

»TEXTE ZUM SPRECHEN BRINGEN«
PHILOGIE UND INTERPRETATION

»Texte zum Sprechen bringen«

Philologie und Interpretation

Festschrift für Paul Sappler

Herausgegeben von
Christiane Ackermann und Ulrich Barton
unter Mitarbeit von Anne Auditor und Susanne Borgards



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN
2009

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-484-10898-1

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

<http://www.niemeyer.de>

Das 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.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen

Sprachspiel und Differenz

Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6

VON ANNETTE GEROK-REITER

Für Paul Sappler, geschuldet dessen Liebe zum Detail

I

Frauenlobs Œuvre führt in eminentem Maß auf jene Frage zu, die vom 22. Kapitel in Aristoteles' 'Poetik' bis zu Celans 'Meridian' immer von neuem dichtungstheoretischen Zündstoff gegeben hat, die Frage, ab welchem Punkt ein sprach-bildlicher Überschuss lediglich Gelächter produziert, als schnarrend-artifizieller Automatismus die Dichtung selbst desavouiert. Bedeutet Frauenlobs exzessiver Umgang mit *rededbluomen* lediglich ornamentale Verdunkelung à la mode?¹ Oder vermag Frauenlob durch seine eigenwillige Fahrt auf dem *vindelse* der Sprache in prägnanter Weise neue Positionen und Perspektiven zu öffnen?² D. h. ist Frauenlobs Sprache als differenzierend modellierendes Analyseelement eingesetzt, das Irritation und Aufwand rechtfertigt, oder Resultat eines irrationalen Sprachgestöbers? Hinter der Alternative steht die Frage nach der – in der Regel – hauchdünnen Scheidelinie zwischen Künstlichkeit und Kunst, eine grundsätzliche Frage, deren heuristischer Wert sich allerdings nur in historischer Differenzierung, d. h. vom Einzelfall her und seinen jeweiligen literaturgeschichtlichen Bedingungen, erweisen kann.

Die Frage nach Sinn, Funktion und poetischer Strategie von Frauenlobs eigenwilliger Sprachmodellierung ist in der Forschung immer wieder diskutiert worden,³ seit

¹ Mit Unverständnis reagierte die ältere Forschung: Vgl. Ludwig Pfannmüller, Frauenlobs Marienleich (Quellen und Forschungen 120), Straßburg 1913, S. 13–17; Gustav Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Schlussband (Handbuch des deutschen Unterrichts, Bd. 6,2), München 1935, hier etwa S. 304. Gemäßigter -zwischen »manieristischer Sprachqualerei und zugleich hoher Ahnung« – ortet ihn Max Wehrli, Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (RUB 10294), Stuttgart 1980, S. 450; in der Verbindung von Gelehrsamkeit und Manierismus sieht Joachim Heinzle, Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert (1220/30–1280/90), Tübingen 1994 (Geschichte der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit II/2), die »stilistische Wende angebahnt, die dann in der dritten nachwaltherschen Generation mit Vehemenz vollzogen wurde« – insbesondere bei Frauenlob (S. 129, vgl. auch S. 124).

² Dazu Beate Kellner, *Vindelse*. Konturen von Autorschaft in Frauenlobs 'Selbstrührung' und im 'wip-vrouwe-Streit', in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißner 1995, hg. von Elizabeth Andersen u. a., Tübingen 1998, S. 255–276.

³ Grundlegend: Christoph Huber, *Wort sint der dinge zeichen*. Untersuchungen zum Sprachdenken der mittelhochdeutschen Spruchdichtung bis Frauenlob (MTU 64), München 1977, S. 126–186. Vgl. auch Gert Hübner, Lobblumen. Studium zur Genese und Funktion der

Stackmann⁴ auf wertschätzendem Boden. Ich möchte diese Forschungsdiskussion in Bezug auf Frauenlobs Minnelieder fortsetzen, indem ich die Frage unter dem Aspekt spezifischer Gattungsvorgaben beleuchte. Gewählt wird ein Beispiel aus dem Bereich des Minnesangs, weil sowohl die Gattungskriterien des Ich-Liedes der Hohen Minne als auch die literarhistorische Situation dieses Liedtyps um 1300 auf eine besondere Zuspitzung der Frage hinführen. Dies ist von den Grundkonstituenten des Ich-Liedes der Hohen Minne aus kurz zu erläutern.

Das traditionelle Ich-Lied der Hohen Minne, wie es sich nach französischem Vorbild um 1200 im deutschsprachigen Raum etabliert,⁵ geht aus von einer Dreiecks-konstellation, die sich auf zwei Ebenen realisiert: der Handlungsebene und der poetologischen Reflexionsebene, die in der Regel als interne und – nicht nur, aber auch – externe Sprechsituation zu fassen sind.⁶ Auf der ersten Ebene, der Handlungsebene, wirbt ein liebendes Ich um eine Dame in Auseinandersetzung mit den Forderungen und Normen der Gesellschaft. Jeder Position sind dabei feste Verhaltensvorschriften vorgegeben. Das liebende Ich muss sich in treuem Dienst (*dienst, staete*) um die Dame bemühen. Die Dame muss einerseits soweit auf die Werbung reagieren, dass sie sie zulässt, andererseits darf sie jedoch auf das Begehren des werbenden Ich nicht mit dem gewünschten Trost oder Lohn eingehen, da sie als *summum bonum* unerreichbar zu sein hat. Die Gesellschaft unterstützt die Unerreichbarkeit der Dame, indem sie als *huote*, als Aufpasser, fungiert. Dieses doppelte Hindernis – die hoch erhabene Dame sowie die wachsame Gesellschaft – führt zum Leid (*leit, kumber, smerze*) des werbenden Ich, einem Leid, aus dem es kein Entrinnen gibt, das aber genau dadurch die Authentizität der Minne (auf erster Ebene) beweist. Sinn und Zweck dieses auf Handlungsebene durchaus erfolglosen Werbens und insofern auch zwecklosen Authentizitätsbeweises sind kaum greifbar, allenfalls im programmatischen Übersprung zur Didaxe, die lapidar bleibt.⁷ Sie werden in ihrem spezifischen Anspruch erst in

›Geblünten Rede‹ (Bibliotheca Germanica 41), Tübingen/Basel 2000, S. 189–201, 263–279, 289–301, 335–390, sowie den literarhistorischen und geistesgeschichtlichen Problemaufriss bei Susanne Köbele, Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung (Bibliotheca Germanica 43), Tübingen/Basel 2003, S. 1–20.

⁴ Karl Stackmann, Bild und Bedeutung bei Frauenlob, in: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), S. 441–460; Karl Stackmann, *Redebluomen*. Zu einigen Fürstenpreisstrophen Frauenlobs und zum Problem des geblünten Stils, in: Verbum et Signum. Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag, hg. von Hans Fromm, Bd. 2, München 1975, S. 329–346.

⁵ Zur Position des Ich-Liedes der Hohen Minne im Kontext des benachbarten Minnesangs: Burghart Wachinger, Was ist Minne?, in: PBB 111 (1989), S. 252–267; Helmut Tervooren, Gattungen und Gattungsentwicklungen in der mhd. Lyrik, in: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter, hg. von Helmut Tervooren, Stuttgart 1993, S. 11–42; paradigmatisch zum Liedtypus: Trude Ehlert, Das »klassische« Minnelied. Heinrich von Morungen: *Vil süeziu senftiu toeterinne*, ebd., S. 43–55.

⁶ Vgl. zu dieser Kategorisierung sowie ihrer Problematik Rainer Warning, Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, hg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120–159.

⁷ Vgl. Albrecht von Johansdorf (MF 93,12: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der

der stringenten Korrelation von Handlungs- und poetologischer Reflexionsebene des Ich-Liedes deutlich.

