Psychogramm einer zermürenden Selbstaufgabe des Ich, das – mit Anleihen an geistliche Erfahrungs- und Ausdrucksfiguren – erst im völligen Verlust Erfüllung finden kann.<sup>79</sup> Das Verfahren der Inversion, wie es an Lied 7 aufgezeigt werden konnte, droht jedoch das tradierte Minnemodell aufzuheben. So fragt WACHINGER zu Recht, „ob hier überhaupt noch von hoher Minne die Rede ist. Es fehlt das Motiv des Dienens um Minnelohn, es fehlt der Bezug auf die Gesellschaft, es fehlt hier sogar fast völlig der Gedanke, daß die Dame trotz allem den höchsten Wert, das höchste Glück für das Ich bedeutet.“<sup>80</sup>

Frauenlob erweist sich – folgt man den Beispielen – somit als Virtuose im Umgang mit dem Ich-Lied der Hohen Minne und dies auf zwei Ebenen: derjenigen der differenzierten Verfahren im Umgang mit dem Leid-, Motiv- und Strukturrepertoire der Gattung und derjenigen der Diskussion über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, sich sinnvoll in diese Tradition zu stellen. So lassen sich einerseits dezidierte Anknüpfungen an den traditionellen Liedtypus in allen drei Liedern deutlich erkennen. Frauenlobs Lieder bleiben in die vorgängigen und zeitgenössischen Traditionen eingelassen und sie stellen dies auch aus. Gleichwohl gehen die Lieder in der Tradition nicht auf. Sie setzen sich vielmehr auf verschiedenen Ebenen und durch differenzierende Verfahrensweisen mit der Tradition deutlich auseinander und vielfach auch von ihr ab. Die ‚Collage‘ von Lied 2 erweist sich daher einerseits als Adaption tradierter Motive, Metaphoriken und Semantiken, ja selbst spezifischer Lieder und Autoren. Die artifizielle Reihung und Kombination der Anspielungen ist jedoch zugleich das Resultat der Distanz. In Lied 3

<sup>78</sup> Aufgrund der angelegten Asymmetrien behandelt der Minnesang auch vielfach subkutan Verletzung und Gewalt, vgl. etwa BEATE KELLNER: *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen*, in: *PBB* 119 (1997), S. 33–66; ANNETTE GEROK-REITER: *Versehrtheit: Formen und Funktionen eines Motivs in der frühen Lyrik*, in: *Verletzungen und Unversehrtheit in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters. XXIV. Anglo-German Colloquium vom 2.–6. September 2015 in Saarbrücken*, hg. von SARAH BOWDEN, NINE MIEDEMA und STEPHEN MOSSMANN [im Druck].

<sup>79</sup> KÖBELE [Anm. 4], S. 217–240.

<sup>80</sup> WACHINGER [Anm. 8], S. 148.

nutzt Frauenlob die Virtuosität im Bedienen unterschiedlicher Sprachregister. So fragmentiert und überblendet er einerseits bekanntes Motivmaterial, destabilisiert Räume und Ich-Gewissheiten und ambiguisiert Sinnhorizonte im Zuge einer ekstatischen Minneerfahrung. Andererseits kehrt er reflexiv ins überlieferte Motiv- und Sprachrepertoire des tradierten Minnesangs zurück. In der syntagmatischen Abfolge von Erfahrungs- und reflexiver Gesangebene spielt er die an sich konstitutiven Simultanebenen des Sangs gegeneinander aus. Lied 7 erweist sich als Leidensschaum nicht der Minne, sondern des Ich. Es erscheint von der Dreieckskonstellation des historischen Grundtypus noch radikaler entfernt. Am ehesten gelangt wohl hier ein „neues [Minne-]Grundmodell zum Durchbruch“.<sup>81</sup>

Überblickt man diese Spielarten der Verfahrensweise sowie der Adaption bzw. Distanzierung des tradierten Minnemodells, so wird in den Liedern vor allem die Varietät deutlich, mit der Frauenlob den Liedtypus des Ich-Liedes der Hohen Minne aufgreift und gestaltet. Vor diesem Hintergrund erweist sich in den diskutierten Liedern das Festhalten an der Konvention gleichsam als unabdingbarer Kontrapost, der die metaphorschen, sprachlichen, gedanklichen Aufschwünge und Ausbrüche allererst zu erlauben, zu forcieren, auch wieder zu beruhigen oder gänzlich freizusetzen vermag.

Aus dem Sachverhalt, dass die Lieder auf die Frage nach ihrer Rückbindung an die Tradition sehr unterschiedliche Antworten geben, lässt sich zuletzt zweierlei schließen. Zum einen zeigen das Spiel mit den Traditionen, die Diversität der Verfahren sowie die Radikalisierung segmentierter Positionen die literarhistorische Schwellenposition Frauenlobs zwischen einem ‚noch‘ und einem ‚nicht mehr‘ in Bezug auf die Gültigkeit des klassischen Minneliedes. Es geht um die Sagbarkeit eines Endes, das doch zugleich zum nochmaligen Aufbruch wird, um die Bestätigung der *alten meister* und im selben Atemzug um die Distanzierung von ihnen. Frauenlob *verguldet* deren *kunst*, darf man der dem Dichter zugeschriebenen ‚Selbstströmung‘ folgen (GA V,115), indem er die alte Kunst als ‚Material‘ „nutzt, vereinnahmt und verbraucht“, um hieraus sein eigenes Singen zum Teil spielerisch-distanziert, zum Teil in lyrischen Psychogrammen neu zu begründen.<sup>82</sup>

Zum anderen lässt sich von hier aus die strittige Meinung der Forschung in Bezug auf das Innovationspotential von Frauenlobs Liedern besser begreifen. Die Lieder stellen, dies sollte deutlich geworden sein, unterschiedlich strukturierte „Kippfiguren“<sup>83</sup> in Bezug auf die Tradition dar. Je nachdem, aus welcher Richtung man schaut, wird man Frauenlobs Lieder eher als konventionell oder eher als innovativ beurteilen. Entscheidend ist dabei wohl vor allem zu sehen, dass und wie eben diese Möglichkeit der Doppelperspektive in seinen Liedern selbst angelegt ist. Im ‚Dass‘ der Doppelperspektive

<sup>81</sup> KÖBELE [Anm. 4], S. 251.

<sup>82</sup> KELLNER [Anm. 74], S. 260: So entstehe ein „Verfahren, das sich grundlegend unterscheidet von einem bewundernd-distanzierten, vom Interesse des Sammelns und Archivierens geleiteten Blick eines Epigonen auf die Klassiker“.

<sup>83</sup> Vgl. zur Anwendung dieses der Wahrnehmungspsychologie entnommenen Begriffs MARION OSWALD: Vor miner augen anger (1,4). *Schauräume und Kippfiguren in Frauenlobs Marienleich. Eine Skizze*, in: *Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter*, hg. von KATHRYN STARKEY und HORST WENZEL, Stuttgart 2007, S. 127–140, hier insbes. S. 139, Anm. 47. Sie bezieht den Begriff auf den „mehrdimensionalen instabilen Sinnesraum“, der durch die ineinander gespiegelten „Bildfelder und Figurationen“ entsteht (S. 138). Ich übertrage ihn auf die Ebene der Traditionsverarbeitung des Ich-Liedes der Hohen Minne zwischen Nähe und Distanz.

offenbart sich der zeitgebundene Standpunkt der Lieder am Ende einer langen Minnesangtradition. Im ‚Wie‘ der Verfahren zwischen Nähe und Ferne, Traditionsanschluss und -umbruch liegt ihr je spezifischer ästhetischer Reiz.