

Frauenlieder im Minnesang bis Walther von der Vogelweide

**Forschungsabriss und Untersuchungen zur Überlieferung, zur weiblichen
Sprechhandlung und zur genderspezifischen Emotionalität**

Inaugural-Dissertation
in der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Ikue Nagasawa
aus Nagoya/Aichi (Japan)

2015

**Frauenlieder im Minnesang bis Walther von der Vogelweide.
Forschungsabriss und Untersuchungen zur Überlieferung,
zur weiblichen Sprechhandlung und zur genderspezifischen Emotionalität**

Inhalt

Vorwort	4
1. Einleitung	5
1.1. Frauenlied als Gattungsbezeichnung	5
1.2. Forschungsgeschichte zum Frauenlied	11
1.3. Die Weibliche Stimme im Mittelalter	27
1.4. Gegenstand und Ziel der Arbeit	29
2. Überlieferungsmerkmale der Frauenlieder: <i>Mouvance</i> und <i>variance</i> in den Frauenliedern von Friedrich von Hausen bis Walther von der Vogelweide	31
3. Weibliche Stimme in Text und Aufführung	54
3.1. Weibliche, männliche und geschlechtsneutrale Strophen(teile) im frühen Minnesang	54
3.2. Die Aufführung des frühen und hohen Minnesangs	61
3.3. Transsexualität der gesungenen Stimme? <i>Gender trouble</i> bei Sänger und Publikum ..	64
4. Überlegungen zur genderspezifischen Codierung von Emotionalität	67
5. Weibliche Emotionalität und weibliches Sprechen bei Reinmar dem Alten	69
5.1. Zur Poetik des männlichen <i>trûrens</i>	71
5.2. Reinmar MT XXXVII (MF 186,19)	75
5.2.1. Dilemmatische Frauenlieder – ein Forschungsbericht	75
5.2.2. Text und Überlieferung	77
5.2.3. <i>Leit</i> ohne Verlust des Geliebten: Reinmarsche Inszenierungen weiblicher Emotionalität	82
5.2.4. Nicht <i>trûren</i> , sondern antworten: dilemmatisches Sprechen als weibliche Sprechhandlung	87

5.3. Reinmar MT LV (MF 199,25)	93
5.3.1. Text und Überlieferung	93
5.3.2. Nicht <i>trûren</i> , sondern begehren: Die diskursive Fähigkeit der weiblichen Stimme	104
5.4. Reinmar MT LIX (MF 203,10) und MT LXVI	109
5.4.1. Text und Überlieferung	109
5.4.2. <i>vröude</i> im Medium der weiblichen Stimme im frühen und hohen Minnesang....	116
5.4.3. Weibliche <i>vröude</i> und <i>vrouwe</i> als <i>vröude</i> : Interferenzen zwischen Minnesang und Spruchdichtung.....	122
6. Semantik von <i>vröude</i> im Medium der weiblichen Stimme bei Walther von der Vogelweide.....	125
6.1. Walther von der Vogelweide L 39,11	127
6.1.1. L 39,11 – eine Forschungsskizze	127
6.1.2. Text und Überlieferung	137
6.1.3. <i>Saelde</i> von <i>maget</i> und <i>vrouwe</i> : Minnesang ohne die Rolle des männlichen Werbers	145
6.2. Walther von der Vogelweide L 43,9	153
6.2.1. L 43,9 – eine Forschungsskizze	153
6.2.2. Text und Überlieferung	154
6.2.3. <i>Vröude</i> ohne Liebe(nde): Gattungs- und Diskurskontaminationen.....	173
7. Zusammenfassung und Ausblick	182
8. Anhang: Kategorisierung der Emotionen nach Mees (1991)	184
9. Literaturverzeichnis.....	190
Handschriftliche Quellen.....	190
Ausgaben	191
Wissenschaftliche Hilfsmittel	194
Forschungsliteratur.....	195

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2009/10 von der Fakultät der Geistes- und Kulturwissenschaften an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg angenommen wurde. Die Arbeit wurde zur Veröffentlichung grundlegend gekürzt.

Zahlreichen Personen gilt es an dieser Stelle für ihre großzügige Hilfe zu danken. Besonders möchte ich mich bei meiner Erstbetreuerin, Ingrid Bennewitz, dafür bedanken, dass sie die Entstehung der Arbeit längerfristig begleitet hat; Ulrich Müller[†] (Universität Salzburg) danke ich für die Erstellung des Zweitgutachtens, Gert Hübner (Universität Basel) und Peter D. Ackermann (Universität Erlangen-Nürnberg) für ihren fachlichen Rat. Jun Matsuura und Keiji Fujii[†] (beide *University of Tokyo*) verdanke ich die Anregung zur Aufnahme eines Promotionsstudiums.

Schwierigkeiten ergaben sich aus der Abfassung der vorliegenden Arbeit in einer Sprache, die nicht meine Muttersprache ist. Mit Sicherheit hätte man die eine oder andere Stelle sprachlich eleganter formulieren können, dafür bitte ich um Verständnis. Für die Korrekturen und die wissenschaftliche Hilfestellung ist daher besonders Andrea Grafetstätter, Stephan Popp und Kai Lorenz herzlich zu danken; für die freundschaftlichen Telefongespräche meinen ehemaligen Kommilitonen in Tokio, Hideki Asai, Kazuko Okamoto und Akane Nishioka. Auch all jenen, die hier nicht namentlich genannt werden können und die mich bei meinem Vorhaben auf verschiedene Weise unterstützt haben, möchte ich meinen Dank aussprechen.

Für finanzielle Hilfe bin ich dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), der Teile meines Promotionsstudiums durch ein Stipendium unterstützt hat, zu Dank verpflichtet.

Bamberg, im September 2015

Ikue Nagasawa

1. Einleitung

1.1. Frauenlied als Gattungsbezeichnung

Die Bezeichnungen Frauenlied und Frauenstrophe sind seit dem 19. Jahrhundert in der germanistischen Forschung wie eine Gattungsbezeichnung gebraucht worden. Einer genaueren terminologischen Überprüfung sind sie gleichwohl nicht unterzogen worden. So wird der gleiche Sachverhalt gelegentlich in der Forschung auch als „Frauenmonolog“¹, „Frauenrede“² oder „Frauenklage“³ bezeichnet, ohne dass eine Abgrenzung ersichtlich wird.

Die erste intensive Beschäftigung mit der mittelhochdeutschen Frauenstrophe beginnt mit WILHELM SCHERER, der diesen Begriff für Lieder, die von Frauen verfasst wurden, verwendet.⁴ Für den Begriff Frauenlied ist aber keineswegs die weibliche Verfasserschaft vorausgesetzt worden.⁵ Der Begriff Frauenlied sowie Frauenstrophe zeichnet sich durch seine zweifache Anwendbarkeit – ein Lied von einer Frau (bzw. von Frauen)⁶ und ein Lied mit weiblichem Aussagesubjekt – aus. Bereits KONRAD BURDACH spricht von „eine[m] dreifachen ursprung“ der „frauenlieder“:

„Die frauenlieder haben, soviel ich sehe, einen dreifachen ursprung. einmal gab es wirklich von frauen gedichtete lieder, wie die unter Kürenbergs namen überlieferten beweisen, mag man über diese selbst auch anders denken als ich: sie waren bestimmt für den geliebten, sei es dass sie unmittelbar vor ihm gesungen oder durch einen boten oder schriftliche ihm mitgeteilt wurden; oft waren sie antwortlieder ... daneben werden männer früh solche frauenlieder nachgebildet haben: entweder benutzten sie dabei wirkliche äusserungen ihrer damen, bisweilen vielleicht wörtlich (Scherer Zs. 17, 573. 575), oder sie folgten bloß ihrer phantasie. beide möglichkeiten schließen sich übrigens nicht gegenseitig aus und von der einen zur anderen leiten unendlich viele abstufungen hinüber. endlich drittens wirkten auch die großen monologe der höfischen epik ein: dass die selbstgespräche der Isalde bei Eilhart, der Lavinia bei Veldeke zusammenhang haben mit Hausens und Reinmars frauenliedern, ist von mir nachgewiesen (Reinmars und Walther s. 120). da waltet dann am meisten fiction und das psychologische interesse überwiegt jedes andere.“⁷

¹ Stellvertretend sei hier auf Fischer (1934) verwiesen.

² Vgl. Mergell (1940).

³ Brinkmann (1971), S. 73.

⁴ Scherer (1874a) untersucht insgesamt neun Frauenstrophen Kürenbergs.

⁵ Scherer (1874b, hier: 1891), S. 112, bemerkt hierzu: „Frauenlied als Abschluß eines Liebesverhältnisses, als letztes Gedicht eines Tones: I. 33,7. 34,11. [...]“. Hier sei ausdrücklich bemerkt, dass Scherer für MF 33,7 und MF 34,11 die Verfasserschaft Dietmars nicht in Zweifel zieht. Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, dass Scherer die Äußerungen in den frühen Frauenstrophen (MF 33,7 und MF 34,11) für ein wörtliches Zitat eines realen Gesprächs zwischen den Geliebten gehalten hat. Auch in der nachfolgend wiedergegebenen Textstelle wird nicht ganz deutlich, dass Scherer dem Autor Veldeke die Verfasserschaft von „ein[em] gedicht“ absprechen wollte; vgl. Scherer (1874a), S. 573: „Es wäre sehr wünschenswert dass die frauenstrophen der mhd. lyrik eine besondere zusammenhängende erörterung fänden. [...] Wenn Heinrich von Veldeke seiner geliebten dame ein gedicht in den mund legt (nach älterer weise mit ausdrücklich epischer einführung derselben MF 57,12.13) [...]“. Hervorhebung im Text.

⁶ Der Begriff Frauenlied muss nicht immer als das Lied der Frauen (= Plural) verstanden werden, wie es Haferland in seinem Aufsatz zu Reinmars Frauenliedern ohne überzeugende sprachwissenschaftliche Begründung tut; vgl. Haferland (2006), S. 373.

⁷ Burdach (1883), S. 367.

Die Ansichten SCHERERS wie BURDACHS hinterließen in Hinblick auf den Wortgebrauch von Frauenstrophe und Frauenlied entscheidende Spuren in der nachfolgenden Forschung. Da sich die wissenschaftlichen Arbeiten in der Folgezeit auf die von den Vorgängern aufgestellte Thesen konzentrieren,⁸ steht der Begriff Frauenstrophe im Zentrum einer Diskussion, die die postulierte Annahme der weiblichen Verfasserschaft der Kürenberg-Strophen zu widerlegen sucht.⁹ Einer dieser Beiträge stammt von FRIEDRICH BRACHMANN, der sich in diesem Kontext den „Frauenstrophen“¹⁰ widmet. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass der Begriff Frauenstrophe in der Forschungsdiskussion stets im doppelten Sinn zur Verfügung steht, so dass sich BRACHMANN gelegentlich dazu gezwungen sieht, mit dem Ausdruck „wirkliche Frauenpoesie“ die ursprüngliche Bedeutung des Wortes hervorzuheben.

Die Frage nach der weiblichen Autorschaft liegt noch GUSTAV EHRISMANN'S Definition des Terminus Frauenlied (1927) in seiner Abhandlung „Frauenlied, Wechsel, Botenlied“¹¹ zugrunde:

„Der Form nach sind zwei Arten von Frauenliedern zu unterscheiden: die subjektive Art, wo die Frau selbst ihre Erlebnisse und Gefühle ausspricht, und die objektive, wo der Dichter von der Liebe der Frau erzählt, wie in den franz. Romanzen. Bei der ersteren Art kommt die Verfasserschaft zur Frage, ob Frauen selbst die Lieder gedichtet haben oder ob sie Schöpfungen von Dichtern sind, die sich in die Stimmung der liebenden Frau versetzten und aus dieser Fiktion heraus das Lied konzipieren.“¹²

Die 1934 erschienene Dissertation von HEINZ FISCHER sowie die 1940 erschienene Dissertation von ERIKA MERGELL betrachten unter Vernachlässigung der Terminologie die Entwicklung bzw. die Eigenschaften der Frauenlieder vom literarhistorischen Standpunkt aus.¹³ So wird der gleiche Sachverhalt als „Frauenmonolog“¹⁴ und „Frauenrede“¹⁵ bezeichnet.

Zu einer einheitlichen Auffassung des Begriffs Frauenlied führten auch die Forschungsdiskussionen der jüngeren Zeit kaum. Der Romanist ULRICH MÖLK rekonstruiert erstmals die Begriffsbildung des Terminus Frauenlied. Dieses habe im Mittelalter sowohl im französischen

⁸ Einen Überblick über die zeitgenössische Forschung bietet Bretschneider (1908).

⁹ So betitelt Brachmann (1886) ein Kapitel seines Aufsatzes „Die Frauenstrophen“; die Dissertation von Pralle (1892) trägt den Titel „Die Frauenstrophen im ältesten deutschen Minnesang“ und auch Ehrismann (1927) betitelt ein Kapitel seines Aufsatzes „Frauenstrophe, Wechsel, Botenlied“.

¹⁰ Brachmann (1886), S. 443 (Überschrift eines Kapitels).

¹¹ Ehrismann (1927), S. 347 (Kapitelüberschrift). Dieser Arbeit nimmt ein letztes Mal die Thesen Wilhelm Scherers auf.

¹² Ehrismann (1927), S. 347.

¹³ Fischer (1934) und Mergell (1940). Da sie sich bereits von den Thesen Scherers und Burdachs distanzieren, hat die Frage nach der Verfasserschaft der Frauenstrophen für sie keine Relevanz mehr. Gleichwohl wirft der Begriff auch für Fischer und Mergell Probleme auf: Fischer versteht unter „Frauenmonolog“ nicht nur den Typ des Frauenmonologs, sondern auch Frauenstrophe im Wechsellied und unter „Frauenstrophe“ Frauenstrophen eines Tones, der sich nach dem Prinzip der Einstrophigkeit gestaltet. Hingegen versteht Mergell unter „Frauenrede“ alle Lieder und Strophen, in denen sich das weibliche Ich äußert; dabei hat sie die Frauenlieder (Wechsel, Dialog und Frauenmonolog) bis zu den späteren Autoren aus dem Band „Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts“ von Carl von Kraus berücksichtigt.

¹⁴ So bei Fischer (1934) als Arbeitsüberschrift.