Auf der Ebene poetologischer Reflexion mutiert das Klagelied des betroffenen Ich zum Preislied. Denn das singende Ich muss im Blick auf die Dame die Klage zum Preis läutern, um der Vorzüglichkeit der Dame jenes Gewicht zuzusprechen, das die anhaltende Werbung und damit auch den anhaltenden Gesang rechtfertigt. Erst der Preis der Dame im Lied kann wiederum der *vroide* der Gesellschaft dienen, die in der Rezeption des Frauenpreises sowie der geläuterten Klage des Mannes zum Gesellschaftsideal des *hohen muotes* geführt wird. Für diese Inszenierung des *hohen muotes* zollt die Gesellschaft dem singenden Ich Anerkennung, bestätigt ihm seine poetisch-ästhetische Souveränität, die um so strahlender hervortritt, je mehr das betroffene Ich auf Handlungsebene im vergeblichen Netz der Liebeswerbung seinem Leid ausgeliefert ist.

Es ist sicherlich ein äußerst eigentümlicher und ausgeklügelter konzeptioneller Balanceakt, der hinter dem Ich-Lied der Hohen Minne steht: In einer für die Zeit um 1200 durchaus progressiven Weise wird im öffentlichen Diskurs eine frappierende *Liebesnähe* beschworen, deren Äußerung jedoch von der *Distanz* der Beteiligten – Werber, Dame und Gesellschaft – lebt, deren Sinn von der *Differenz* zweier Ebenen abhängt. Oder noch deutlicher formuliert: Erst das distante Verhältnis von Ich, Dame und Gesellschaft innerhalb der Dreieckskonstellation sowie das simultane Doppelspiel⁸ auf zwei widersprüchlichen Ebenen eröffnen in der extremen Spannung zueinander jenen Raum, in dem sich nicht die Liebe selbst, aber eine Sprache der Liebe zum allerersten Mal im deutschen Sprachkontext reflektiert, nuanciert und mit dem Anspruch der Authentizität im gesellschaftlichen Diskurs (auf zweiter Ebene)⁹ etablieren kann.

Ausgaben von Karl Lachmann, Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl v. Kraus bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. 1, Stuttgart ³⁷1982): *daz ir dest werder sint unde dâ bi hohgemuot* (94,14).

⁸ Die Simultaneität der Diskursmöglichkeiten als Miteinander und Ineinanderblenden von verschiedenen Diskursausschnitten wie Preis der Dame, Ich-Reflexion etc. sieht Margareth Egidi, *Poetik der Unterscheidung. Zu Frauenlobs Liedern*, in: *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln*. FS Karl Stackmann, hg. von Jens Haustein und Ralf-Henning Steinmetz, Freiburg (Schweiz) 2002, S. 103–123, als gattungsspezifische Kennzeichen des Minnesangs an im Gegensatz zum segmentierenden Verfahren der Spruchdichtung, die dieselben Ausschnitte thematisiert, jedoch »unvermittelt nebeneinander« perspektiviert (S. 106).

⁹ Ich unterscheide damit zwei Authentizitätsebenen: Authentizität auf Handlungsebene betrifft die Kategorien »wahre« oder »vorgetäuschte Minne«. Ob Minne auf dieser Ebene authentisch ist, kann ebenso wenig heuristisch geklärt werden, wie eine solche Klärung für das poetologische Konzept notwendig wäre. Poetologisch notwendig ist es jedoch, die *Fiktion* der Authentizität auf Handlungsebene aufrechtzuerhalten, denn sie ist Bedingung für die glaubwürdige Konstruktion des Authentizitätsanspruchs auf zweiter Ebene, d. h. im Rahmen der gesellschaftlichen Aufführungs- und Inszenierungssituation. Auf dieser Ebene geht es um die Kategorien eines »sinnvoll« oder »nicht sinnvoll geführten Liebesdiskurses«, der als Diskurs mit aktueller Brisanz Verbindlichkeit beansprucht. Authentisch ist Minnesang somit nicht, weil eine reale Liebesgeschichte gespiegelt wird, sondern weil bzw. solange eine ernsthaft geführte gesellschaftliche Wertediskussion damit impliziert ist. Im disparaten Diskus-

Die große Zeit des Ich-Liedes der Hohen Minne – jener intensive, äußert produktive und durchaus gesellschaftskritische Diskurs über das Verhältnis der Geschlechter, von dem die Liebeskultur des Abendlandes nachhaltig profitiert hat – ist jedoch um 1250 vorbei. Mit Frauenlob ist die Spätphase des Minnesangs erreicht. Das Thema der Hohen Minne wird zwar im Ich-Lied immer noch gepflegt, fort- und fortgesungen – aber im doppelten Sinn: als Fortsetzung der Tradition in einem immer raffinierteren Formen-, Bilder- und Motivspiel,¹⁰ zugleich aber auch im Sinn einer sich selbst entleerenden Perpetuierung.¹¹ Dennoch muss festgehalten werden, dass das Renommee des Ich-Liedes mit dem Thema der Hohen Minne auch um 1300 noch von jenem existentiellen Anspruch zehrt, der ihm einst – bei Reinmar, bei Morungen oder Walther – das Gepräge gegeben hat. Wer sich somit als Meister auch dieser Gattung beweisen will, kann an diesem traditionell höchstgeachteten Liebeskonzept nicht vorbeigehen,¹² ohne sich seinem spezifischen Anspruch zu stellen, einem Anspruch, der – im Gegensatz zur Sangspruchdichtung – mit dem liebenden, werbenden, dem betroffenen Ich als Kontrapost eines bloßen Formenspiels aufs Engste verbunden ist.

Damit aber dürfte deutlich werden, dass sich gerade für das Ich-Lied der Hohen Minne in der literarhistorischen Situation um 1300 in besonderer Weise die Frage stellt nach dem Verhältnis von artifizieller Redundanz einerseits und konzeptioneller Stringenz andererseits, d. h. die Frage nach der Ökonomie der eingesetzten Mittel und ihrer poetischen Strategie im Verhältnis zum tradierten Anspruch der Authentizität (auf erster und zweiter Ebene) als literarhistorisch und gesellschaftlich hochwirksamem ›Salz‹ dieser Gattung.

Ich möchte diese Frage im Folgenden an Frauenlobs Lied 6 (XIV,26–XIV,30) herantragen, denn in ihm lassen sich einerseits besonders deutlich die Grundkonstituenten der Hohen Minne mit ihren semantischen Eckpunkten wiedererkennen; d. h. durch das immer selbe Set an Begriffen (*not, smerze, senen, hulde, tot, wunne, hoher mut, wunsches leben, gruz* usw.) und Begriffsrelationen wird die immer ähnliche Konstellation und Paradoxie des Ich-Liedes der Hohen Minne aufgezeigt. Andererseits jedoch weist dieses Lied in eminentem Maß ein verwirrendes Vexierspiel an

sionsfeld um Authentizität und Fiktionalität folge ich somit im Prinzip dem Vorschlag von 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.

¹⁰ Insbesondere anknüpfend an die Technik des *blüemens*; zur neueren Diskussion vgl. Hübner [Anm. 3], S. 289–335.

¹¹ Sind Frauenlobs Lieder somit lediglich als »rituelle Verbeugung des Autors« (Köbele [Anm. 3], S. 277) vor einer Gattung zu verstehen, die im Begriff ist, sich selbst zu überleben, Pflichtübungen also, die, geschuldet dem Gedanken der Vollständigkeit, lediglich als bloßer Anhang aufzufassen sind, so wie die Göttinger Frauenlob-Ausgabe sie ja denn auch ganz am Ende präsentiert? Vgl. dazu auch: Burghart Wachinger, *Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und König Wenzels von Böhmen*, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 135–150.

¹² Ebd., S. 135 und 144.

Bildern, Reimvarianten, Perspektivsprüngen und Assoziationen auf, verstärkt durch eine unruhige, atemlose, sich fast auflösende Syntax. Diese dezidierte – inhaltliche wie formale – Zweipoligkeit des Liedes zwischen traditionellem Inventar und irritierendem Sprachspiel bringt das genannte Problem forciert zur Darstellung. Zu klären ist, welche Funktion jenes überbordende sprach-bildliche Vexierspiel im Lied, insbesondere in der Relation zur inszenierten Grundkonstellation der Hohen Minne, einnimmt. Die Analyse soll sich dabei en détail Strophe für Strophe vorarbeiten, um im Verlauf des Liedes auch Veränderungen innerhalb der Relation von sprachlichem Impuls und Aussage markieren zu können.

II

XIV,26

[A] *Mir ist ein wip
so nahen durch die ougen min
gebrochen in daz herze.
nu merket, welch ein strazen
5 sie ir hat erkorn!*

Des muz min lip
von schulden ir gefangen sin.
dannoch so wil der smerze
im nicht genügen lazen,
10 des bin ich verlorn.

Der hat mir brende
so behende
an mins herzen pin gebrant,
des hat ein siuche sich erhaben:

15 swaz ich von brenden ie bevant,
daz ist an sender arebeit
gein solchen brenden wol begraben.¹³

[A] *Mir ist eine Frau
so nah durch meine Augen
ins Herz eingebrochen!
Nun passt auf, welch eine Straße
sie sich gewählt hat!*

Mein Körper muss dadurch
mit gutem Grund ihr Gefangener sein.
Doch noch immer will der Schmerz
es sich nicht genug sein lassen,
deshalb bin ich verloren.

Der hat mir Feuersbrände
so schnell
an meiner Herzensqual entzündet –
eine Krankheit begann sich dadurch
auszubreiten:

Was ich je an Bränden erfahren habe,
das kann man, was die sehnsuchtsvolle Qual
betrifft,
verglichen mit solchen Bränden vergessen.

Die erste Strophe nimmt im Bild des Eindringens der Dame durch die Augen, im Bild der Gefangenschaft, der Erfahrung des Liebesschmerzes und des Liebesbrandes traditionelle Bild- und Beschreibungstopoi auf.¹⁴ Doch die Art der sprachlichen Inszenierung deutet die Bildtopoi in eigenwilliger Weise um. Der Topos des Eindringens der Dame durch die Augen, als typisches Liebesstimulans hervorgehoben etwa von

¹³ Zitiert nach: Frauenlob (Heinrich von Meissen), Leichs, Sangsprüche, Lieder, aufgrund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hg. von Karl Stackmann und Karl Bertau, 2 Bde., Göttingen 1981 (= GA), S. 570–572. Ich übernehme die Konjekturen Stackmanns; nur an einer Stelle weiche ich ab. Mögliche Alternativen und Abweichungen werden, wo relevant im Zusammenhang, an Ort und Stelle diskutiert.

¹⁴ Rüdiger Schnell, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur* (Bibliotheca Germanica 27), Bern/München 1985, S. 24–40.

Andreas Capellanus, findet sich in zahlreichen Minneliedern – auch bereits in der provenzalischen Trobadoryrik; das Eindringen der Dame durch die Augen signalisiert den Liebesbeginn als Akt visueller Affizienz, bei der sich das Bild der Dame im Herzen des Liebenden festsetzt und ihn dadurch in seinem Streben nach der Dame außerhalb seines Herzens beflügelt.¹⁵ Doch statt um Affizienz geht es nun um einen gewaltsamen Durchbruch (*durch* [...] *gebrochen* 26,2f.), statt um Differenz zwischen realer und abgebildeter Dame allein um eine bedrängende Nähe (*so nahen* 26,2), statt um daraus resultierende Aktivität um ein völlig passives Ich. Alle Aktivität geht von der Dame aus. *Sie* ist Subjekt (*ein wip* ... 26,1); *sie* ist eingebrochen; *sie* hat sich den Weg erwählt. Damit hat sich die traditionelle Werbungsrichtung, die vom Werbenden zur unerreichbaren Dame hinverläuft, radikal umgekehrt, erscheint als Inversionsbewegung. Dieser Perspektiv- und Aktionswechsel spiegelt sich in der Pronominalstruktur, in der das Ich auch grammatikalisch zum Objekt gemacht wird (*mir ist* ... 26,1), und setzt sich im zweiten Stollen im Bild der Gefangenschaft fort. Erst am Ende des zweiten Stollens tritt das Ich in der Subjektposition hervor, jedoch nur um zu formulieren, dass es als aktives Ich in diesem Procedere verloren gegangen ist. Die Dame hat für sich gewählt (*sie ir hat erkorn* 26,5), das Ich dagegen ist *verlorn* (26,10).

Der Abgesang schildert den Liebesschmerz als sich ausbreitenden Brand. Dabei unterstützen Reimart und -struktur sowie Laut- und Rhythmusreize jene thematische Leitlinie in prononciierter Weise. Viermal taucht das Wort *brende* innerhalb des siebenzeiligen Abgesangs in identischem oder grammatischem Reim auf (*brende* 26,11, *gebrant* 26,13, *brenden* 26,15, *brenden* 26,17), d.h. das Wort breitet sich – parallel zur Bildvorstellung – über den gesamten Abgesang in rasantem Ausgriff aus, so dass die neu hinzutretende Metapher der *siuche* (26,14) jenen Akt des Ausbreitens, dem nichts entgegenzusetzen ist, nurmehr passgenau zu belegen scheint.¹⁶ Weit stärker suggerieren die Assonanzen und Alliterationen der Endreime *brende* (26,11) – *behende* (26,12) und *gebrant* (26,13) – *bevant* (26,15) das Übergreifen des Brandes als Lautbewegung über die Semantik hinaus. Und selbst die Reime *erhaben* (26,14) – *begraben* (26,17), die semantisch und positionell nicht direkt an die Brandsemantik

¹⁵ Vgl. Andreas Capellanus, *De Amore. Über die Liebe. Lateinisch-Deutsch*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Florian Neumann (Excerpta Classica 22), Mainz 2003, S. 10–17, S. 24f. u. ö. Vgl. Schnell [Anm. 14], S. 241–274. Reiches Material bieten auch: Xenia von Ertzdorff, *Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs ›Herz‹ in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts*, in: *ZfdPh* 84 (1965), S. 6–46; Friedrich Ohly, *Cor amantis non angustum*, in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 128–155. Zu Frauenlob: Eva B. Scheer, *Daz geschach mir durch ein schowwen. Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1990, S. 179–239.

¹⁶ Vgl. zum Motiv ›Liebe als Krankheit‹: Werner Hoffmann, *Liebe als Krankheit in der mittelhochdeutschen Lyrik*, in: *Liebe als Krankheit. 3. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters*, hg. von Theo Stemmler, Mannheim 1990, S. 221–257; Benedikt Konrad Vollmann, *Liebe als Krankheit in der weltlichen Lyrik des lateinischen Mittelalters*, ebd., S. 105–125. Es erscheint signifikant, dass das extreme Vergleichsbild der *siuche* bei Frauenlob singular ist.

anschließen, scheinen ›angesteckt‹, indem sie den a-Laut des reimenden Wortstamms – Echo auf *gebrant* (26,13) – in einer Kette von Assonanzen bis zum Ende durchziehen. Das Gefälle auf den Schluss zu wird zudem forciert durch die Reimstruktur. Im Kontrast zu den fünf verschiedenen Reimen in den fünf Zeilen der beiden Stollen (abcde/abcde) entlädt sich die Reimspannung in der Reimkaskade des Abgesangs in nur drei rasch aufeinanderfolgenden Reimen (ffghgxh), die zudem in unmittelbarer Vokalnachbarschaft liegen (a – e). Die Hilf- und Haltlosigkeit des Ich schlägt sich somit in einem Crescendo an Struktur-, Laut- und Reimstimulantien in einer Weise nieder, die über die rational zu erfassende Ebene von Lexik, Bild und Bedeutung hinaus eine performative Überzeugungs- und Suggestivkraft entwickelt.