¹⁵ So bei Mergell (1940) als Arbeitsüberschrift.

als auch im deutschen Raum keine eigene Bezeichnung gehabt;¹⁶ im europäischen Raum bezeichnet allein eine portugiesische Poetik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts diesen Liedtyp als *cantiga de amigo* (= Lied über den Freund).¹⁷ Mit Blick auf die neuzeitliche Forschungsgeschichte kritisiert er zudem die auch nach BURDACH in der Germanistik weiterhin übliche „Ausblendung der Verfasserfrage“¹⁸ besonders deshalb, weil Frauenlieder für WILHELM GRIMM¹⁹ und SCHERER ursprünglich jene Lieder sind, die von Frauen gedichtet wurden.²⁰ Begründet durch diese „Uneinheitlichkeit in der Verwendung des Begriffs“ und „mehr noch“ durch „die Tatsache, dass er, eingestanden oder unbeabsichtigt, romantisch-nachromantische Ursprungstheorien evoziert“,²¹ entscheidet sich MÖLK in seinem Beitrag zu der von ihm herausgegebenen Anthologie „Romanische Frauenlieder“ (1989), den Begriff „*chansons de femme*“ „in den terminologischen Apparat einer Typologie des volkstümlichen Liebesliedes im romanischen Mittelalter nicht aufzunehmen“. Letztlich bestimmt MÖLK den Begriff für den romanistischen Bereich als „[den] inhaltlich und formal definierten Prototyp der Gattungen vorhöfischer Liebeslyrik“.²²

In der Germanistik steht es um die Diskussion der Gattungsbestimmung vollkommen anders. In der Einleitung zu ihrer germanistisch-romanistischen Anthologie „Frauenlieder des Mittelalters“ (1990) definiert INGRID KASTEN die Gattung Frauenlied allein mit Bezug auf ein einziges Merkmal, das Geschlecht des Sprechers: „Es sind Lieder, deren lyrisches Subjekt eine Frau ist.“²³ Da im deutschen und französischen Mittelalter kaum weibliche Autoren bezeugt sind, erweist sich das Frauenlied paradoxerweise überwiegend als von einem männlichen Autor verfasste „Rollenlyrik“.²⁴ Die Ausnahme davon sind Lieder der südfranzösischen *Trobairitz*, die von KASTEN im Unterschied zur eher pragmatischen Kategorisierung von JOHN PLUMMER²⁵ und besonders zur etablierten romanistischen Forschungstradition auch als Frau-

¹⁶ Dazu ausführlich Mölk (1989), S. 13f. und Kasten (2000), S. 6f.

¹⁷ Mölk (1989), S. 14f. Die Handschrift *Cancionero da Biblioteca Nacional* stammt frühestens aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wobei der Verfasser sich auf ältere Liederhandschriften bezieht. Diese erste Bezeichnung für das Frauenlied durch diesen Autor aus dem späten Mittelalter ist jedoch bis heute in der wissenschaftlichen Erforschung des Frauenliedes auf wenig Zustimmung gestoßen. Sowohl Mölk als auch Kasten verwenden weder für die französischen noch für die deutschen Frauenlieder diesen Terminus.

¹⁸ Mölk (1989), S. 21.

¹⁹ Mölk gibt hierfür keine Quelle an.

²⁰ Mölk (1989), S. 16ff. und S. 20f. Scherer, der den Begriff geprägt habe, habe Frauenlied oder Frauenstrophe „in der Regel nur dort [verwendet], wo er von weiblicher Verfasserschaft überzeugt ist“ (ebd. 20).

²¹ Mölk (1989), S. 23.

²² Mölk (1989), S. 22. Die Untersuchung Katharina Städtlers zur Lyrik der *Trobairitz* (1986), besonders aber die Studie von Gudrun Daul (1995) zu nordfranzösischen Frauenliedern (*chansons de femme*) in der Romanistik scheinen dem Vorschlag von Ulrich Mölk kaum zu folgen.

²³ Kasten (1990), S. 13.

²⁴ Kasten (1990), S. 13. Vgl. auch Kasten (2000), S. 6: Frauenlied ist die Bezeichnung für „alle lyrischen Texte, in denen das sprechende Ich, unabhängig von der Frage der Autorschaft, als weibliches gekennzeichnet ist“.

²⁵ Mit Blick auf die romanistische Forschung definiert John Plummer in der Einleitung zu seiner interdisziplinär

enlieder bezeichnet werden.²⁶ Ein besonderes Verdienst ihrer Arbeit besteht jedoch darin, dass sie in Anlehnung an die von PIERRE BEC vorgelegte Typologie, die zwei verschiedene sozio-poetische Systeme (*registre popularisant* und *registre aristocratisant*) unterscheidet, die deutschen Frauenlieder in Analogie zu den nordfranzösischen *chansons de femme* betrachtet. Das deutsche Frauenlied steht in allen seinen verschiedenen Erscheinungsformen – in dialogischen Formen wie dem Wechsel und dem Dialoglied, im Tagelied, in der Pastourelle, im Kreuzlied und in Tanzliedern – im Zentrum der popularisierenden Register,²⁷ auch wenn BEC zufolge sozio-poetische Register nicht ohne weiteres auf die deutschsprachige Situation übertragbar sind.²⁸ Das Frauenlied zeigt unter diesem Aspekt eine ungewöhnliche Produktivität in seiner Offenheit für vielfältige thematische Besetzungen und Anbindungen an verschiedene Sprechsituationen und Gattungskonventionen.²⁹ In KASTENS germanistisch-romanistische Anthologie wurden darum die Gattungen aufgenommen, die „kaum kohärente, gattungskonstituierende, formale oder thematische Merkmale auf[weisen]“³⁰: anonymes, entweder von einer Frau oder von einem Mann verfasstes Frauenlied, Frauenlied mit der epischeren Erzählerstimme, Wechsel, Tagelied, Totenklage (sog. Witwenklage), Dialoglied, Pastourelle, Mutter-Tochter-Dialog, Gespielinnen-Dialog, Tanzlied, lateinisch-deutsches Lied, *malmarieé-*

angelegten Aufsatzsammlung „*Vox feminae*“ (1981) Frauenlieder und *chansons de femme* als: 1. die anonym überlieferten, einer Frau in den Mund gelegten Lieder, die volkstümlich charakterisiert werden können; 2. die unter dem Namen der höfischen männlichen Dichter überlieferten Lieder (vgl. ebd., S. 5). Plummer unterscheidet von Frauenliedern bzw. *chansons de femme* die Lieder von *Trobairitz*. Zu diesem letzteren Punkt vgl. Plummer (Hg.) (1981), Vorwort, S. v.: „The terms have not normally been used, however, nor are they used in these essays, to speak of the songs of aristocratic women poets like Christine de Pisan, the Countess of Dia, or Marie de Clèves.“ In seinem Beitrag zum deutschen Minnesang in diesem Band versteht der Autor WILLIAM E. JACKSON unter dem Begriff Frauenlied eine „general heading“ (S. 47) und umgeht so das Problem der Gattungsbezeichnung Frauenlied.

²⁶ Auch Barbara Weber (1995) und Albrecht Classen (1999) beschäftigen sich mit der deutschen Gattung des Frauenliedes. Weber konzentriert sich auf den Minnesang im 13. Jahrhundert und diskutiert die Differenzierung der Subtypen sowie die Grundlagen der Definition der Gattung und des Typus. Classen ediert ‚Frauenlieder‘ des 15. und des 16. Jahrhunderts und äußert sich über die Definition der Gattung der Frauenlieder über Kasten (1990), S. 13 hinaus – vgl. Classen (1999), S. vii: „Ist es nicht vorstellbar, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß auch adelige Frauen im Mittelalter „Rollenlyrik“ verfaßten, die [...] speziell Frauen ansprach und die für sie typischen Anliegen thematisierte?“ So schließt Classen die Möglichkeit nicht aus, aus dem Text der zumeist anonym überlieferten Frauen-Rollenlyrik des 15. und 16. Jahrhunderts (sog. Volkslieder) eine weibliche Verfasserschaft zu erschließen. Da die weiblichen Autorinnen namentlich kaum bekannt sind, versteht er, ebenso wie Kasten, unter Frauenlied „ein Lied, in dem sich eine Frau zu Wort meldet und aus ihrer idiosynkratischen Perspektive einen Eindruck von ihrem Leben als Frau, von ihrer Liebesbeziehung und ihren Empfindungen vermittelt“ (ebd., S. xxii). Dennoch versucht Classen, angesichts des gegenüber dem Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts sehr veränderten Überlieferungskontextes der sog. Volkslieder, die weiteren Kriterien für Frauenlieder zu nennen, S. xxii f.: „1. die explizite weibliche Selbstbestimmung im Tonfall, und dies sowohl inhaltlich als auch stilistisch, 2. der direkte Hinweis entweder eingangs oder zu Schluß im Epimythion darauf, daß eine Frau dieses Lied verfaßt habe, und 3. konkrete Namensnennungen, die jeglichen Zweifel aus dem Weg räumen.“ Für letzteres erwähnt Classen die Lieder, die „von Frauen signiert wurden und damit eindeutig weiblicher Herkunft sein“ dürften (S. xxii).

²⁷ Vgl. Kasten (1990), S. 19f. Besonders zum deutschen Frauenlied vgl. auch Kasten (1993), S. 119. Zum französischen Frauenlied vgl. in Anlehnung an die Theorie von Pierre Bec ebd., S. 120.

²⁸ Kasten (1990), S. 21 und Kasten (2000), S. 5f.

²⁹ Kasten (1993), S. 119.

³⁰ Ashcroft (1996), S. 59.

Lied usw. Auch HELMUT TERVOOREN (1993) betrachtet bei seinem Versuch, ein deutsches Gattungssystem zu entwerfen, die Gattung Frauenlied auf Basis der von BEC vorgenommenen Typologie.

Die Verwendung des Terminus Frauenlied (und Frauenstrophe) bedarf weiterer Spezifizierungen. Das Frauenlied wird, wenn es als Gattungsbezeichnung verstanden werden soll, synonym zum Begriff der Frauenrede gebraucht, den KASTEN ausdrücklich in ihre Überlegungen einbezieht.³¹ So stellt sie den Terminus als Gattungsbezeichnung in Frage:

„Da es zunächst nur ein formales und folglich unspezifisches Moment ist – die Rede einer Frau –, welches für die Gattung des Frauenlieds konstitutiv ist, fragt es sich, ob es nicht angemessener sei, von einer Aussageform zu reden, die erst in Verbindung mit einem bestimmten Thema oder im Rahmen einer bestimmten Sprechsituation Gattungscharakter erlangt.“³²

Mit der wissenschaftlichen Kategoriebildung der Bezeichnung des Frauenliedes setzt sich KASTEN eingehend in ihrem Beitrag in dem von ihr mit herausgegebenen Sammelband „Frauenlieder – *Cantigas de amigo*“ (2000)³³ auseinander. Das terminologische Pendant ‚Männerlieder‘³⁴ habe sich, wie sie feststellt, in der Literaturgeschichte nicht als Gattungsbezeichnung eingebürgert; dies suggeriere wiederum, dass die Kategoriebildung des Frauenliedes und des Männerliedes jeweils unterschiedlich verlaufen sei. Der terminologische Ballast des Begriffes des Frauenliedes liegt nun offensichtlich im genderspezifischen Diskurs: „Offenbar fungiert [...] das ‚Männliche‘ als eine Norm, so daß es im Unterschied zum Abweichenden, zum Partikularen – zum Weiblichen – nicht eigens benannt werden muß“.³⁵ Die Kritik richtet sich auf die Entstehung des Begriffes des Frauenliedes in der akademischen Institution, denn

„einer weiblichen Stimme allein kann keine generierende Bedeutung, also nicht der Status einer ‚systemprägenden Dominante‘, zugeschrieben werden – ebenso wenig übrigens wie einer männlichen Stimme“³⁶.

„Im übrigen aber konstituiert sich erst, so scheint es, in der Verbindung einer als ‚weiblich‘ markierten Rede mit anderen Elementen ein spezifischer Regelzusammenhang, dem der Status einer Gattung zugesprochen werden und in dem das weibliche eine bestimmte Rolle besetzen kann (wie z.B. in der *chanson de malmariée*)“³⁷.

³¹ Kasten (1993), S. 119.

³² Kasten (1993), S. 117.

³³ Cramer/Kasten/Greenfield (2000).

³⁴ In dieser Arbeit werden ‚Männerlieder‘ und ‚Manneslieder‘ nicht unterschieden. Dies gegen Harald Haferland (2006), der unter ‚Manneslied‘ „Lied des Mannes“ und unter ‚Männerlieder“ „Lied der Männer“ verstehen will. Vgl. dazu Haferland (2006), S. 373f.

³⁵ Kasten (2000), S. 8.

³⁶ Kasten (2000), S. 8. Dabei weist Kasten für die „systemprägenden Dominanten“ auf die Gattungstheorie von Hans Robert Jauss hin.

³⁷ Kasten (2000), S. 7.

Die weibliche Stimme bleibt ‚unbesetzt‘, sie fungiert ‚eigentlich als Leerstelle‘, während die männliche Stimme ‚an einen elaborierten Liebesdiskurs gebunden‘ ist, ‚in dem sie den Status einer (männlichen) ‚Rolle‘ erlangt‘.³⁸ KASTEN stellt damit die Hypothese auf, dass die weibliche Stimme ‚kaum inhaltlich determiniert und deshalb vielseitig semantisierbar‘³⁹ war. Daraus resultieren die heterogenen Erscheinungsbilder dieser Stimme:

„Die Bezeichnung ‚Frauenlied‘ ist [...] deshalb problematisch, weil sie eine Einheitlichkeit und Kohärenz suggeriert, die von der tatsächlichen Heterogenität der inhaltlichen Besetzung und Funktionalisierung der weiblichen Stimme auf verschiedenen Ebenen in der mittelalterlichen Literatur – nicht nur der Lyrik – abstrahiert.“⁴⁰

In Hinsicht auf die Gattungsdefinition und die tatsächliche Brauchbarkeit des Terminus bleibt sie jedoch unentschieden. Für sie bleibe der Begriff Frauenlied zwar ‚unverzichtbar‘⁴¹, aber er sei ein ‚Hilfsbegriff‘,⁴² aufgrund der Problematik des Gattungsbegriffs lasse sich fragen, ‚ob mit der Kategorie der weiblichen Stimme [...] nicht ein neuer Zugang eröffnet werden könnte.‘⁴³

In ihrer Studie zum Frauenlied (2007), die alle Frauenlieder in ‚Des Minnesangs Frühling‘ analysiert, vermeidet KATARINA BOLL den Terminus Frauenlied und wählt für den Untertitel den Begriff ‚Frauenrede‘⁴⁴; die Problematik der Gattungsbezeichnung wird hier kaum diskutiert.⁴⁵ Die gleiche Kritik kann für die fehlende Diskussion über die mögliche Systematik innerhalb der Frauenlieder geltend gemacht werden.⁴⁶ Die Verfasserin verwendet Gattungsbezeichnungen wie Frauenmonolog, Wechsel, Tagelied und nicht zuletzt Frauenrede parallel zu Frauenlied, um so den Terminus Frauenlied als ‚Hilfsbegriff‘ zu qualifizieren.