XIV,27

[B] Ich clage min not,
 ich clage min unbewante zit,
 daz ich nach ‹den› ir hulden
 mit senen habe gerungen
 5 wol nach friundes rat.
 Der gicht, der tot
 müze enden miner helfe strit.
 bistu von solchen schulden,
 min heil sust were verdrungen.
 10 secht, nu stille stat
 Min rücken: [] gelücke,¹⁷
 daz e flücke
 ‹was› und wande ouch immer wesen,
 ich wene, im si ‹der› vederen zal
 15 zu sinen vetchen vil gelesen,
 swenn ez die höhe fliegen wil,
 daz ez muz vallen hin zu tal.

[B] Ich beklage meine Not,
 ich beklage meine vertane Zeit,
 dass ich nach ihrer Gunst
 (so) sehnsuchtsvoll gerungen habe
 genau nach dem Rat eines Freundes.
 Der sagt, (erst) der Tod könne mein
 (zerreißendes) Ringen um Erhöhung beenden.
 Bist du von solcher Art,
 wäre mein Heil chancenlos.
 Seht, nun steht mein
 Sich-Fortbewegen still: Glück,
 das einst flügte
 war und auch immer zu sein glaubte –
 ich glaube, ihm sind von den zahlreichen
 Federn
 aus seinem Fittich viele ausgefallen,
 so dass es, wann immer es in die Höhe
 fliegen will,
 hinab stürzen muss.

In der zweiten Strophe könnte *Ich clage* (27,1 f.) – anaphorisch wiederholt – Signal sein für den Umsprung auf die poetologische Ebene des Lieds, könnte Aufruf des singenden Ich sein, das die Situation der Betroffenheit reflektiert, in der Reflexion läutert und zum Frauenpreis transformiert. Doch die Klage hier stößt sich nicht in ihrem zweifachen Anlauf ab von der Handlungsebene, um in jenen poetologischen Transformationsprozess hineinzugelangen, der Leid in Preis zu wandeln versteht,

¹⁷ Vgl. Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, hg. von Burghart Wachinger (Bibliothek des Mittelalters 22), Frankfurt a. M. 2006, S. 420–425. Wachinger konjiziert (ähnlich wie bereits Etmüller – gegen F) *Min rüchend gelücke* (‘mein fürsorgliches Glück’). Dies wird m. E. jedoch weder der Dramatik der Aussage noch dem Bild des im Flug angehaltenen Vogels gerecht und nimmt auch der Assonanz-Trias *rücken – gelücke – flücke* mit inhärenter Zäsur zwischen Stillstand (nach *rücken*) und Absturz ihre lautliche Prägnanz.

sondern fällt ganz in die Beschreibung des Leids aus der Perspektive des betroffenen Ich zurück, ja expandiert dieses nurmehr. Beklagt wird nicht nur, dass die Geliebte kein Zeichen ihrer Huld sendet, sondern das Werben insgesamt wird im Rückblick als *unbewante zit* (27,2), als ‚vertane Zeit‘, bezeichnet. Der Gedanke der erzieherischen Kraft gerade der unerfüllten Liebe erscheint damit weit entfernt, ebenso wie das beständige Werben nicht zum *hohen muot*, sondern in qualvolle Ausweglosigkeit führt. Danach aber wäre die Dame nicht *Heilbringerin*, sondern *Heilvernichterin*: *bistu von solchen schulden, / min heil sust were verdrungen* (27,8f.): Revocatio der Dame als *summum bonum*? Zumindest haben sich – wie zuvor schon – sämtliche Perspektiven pervertiert.

Gefasst wird diese ›Perversion‹ im Bild des gefiederten Glücks, das dem Fall ausgesetzt ist. Es geht nicht mehr um einen Aufschwung im Zeichen des Eros, wie er im ‚Phaidros‘ beschrieben wurde¹⁸ und – transformiert als erotisches Ascensus-Konzept – in die mittelhochdeutsche Dichtung (etwa in Gottfrieds ‚Tristan‘, V. 16960 ff.) Eingang finden konnte,¹⁹ sondern um die Umkehrung dieser Bewegung: Statt Aufschwung Fall, statt der Realisation des *hohen muotes* ein klägliches Scheitern. Statt befreiender Reflexion über sich hinaus rekurriert das Ich nurmehr auf sich selbst in Positionen der eigenen Dissoziation (*ougen* 26,2 – *herze* 26,3 u. 13 – *lip* 26,6 – *friunt* 27,5), kreist – statt in der traditionellen Dreieckskonstellation – orientierungslos zwischen eigener Vergangenheit (*unbewante zit* 27,2) und eigener Zukunft (*tot* 27,6), zwischen Stillstand (*stille stat* 27,10) und einem Sich-Fortbewegen (*rücken* 27,11), zwischen *strit* (27,7) und *heil* (27,9), um schließlich – nach kurzem Zögern im Enjambement zwischen Vers 10 und 11 – gleichsam mitsamt dem Glück in einen syntaktischen Sog hineinzugeraten, der über ein komplexes Gefälle von Haupt- und Nebensätzen sowie Satzellipsen von der *höhe* (27,16) des *flücke*-Seins (27,12f.) zum *tal* (27,17) hin führt.

XIV,28

[C] Ich suchte mich,
da vant ich min *da heime* nicht.
ich *wante*, ein ding daz wolte
mich töten ‹*gar*› mit lüste.
5 lip, wa was ich do?
Hilf, Minne, rich
die wunderliche wechselschicht,
gib ‹wider mir› zu solde,
ob ich erner min brüste
10 vor ir lichte also,

[C] Ich suchte mich,
da fand ich mich daheim nicht.
Ich glaubte, irgendetwas wollte
mich töten (*gar*) mit Lust.
Körper, wo war ich da?
Hilf, Minne, räche
den wunderlichen Tausch,
gib mir als Gegenleistung wieder –
wenn ich meine Brust
vor ihr vielleicht in der Weise retten kann –,

¹⁸ Platon, Phaidros, 246de.

¹⁹ Siehe Walter Haug, Die höfische Liebe im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Wolfgang Stämmler Gastprofessur 10), Berlin/New York 2004, S. 58 f.

Daz ich behalde mit gewalde unter wilē minen mut, und <i>mich</i> von ir gewünschen mag. 15 ei, müste ich tun, daz sie mir <i>tut</i> – ich meine [] dich – und gebe <i>ir</i> mich, ²⁰ daz were ein wunne wernder tag.	dass ich (zumindest) ab und an meine Sinneskräfte zu beherrschen vermag und mich von ihr hinwegwünschen kann. Ach, könnte ich doch tun, was sie mir antut – ich meine dich –, und ihr mich geben, das wäre ein glückspendender Tag.
--	---

Die Dissoziation des Ich, die durch keine Reflexion mehr gebändigt werden kann, erreicht ihren Höhepunkt im ersten Stollen der dritten Strophe. Die Ebene des singenden, des ästhetisch-distanzierten Ich wird hier vollständig verlassen, geht gleichsam unter in der ruhelosen Suchbewegung des betroffenen Ich, die sich im rasanten Wechsel der Satzarten, der Anreden und Satzmodi spiegelt. Zunächst sucht sich das Ich in der Spannung von Subjekt und Objekt: *Ich suchte mich* (28,1). Die Sprachformel, die Subjekt und reflexives Objekt syntaktisch zusammenführt, suggeriert dabei eine Identität, die inhaltlich nicht mehr gegeben ist: *da vant ich min da heime nicht* (28,2). Dem Ich, dissoziativ aufgelöst und ortlos gemacht, entzieht sich denn auch die Sicherheit der Wahrnehmung; es kann nur noch glauben (*wante* 28,3) oder in hilflose Fragen übergehen: *lip, wa was ich do?* (28,5). Der *lip* übernimmt die Führung: Die Reflexion ist hinfällig geworden. »Man müsste wohl schon bis zu den Mystikern gehen, um in der mittelalterlichen Literatur vergleichbare Formulierungen zu finden«, so hat Burghart Wachinger die Verse 1 und 2 der Strophe kommentiert.²¹ Aber bei den Mystikern gibt es – auch noch in der absoluten Differenz – den Absturz in Gott. Hier jedoch fällt das Ich in ein Nirgendwo, gibt es kein verstecktes oder offenes oder nur erhofftes Fangnetz mehr.

In diesem Moment des bodenlosen Absturzes scheinen die Parameter des Ich-Liedes verlassen: Das Ich sucht nicht mehr die Dame, sondern nurmehr sich – und dies nicht mehr im Gespräch mit der Gesellschaft, sondern im Gespräch mit Dissoziationen seiner selbst. D. h. die für das traditionelle Ich-Lied der Hohen Minne konstitutive Dreieckskonstellation wird in der hybriden Ich-Expansion, die im Gegenzug zugleich Ich-Verlust bedeutet, aufgehoben, aufgesogen: Ende des Minnesangs?

Doch genau an diesem Punkt, der zugleich die Mitte des Lieds markiert, erfolgt die Wende: *Hilf, Minne* (28,6). Die Minne soll nach außen vermitteln, soll das rächen, was dem Ich angetan wurde. Die Rettung (*erner* 28,9) aus der desaströsen Situation des in sich selbst hilf- und haltlos zirkulierenden Ich besteht darin, soviel an Sinneskraft aufzubringen (*Daz ich behalde/ [...] minen mut* 28,11 ff.), dass eine Differenz

²⁰ Wachinger [Anm. 17] konjiziert: *ich neme ir mich und gebe ir dich*. Die Konjekturen – inhaltlich völlig überzeugend – würde die Unruhe der Syntax, die in die reflektierende Aussage in der 3. Person eine Anrede schiebt, mildern und erscheint gerade deswegen im Kontext der vorliegenden Interpretation weniger plausibel.

²¹ Wachinger [Anm. 11], S. 149. Vgl. zu den poetischen Vorstufen dieser extremen Darstellungsform in Frauenlobs Liedern sowie zum literarhistorischen Kontext: Harald Bühler, Zur Gestaltung des lyrischen Ichs bei Cavalcanti und Frauenlob, in: Wolfram-Studien 10 (1988), S. 179–189.

zwischen Dame und Ich wieder möglich ist (*und mich von ir gewünschen mag* 28,14). Damit zeichnen sich die Positionen der traditionellen Dreieckskonstellationen zumindest in zwei Polen, somit vorsichtig wieder ab. In einem weiteren Schritt wünscht sich das Ich, dass es der Geliebten in der Weise nahe kommen dürfe, wie es selbst dies erfahren habe (*ei, müste ich tun, daz sie mir tut* 28,15), jedoch ohne Gewalt, ohne distanzlose Bedrängnis. D. h. auch Werbung und Werberichtung vom Ich auf das Du hin, in der ersten Strophe ›verkehrt‹, geraten ins Lot. Angedeutet ist mit dieser Re-Installation der traditionellen Positionen und Aktionsrichtungen die Möglichkeit der Rückkehr ins vertraute Darstellungsmuster der Hohen Minne. Zugleich jedoch wird diese Möglichkeit deutlich als Fiktion markiert: Sie bleibt ein sprachliches Konstrukt, modelliert über die Imaginationskraft des Konjunktivs (*müste, were* 28,15 u. 17) und die bekannten Topoi der *wân*-Minne: *daz were ein wunne wernder tag* (28,17).

XIV,29

[D] Min meinschin,
 min wunne wernder vogelsanc,
 min lustgezierte heide,
 min heilschilt tragende blüte
 5 und min hoher mut,
 Daz kan sie sin,
 ‹ab› miner freuden anevanc,
 ei, wunsches ougenweide,
 heilflut der senften güte.
 10 Minne, bistu gut,
 Erteile ir herzen
 minnen smerzen.
 ouwe, wes gan ich ir nu
 teil? daz gebe ir zu swere hebe.
 15 sie tu mir halt, swie sie mir tu:
 ‹owe, Minne›, ich wil †durch min leit
 ir nimmer sweren wunsches leben† [].

[D] Mein Maienglanz,
 mein glückspendender Vogelgesang,
 meine lustgezierte Heide,
 meine den Schild des Heils tragende Blüte
 und mein hoher Mut,
 das kann sie sein,
 all meiner Freuden Anfang,
 ach, der Vollkommenheit Augenweide,
 Heilflut der sanften Güte!
 Minne, bist du gut,
 (dann) füge ihrem Herzen
 Liebesschmerz zu!
 O weh, was will ich ihr nun zuteil werden
 lassen?
 Das wäre zu schwer für sie zu tragen!
 Behandle sie mich eben, wie immer sie will!
 O weh, Minne, ich will durch mein Leid
 niemals ihre Vollkommenheit beschweren!

Trotz der Akzentuierung der lediglich sprachlichen Konstruiertheit der Hoffnung wird jedoch gerade an dieser Hoffnungsfiktion weitergesponnen. Sie stellt offenbar die entscheidende Scharnierstelle dar, mit deren Hilfe die Re-Installation des traditionellen Konzeptes gelingen könnte. In einer anaphorisch-hymnischen Aufzählung wird die Dame nun paraphrasiert mit einem Kaleidoskop an Bildern, die aus der reichen Metapherngalerie der Geliebten innerhalb des Minnesangs stammen²² und zugleich auf die vorausgegangenen Sinn- und Bildebenen anspielen, indem sie Gegenakzente setzen. Hier wird endlich, so scheint es, die Klage in den obligaten Preis

²² Susanne Köbele, *Der Liedautor Frauenlob. Poetologische und überlieferungsgeschichtliche Überlegungen*, in: Andersen [Anm. 2], S. 277–298, spricht zu Recht von »Natureingang-Stichwörtern« (S. 282).