In der deutschen Forschung hat sich, im Gegensatz zur romanischen Mediävistik, noch keine vergleichbare Erstellung eines Gattungssystems durchgesetzt. Nach HELMUT TERVOOREN⁴⁷

³⁸ Kasten (2000), S. 8f.

³⁹ Kasten (2000), S. 9.

⁴⁰ Kasten (2000), S. 10.

⁴¹ Vgl. Kasten (2000), S. 10: ‚Gleichwohl erscheint der Begriff ‚Frauenlied‘, wie die Titel einschlägiger Publikationen bis in die jüngste Vergangenheit zeigen, unverzichtbar.‘

⁴² Kasten (2000), S. 13.

⁴³ Kasten (2000), S. 10.

⁴⁴ Boll (2007): ‚*Alsô redete ein vrowe schoene*‘. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts‘.

⁴⁵ Boll (2007), S. 13 erwähnt die Gattungsproblematik lediglich in Anm. 1. So verwendet Boll zwar für den Titel ihrer Arbeit den Terminus ‚Frauenrede‘, beginnt aber mit der Definition der ‚Frauenlieder‘ bei Ingrid Kasten.

⁴⁶ Vgl. dazu Boll (2007), S. 13, Anm. 2, die die Problemlage nur kurz wiedergibt.

⁴⁷ Tervooren (1993), S. 14f. Bei seinem Versuch der Gattungstypologie geht Tervooren davon aus, dass es bereits im (Spät-)Mittelalter ‚sicher ein mehr oder weniger differenziertes Gattungsbewußtsein‘ gab (Hervorhebung im Text). Jedoch kommt er dabei in Hinsicht auf Frauenlied kaum zu einem Ergebnis, sofern man kein Gattungsbewusstsein eines Frauenliedes annehmen soll. Seine Beschreibung zur Gattung Frauenlied weicht dabei im Wesentlichen wenig von dem bereits vorgestellten Standpunkt Kastens ab. Wie Kasten sieht Tervooren die Entwicklung des Frauenliedes komparatistisch und erwähnt besondere ‚deutsche Züge‘ (ebd., S. 30) bei der Gattung des Kreuzliedes, die die weibliche Stimme verwendet. So vgl. S. 29: ‚Die Entwicklung des Frauenliedes ist nicht nur ein Herauswachsen aus allgemeinen Bezügen früher Gemeinschaftslyrik in ritterlich-höfische (eine ständische Ausgliederung also), sondern auch eine nationale.‘

ist erst recht der Versuch schwierig, die verschiedenen Liedgattungen, darunter die heterogenen Frauenlieder, vom gattungstypologischen Standpunkt aus zu begreifen. Auch GÜNTHER SCHWEIKLES Einführung ist in dieser Hinsicht wenig hilfreich.⁴⁸ Als Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Forschung darf lediglich eine gebräuchliche Definition des Frauenliedes in der germanistischen Minnesangforschung konstatiert werden: Zur Gattung des Frauenliedes, wenn dies als Hilfsbegriff verstanden werden soll, gehören alle Liedtypen, die teilweise oder nur die weibliche Stimme verwenden.

1.2. Forschungsgeschichte zum Frauenlied

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wird die Debatte entfacht, von welcher der beiden Gattungen, Epik oder Lyrik, die ‚Volkspoesie‘ ihren Ausgang genommen habe.⁴⁹ Für diese Diskussion, die SCHERER 1865 in seinem Aufsatz entfaltet,⁵⁰ postuliert er wenig später seine Ansicht, dass die Frauenstrophen des Kürenbergers von adeligen Frauen zu bestimmten Gelegenheiten improvisiert worden seien.⁵¹ Zudem wird in seiner Studie „Die Anfänge des Minnesangs“⁵² die weibliche Verfasserschaft für die Frauenstrophen angenommen, die zu Beginn von „Des Minnesangs Frühling“ als „namenlos“ betitelt mit abgedruckt worden sind.⁵³

Auf Basis dieses nicht belegbaren und in sich nicht konsistenten Konzepts der literarischen Anfänge stellt BURDACH die These auf, die heute nur noch von forschungsgeschichtlicher Bedeutung ist: „wo ursprüngliche volkstümliche liebespoesie blüht, da finden wir auch sonst die frauen hervorragend als dichterinnen tätig.“⁵⁴ Seiner von SCHERER durchaus geteilten Überzeugung nach wurden die unter dem Namen *Kürenberg* überlieferten Frauenstrophen in der Handschrift C von „Dichterinnen“ ersonnen:

⁴⁸ Die Gattungssystematik bzw. -aufzählung bei Günther Schweikle (²1995) wird, dem Charakter der Einführung entsprechend, von einem pragmatischen Standpunkt aus durchgeführt. Vgl. ebd., S. 128: „Die ausgeprägten Formen, Frauenmonologe, gehören v.a. dem 12. Jh. an. Sie sind bes. charakteristisch für die Frühzeit und wie alle frühe Minnelyrik einstrophig: überliefert v.a. von Kürenberg (etwa die Hälfte seiner Strophen sind Frauenlieder), Meinloh von Sevelingen (von 12 Liedern 3 Frauenlieder), Dietmar von Aist (6 Frauenlieder).“ Etwa bei Dietmar wird nicht deutlich, welche Lieder Schweikle unter den sechs Frauenliedern versteht.

⁴⁹ Wilhelm Wilmanns widmet sich in seiner Monographie zu Walther eingehend diesem Thema; vgl. Wilmanns (1882), S. 16ff. Der heftige Ton dieser Debatte ist auch bei Burdach sehr deutlich vernehmbar, hier besonders Burdach (1883), S. 348.

⁵⁰ Vgl. Scherer (1865), besonders S. 267.

⁵¹ Scherer (1874a), S. 563, bezeichnet die Frauenstrophen des Kürenbergers als „gelegentlichspoesie“.

⁵² Scherer (1874b; ²1891). Damit streitet er die ursprüngliche Behauptung ab, dass in Wahrheit der Kürenberger der anonyme Dichter des Nibelungenliedes sei.

⁵³ In diesem Zusammenhang vgl. auch die Rezension Scherers (1871) zu: Des Minnesangs Frühling. Herausgegeben von Karl Lachmann und Moriz Haupt. Zweite Ausgabe besorgt von W. Wilmanns.

⁵⁴ Burdach (1883), S. 356.

„[S]oll nur die unläugbar auffällige Tatsache erklärt werden, dass in der ältesten Zeit die Frauenstrophen so unverhältnismäßig zahlreicher auftreten als später, so muss es zwar nicht als gewiss, wohl aber als ziemlich wahrscheinlich gelten, dass ein Teil von nicht die meisten dieser Frauenstrophen auch wirklich von Frauen gedichtet sind.“⁵⁵

In seiner Abhandlung „Das volkstümliche deutsche Liebeslied“ (1883) entsteht die sog. romantische Vorstellung der Geburtsstunde der „alten volksmäßigen Lyrik“⁵⁶, die sich in Volkspoesie, einheimischer Lyrik, erotischer Liebeslyrik, *winileodos* der Nonnen, Mädchenliedern⁵⁷ und der Frauenstrophe des Kürenbergers manifestiert. Von den Liebesgrüßen aus dem ‚Ruodlieb‘ und vom Begriff *truotliet* von Heinrich von Mülk angeregt, macht BURDACH die Ansicht geltend, dass „in der lyrischen Dichtung zunächst die geistlich gebildeten Frauen ein gewisses Übergewicht behaupteten.“⁵⁸ Er vermutet, dass

„den Frauenstrophen der deutschen ritterlichen Sänger [...] wirklich von Frauen und Mädchen gedichteten Lieder als Muster Sängern vorgelegen [hätten], und zwar ‚Lieder gewerbsmäßiger Sängern‘“.⁵⁹

In der nachfolgenden Zeit wird die weibliche Verfasserschaft der Kürenberg-Strophen angezweifelt; zugleich werden Argumente entwickelt, die dazu führten, dass die frühen Frauenstrophen nicht länger als anonyme Kollektivprodukte angesehen, sondern stattdessen ihre Funktion betrachtet wurde. So sahen BRACHMANN (1886)⁶⁰ und später ANGELMANN (1910) vorhandene Frauenstrophen als Schöpfung männlicher dichterischer Fähigkeit. Vereinzelt postulierte ERNST LESSER (1899) aufgrund sprachlicher Ähnlichkeiten bzw. Bezüge, dass Frauenmonologe von Isalde und Lavinia bei Eilhart und Veldeke für Hausen, Reinmar, Hartmann und Walther als Vorbild gedient hätten.⁶¹

Zugleich eröffnet die Annahme einer weiblichen Verfasserschaft der frühen Frauenstrophen die Möglichkeit, die sog. volkstümliche Grundlage der Gattung Lyrik und hier besonders des deutschen Minnesangs zu untersuchen. Ausgehend von SCHERER und BURDACH diskutieren viele Beiträge speziell den Ursprung der Volkspoesie, der Frauenlieder und der Minnelieder.⁶² Die nicht belegte und nicht zu belegende volkstümliche Liebeslyrik wird dabei als Vorstufe des Minnesangs erklärt, wobei nicht selten die Tendenz erkennbar wird, den Ursprung des Minnesangs nicht allein in Südfrankreich zu sehen. HENNIG BRINKMANN (1926) diskutiert die

⁵⁵ Burdach (1883), S. 358.

⁵⁶ Burdach (1883), S. 349.

⁵⁷ Burdach (1883), S. 357. Gilt nicht für Lied L 39,11 von Walther von der Vogelweide.

⁵⁸ Burdach (1883), S. 358.

⁵⁹ Burdach (1883), S. 360f. „Lieder gewerbsmäßiger Sängern“ lehnt sich an Wilemanns (1882), S. 165, an.

⁶⁰ Die Arbeit knüpft an die Ursprungsfrage nach der Verfasserschaft der Frauenstrophen an und geht auf Frauenstrophe und Wechsel ein.

⁶¹ Seine Überlegungen gehen auf Konrad Burdach „Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide“ (1880) zurück.

⁶² Dazu zählen die Arbeiten von Meyer (1885), Berger (1887), Walther (1889), Meyer (1890), Bolte (1890), Streicher (1892). In der Literaturgeschichte von Friedrich Vogt (1922) sieht man die ‚romantische‘ Vorstellung der Anfänge der Liebeslyrik besonders gut dokumentiert.

lateinische Liebeslyrik als Vorstufe des Minnesangs und auch PETER DRONKE (1965) (1973) misst in seinen deutlich später erscheinenden Studien dieser als romantische Vorstellung bezeichneten Theorie große Bedeutung zu.⁶³

Die Beobachtungen von HEINZ FISCHER (1938), ERIKA MERGELL (1940) und GERHART POMABL (1961)⁶⁴ zu den Frauenliedern sind sowohl unter literarhistorischem als auch unter genderspezifischem Aspekt wenig hilfreich. THEODOR FRINGS beschäftigt sich in etwa zeitgleich zu den vorgenannten AutorInnen in seinen zahlreichen Publikationen ebenfalls mit dem Themenbereich Frauenlieder.⁶⁵ Er referiert die vorhandene Vorstellung zur sog. volkstümlichen Grundlage des deutschen Minnesangs und erklärt dann Frauenlieder zum universalen Ursprung der lyrischen Ausdrucksformen weltweit, in denen sich seiner festen Überzeugung nach das authentisch Weibliche zu Wort meldet. Die Verfasserfrage klammert er in seinen Arbeiten häufig und wohl auch gewollt aus. In den typischen Motiven und Themen in Frauenliedern sieht er den Gemeinplatz der Kulturen der ‚Völker‘, deren früheste europäische Existenz im mozarabischen Liebeslied⁶⁶ belegt werden könnten. Die vorgestellten Thesen sind für die meisten Germanisten bis heute aber aus fachlichen wie sprachlichen Gründen nur schwer nachvollziehbar oder werden kaum ernst genommen, wohingegen sie in der populärwissenschaftlichen Literatur willig aufgenommen wurden.⁶⁷ Desto verwunderlicher erscheint es aber, dass sich die Forschung vom hier konstruierten Weiblichkeitsmythos und von der Vorstellung der anonymen und anonymisierten Weiblichkeit, die in den Arbeiten von FRINGS exemplarisch zu finden ist, nur zögernd verabschiedete.

Nach längerer Zäsur sind Frauenlieder erst in den 80er Jahren wieder häufiger zum Gegenstand der Diskussion geworden. Die Tatsache, dass dies mit besonderer Intensität geschah, war bedingt durch neue Forschungsperspektiven: Seit dieser Zeit finden in der mediävistischen Germanistik Methoden Anwendung, die je nach wissenschaftlichem Kontext, als feministische Literaturwissenschaft, Frauen- und Geschlechterforschung oder *gender studies* bezeichnet werden.⁶⁸

So formuliert 1981 JOHN PLUMMER im Vorwort des interdisziplinären Sammelbandes „*Vox feminae*“: „[t]he distinction between female and male is made, then, not on the level of per-

⁶³ Dronke (1965) und (1973). Die Publikation (1973) geht auf das englische Original (1968) zurück.

⁶⁴ Pomaßl schrieb 1961 seine Dissertation „Die Reaktion der Frau auf Minnesang und Minnedienst in der deutschen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts“.

⁶⁵ Vgl. Frings (1949), (1950), (1951), (1954), (1957), (1960) und (1967).

⁶⁶ Zum mozarabischen Liebeslied und zur Annahme des mozarabischen Ursprungs der Trobadorlyrik vgl. Frings (1951) und ferner Spitzer (1952) und Ganz (1953).

⁶⁷ Vgl. zum Beispiel die Lyrikanthologie von Korth (1988).

⁶⁸ Vgl. zu dieser methodischen Erneuerung Lindhoff (1995) und Osinski (1998). Seit ca. 1990 gibt es in den philologischen Fächern die Tendenz zu einer interdisziplinären Ausrichtung (vgl. dazu Benthien/Velten, 2002, S. 7-33); die Minnesangforschung schließt sich dieser Tendenz an.

former or of composer, but of character, the speaking voice“.⁶⁹ Aus dieser Perspektive werden Frauenlieder des 10. bis 15. Jahrhunderts aus dem europäischen Raum neu untersucht,⁷⁰ noch ausgehend von der oben genannten romantischen Vorstellung, dass Frauenlieder die ältesten literarischen Zeugnisse in der gesamteuropäischen Tradition der Liebeslyrik gewesen seien.