transformiert: Statt der Kommunikationslosigkeit nun der *vogelsanc* (29,2), statt der *unbewante[n] zit* (27,2) nun die *lustgezierte beide* (29,3), statt des verdrängten Heils nun die *heilschilt tragende blüte* (29,4), statt des zu Fall gekommenen Glücks nun wieder der *hohe mut* (29,5), statt eines Leidens bis ans Ende nun *miner freuden anevanc* (29,7), statt des gewaltsamen Eindringens durch die Augen *wunsch es ougenweide* und der *meienschin* (29,8 u. 1), statt des heillos sich ausbreitenden Brandes die *heilflut der senften güte* (29,9).²³ All das *kan* (29,6) die Dame sein – das Modalverb situiert die aufgerufene Möglichkeit genau in der Mitte zwischen Realität und Irrealität. Zur realen Heilspenderin für das Ich würde die Dame jedoch erst, wenn auch sie in Liebe entbrennen würde, also Liebesschmerzen erdulden müsste. Dies jedoch – vom Ich einen Augenblick lang erwogen – darf nicht sein: Soll die Dame weiterhin als *summum bonum* gelten, darf ihre Idealität nicht angegriffen und beschwert werden. Das Ich ist beim traditionellen Minneparadox angekommen, und es klinkt sich fast lapidar in dieses traditionelle Spiel wieder ein: *sie tu mir halt, swie sie mir tu* (29,15). Dies wird abschließend noch einmal bestätigt: *ich wil durch min leit/ ir nimmer sweren wunsch es leben* (29,16f.). Das Ich hat seine Identität wiedergewonnen (*ich wil*); der Dame ist ihre unantastbare Position sicher (*wunsch es leben*); die Regeln des höfischen Minnespiels sind wieder eingesetzt: D. h. das alte Konzept ist inthronisiert. Und doch: Stimmgig, ausbalanciert ist es nicht. Denn mit kompromissloser Klarheit ist offengelegt, dass die Scharnierstelle der Re-Installation nurmehr der sprachliche Akt fiktionaler Imagination ist – jenseits der Authentizität (auf erster Ebene). Dies aber bedeutet: Der Frauenpreis am Anfang der Strophe ist nicht mehr – als integraler Fluchtpunkt – berechtigter, ja notwendiger *wân*, sondern *nur* Fiktion, *nichts als* Fiktion. Der Frauenpreis mitsamt der hymnisch-blühenden Repetition, mit dem die traditionelle Konstellation eingeholt schien, wird damit parallel zur Einholbewegung aus- und bloßgestellt als lediglich projektiertes, letztlich redundantes Sprachspiel, das den Authentizitätsanspruch somit auch auf zweiter Ebene – in Hinsicht auf gesellschaftliche Verbindlichkeit – nicht aufrechterhalten kann.

²³ Im Gegensatz zu Köbele betone ich die Differenz zum vorausgehenden Liedteil. Köbele [Anm. 22] spricht von »Übergänge[n]« (vgl. S. 283, ebd. auch Anm. 20) und sieht Frauenlob dabei »auf immer neue Paradoxien zusteuern« (S. 283). Ihre Auslegung ist der Intention geschuldet, die »paradoxe Gesamtlage« (ebd.) des Liedes auf allen Ebenen herauszustellen: »Alle fünf Strophen des Liedes halten Heils- und Negativitätsbestimmungen gleichzeitig« (S. 284). Dem ist einerseits entgegenzuhalten, dass innerhalb der fünf Strophen sich deutlich zu differenzierende Schwerpunktsverlagerungen abzeichnen, was Bildsprache, rhythmische und lautliche Valeurs sowie die emotive Lage betrifft, andererseits bedeutet »identifizierende Bildrede« (S. 283) keineswegs per se ein Paradox. Zur Kritik an der Fokussierung der »Paradoxie« als Interpretament vgl. auch Egidi [Anm. 8], S. 103, Anm. 3. Zurückgenommener Köbele [Anm. 3], S. 100–103.

XIV,30

[E] Sol frouwen pris an mir verderben an[]‹ <i>der</i> › clage? ²⁴ ich was doch ie des mutes, daz ich ‹ <i>in</i> › ere gunde, 5 als ich in noch gan. In welcher wis sol ich sie fürbaz mine tage ‹ <i>nu</i> › loben [] riches gutes, [] als ich bi wilen kunde, 10 do ich von in san Daz aller beste? eren veste waren gute frouwen ie. nu muz ich sprechen als ich sol: 15 ir keine wart so süze nie, queme ab ir munde ein lieplich <i>gruz</i> , er tete guten mannen wol.	[E] Soll Frauenpreis an mir zugrunde gehen in der Klage? Ich war doch immer willens, dass ich ihnen Ehre gönnte, wie ich sie ihnen noch immer gönne. In welcher Art und Weise soll ich sie nun zukünftig für ihre reichlichen Vorzüge loben, wie ich es einst konnte, als ich von ihnen das Allerbeste (er)dachte? Eine Festung der Ehre waren vortreffliche Frauen von jeher. Nun muss ich sprechen, wie ich soll: keine von ihnen erschien je so lieblich (wie dann) – käme von ihrem Mund ein freundlicher Gruß, er täte vortrefflichen Männern wohl.
--	--

Eben deshalb fragt die 5. Strophe dezidiert aus der Perspektive des singenden Ich: *Sol frouwen pris/ an mir verderben (an der clage)?* (30,1 f.). Sinn ergibt diese Frage nur, wenn implizit vorausgesetzt wird, dass eine Rückkehr zum Frauenpreis im Ich-Lied der Hohen Minne dem Ich nicht mehr möglich scheint. D. h. für ein wirklich betroffenes Ich, das sich im Liebesschmerz selbst zu verlieren droht, führt – so darf man den Text verstehen – kein Weg zurück zu einem Minnesang, der trotz des Leids und zugleich mit ihm Lob und Ehre der Frau verkünden könnte.²⁵ Wie aber soll dann einer, der sich namentlich dem Frauenlob verschrieben hat, Minnesang betreiben? Allenfalls – so erklärt der Abgesang – durch die Rückkehr in die geforderte Norm, deren normativer Anspruch jedoch als bloße Fiktion – jenseits eines authentisch-gesellschaftlichen Anspruchs auf Verbindlichkeit – durchsichtig bleibt: *nu muz ich sprechen als ich sol* (30,14). In entsprechender Manier klingt das Lied aus. Ein knappes Spektrum allbekannter Topoi wird aufgerufen als Lösung des Dilemmas, aber als eine Lösung, die in ihrer fiktiven Konstruktion, ihrer *sol*-Geste durchschaubar geworden ist und bei der das radikal betroffene Ich, das im ersten Teil des Liedes dominierte, hinter der pluralen Abstraktion (*guten mannen*) verschwunden ist: Die

²⁴ Ich übernehme hier die Konjektur Wachingers [Anm. 17] – statt *ane* bei Stackmann; F hat *an* –, da sie stimmiger im Gesamtkontext erscheint.

²⁵ Die Spannung zwischen Leid/*clage* und Gesang/*vreude* gehört zur Minnesangtopik (vgl. etwa Reinmar [MF 165,10]). Der Widerspruch, der in der Regel jedoch durch textuelle Verfahren aufgefangen wird, die die Simultaneität von Handlungs- und poetologischer Reflexionsebene indizieren, wird nun, durch das gegenteilige textuelle Verfahren, als unlösbare Opposition bloßgelegt.

süze, ihr munde, ein lieblich gruz – all das tete guten mannen wol (30,15 ff.). Mit der »generalisierenden Redeweise« schwenkt das Lied somit nicht in die Perspektive der Spruchdichtung ein, um »eine Balance zwischen den Gattungen und ihren je spezifischen Sehweisen zu gewinnen«,²⁶ sondern schwenkt zurück »ins alte Sprachspiel Minnesang«,²⁷ aber genau so, dass das System Minnesang als altes, überholtes, ja möglicherweise entleertes deutlich wird, ein System, das – ohne Verbindlichkeit – »nur noch« Sprachspiel ist.²⁸

III

Im Durchgang durch die Strophen lässt sich die Funktion der Bildsprünge, Perspektivwechsel, Lautassoziationen sowie Redemodi genauer fassen: Für die erste Strophe kann festgestellt werden, dass die Laut-, Reim- und Rhythmusstruktur weit mehr als die Semantik die Suggestivkraft des Brand- und Seuchenbildes bestimmt. In der zweiten Strophe setzt sich die Dramatik des stürzenden Glücks in einem syntaktischen Gefälle um, das – unterstützt durch starke Enjambements – auf den Fall *hin zu tal* (27,17) gleichsam ohne Atem zu holen zuläuft. Die rasanten Perspektivwechsel, Satzartenwechsel und Modiwechsel demonstrieren in der dritten Strophe die Orientierungslosigkeit eines Ich, das sich zwischen Selbstverlust und höchstem Glück irgendwo – aber wo? – zu orten versucht. Bis hierher kleidet die poetische Sprache keineswegs nur ein vorgegebenes Thema möglichst attraktiv ein. In den ersten drei Strophen bringt vielmehr die syntaktisch-lautlich-dynamisierte Sprachaventure die emphatisch mitzuvollziehende Suggestion des sich ausbreitenden brennenden Schmerzes, des fallenden Glücks, des orientierungslosen Herumirrens allererst hervor. Dieses generierend-suggestive Verfahren über eine rasante Mobilisierung lautlicher und rhythmischer Valeurs, das man als weitere und vielleicht forcierteste Facette des »poetologischen Programm[s]« des »Wiederfinden[s] der verborgenen Sprachschichten«²⁹ verstehen kann, weist nicht in die Moderne voraus, sondern auf die Modernität, die vielleicht – für seine Zeitgenossen – anstößige Modernität in Frauenlobs Werk selbst, ohne dass man dafür die Begriffe Autonomie oder Autarkie bemühen müsste. Gemeint ist vielmehr eine Form der »Selbstbezüglichkeit«³⁰ oder »semioti-

²⁶ Wachinger [Anm. 11], S. 147.

²⁷ Köbele [Anm. 3], S. 102.

²⁸ Dies würde sich mit der brüskten Kritik an der Tradition decken, die Kellner [Anm. 2] für die Autorrolle Frauenlobs herausgearbeitet hat: »Der eigene Gesang entsteht in der Vereinnahmung des Wortmaterials der anderen, ein Verfahren, das sich grundlegend unterscheidet von einem bewundernd-distanzierten, vom Interesse des Sammelns und Archivierens geleiteten Blick eines Epigonen auf die Klassiker« (S. 260) – im vorgeführten Fall mit der doppelten Ausrichtung der Kritik a) an einem Minnesangkonzept, das nur noch fiktionales Spiel ist, b) an einer Sprache, die sich mit abgegriffenen Versatzstücken, Schablonen, Zitaten begnügt und nicht von *grunt* (GA V, 115,6) auf wirkt.

²⁹ Kellner [Anm. 2], S. 275, vgl. auch S. 268.

³⁰ Gert Hübner, Die »geblümete Rede«. Zur Theorie und Praxis einer poetischen Technik im späteren Mittelalter, in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 12 (2000), S. 175–184, hier S. 181.

sche Autoreferentialität«,³¹ die nicht den Autor, sondern das Sprachmaterial selbst betrifft und in ihrer performativen Verve nicht eine reflektierend-distanzierte, sondern eine emphatisch-emotionale Rezeptionshaltung einfordert.

Die vierte Strophe jedoch signalisiert eine Wende im Sprachgestus. Die zu emphatischem Mitvollzug suggestiv auffordernde lautliche und rhythmische Verve wird aufgegeben: Das Gleichmaß des Zeilenstils und die anaphorische Bildreihung, unterstützt durch den syntaktischen wie bildlichen Parallelismus, führen in gewohnte Tempi und Bildfelder zurück und stellen im demonstrativen Umschwung die Rückführung als solche heraus. Eben dieser demonstrative Umschwung in den traditionellen Sprachgestus wirft jedoch um so mehr die Frage nach der Redundanz der bekannten Topoi und der Authentizität des Gesagten in der gewohnten Struktur auf. Die Topoi, in der Häufung als solche markiert, entlarven sich als Zitat auf lediglich hypothetischem Boden. In der fünften Strophe schließlich siedelt sich das Ich auf der Metaebene poetologischer Reflexion an – keine Bilderflut, keine auffallenden Klangassoziationen, keine Perspektivwechsel: Das brennende, stürzende, orientierungslose Ich tritt hinter einem singend-reflektierenden Ich zurück, das sich und seine poetische Verfahrensweise aus der Traditionserwartung heraus definiert: *nu muz ich sprechen als ich sol* (30,14).

Damit wird in Lied 6 zweierlei deutlich: Greifbar wird nicht nur ein überbordendes sprach-bildliches Vexierspiel, sondern zugleich auch dessen differenzierter und differenzierender Einsatz, insofern sich die Qualität des sprachlich-bildlichen Vexierspiels im Verlauf des Liedes signifikant ändert. D. h. signifikant ist neben dem subtilen, polyvalenten und polyphonen Einsatz von Klängen, Satzstrukturen, Perspektiven und Bildern, dass diese offenbar nur in strategischen Schnitten, in Wechseln der poetischen Technik ihrem Thema gerecht zu werden vermögen. Welchem Thema? Und warum die stilistischen Abstufungen innerhalb des Liedes, die unterschiedliche poetische Verfahrensweisen miteinander korrelieren und divergente Relationen von Sänger-Ich und Sprechgestus demonstrieren?

Herausgestellt als Frauenlobs Thema in den Liedern wurde wiederholt die Sezierung der Liebesqual in intertextueller Rückkoppelung an Verfahrensweisen der Sangspruchdichtung,³² die Radikalisierung der Ich-Entfremdung innerhalb der Hohen Minne,³³ die »Ich-Auflösung, die Spaltung« der Ich-Rolle³⁴ – all dies ist richtig. Den-

³¹ Christoph Huber, Herrscherlob und literarische Autoreferenz, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991 (Germanistische Symposien Berichtsbände 14), hg. von Joachim Heinzle, Stuttgart u. a. 1993, S. 452–473, hier S. 454 f., erläutert den Begriff in Anlehnung an Jakobsons Modell der »poetischen Funktion« der Sprache und demonstriert dies anhand von Beispielen aus Frauenlobs Sangspruchœuvre. Vgl. auch Jens Haustein, Autopoietische Freiheit im Herrscherlob. Zur deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts, in: *Poetica* 29 (1997), S. 94–113; allerdings irritiert hier die nicht problematisierte Korrelation mit dem Begriff Autonomie.

³² Egidi [Anm. 8], S. 103–115.

³³ Wachinger [Anm. 11], zusammenfassend S. 148–150.

³⁴ Köbele [Anm. 22], S. 284; weitere Beschreibungskategorien: »Pluralisierung«, »Aspekt-Differenzierung«, »Dissoziation« (Köbele [Anm. 3], S. 115 Anm. 304, und S. 130).

noch betrifft die in Frauenlobs Liedern so auffällige Dissoziation des Ich – genau besehen – nur die Hälfte von Lied 6, ebenso wie sie in Frauenlobs Liedern 3, 4 und 5 nur Teile der Gesamtstruktur beschreibt. Im ersten Teil des Liedes würde sich somit die Verfahrensweise der »Konzentration und Konsequenz« widerspiegeln, die Burghart Wachinger als Kennzeichen der Lieder Frauenlobs ausgemacht hat,³⁵ ebenso wie das Verfahren der Segmentierung, das Margareth Egidi bei Frauenlob – gegenläufig zur Gattungstradition – geltend gemacht hat und das – verbunden mit auffächernden und zergliedernden Beschreibungsvarianten – ein Liebeskonzept der »Ungleichheit« entwirft.³⁶ Vollzieht man jedoch den differenzierten und differenzierenden Verlauf des *gesamten* Liedes mit, so wird deutlich, dass das Lied nicht in dieser einen Position und Verfahrensweise aufgeht, sondern dass ihm ein konzeptueller Kontrast³⁷ eingeschrieben ist, der auf Konfrontation drängt. Und diese Konfrontation, ausgetragen mit aller sprachlichen Raffinesse, setzt am konzeptionell empfindlichsten Punkt der alten Minnesangkonzepktion an: der unabdingbaren Korrelation von Handlungs- und Reflexionsebene.