Aus der gleichen geschlechterspezifischen Perspektive untersucht im gleichen Jahr noch WILLIAM E. JACKSON in „Reinmar’s Women“ (1981) die Frauenlieder Reinmars⁷¹ und urteilt über das Weiblichkeitsbild des Autors wie folgt:

„Reinmar depicts the woman in moments of distress and pressure. He approaches these situations from the woman’s point of view, thereby revealing considerable understanding of and sensitivity to the woman’s position.“⁷²

JACKSON legt Wert auf diese Hervorhebung, da die donauländische Lyrik, deren Tradition Reinmar folgt, eigentlich „male-oriented“⁷³ gewesen sei.

Auch RÜDIGER KROHN (1983) diskutiert die Darstellung des Weiblichen in den Frauenstrophen, indem er insbesondere für die auffällige Häufigkeit erotischer Inhalte in den Frauenstrophen des Kürenbergers eine Erklärung sucht. Dies gelingt nur unter Verwendung des der Psychologie entlehnten Fachbegriffs *disowning projection*:

„Er (= der Kürenberger, I.N.) stellt den Frauendienst als unnatürlich und unrealistisch bloß und gibt dem Manne – auf dem Wege der „*disowning projection*“ – eine Gelegenheit, die eigene Verunsicherung angesichts der neuen Liebesauffassung durch eine besonders massive Wunschübertragung nach außen zu verlagern.“⁷⁴

„In patriarchalisch bestimmten Kultursystemen, zu denen auch das christliche Mittelalter zählt, haben die Männer eine auffällige Neigung, *in eroticis* ihre eigenen libidinösen Bedürfnisse aus dem Munde der Frau und mithin von ihrem ‚Trieb-, bzw. ‚Liebesobjekt‘ formuliert zu hören.“⁷⁵

⁶⁹ Plummer (1981), S. v. Der Herausgeber betont, dass es sich mehr um die konstruierte Weiblichkeit, weniger um die Männlichkeit handelt, etwa ebd., S. v. Der Autor vertieft den methodologischen Ausgangspunkt nur mit Blick auf die literarisch konstruierte Weiblichkeit: „the artistic use of the female voice (as role, persona, or rhetorical stance) in particular lyrical traditions or by particular poets“.

⁷⁰ Plummer (1981) behandelt portugiesische, englische, irische, französische, deutsche und mittellateinische Frauenlieder. Zur germanistischen Forschung, etwa Hubert Heinen zu den Frauenliedern Hartmanns vgl. die Arbeiten von W. E. Jackson zum deutschen Minnesang.

⁷¹ Jackson berücksichtigt in dieser Untersuchung alle unter Reinmars Namen überlieferten Frauenlieder (Wechsel, Monolog, Frauen-Boten-Dialog). So ediert und kommentiert er in seiner Arbeit neben den Liedern, die von Moser/Tervooren (³⁸1988) unter der Rubrik „Reinmar der Alte“ aufgenommen sind, auch die Lieder, die bei Moser/Tervooren unter dem Namen Heinrich von Rugge stehen: einstrophig = MT (Rugge) XII, Str. 11 (Jackson Nr. XIV MF 106,15ff.); einstrophig = MT (Rugge) XI, Str. 5 (Jackson Nr. XV MF 110,8ff.); vierstrophig (Wechsel) = MT (Rugge) VI (Jackson Nr. XVII MF 103,3ff.); vierstrophig (Wechsel) = MT (Rugge) VIII (Jackson Nr. XVIII MF 106,24ff.). Beim genaueren Hinsehen fehlen jedoch die Lieder MT LXIV, MT LXVII – beide unter „Pseudo-Reinmar“ in MT – oder z. B. der Wechsel MF 36,5 (Frauenstrophe) + 36,14 (Männerstrophe), der in der Hs. B unter dem Namen Reinmar überliefert ist (in MT, Dietmar VIII). Die Strophe MF 36,5 ist in C (unter dem Namen Dietmar) als Männerstrophe zu belegen.

⁷² Vgl. ausführlicher Jackson (1981), S. 335ff.

⁷³ Jackson (1981), S. 336.

⁷⁴ Vgl. Krohn (1983), S. 126.

⁷⁵ Krohn (1983), S. 121.

Er räumt allerdings ein, dass „von Frauen selbst gedichtete und vorgetragene“⁷⁶ Frauenlieder eine „authentische Gemütsäußerung“⁷⁷ der Frau erkennen lassen.⁷⁸

Im Anschluss an dieses Deutungsmuster untersucht WOLFGANG HAUBRICHS (1989) die Frauen- und Männerrolle in der frühen Liebeslyrik über Kürenberg hinaus und ergänzt so das vorliegende Ergebnis KROHNS um den Aspekt der Männerrolle. Seiner Analyse zufolge übernimmt der Sänger in der frühen Lyrik „die Rolle des minnekundigen, des minneerfahrenen Kavaliers; „aber auch die der Liebespartnerin, der Frau“⁷⁹, allein um das Prestige des männlichen Liebhabers zu steigern. Die Frauenstrophen sind damit „das Sprachrohr der männlichen Dominanz und Freiheit in der Minnebeziehung“.⁸⁰

Ein Aufsatz von WERNER HOFFMANN (1987) widmet sich im Unterschied zu KROHN und HAUBRICHS der Gesamtproblematik des Frauenliedes und der Frauenstrophe. In Anlehnung an JACKSON ist für HOFFMANN die Frauenrede die einheimische Tradition insbesondere im bairisch-österreichischen Gebiet.⁸¹ Er attestiert Reinmar eine „außerordentliche Fähigkeit der Einfühlung in die Psyche einer Frau“⁸² und erweitert vom Standpunkt des „produktiv“⁸³ produzierenden Dichters die oben vorgestellte psychologische Hypothese KROHNS insoweit, als nicht nur die Frauenlieder in der frühen Lyrik, sondern auch der nicht „unerhebliche Teil“⁸⁴ der Frauenlieder und -strophen des hohen Minnesangs und des 13. Jahrhunderts als „Projektion männlicher Wunschvorstellungen“⁸⁵ zu erklären sind – dies erst recht unter Berücksichtigung der Forschungsprämisse, dass Minnesang „Rollendichtung“⁸⁶ ist.⁸⁷

⁷⁶ Krohn (1983), S. 119.

⁷⁷ Krohn (1983), S. 119.

⁷⁸ Die Frauenlieder von „vor allem Reinmar, Walther und Wolfram“ (Krohn, 1983, S. 120) erfüllen nach Krohn die Funktion, „die hochgetriebene Künstlichkeit der höfischen Minne-Konvention durch eine vorgeblich psychologisierende Argumentation zu vermenschlichen und auf diese Weise die sittigende Kraft dieser Lyrik zu verstärken“ (ebd., S. 120).

⁷⁹ Haubrichs (1989), S. 44.

⁸⁰ Haubrichs (1989), S. 47.

⁸¹ Der Vertreter der hohen Minne, Reinmar, „continue the tradition of the ‚Donauländischer Minnesang‘“ (Jackson, 1981, S. 314). Weil Jackson aus biographischer Sicht die Vielzahl der Frauenlieder bei Reinmar für die einheimische „Tradition“ oder das „Erbe“ (so „*Danubian heritage*“, ebd., S. 328) verantwortlich macht, bestreitet er die These vor allem Schweikles über die Heimat und das Tätigkeitsgebiet Reinmars des Alten. Vgl. dazu S. 328: „*Reinmar was an Austrian, and most probably by birth*“.

⁸² Hoffmann (1987), S. 28.

⁸³ Vgl. Hoffmann (1987), S. 28: „Reinmar zeigt die Frau, wie er sie sehen will – oder vielleicht sollte man eher sagen: wie er sie sehen muß, damit er die Grundgestimmtheit des *schone* und *in zühten truren*s durchzuhalten vermag und nicht resigniert und frustriert verstummt, vielmehr für die Gesellschaft als Künstler des *wortes* und der *wise* produktiv bleibt.“

⁸⁴ Hoffmann (1987), S. 33.

⁸⁵ Hoffmann (1987), S. 33. Durch diese Äußerung trägt er zur Verallgemeinerung der These Krohns bei, der seine Analyse auf erotische Inhalte in der weiblichen Äußerung beschränkt. Die Hypothese „*disowning projection*“ lasse sich nach Krohn nicht auf alle Frauenlieder anwenden, wie zum Beispiel auf Frauenlieder der klassischen Autoren. Schnell (1999), S. 133, spricht in der Folge vom „Produkt männlicher Wunschphantasien“. Bei Wehrli (1997), S. 336, besitzt die männliche Projektion „objektiven“ Status: „Die Wichtigkeit der Frauenstrophe [...] beruht wohl darauf, daß hier nicht ein Minnedienstler zu seiner Dame spricht oder zu sprechen wagt, sondern daß ein Liebender seine Liebe objektiviert, d.h. der Frau insinuiert, indem er diese zu ihm oder über ihn

Ursprünglich auf Basis der eher unbekannteren Arbeit von LAILA SALEM⁸⁸ setzt sich INGRID KASTEN in ihrer Monographie (1986) mit wesentlichen literarhistorischen Aspekten der Gattung der Frauenlieder auseinander und weist anhand der klassischen Frauenlieder Reinmars nach, dass Frauenlieder

„bewußt als Medium eingesetzt [wurden], um die Frau in das Liebesgeschehen zu integrieren, ihre aktive Teilnahme zu verdeutlichen, um die in den Männerliedern vertretene Liebesauffassung zu ergänzen und sie ‚realistisch‘ zu perspektivieren“.⁸⁹

KASTEN unterscheidet in ihren zahlreichen Publikationen⁹⁰ zwei Traditionen der Liebeslyrik, die je nach ihrer Trägerschicht, ihrem gesellschaftlichen Geltungsbereich und ihrem Überlieferungsmodus zu charakterisieren sind. Sie begreift das Frauenlied als zentralen Typus der Liebeslyrik neben dem höfischen Werbelied, der durch ein eigenständiges poetisches „Register“⁹¹ bestimmt wird, freilich ohne diese Unterscheidung mit der Differenz „aristokratisierend – popularisierend“ gleichzusetzen. Im Frauenlied einerseits und im höfischen Werbelied andererseits zeigen sich zwei verschiedene literarische Traditionen des Liebesdiskurses, die durch die unterschiedlichen „Register“ charakterisiert werden können.⁹² Auch wenn alle überlieferten deutschen Frauenlieder sich – anders als in Frankreich – immer als integrierter Bestandteil der höfischen Lyrik erweisen,⁹³ erscheint die Einführung des Registerbegriffs für die Untersuchung des Frauenliedes als ergiebig, weil die Fortführung der frühen Tradition nicht als ‚volkstümlich‘ bewertet werden muss. Vielmehr macht ihr Registermodell es möglich, sie als spezifische Aussageform des klassischen deutschen Minnesangs zu begreifen.⁹⁴ Das span-

reden läßt“.

⁸⁶ Hoffmann (1987), S. 33.

⁸⁷ Hoffmann (1987) erwägt hier bereits zwei der wichtigsten Diskussionspunkte zum Frauenlied, die in der Forschung erst später aufgegriffen wurden: 1. die Frage nach der Existenz von Strophen, deren Sprecher die (heutigen) Leser des Minnesangs nicht eindeutig unterscheiden können; 2. die Frage nach der Art und Weise der Auf- führung der Frauenlieder im Mittelalter. Zum ersten Punkt vertritt er die Meinung, dass für die mittelalterlichen Dichter der Sprecher solcher Strophen eindeutig war (ebd., S. 30). Zum zweiten Punkt äußert er die Überzeugung, dass Frauenlieder auch von Frauen vorgetragen werden konnten (S. 30).

⁸⁸ Vgl. Salem (1980). Diese Arbeit konstatiert, ähnlich wie dies Wilhelm Scherer bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts formuliert hatte, das Bild „einer menschlich-nahen, dem Mann in Liebe verbundenen, mit ihm und um ihn leidenden Frau“ (S. 232) in den Frauenliedern der hohen Minne.

⁸⁹ Kasten (1986), S. 275.

⁹⁰ Kasten (1986) (1987), (1990), (1993) und (2000).

⁹¹ Zum Terminus „Register“ vgl. Kasten (2000), S. 5, Anm. 12: „Die zentrale Kategorie dieser Klassifikation, das ‚Register‘, definiert Bec [...] als Arbeitsbegriff, der nicht eindeutig fixierbar ist, sondern den er als eine Bewegung (*mouvance*, aber nicht im Sinne von Paul Zumthor!) kennzeichnet, an die sich ein Text anschließt oder mit der ein Text identifiziert werden kann. So umfasst der Begriff ‚Register‘ verschiedene Ebenen der Sprachverwendung auf der Ausdrucks- und Inhaltsseite, Merkmalskomplexe, die sich zu ‚Ensembles‘ formulieren und die unter verschiedenen Aspekten der Textkonstitution beschrieben werden können (z.B. unter der Opposition lyrisch/narrativ, unter dem Aspekt der Sprechsituation, des Sprachgestus, der Motivik, des Wortschatzes, der Syntax etc.)“

⁹² Kasten (1993), S. 120f.

⁹³ Kasten (1990), S. 21.

⁹⁴ Zur Anwendbarkeit des Begriffs des ‚popularisierende Registers‘ auf die Erforschung des deutschen Frauenliedes vgl. Wyss (2000), S. 168f.: „Im Corpus des Minnesangs gibt es verschiedene Register, darunter eben auch ein populäres. Oder besser, ein ‚popularisierendes‘. Pierre Becs Unterscheidung eines „*régistre populaire*“

nungsvolle Verhältnis der beiden Kategorien zueinander wird an den unterschiedlichen Bildern der Frau deutlich: „eine von Sehnsucht nach dem Mann erfüllte Liebende“ einerseits und eine Frau „in der Rolle einer Minnedame“ andererseits, die dem Konzept des Frauendienstes, der hohen Minne entspricht.⁹⁵ Daraus resultiert zwangsläufig der Entwurf einer Weiblichkeit, die unter dem „Konflikt der Frau zwischen *minne* und *êre*“ leidet.⁹⁶ Aus dieser Überlegung heraus ergeben sich die untersuchungsleitenden Fragen, auf die die mediävistische Germanistik bis heute noch keine Antwort gefunden hat und auf die daher noch zu antworten wäre:

„Welche Typen von Frauenliedern wurden jeweils ausgebildet, durch welche Voraussetzungen wurden sie konstituiert, welche Funktionen erfüllten sie und welchem Wandel waren sie unterworfen? Beispielsweise auf die französische Lyrik beschränkter Systematisierungsversuch fordert so zu weiteren – vor allem komparatistischen – Untersuchungen heraus.“⁹⁷

TRUDE EHLERT (1997) wendet das auf BEC basierende Schema auf die deutschen klassischen Frauenlieder, besonders auf die Frauenmonologe an. Ihre literarhistorischen Überlegungen können jedoch nur eingeschränkt berücksichtigt werden, denn da die Gattungsspezifität durch die Rollenspezifität definiert werden soll, kann Ehlert ihre eigene Ausgangsfrage, ob die Frauenrolle von der Gattungstradition oder von der weiblichen Genderrolle bestimmt wird, nicht mehr beantworten.⁹⁸ Hier klassifiziert sie die klassischen Frauenmonologe in den beiden von KASTEN angenommenen Diskursen über Liebe: Die Lieder Veldeke MF 259,24, Reinmar MF 199,25 und MF 203,10, Hartmann MF 216,1 und MF 212,37 und die sog. Witwenklagen Reinmars MF 167,31 und Hartmanns MF 217,14 zeigen die popularisierenden Register auf; die Lieder Hausen MF 54,1a; Veldeke MF 57,10; Reinmar MF 178,1; 186,19; 192,25 hingegen die aristokratisierenden. Allerdings interferieren die beiden Register in den Frauenliedern so häufig, dass die Verfasserin dieser Problematik nicht weiter nachgeht.

Neben den bisher vorgestellten Untersuchungen sind noch zahlreiche weitere Arbeiten den Frauenliedern im Minnesang gewidmet worden. KASTEN (1987) beispielsweise behandelt das Weiblichkeitsmuster in den Frauenliedern Reinmars im Vergleich zu den französischen Frauenliedern der weiblichen Autorin. Ihre Feststellung lautet:

von einem „*registre aristocratisant*“ erscheint mir deshalb sinnvoller als Mölks Begriff des „volkstümlichen Registers“; dieser könnte so verstanden werden, als gäbe es im Minnesang tatsächlich eine undialektische Popularität.“

⁹⁵ Kasten (1993), S. 121.

⁹⁶ Kasten (1993), S. 122. Außerdem konstatiert sie hier, dass der Konflikt *minne* und *êre* neben Reinmar mehr oder weniger bei Veldeke, Hausen, Hartmann zu betrachten ist.

⁹⁷ Kasten (2000), S. 6.

⁹⁸ Bereits Schnell (1999), S. 137 kritisiert den Zirkelschluss in Ehlerts Verfahrensweise. Die gleiche Kritik auch bei Boll (2007), S. 98. Gleichwohl sei hier die Schlussbemerkung von Ehlert (1997), S. 57, zitiert: „Beiden Rollen gemeinsam und damit gattungsübergreifend ist [...] die Lizenz der Frau, über ihre eigenen Gefühle und ihre Wünsche zu sprechen, die im Manneslied ja nicht zu Wort kommen. Welche Konsequenzen allerdings aus solcher Offenheit für das Handeln der Frau resultieren, ist je nach Gattung, in der sie spricht, unterschiedlich. Ob die Frauenrolle also komplementär oder kontrastiv angelegt ist, ist gattungsbedingt und nicht von der Tatsache allein bestimmt, daß eine Frau spricht.“

„Reinmars Frauenlieder erfüllen lediglich eine komplementäre Funktion, sie haben die Aufgabe, die Auffassung des Mannes und des Minnesängers vom Frauendienst zu stützen, und diesem Zweck entsprechend sind sie angelegt, ist das Rollenverständnis der Frau stilisiert [...], ein Wesen, an dem sich die Überlegenheit des Mannes bestätigt.“⁹⁹

Die Arbeit zeigt, dass das Weiblichkeitsmuster in den Frauenliedern Reinmars (MT XXXVII/MF 177,10, MT XXVIII/ MF 178,1, MT XXXVII/ MF 186,19, XLIV/MF 192,25) der „im Mittelalter gängigen Auffassung von der Schwäche und Verführbarkeit der Frau“¹⁰⁰ entspricht und dass das weibliche Rollen-Ich gegenüber dem authentischen weiblichen Rollenverständnis in den Liedern der Trobairitz¹⁰¹ kaum „Selbstwertgefühl“¹⁰² erkennen lässt. Reinmars Frauen-Rolle, die Rolle einer Minnedame, die sich „den sittlichen Normen der Gesellschaft“¹⁰³ entsprechend zu beherrschen weiß, verwandelt sie demnach zu einer Frau, „die selbst nicht weiß, wie ihr geschieht, und die sich dem Willen des Mannes im Grund nicht widersetzen kann“. Diese Feststellung kann noch durch den Vergleich mit den vier ‚authentisch‘ weiblichen Frauenliedern der Comtessa de Dia bekräftigt werden: „Die Frau definiert sich hier mehr durch die Liebe als durch die Gesellschaft und den Mann; indem sie die Liebe zum höchsten Wertprinzip erklärt, gewinnt sie einen subjektiven Freiraum, in dem sich ein Selbstwertgefühl entfalten kann“. ¹⁰⁴ Die Untersuchung will damit bestätigen, dass die Minnesängerin, wenn sie sich äußert und dichtet, frei von der männlichen Position eine weibliche Subjektrolle einnehmen kann, obwohl dieser Standpunkt die Konstruiertheit des ‚authentisch‘ weiblichen Subjekts übersieht.¹⁰⁵ Dennoch scheint die Beobachtung von HARALD HAFERLAND¹⁰⁶ der Ansicht KASTENS entgegentzukommen, indem er zu Recht die fragile Diskursivität der nicht authentischen weiblichen Stimme konstatiert und in Erwägung zieht, ob für die ‚authentische‘ Stimme das empirische Subjekt zurückgeholt werden könnte.¹⁰⁷

Die Arbeit von INGRID BENNEWITZ (1991) erweitert die Diskussion über die wissenschaftliche Rezeption der Frauenlieder in der neuzeitlichen Philologie um den genderspezifischen As-

⁹⁹ Kasten (1987), S. 142f.

¹⁰⁰ Kasten (1987), S. 137. Der Diskurs über die weibliche Schwäche und Verführbarkeit manifestiert sich erstens darin, dass die Frau die Liebe „nicht als etwas Positives und Beglückendes“, sondern als „etwas Bedrohliches, Gefährliches, Verderbenbringendes“ (ebd. S. 135) ansieht, zweitens darin „daß ihr die Kraft fehlt, um ihre *êre* wirksam zu verteidigen“, und drittens, dass „sie in ihrer Not an die *huote*, an die traditionelle Instanz von Site und Moral, [appelliert] und [...] um Beistand [bittet]“ (S. 136).

¹⁰¹ Comtessa de Dia, „*Fin ioi me don' alegranssa*“, „*Ab ioi et a ioven m'apais*“, „*A chantar m'er de so q' iur no v'iria*“ und „*Estat ai en greu cossirier*“.

¹⁰² Kasten (1987), S. 143.

¹⁰³ Kasten (1987), S. 135.

¹⁰⁴ Kasten (1987), S. 143.

¹⁰⁵ Vgl. dazu allgemein Lindhoff (1995) und Osinski (1998).

¹⁰⁶ Haferland (2006) diskutiert die inszenierte Subjektivität im konstruierten weiblichen Subjekt und den Status der weiblichen Stimme bei Reinmar.

¹⁰⁷ Vgl. Haferland (2006), S. 389: „Wie vermeiden [...] bloße Diskursprodukte auf Dauer das Durcheinander, das ihnen unter-, gegen- und miteinander droht, wenn weibliche Stimmen als Wunschprojektionen männlicher Diskursentitäten in die Welt gesetzt werden?“

pekt.¹⁰⁸ So finden die „namenlosen“ (Frauen-)Lieder am Beginn von „Des Minnesangs Frühling“ erstmals aus dieser Sicht eine kritische Beachtung.

Da die Lieder in der älteren Forschungsdiskussion das Klischee vom ‚autorlosen‘ Frauenlied bereits begründet haben – das Klischee der Einfachheit und Schlichtheit der „anonym-weiblichen“ Rede übrigens, das die neuere Forschung nicht konsequent aufgegeben hat –, warnt BENNEWITZ davor, die Texte trotz der handschriftlichen Autorenuweisungen als Anonyma zu edieren,¹⁰⁹ weil „derartig schwerwiegende editorische Eingriffe kaum abzuschätzende Auswirkungen auf Interpretationsstrukturen, in diesem Fall sogar auf die gesamte Konzeption von der Entstehung und Prägung einer Gattung [= Frauenlied, I.N.], ausüben“.¹¹⁰ Der auf diese Weise wissenschaftlich rekonstruierte Typus des Frauenliedes wurde seit den Anfängen der Forschung in literarhistorischer Hinsicht durch eine besondere Vorstellung untermauert, die bislang nicht deutlich genug bewusst gemacht werden konnte, nämlich, dass „jeder Beginn einer literarischen Gattung zwangsläufig ‚einfach‘ zu sein habe und deshalb, da ‚Frauenstrophen‘ grundsätzlich simpler konstruiert zu sein scheinen als andere, diese einen geeigneten ‚Einstieg‘ zur Gattung Minnesang gewährleisten können.“¹¹¹

Die Arbeit von ANN MARIE RASMUSSEN (1991) macht deutlich, dass die weibliche Stimme im Œuvre desselben Dichters unterschiedlich konstruiert werden kann.¹¹² In den drei Liedern (L

¹⁰⁸ Bennewitz beschäftigt sich mit der gleichen Fragestellung auch in ihrer späteren Arbeit (2000a). Dort wirft sie ergänzend einen Blick auf die Geschichte der wissenschaftlichen Rezeption auch der Frauenlieder erotisch-obszönen Inhaltes. An der editorischen Behandlung von Dichter-Korpora wie denjenigen Reinmars und Neidharts kritisiert sie dabei, dass man konzeptionelle Einheitlichkeit des Dichter-Œuvres voraussetzt, „in dem dieser Typus des erotisch-obszönen Liedes eben keinen Ort hätte“ (ebd. S. 73 und S. 81). So ist ihre Schlussfolgerung: „Wenn unter diesen Texten den Frauenliedern und -strophen ein besonderer Stellenwert zukommt, dann sollte geprüft werden, inwieweit die vorliegenden Anthologien auf der Basis dieser ‚gereinigten‘ Ausgaben erstellt worden sind“ (ebd. S. 82).

¹⁰⁹ Von den insgesamt neun „namenlosen“ Liedern oder Einzelstrophen sind im 1. Kapitel („Namenlose Lieder“), 2. Unterkapitel („Liebeslyrik“) am Beginn der Edition von Moser/Tervooren (³⁸1988) in der Tat fünf Texte in den Handschriften A und C den folgenden konkreten Autorennamen zugeordnet: Niune bzw. Alram von Gresten (MT X), Walther von Mezze (MT XI), Niune (MT XII) und Walther von Mezze (MT XIII; MT XIV). „Somit bleiben“, so Bennewitz (1991), S. 25, „als Anonyma neben [...] *Dû bist mîn, ich bin dîn* (MF 3,1) aus der Tegernseer Handschrift nur noch drei Strophen aus den Carmina Burana“: MT VI, MT VII und MT IX. Unter diesen vier Liedern bzw. Strophen ist freilich allein MT VII eindeutig als ‚Frauenstrophe‘ identifizierbar. Anders gesagt: Nur ein Lied MT XII (übrigens: Moser/Tervooren markieren „*Ich bin dîn*“ nicht als Frauenlied) hat im Kapitel der „namenlosen“ Liebeslyrik zu Beginn der mittelhochdeutschen Liedersammlung tatsächlich eine ‚anonym-weibliche‘ Sprecherrolle inne, wobei noch auf den besonderen Überlieferungskontext der Handschrift geachtet werden sollte.

¹¹⁰ Bennewitz (1991), S. 25.

¹¹¹ Bennewitz (1991), S. 26.

¹¹² Rasmussen (1991) interpretiert die drei ausgewählten Lieder (L 43,9, L 39,11 und L 100,24) folgendermaßen: In Lied L 43,9 werde das Sprechen des weiblichen Ichs durch *mâze*, die dem höfischen Verhaltenskodex entspreche, reguliert und erweise sich dadurch als Träger des sublimierten Begehrens. Demgegenüber sei die weibliche Stimme des Liedes L 39,11 durch das hemmungslose Offenlegen des Begehrens charakterisiert, das das Konzept der einseitigen hohen Minne ‚revolutionär‘ durchbreche und die Gegenseitigkeit der Liebenden garantiere. In Lied L 100,24 werde zwar die weibliche Stimme, ebenso wie in Lied L 39,11, durch das Begehren bestimmt, aber vom männlichen Begehren abgetrennt, was die weibliche Sexualität bis zur verführerischen Kraft des Bösen avanciert.

43,9, L 39,11 und L 100,24), denen die Walther-Forschung die unterschiedlichsten, sogar gegensätzliche Minnekonzeptionen attestiert, sieht sie als gemeinsames Element den misogynen mittelalterlichen Diskurs über den weiblichen Körper, über das weibliche Begehren bzw. die weibliche Sexualität. Ihre Analysen bestätigen, dass das Bild der Frau in diesen Liedern bislang in Abhängigkeit von den vertrauten Minnekonzeptionen in der Walther-Forschung beliebig entworfen werden konnte.¹¹³

Ihre Arbeit problematisiert zudem den bisherigen Forschungskonsens, nämlich die Darstellung des angeblichen ‚natürlichen‘ weiblichen Begehrens im ‚Lindenlied‘ und betrachtet es stattdessen als „Spiegel“ des männlichen:

„In Under der linden love is reciprocal only because woman’s desire mirrors (and in mirroring submits to) man’s. The poem constructs woman’s desire within a genre-defined matrix of submission to or domination by male desire; it leaves little space from which an „equal“, a „partnerlike“ female voice can emerge.“¹¹⁴

Darüber hinaus stellt sie fest, dass die erotische Erfüllung bevorzugt in der weiblichen Stimme dargestellt und darin die Intimität zelebriert wird.¹¹⁵

Rasmussen beschäftigt sich aber auch erstmals mit einem weiteren Aspekt, der vorher zwar allgemein, aber kaum aus der Perspektive der Genderdifferenz erörtert wurde, nämlich mit dem Aspekt des Liedvortrags und dem davon ausgehenden Effekt in der Interaktion zwischen der vom männlichen Sänger vorgetragenen weiblichen Stimme und dem männlichen und weiblichen Publikum:

„The female speaker displays herself as a speaking trace of the sexual union. Her shame, while related to the modesty [i.e. mæze] of the noble lady, does not control the poem. Rather, it has become a coquettish motif, a part of the poem’s exhibitionistic rhetoric of concealment and revelation. Such suggestiveness is, however, inseparable from the communicative situation in which it arises. Her gestures are deliberately soliciting a response, and in the third stanza she even suggests an appropriate one, namely, that the reader/listener reimagine – mirror – the act for himself. The sexual/textual rules of the game are clear: Her exhibitionism reflects his voyeurism.“¹¹⁶

Ihr 2002 veröffentlichter Aufsatz thematisiert ebenfalls genderspezifische Fragestellungen und diskutiert neben den Frauenliedern die Männerlieder Walthers (vor allem L 43,9, L 90,15, L 58,21, L 48,12, L 111,23, L 85,34, L 70,22, L 113,31, L 39,11) – von RASMUSSEN zu Recht als „the female voiced verses“¹¹⁷ bezeichnet. Aus den vielfältigen weiblichen Genderkonzeptionen Walthers arbeitet sie hier das erste Mal den Genderentwurf heraus, der für Walthers Œuvre als programmatisch gelten kann:

¹¹³ Vgl. Rasmussen (1991), S. 84: „the woman’s voice is dependent on a male-engendered model of love.“

¹¹⁴ Rasmussen (1991), S. 79.