Für das traditionelle Minnesangkonzepktion des Ich-Liedes der Hohen Minne war – so wurde anfangs ausgeführt – die Spannung zwischen Handlungs- und poetologischer Reflexionsebene konstitutiv. Dem Rollen-Ich des Werbenden auf Handlungsebene wurde das Rollen-Ich des Sängers auf Reflexionsebene korreliert. Die Spannung beider Ebenen zueinander – nicht anteilig auflösbar – ermöglichte den gedanklichen Balanceakt des Hohen Minnesangs. Frauenlob thematisiert diese Minnesangkonzepktion von ihren Grundfesten her, indem er eben jenes *equilibre* Zusammenspiel der beiden Ebenen und ihrer Sprechhaltungen aus der Balance bringt. Die Rolle des betroffenen Ich und die Sänger-Rolle scheinen in Lied 6 gerade nicht mehr vereinbar in einem simultanen Doppelspiel. Vielmehr werden die Ebenen und ihre Sprechhaltungen dezidiert auseinanderdividiert: Statt in der Gleichzeitigkeit eines Miteinanders sind sie – in Lied 6 – deutlich hintereinander positioniert: *Zuerst* ist die Rede vom betroffenen (Handlungs-)Ich; *dann* kristallisiert sich langsam das Sänger-Ich heraus, das am Ende von Lied 6 den Ton angibt. Das Verfahren der Segmentierung geht somit nicht darin auf, das betroffene Ich freizusetzen, somit nur ein Segment zu fokussieren, sondern schaltet gleichsam zwei Segmente hintereinander. Dieses von der poetischen Strategie tendenziell dem Sangspruch angehörende Verfahren³⁸ bleibt jedoch

³⁵ Wachinger [Anm. 11], S. 149.

³⁶ Egidi [Anm. 8], S. 107f. und S. 109–115 (Zitat S. 109).

³⁷ Dass dem Kontrast auf Textebene der kongruente Ton der Strophen entgegensteht, sollte nicht überbewertet werden; so sind Modulationen im Vortrag, analog zu inhaltlicher, stilistischer oder lautlicher Differenzierung innerhalb der Strophenabfolge, auch bei metrisch und musikalisch gleichgestalteten Strophen durchaus denkbar und in der Gesangspraxis üblich.

³⁸ Vgl. Egidi [Anm. 8], S. 106f. Was Egidi für die Kombination von Diskursausschnitten durch Zusammenstellung verschiedener Strophen im Vortrag für den Sangspruch festhält, gilt dann – komprimiert in *enem* Text – auch für Frauenlobs Lied 6: »Bei solchen Kombinationen entstehen potentiell Unbestimmtheitsstellen, was die Relationierung der erwähnten, text-intern nicht verknüpften Segmente betrifft. Diese Relationierung ist dann von Vortrag zu

durch die Wahl der beiden dem traditionellen Minnesang angehörigen simultanen Ebenen als sukzessive Segmentausschnitte der Minnesangkonzeption verpflichtet. Entscheidend ist, dass im Nacheinander, in der segmentierenden Abfolge beide traditionell simultanen Sprechhaltungen des Ich-Liedes der Hohen Minne ihren Charakter deutlich verändern: Indem das betroffene Ich in der ersten Hälfte ohne Korrektiv völlig entfesselt erscheint und in eine Hilflosigkeit abdriftet, aus der es sich kaum zu retten weiß, spricht dieses Ich nicht mehr von der *hohen minne* in der Weise, dass es diese im Sprechen zu beherrschen scheint, es ist vielmehr einer zerstörerischen Liebe ohne Aufschwungspotential ausgeliefert, derer nicht sprachlich Herr zu werden ist,³⁹ die nur suggestiv-performativ mitzuteilen und vom Rezipienten mitzuvollziehen ist. Hoffnungsverlust wie (selbstverständlich inszenierte) Relativierung der inaugurativen Sprachmächtigkeit aber desavouieren das traditionelle Konzept der Hohen Minne von seinem Grundimpetus her. Das Sänger-Ich dagegen zieht sich in der zweiten Hälfte zunehmend auf eine Position formeller Redundanz zurück, mit der es der Tradition Genüge zu tun gedenkt, dezidiert *ohne* den Anspruch der Betroffenheit und damit auch der Authentizität auf zweiter Ebene aufrechterhalten zu wollen. Die Hoffnung des traditionellen Minnesangkonzepts nunmehr aufseiten der sprachlich produzierten Fiktion, die als sprachlich produzierte herausgestellt wird, festzuschreiben, gleichsam im anderen Extrem zu arretieren, bedeutet jedoch – zusammen mit einer Autoreflexivität des Singens, die nicht mehr auf der Fiktion der Authentizität der Minne basiert – ebenso einen eklatanten Regelverstoß.

Von zwei Seiten aus ist somit die Spannung aufgehoben, die die Hohe Minne des Ich-Liedes konstitutiv bestimmte, d. h. die Sprachmodulationen in Frauenlobs Lied 6 zielen – zumindest in der Differenzierung zwischen erster und zweiter Hälfte des Liedes – gerade nicht auf eine Enthierarchisierung von Positionen oder deren Umbesetzungen, so dass jede dezidierte Position in die Schwebelage geraten und ungreifbar würde. Sie zielen vielmehr auf eine sezierende Analyse auf verschiedenen Ebenen: Die Differenz unterschiedlicher stilistischer Verfahrensweisen markiert die Diversität von Handlungs- und poetologischer Reflexionsebene, so dass diese nicht mehr in simultaner Korrelation, sondern im Kontrast aufeinander bezogen sind. So erscheint die Authentizität verbürgende Hilflosigkeit des Werbenden in Opposition zu einer hyperbolisch-sprachmächtigen Fiktion konzipiert. Zugleich divergieren auch die Relationen von werbendem Ich und Sänger-Ich zum jeweiligen Sprechakt. Während das Ich auf Handlungsebene sich einer oszillierenden Sprachmodulation auszuliefern scheint, deren autoreferentielle Textur in der Verve von Rhythmus, Reim und Lautklängen einen performativen Mitvollzug emotiv einfordert, rekuriert die Autore-

Vortrag je neu von den Teilnehmern zu leisten, von Sänger und Publikum gleichermaßen« (S. 106 Anm. 11).

³⁹ Vgl. zum Aspekt der Selbstermächtigung in der Reflexion auf den poetischen Akt etwa Walthers Lied *Lange swigen des hât ich gedâht*: L 72,31. Am Beispiel Morungens erläutert diesen Zusammenhang differenziert und unter Berücksichtigung der Genderperspektive Beate Kellner, Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen, in: PBB 119 (1997), S. 33–66.

flexivität des Sänger-Ich auf eine kalkuliert-souveräne Versatzstück-Rhetorik im Umgang mit den traditionellen semantischen, bildlichen und gesellschaftlichen Topoi. Im Abschied von der Hohen Minne lässt das Lied jedoch nicht einfach das alte Modell zurück, sondern demonstriert in der Aufhebung noch einmal dessen Bedingungen und Implikationen. Genau darin aber überzeugt dieses Lied, gelangt es zu neuer Authentizität, einer Authentizität auf dritter Ebene: Ein glaubwürdiger Rekurs auf die alte Konzeption der Hohen Minne kann um 1300 nur darin bestehen, die Bedingungen und Implikationen von deren historischem Ende zu reflektieren, ja mehr noch: dieses Ende von der sprachlichen Modulation her *uz kezzels grunde* (GA V,115,7) und zugleich polyphonisch zu inszenieren. Frauenlobs Lied 6 vollzieht des Minnesangs Ende und holt zugleich alle Errungenschaften dieser artifiziellen Gattung als Spielraum ihrer Möglichkeiten ein.