¹¹⁵ Rasmussen (1991), S. 80.

¹¹⁶ Rasmussen (1991), S. 79f.

¹¹⁷ Rasmussen (2002), S. 169.

„Walther’s use of the woman’s stanzas is ultimately instrumental, serving the larger purpose of his moral-didactic enterprise. And yet, for all its limitations, this poetry at times imagines women as agents of reason, forcefully rejecting their overt sexualization and fully able to unmask seduction, vice, bad art, and bad arguments.“¹¹⁸

BENNEWITZ (2000) stellt Überlegungen zu den konstruierten und konstituierten Rollen von Sänger und Dame an. Hier wird die konkrete Aufführungssituation des Minnesangs explizit unter gendertheoretischen Aspekten, hier ausgehend von JUDITH BUTLERS Konzeption zur Performativität von *gender*¹¹⁹, diskutiert.

Unter Berücksichtigung des „viel zu wenig beachtete[n] Moment[s] der Aufführungssituation“¹²⁰ lassen sich das Machtverhältnis und die davon abhängigen männlichen und weiblichen Rollenentwürfe im Minnesang charakterisieren wie folgt:

„Der Sänger [...] demonstriert sein Gutsein, seine *staete*, seinen unaufhörlichen Dienst in der konkreten Aktion seines Gesangs [...] [S]tets ist es der auf der Bühne Agierende, der durch den voyeuristischen Blick seines Publikums zum Gegenstand des erotischen Begehrens wird, nur in zweiter Linie (wenn überhaupt) das besungene Objekt des literarischen Begehrens des Sängers bzw. der Sängerrolle“¹²¹.

„[J]edoch [werden] der Dame geistige und körperliche Qualitäten (*güete*, *schoene*) über den Text des Liedes zugesprochen. [...] Der Zuschreibung von Qualitäten steht deren Performanz gegenüber“.¹²²

In den (vor allem erotisch-obszönen) Frauenliedern werden dagegen „das erotisch-sexuelle Selbstbewußtsein“¹²³ der Sprecherinnen und deren Verletzung der „Regeln des höfisch-normativen Diskurses“¹²⁴ für den weiblichen Rollenentwurf zentral.¹²⁵ Zugleich wird der männliche sowie weibliche Körper im Medium der männlichen und der weiblichen Stimme unterschiedlich konstruiert. Im Sängermönolog erfährt man „[v]om Körper des Sängers [...] so gut wie nichts [...]. [D]er männliche Beitrag zur Erotik besteht zunächst in deren Intellektualisierung und Problematisierung im Medium der Kunst.“¹²⁶ „In den Frauenstrophen tritt“ dagegen

„der Körper des Sängers, der im Minnesang so gut wie nicht existent ist, wenigstens kurzfristig in den Mittelpunkt des (weiblichen) Interesses. [...] [E]r [wird] in den erotisch-obszönen Frauenstrophen plötzlich sichtbar, damit aber auch angreifbar und mitunter verletzbar.“¹²⁷

¹¹⁸ Rasmussen (2002), S. 186.

¹¹⁹ Vgl. etwa Butler (1991) und (1997).

¹²⁰ Bennewitz (2000), S. 160.

¹²¹ Bennewitz (2000), S. 159f.

¹²² Bennewitz (2000), S. 160.

¹²³ Bennewitz (2000a), S. 84.

¹²⁴ Bennewitz (2000a), S. 84.

¹²⁵ Bennewitz diskutiert nicht ausdrücklich, wie der männliche Rollenentwurf (*gender*) im Frauenlied anders konstruiert wird als im Minnesang (d.h. Sängermönolog). Dagegen erkennt sie im Frauenlied und im Sängermönolog zwei unterschiedliche Konstruktionen des männlichen Geschlechtskörpers (*sex*).

¹²⁶ Bennewitz (2000), S. 162f.

¹²⁷ Bennewitz (2000a), S. 84. So deutet Bennewitz (2000a), S. 83, ähnlich wie schon zuvor Rasmussen (1991) (vgl. dort Anm. 28): „Zweifelsohne konstituiert auch die ‚weibliche‘ Stimme in den erotischen Liedern des deutschen Mittelalters zunächst einmal Interruption und partiell Irritation des männlichen Sprechens.“ Zur Funktion der weiblichen Stimme in ‚Frauenliedern‘ vgl. ergänzend auch Bennewitz (2000a), S. 84: „Diejenigen, die den

BENNEWITZ (2000a) weist anhand von fünf ausgewählten erotisch-obszönen Frauenliedern Reinmars und Neidharts¹²⁸ nach, dass „Frauenstrophen [...] ein bevorzugter Ort des Sprechens über Erotik und Sexualität [sind].“ Dabei wird ihre Analyse der weiblichen Stimme noch um einen neuen gendertheoretischen Aspekt, um den der eingeschränkten Eigenschaften des weiblichen Sprechaktes, erweitert:

„Dennoch wird in ihrer Inszenierung vorbereitet, was als Nicht-Identität des weiblichen Sprechens – nicht nur, aber besonders im Kontext von Erotik und Sexualität – zu einem wesentlichen Moment seiner literarischen Charakteristik werden und zu jenem Unbehaustsein und jener Fremdheit in der eigenen Sprache führen sollte, das sich in seiner das Individuum zerstörenden Macht [...] manifestiert. Diese weibliche Stimme nämlich kennt kein Nein – ihr Nein meint immer schon ein Ja und ist allenfalls ein vorübergehendes, partielles Nein, und DER daran glaubt, hat das Nachsehen.“¹²⁹

Die intensive Forschungsarbeit beispielsweise von BENNEWITZ, EHLERT und KASTEN findet ihr Echo besonders in den Studien von ALBRECHT HAUSMANN (1999) und HARALD HAFERLAND (2000). In deren Arbeiten werden Funktion und Aufgabe der klassischen Frauenlieder eingehend diskutiert. SUSANNE FRITSCH (2001) betrachtet vor allem die Lieder, die die Entwicklung vom frühen zum späten Minnesang markieren (die „namenlose“ Frauenstrophe MF 3,17, die Minnekanzonen Walthers von der Vogelweide L 53,25 und Heinrichs von Morungen MF 129,14ff. sowie ein Winterlied Neidharts).

Das Begehren der Frau wird FRITSCH zufolge sowohl in der frühen Liebeslyrik¹³⁰ als auch in den Sommerliedern Neidharts¹³¹ als „im Einklang mit [der] Natur“ stehend vorgeführt; im Gegensatz dazu sei der Mann „Texterfinder“, der durch die kulturelle Leistung, durch das Dichten, die Naturhaftigkeit der Frau „zähmt“.¹³² In der Minnekanzone Walthers¹³³ dagegen wird die Wahrnehmung des weiblichen Körpers sowohl durch die bereits „gezähmte“, am biblischen Hohenlied orientierte Natur, als auch durch „ein kosmisches Ambiente“ (*himel und sterne*) vermittelt.¹³⁴ Jedoch soll auch in diesen Liedtypen wiederholt die Überlegenheit der Kultur (Mann) über die Natur (Frau) festgestellt werden, denn „das scheinbar natürliche körperliche Agieren der Frau wird im spirituellen und kulturellen Handeln des Singens kulturell

Blick vor allem in der Gegenwart des Mannes zu senken haben, werden nicht nur erblickt, sondern blicken zurück; diejenigen, die nicht angegriffen werden dürfen (außer von Ehemann und Vater) und natürlich selbst nicht angreifen dürfen, greifen plötzlich gar nach dem Objekt ihrer vorgeblichen Begierde. Diejenigen, die nicht sprechen sollen, außer wenn sie gefragt werden, sprechen in aller Deutlichkeit über erotische Tatbestände. Sie verletzen damit alle Regeln des höfisch-normativen Diskurses.“

¹²⁸ Reinmar: LXVII S. 313, Neidhart: HW XLIV,1 Beyschlag L 77, HW XLIV,25 Beyschlag L76, HW XLV,9 Beyschlag L75, Hs c Nr.7, Hs.f Nr.12, HMS III,189 Nr 7.

¹²⁹ Bennewitz (2000a), S. 83. Bennewitz' Ansicht basiert auf den Überlegungen Butlers, dass dem erotischen Sprechen einer Frau durch die Rekontextualisierung der Handlungscharakter abgesprochen wird. Vgl. dazu besonders Butler (1998), S. 9-65.

¹³⁰ Etwa bei MF 3,17, das Fritsch als „namenlose“ Frauenstrophe bezeichnet.

¹³¹ Etwa bei Neidharts ‚Winterlied‘ 8.

¹³² Fritsch (2001), S. 106f.

¹³³ Etwa bei L 53,25. Daneben aber auch bei der Minnekanzone Heinrichs von Morungen, MF 129,14ff.

¹³⁴ Fritsch (2001), S. 108.

verfügbar gemacht, ein weiterer Akt kultureller und kulturell vermittelter Domestizierung.“¹³⁵ Die Minnesänger haben damit Geschlechteridentitäten und -verhältnisse in „bereits herrschende Bezugssysteme“, in das „Buch der Natur“ und in den religiösen Diskurs eingeschrieben.¹³⁶ Folglich stimmt die Veränderung der Entwürfe der weiblichen Sexualität und des weiblichen Körpers mit der Übernahme und Etablierung des Diskurses der ‚Hohe Minne‘ epochal überein. Bei Neidhart ereignet sich dann ein Diskurswechsel, „in dem der Diskurs der sublimen, höchst artifiziellen und ästhetischen Geschlechterbegegnung in einen Diskurs der direkten Körperlichkeit umgeschrieben wird“¹³⁷. „[D]ie Minnekanzone“ kann, so lautet das Resümee, „nicht nur formal-rhetorisch, sondern auch vor dem Ansatz der Gender Studies hinsichtlich der Inszenierung und Performanz von Geschlechterkörpern und Geschlechterrollen als systemprägend beschrieben werden“.¹³⁸

Während FRITSCH hier versucht, *gender studies* bzw. kulturgeschichtliche interpretatorische Ansätze und philologische Untersuchungen in Einklang zu bringen, wirft RÜDIGER SCHNELL in seinem wenig früher erschienenen Beitrag die Frage auf, ob und wie *gender studies* für die Minnesangforschung fruchtbar gemacht werden können. Der Beitrag lässt gleichwohl nicht erkennen, warum sich die Untersuchung der Frauenlieder und die Methodik der *gender studies* möglicherweise methodisch nicht vereinbaren lassen.

In der Auseinandersetzung mit den vorliegenden genderspezifischen Arbeitsergebnissen geht es SCHNELL insbesondere darum, den seiner Auffassung nach in der neueren Forschung vernachlässigten „gattungsspezifischen“ Aspekt des Frauenliedes und seine „literarischen Gesetzmäßigkeiten“¹³⁹ herauszuarbeiten¹⁴⁰. Indem er Frauen- und Männerlieder zusammen betrachtet, entdeckt er als „oberstes Prinzip“¹⁴¹ des Minnesangs die „Darstellung von Konflikt und Spannung“¹⁴². „[E]ine wesentliche Funktion der Frauenstrophen“ liege „[i]n der Hervorhebung dieser Spannung von Öffentlichkeit des Mannesliedes und von Privatheit des Frauenliedes“.¹⁴³ Er macht dabei auf das Frauenlied Reinmars XXVIII aufmerksam, in dem der Bote

¹³⁵ Fritsch (2001), S. 109.

¹³⁶ Fritsch (2001), S. 110.

¹³⁷ Fritsch (2001), S. 112.

¹³⁸ Fritsch (2001), S. 113.

¹³⁹ Schnell (1999), S. 127.

¹⁴⁰ Dies wird offensichtlich, wenn er nacheinander zwei Fragen stellt, auf die man mit Ja oder Nein antworten soll: „Haben wir es mit gattungsübergreifenden Weiblichkeitsmustern zu tun?“ (S. 127f.) und „ob die Äußerungen der weiblichen Stimmen möglicherweise von geschlechterübergreifenden, in diesem Falle gattungsspezifischen Faktoren bestimmt sind“ (S. 129). Damit scheidet er jedenfalls an der Beantwortung der Frage: „Gibt es Interdependenzen von ‚gender‘ und Gattung [...]?“ (S. 127f.).

¹⁴¹ Schnell (1999), S. 183.

¹⁴² Schnell (1999), S. 183.

¹⁴³ Schnell (1999), S. 161. Ihm zufolge „[ermöglicht] das Wissen um den ‚privat-intimen‘ Sprechraum der Frau – beim Autor wie beim Publikum – [...] in den Frauenstrophen ein anderes Reden über Sexualität“ (S. 161). Nach Schnell sprechen im realen Leben, also außerhalb von Minnesang und Literatur, Frauen und Männer auf die

als Nachrichtenübermittler fungiert. Aus diesem literarischen Umstand könne man generell für das Mittelalter erschließen, dass „[d]ie Aussagen der Frauen [...] in einem anderen Sprechraum angesiedelt [sind] als die der Männer.“¹⁴⁴ So sollen der männlichen und weiblichen Stimme öffentliche und private Diskurse zugrunde gelegt werden.¹⁴⁵ Selbst wenn die unterschiedliche Redeweise in der Öffentlichkeit und in der Privatheit¹⁴⁶ nützliche Merkmale für die Analyse weiblicher und männlicher Stimme anbietet, ist seine These wenig hilfreich. Gerade dadurch, dass er von einer Gegenüberstellung von *gender* und Gattung ausgeht, stößt seine Argumentation bald an Grenzen:

„Diese Kontrastierung geschlechterspezifischer Perspektiven wird aber meines Erachtens überlagert von dem Kontrast zwischen öffentlichem und heimlich-privatem Reden über die Liebe. Dies heißt: Nicht alle thematischen und konzeptionellen Eigenschaften der Frauenlieder verdanken sich der Kategorie ‚gender‘ (‚Frau‘), sondern sind möglicherweise das Resultat der Kategorie Diskurs (‚Heimlichkeit-Privatheit‘).“¹⁴⁷

Gender ist eine Kategorie, die diskursiv erfasst wird. Ihr kann so die „Kategorie Diskurs (‚Heimlichkeit-Privatheit‘)“, was immer sie sein mag, kaum entgegengesetzt werden.

Erst 20 Jahre nach „*Vox feminae*“ (1981)¹⁴⁸ ist der zweite umfangreiche Sammelband veröffentlicht worden, der ausschließlich der Gattung Frauenlied gewidmet ist. Dieser Tagungsband zum Frauenlied („Frauenlieder – *Cantigas de amigo*“) ¹⁴⁹ ist interdisziplinär angelegt und zeigt, dass Frauenlieder in einzelnen europäischen Literaturen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede aufzeigen. Die in diesem Band erschienenen Studien distanzieren sich im Vergleich zum vorgenannten Sammelband deutlich von den von FRINGS und anderen zeitgenössischen Wissenschaftlern vertretenen Thesen. So formuliert die Mitherausgeberin des Bandes, KASTEN, ein kritisches Resümee der Anfänge der Minnesangforschung: Die For-

gleiche Art und Weise über Liebe und Sexualität.

¹⁴⁴ Schnell (1999), S. 145. Hier wird besonders hervorgehoben, dass er anhand des Minnesangtextes die mittelalterlichen „kommunikationsgeschichtlichen Bedingungen“ (S. 148) zwischen Männern und Frauen erschließen will. Indem die im Minnesang stilisierten Publikumsbezüge als realhistorische Beweise für die räumliche Trennung der Geschlechter interpretiert werden, behauptet Schnell schließlich, dass die direkte Anrede an Damen in Minnekanzonen als bloße Fiktion aufzufassen ist (vgl. S. 149) und das weibliche Publikum aus der Zuhörerschaft ausgeschlossen gewesen sein soll.

¹⁴⁵ Allerdings ist das Gegensatzpaar des „öffentlichen Diskurses“ und des „Liebesdiskurs[es] des Vertraut-Heimlichen“ (S. 152) sehr unverständlich, wie etwa S. 152: „Das Manneslied repräsentiert den öffentlichen Diskurs über die Liebe. Mögliche Einblicke in den Liebesdiskurs des Vertraut-Heimlichen [...] werden abgewehrt [...]“. Es lässt sich fragen, von welcher Definition des Diskurses man ausgehen soll.

¹⁴⁶ Die Geschichtswissenschaft bedarf für die Definition der öffentlichen und privaten Räume im Mittelalter noch einer eingehenden Diskussion; vgl. Merville/von Moos (1998). Insbesondere in bezug auf die Definition des Raums des Hofes vgl. Kaiser/Müller (1986).

¹⁴⁷ Schnell (1999), S. 152. In der Argumentation Schnells fällt auf, dass in dem vorliegenden Beitrag der Begriff der Gattung mit dem des Sprechens und dem des Diskurses kongruent gesetzt ist.

¹⁴⁸ Plummer (1981). Dazu s.o.

¹⁴⁹ Cramer/Greenfield/Kasten/Koller (2000). Darin Beiträge von Thomas Cramer, Sabine Obermaier, Elisabeth Schmid, Ingrid Bennewitz, Norbert Richard Wolf, Jeffrey Ashcroft, Cyril Edwards.

schung des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts habe versucht, in der Verbindung von Weiblichkeit und Natur den „natürlichen‘ [...] ‚Ursprung‘ der höfischen Lyrik zu sehen“.¹⁵⁰ Der in ihrem Beitrag neu erarbeitete Aspekt besteht darin, die Codierung des Liebesdiskurses im frühen Minnesang gendertheoretisch als ein Phänomen der „politischen und kulturellen“¹⁵¹ Übergangsphase zu betrachten. Unter dem Gesichtspunkt „Poetologie der weiblichen Stimme“¹⁵² skizziert sie eine Perspektive zur Funktion der weiblichen Stimme des frühen Minnesangs:

„[D]ie weibliche Stimme [hat] eine dominante poetologische Funktion inne; sie ist das zentrale Medium in der Codierung des Liebesdiskurses, bei der Artikulation von Gefühlen, von Emotionalität, von Konflikten auch, die sich aus der Antinomie von eigenem Begehren und gesellschaftlichen Normen ergeben.“¹⁵³

Am Beispiel von MF 6,5 wird die von KASTEN aufgestellte Hypothese von der „Umcodierung“ des Liebesdiskurses im deutschen frühen Minnesang skizziert.¹⁵⁴ Die Emotionalität, die in der Kanzone des Trobadours *Bernart de Ventadorn* (das Lied Nr. 7)¹⁵⁵ männlich „codiert“ ist, ist ihr zufolge von den deutschen Minnesängern auf die weibliche Stimme übertragen worden, da diese seit dem Anfang der deutschen Liebeslyrik den Träger der Gefühle darstellt.¹⁵⁶ Damit übernimmt die weibliche Stimme als „Schaltstelle“¹⁵⁷ den trobadoresken Diskurs über die Liebe.

Dieser Prozess der „Umcodierung“, der Prozess der „durch die Rezeption der Kanzone bewirkten Transformation“¹⁵⁸, verursacht aber „nicht nur den bloßen Austausch von Personalpronomen“¹⁵⁹, sondern durch die deutschen Minnesänger können „neue und alte Genderdiskurse experimentell durchgespielt werden“.¹⁶⁰ Die Folge ist, dass die Zuschreibungen der Äußerungen an weibliche und männliche Stimmen als „arbiträr“¹⁶¹ erscheinen. Dies bedeutet zum einen, dass männliche und weibliche Genderentwürfe nicht einheitlich zu fassen sind, zum anderen aber auch, dass die Genderkategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ keine eindeutige Differenz zeigen. Somit ist die Beziehung von Mann und Frau auch nicht einheitlich zu

¹⁵⁰ Kasten (2000), S. 3.

¹⁵¹ So Kasten (2000), S. 16.

¹⁵² So Titel vom Beitrag Kastens (2000).

¹⁵³ Kasten (2000), S. 11.

¹⁵⁴ Kasten (2000), S. 12.

¹⁵⁵ Vgl. *Bernhart von Ventadorn*, Nr. 7, V. 9ff.

¹⁵⁶ Vgl. Kasten (2000), S. 12: „Sie mußten ein männliches Ich in einem Diskurs über die Liebe einschreiben, in dem Emotionalität vorrangig mit einer weiblichen Stimme verbunden war und entsprechend von ihr dominiert wurde.“

¹⁵⁷ Kasten (2000), S. 12.

¹⁵⁸ Kasten (2000), S. 12.

¹⁵⁹ Kasten (2000), S. 11.

¹⁶⁰ Kasten (2000), S. 16.

¹⁶¹ Kasten (2000), S. 14.

schematisieren.¹⁶² Basierend auf diesen Annahmen betont sie ein für die Untersuchung des Frauenliedes programmatisches Modell: „Die weibliche Stimme müßte überdies als eine sowohl die Einzelsprachen als auch die Gattungen übergreifende Leer- und zugleich als eine Funktionsstelle begriffen werden [...]“.¹⁶³

Im gleichen Band finden sich vier Arbeiten zu den Frauenliedern Walthers, in denen ausgewählte Frauen- und Männer-Lieder gemeinsam untersucht werden. JOHN MARGETTS und NORBERT RICHARD WOLF diskutieren auf diese Weise die männlichen und weiblichen Genderdiskurse in den Minneliedern Walthers. JEFFREY ASHCROFT (2000) hingegen unternimmt den Versuch eines kurzen Überblicks über (fast) alle Frauenlieder mit der Intention, ein umfassenderes Bild der Frauenlieder Walthers zu gewinnen; ähnlich auch MICHEL MECKLENBURG (2004).

Insgesamt kann man mit MECKLENBURG sagen, dass „bei Walther die weibliche Stimme letztlich nur funktionalen Wert für eine spezifische Männlichkeitskonstruktion hat“.¹⁶⁴ Zugleich hat aber die weibliche Stimme „ein verborgenes subversives Potential“¹⁶⁵, was hier nicht neu diskutiert werden muss.¹⁶⁶ Seine Arbeit endet mit der ernüchternden Schlussfolgerung: „[E]ntgegen möglicher Erwartungen bringt uns Walthers weibliche Stimme einer komplexeren Konstruktion von Weiblichkeit kein Stück näher. [...] Sie bedient sich eines immer gleichen, sehr eingeschränkten Inventars an Eigenschaften, die ihre Weiblichkeit konstruieren.“¹⁶⁷ Da er aber zugleich beobachtet, dass Walthers Lieder L 70, 22 sowie L 39,11 „eine bewußte Distanzierung von gesellschaftlich erwartbaren Geschlechtsstereotypen“¹⁶⁸ an den Tag legen, erscheint seine Studie eher ambivalent. ASHCROFT konstatiert hingegen die Dialogizität in Walthers Liedern:

„Dass Walthers Lyrik in der Frauenstimme, bzw. mit Frauenstimme, ausgesprochen zum Dialogischen tendiert, ist sofort klar.“¹⁶⁹

„Der disputierende Habitus ist freilich überall in Walthers Liebeslyrik evident, und viele Minnelieder [...] haben ausgesprochen dialogischen Charakter. Walthers Spruchöne zeichnen sich vielfach durch Debatte und Formen der Dialogizität aus.“¹⁷⁰

¹⁶² Vgl. Kasten (2000), S. 14: „Die Ich-Positionen, ob weiblich oder männlich markiert, werden [...] in der Zeit des Übergangs von einer zum Teil identischen Motivik geprägt und sind daher in hohem Maße austauschbar.“

¹⁶³ Kasten (2000), S. 18.

¹⁶⁴ Mecklenburg (2004), S. 92.

¹⁶⁵ Mecklenburg (2004), S. 107.

¹⁶⁶ Etwa Bennewitz (2000a) diskutiert diesen Aspekt der weiblichen Stimme. Bennewitz schließt hier an die Arbeit von Jane Burns (1993) an.

¹⁶⁷ Mecklenburg (2004), S. 104.

¹⁶⁸ Mecklenburg (2004), S. 107.

¹⁶⁹ Ashcroft (2000), S. 95.

¹⁷⁰ Ashcroft (2000), S. 99. Wenn man aber darüber hinaus behauptet, dass das dilemmatische Frauenlied „im Wesentlichen ein internalisierter Dialog“ (S. 102) ist, droht der Begriff Dialogizität abhanden zu kommen.

Die Ansicht trifft auf die Gattung Wechsel zu: „In allen drei Wechselliedern schafft die symmetrische Strophenstrukturierung ein gewisses Gleichgewicht zwischen der männlichen und der weiblichen Stimme.“¹⁷¹ Dies ist aber nicht mehr haltbar, wenn er zugleich meint, dass „[d]abei [...] der Mann in jeden Fall das letzte Wort [hat]“¹⁷². Zudem muss angezweifelt werden, ob Walthers Wechsel „schon strukturell das dialogische Element und [...] thematisch das Gemeinsame in der emotionalen Erfahrung und erotischen Motivierung beider Liebender hervor[heben]“¹⁷³ kann. Die Arbeit zeigt aber in der Tat einen neuen interessanten Befund, nämlich „[d]ass alle drei *tenso*-Lieder [gemeint ist L 43,9, L 85,34 und L 70,22, I.N.] Berührungspunkte mit Reinmars Lyrik haben“¹⁷⁴ und die beiden Botenlieder „thematisch eng mit Reinmars Botenliedern verwandt“¹⁷⁵ sind. Dies weist, wie er meint, auf „einen weiteren Aspekt ihrer Dialogizität, die poetologische Auseinandersetzung mit Kollegen und Rivalen“¹⁷⁶ hin. Er konstatiert jedoch: „Als Berufsdichter bevorzugt gerade Walther von allem die männliche Stimme [...], um sich nicht zuletzt in der Konkurrenz mit anderen Vortragenden zu behaupten und zu profilieren“¹⁷⁷ und folgert abschließend, dass „Walther [...] offenbar nur ein bedingtes Interesse daran [hat], die Frauenfigur unmittelbar darzustellen und sprechen zu lassen.“¹⁷⁸

1.3. Die Weibliche Stimme im Mittelalter

Mit ihrem Vorschlag, den Terminus Frauenlied nur noch als Hilfsbegriff zu begreifen, macht Ingrid Kasten zugleich auf die Kategorie der weiblichen Stimme aufmerksam,¹⁷⁹ die an den englischen Begriff *woman-voiced-lyric* angelehnt zu sein scheint. Um Frauenlieder gender-, kultur- und literaturhistorisch erfolgreich untersuchen zu können, erscheint es hier unvermeidlich, die Kategorie der weiblichen Stimme kulturhistorisch adäquat zu bestimmen. Die verbreitete Ansicht, dass eine wahrgenommene Stimme geschlechtlich identifizierbar sei, kann in der Tat täuschen. Es ist ein Forschungsdesiderat, das Verhältnis von Stimme und Geschlecht genauer zu untersuchen. Während es offenkundig ist, dass die Stimme kulturell normiert ist, erscheint die kulturhistorisch relevante Forschung zu diesem Thema als überschaubar. Das liegt daran, dass sich diese Forschungsinteressen auf verschiedene Fächer erstrecken. In der Mediävistik liegt zudem bislang keine Studie vor, die die literarische bzw. nicht-literarische

¹⁷¹ Ashcroft (2000), S. 97.

¹⁷² Ashcroft (2000), S. 97.

¹⁷³ Ashcroft (2000), S. 97.

¹⁷⁴ Ashcroft (2000), S. 99.

¹⁷⁵ Ashcroft (2000), S. 100.

¹⁷⁶ Ashcroft (2000), S. 99. Außer den hier behandelten Arbeiten bestätigt die Arbeit von Cormeau (1989) die dialogischen Tendenzen bei Walther.

¹⁷⁷ Ashcroft (2000), S. 102.

¹⁷⁸ Ashcroft (2000), S. 102.

¹⁷⁹ Vgl. Kasten (2000), S. 10ff. Auch s.o. unter Kapitel 1.1.

Darstellung zur Wahrnehmung menschlicher Stimmen in mittelalterlichen Quellen untersucht. Was die musikalische Ausbildung und die dort erzielte Qualität der Singstimme anbetrifft, muss man sich auf Informationen aus dem Bereich der Kirchenmusik verlassen.¹⁸⁰

„Bis ins 12. Jh. verlangte die Gesangkunst Genauigkeit des Vortrages, Weichheit der Vokalisten, Geschmeidigkeit der Stimmen, die weder stark noch umfangreich sein mußten (meist eine Dezime). Die Kritiker der damaligen Zeit klagten über die zu harten, starken und heiseren Stimmen.“¹⁸¹

„Im 13. Jh. [...] bezeichnete man die hohen Stimmen als Kopfstimmen, die tiefen stimmen als Bruststimmen und die dazwischenliegenden Stimmen als Kehrstimmen.“¹⁸²

Die mittelalterliche Aufführungspraxis ist, so der Forschungskonsens, nicht historiographisch bezeugt. Ob eine kirchlichenmusikalische Ausbildung des Sängers für die profane Musik von Bedeutung war, lässt sich nicht beurteilen. Aus literarischen Quellen sind vor allem die Textstellen aus ‚Kudrun‘ und ‚Tristan‘ Gottfrieds häufig zitiert worden, man kann daraus jedoch keine Details über die Qualität der Sängerstimme erschließen. Indirekt lassen sich jedoch Schlüsse auf das historische Publikum ziehen.¹⁸³ Die Forschung geht sicher davon aus, dass der Minnesang vorgetragen oder gesungen wurde. Es mag allerdings sein, dass er weniger in einem festlichen Rahmen in der Öffentlichkeit als vielmehr in der privaten Sphäre aufgeführt wurde.¹⁸⁴ Vorschläge, die als Ort der Rezeption des Minnesangs auf die private Lektüre¹⁸⁵ oder auf den Kontext des Alltagslebens¹⁸⁶ hinweisen, sind eher sporadisch vorhanden.

Einig ist sich die Forschung heute in ihrer Einschätzung, dass Frauen weder Minnelieder verfassten noch als Minnesängerinnen auftraten. Die Spielfrau (*spilwîp*) lässt sich erst im Spätmittelalter bezeugen.¹⁸⁷ Die wiederum sporadisch geäußerten Gegenvorschläge, die auf der literarischen Darstellung der Isolde(n) im ‚Tristan‘ Gottfrieds basieren, konnten sich bislang nicht durchsetzen.¹⁸⁸ Nach dem Forschungskonsens übernimmt demnach im Mittelalter ein männlicher Sänger die Rolle der weiblichen Sprecherin. Ob der Sänger verkleidet, die weibliche Stimme imitierend, auftrat oder ob der Rezipient visuell und auditativ das Geschlecht des

¹⁸⁰ Ein kurzer Überblick bei Tesarek (1997), S. 16-21.

¹⁸¹ Tesark (1997), S. 20.

¹⁸² Tesark (1997), S. 20.

¹⁸³ Vgl. Bumke (⁸1997), S. 700-704. Bumke schätzt hier (S. 703f.) die übliche Publikumszahl auf 20 bis 25, von denen allerdings (im Fall eines längeren Epikvortrags) nicht jeder bis zum Schluss mit zugehört haben könnte. Die Literaturwissenschaft geht allgemein davon aus, dass die geselligen Unterhaltungen im kleineren und größeren Hofkreis oder die (mehr oder weniger politisch-offiziellen) Hoffeste ‚Sitz im Leben‘ des Minnesangs seien.

¹⁸⁴ Vgl. Willaert (1999).

¹⁸⁵ Vgl. Cramer (1998).

¹⁸⁶ Vgl. Bumke (⁸1997), S. 755. Hier sucht Bumke im ‚Frauendienst‘ Ulrichs von Liechtenstein den möglichen ‚Sitz im Leben‘ der lyrischen Texte.

¹⁸⁷ Vgl. Hartung (2003), besonders S. 224ff. In der hier vorliegenden Arbeit wird allerdings auf die Untersuchung diesbezüglicher Fragen verzichtet.

¹⁸⁸ Vgl. Jackson (1981), S. 330, Hoffmann (1986), S. 30. Mertens (2002) schließt den öffentlichen Auftritt der Frauen zwar aus, aber „sie sangen allerdings im Frauengemach“ (S. 281).

textuellen (weiblichen) Rollenträgers von dem des (männlichen) Performers unterschied, kann nicht mehr beurteilt werden.

Aus der Untersuchung der moralisch-didaktischen Literatur ergibt sich, dass Frauen vor allem in der Öffentlichkeit wenig oder kaum sprachen.¹⁸⁹ Das Sprechen der weiblichen Person ist also ein Sonderfall und dies bekräftigt die Annahme, dass die weibliche Stimme wohl eher in der Privatheit angesiedelt war.¹⁹⁰ Der Begriff der weiblichen Stimme stellt neben der männlichen Stimme für die Minnesangforschung jedenfalls keine realhistorische Kategorie dar. Dies betrifft nicht nur die weibliche und männliche Stimme, sondern in dieser Arbeit soll davon ausgegangen werden, dass „Aufführung“

„eine textuelle und keine realhistorische Kategorie [ist]. Damit entfällt ein großer Teil der müßigen Kontroversen, wie man denn wissen könne, wie eine Darbietung konkret aussah. Es ist ein Unterschied, ob ich eine bestimmte Annahme über eine bestimmte Aufführung suggeriere oder ob ich zur Annahme gezwungen bin, daß ein schriftlich fixierter Text zunächst Teil mündlicher Kommunikation ist und deshalb in seinem performativen Charakter analysiert werden muß. Das eine ist eine Aussage über eine einstmals wirkliche Situation, das andere eine über die Prozessualität eines bestimmten Typus von Rede.“¹⁹¹

Für die Beantwortung der Frage, wie die Aufführung eines (Minne-)Liedes aussah, sollte man davon ausgehen, dass „in keinem Fall [...] die Wirklichkeit einer bestimmten Aufführung rekonstruierbar [ist]“¹⁹².

1.4. Gegenstand und Ziel der Arbeit

Da Frauenlieder keine Kategorie im Gattungssystem darstellen und die vorliegende Arbeit von der geschlechterspezifischen Kategorie der männlichen und weiblichen Stimme ausgeht, sollen hier diejenigen Lieder im Zentrum der Untersuchung stehen, in denen sich die weibliche Rollensprecherin zu Wort meldet, unabhängig davon, ob sich der männliche oder der sonstige Rollensprecher im gleichen Lied äußert oder nicht.

Für die folgenden Untersuchungen sollen unter drei unterschiedlichen Perspektiven (Überlieferung, Sprechakt/Sprechhandlung, Emotionalität) Frauenlieder im Minnesang bis Walther von der Vogelweide beleuchtet werden. Aufgrund der Forschungsgeschichte zum Frauenlied, die oben unter 1.2. bereits betrachtet wurde, kann in dieser Arbeit darauf verzichtet werden, erneut auf die theoretischen Grundlagen aller *gender studies* einzugehen. Sie wurden, wie der Forschungsbericht zum Frauenlied zeigen konnte, auf die Untersuchung des Minnesangs im

¹⁸⁹ Vgl. Bennewitz (1988) und (1996), Ehlert (1998), Weichselbaumer (2004).

¹⁹⁰ Schnell (1999). Vgl. auch o. unter Kapitel 1.2.

¹⁹¹ Müller (1999), S. 156. Vgl. auch Strohschneider (1993), S. 62. Tervooren (1996) äußert sich auch ausdrücklich, etwa S. 51: „Mit Hilfe der Pragmatik erschließt man jedenfalls nur eine idealisiert gedachte, modellartige Sprechsituation [...]“. Allerdings fällt auf, dass diese Studien selbst dennoch die Aufführung in die Interpretation einbeziehen und aus dem Text eine mögliche Aufführungssituation erschließen.

¹⁹² Müller (1999), S. 152.

Allgemeinen und der Frauenlieder und der weiblichen und männlichen Stimme im Besonderen mehrfach angewendet. In diesem Sinne schließt diese Arbeit auch in methodologischer Hinsicht an die vorliegenden Ergebnisse aus den gendertheoretischen Überlegungen etwa von Ingrid Kasten und Ingrid Bennewitz an.

Zu Beginn der Untersuchung sollen unter Kapitel 2 Frauenlieder besonders unter dem überlieferungsgeschichtlichen Aspekt betrachtet werden. Ausgehend von den jüngeren medienhistorischen Diskussionen über die Offenheit des mittelalterlichen Textes soll hier danach gefragt werden, ob die verstärkte Tendenz des offenen Textes in der Überlieferung der Frauenlieder nachgewiesen werden kann. In Kapitel 3 soll hingegen die Aufführung der Frauenlieder thematisiert werden. Die Überlegungen über das Verhältnis der textinternen und der textexternen Sprecherrollen sollen zeigen, wie sich die neuzeitliche Philologie mit der Kategorie der weiblichen Stimme im Minnesang befassen kann.

Kapitel 4, 5 und 6 beschäftigen sich mit den Themen Sprechakt/Sprechhandlung und Emotionalität. Diese sind allerdings, schließt man an die jüngere Diskussion in der historischen Emotionalitätsforschung an, in theoretischer Hinsicht miteinander verknüpft. Dieser Aspekt wird in Kapitel 4 einer kurzen Betrachtung unterzogen.

In Kapitel 5 soll, vor allem anhand der Frauenlieder Reinmars, die ‚weibliche‘ Psychologie herausgearbeitet und insbesondere das weibliche *trûren* in den weiblichen Klageliedern analysiert werden. Außerdem soll die spezifisch weibliche Art der Sprechhandlung diskutiert und das Medium der weiblichen Stimme mit Blick auf das der männlichen erörtert werden.

In Kapitel 6 schließlich soll auf die Emotionalität der Freude (mittelhochdeutsch: *vroide*) aufmerksam gemacht werden, wobei diese in Hinsicht auf ihre semantische Vielfalt beleuchtet und zu diesem Zweck die Interferenzen des Minnesangs und der Spruchdichtung angesprochen werden.

2. Überlieferungsmerkmale der Frauenlieder: *Mouvance* und *variance* in den Frauenliedern von Friedrich von Hausen bis Walther von der Vogelweide

Die Idee des offenen Textes¹⁹³ hat in der letzten Zeit dazu beigetragen, der Mediengeschichte des Mittelalters sowie den produktions- und rezeptionshistorischen Voraussetzungen für die Entstehung der schriftlichen Überlieferung nachzugehen. Auch die Minnesangforschung hat sich bereits intensiv mit der „Offenheit“ des mittelhochdeutschen Textes beschäftigt.¹⁹⁴ Vor diesem methodologischen Hintergrund soll im vorliegenden Kapitel danach gefragt werden, wie es um die *mouvance* der überlieferten Frauenlieder bestellt ist.

Da die deutsche Minnesangforschung bislang die Begriffe *mouvance* und *variance* nicht strikt unterschieden hat,¹⁹⁵ erscheint es notwendig, das Phänomen der Offenheit des Textes für die folgende Untersuchung pragmatisch einzugrenzen. Mit diesen Begriffen sollen im Folgenden drei Typen der Strophenvarianz bezeichnet werden: 1. Bewegung und Variabilität des Strophenbestandes, 2. Wortlaut der Strophenfolge, 3. Veränderung der Gestaltung einer Strophe.¹⁹⁶ Die Frauenlieder von Friedrich von Hausen bis Walther von der Vogelweide sind mit zahlreichen Strophenabweichungen überliefert.¹⁹⁷ Dabei bleibt die Überlieferung der deutschen Frauenlieder im Codex Buranus (Hs. M) in der Untersuchung unberücksichtigt.

¹⁹³ Zum Begriff des offenen Textes vgl. Kühnert (1976).

¹⁹⁴ Vgl. etwa Bein (1998), Bennewitz (1997), Holznagel (1995), (2001) und (2004).

¹⁹⁵ Der Begriff *mouvance* wurde ursprünglich von Paul Zumthor (1984) geprägt, *variance* hingegen von Bernhard Cerquiglini (1989).

¹⁹⁶ Diese Definition der Strophenvarianz unterscheidet sich von den vorliegenden Untersuchungen zur Strophenvarianz Cramers (1997) und (1998). In der Arbeit (1997), S. 152 definiert Cramer „[Parallel]“ als „Anzahl der Strophen unterschiedlich, die Reihenfolge aber gleich“, „Mouvance“ als „veränderte[] Strophenreihenfolge und gleiche[] oder unterschiedliche[] Anzahl“. In seiner Untersuchung aus dem Jahr 1998, S. 54 hingegen definiert er „Varianz“ als „Anzahl der Strophen unterschiedlich, die Reihenfolge aber gleich“, „Mouvance“ als „veränderte[] Strophenreihenfolge und gleiche[] oder unterschiedliche[] Anzahl“.

¹⁹⁷ Vgl. dazu die folgende Untersuchung.

Häufigkeit von *mouvance/variance* in den Frauenliedern anhand MT und Schweikle [1998]):

In den folgenden Tabellen ist die Frauenstrophe eines Liedes mit der Farbe hervorgehoben. Falls diese zusätzlich mit ' markiert ist, bedeutet dies, daß in dieser Frauenstrophe sowohl die weibliche als auch die männliche (oder ggf. männliche episiertende) Stimme verwendet werden. Bei Liedern ohne Strophenbewegung wird auf eine tabellarische Darstellung verzichtet. Der ‚Strophenbestand‘ bezieht sich jeweils auf die zugrunde gelegte Edition von Moser/ Tervooren.

Frauenlieder von Friedrich von Hausen:

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand
–	IX	1-2
+	XVII a/b	a: 1-2-3 b: 1-2-3-4-5

MT IX (= MF 48,32)

B 30, 31 (Frauenstrophe)

C 32, 33 (Frauenstrophe)

MT XVII a/ b (= MF 54,1):

C 51-53

F bl 106^r-107^r

C	F	MT	
		a	b
1 (C51)	1	1	1
2 (C52)	3	2	3
3,1-4 (C53)	2,1-4	3	2
3,5-9 (C53)	-		
	2,5-9		2
	4		4
	5		5

Frauenlieder von Heinrich von Veldeke:

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand
+	II a/ b	a: 1-2-3-4-5 b: 1-2-3
-	VI	1-2
-	XXX	1-2
-	XXXVII	1-2-3-4-5

MT II a/ b (= MF 57,10/57,18):

A 13-17

BC 5-7

A (= a)	BC (= b)
1 (A13)	-
2 (A14)	1 (BC 5)
3 (A15)	-
4 (A16)	2 (BC 6)
5 (A17)	3 (BC 7)

MT VI (= MF 60,13):

BC 16 (Frauenstrophe), 40

Das Lied wurde bei MT als ein Lied ediert.

MT XXX (= MF 67,9):

BC 46-47 (Frauenstrophen)

MT XXXVII:

C 53-57 (Frauenstrophen)

Frauenlieder von Albrecht von Johansdorf:

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand
+	VIII	1-2-3-4
-	XII	1'-2'-3'-4'-5'-6'-7'
+	XIII	1-2-3-4

MT VIII (= MF 91,22):

B 16-17
C 17-18, 21-22

B	C	MT
1 (B16)	(C21)	3
2 (B17)	(C22)	4
	(C17)	1
	(C18)	2

Trotz der Entscheidung von MT sind die Strophen B 16, C 21, C17, C18 nicht eindeutig als Frauenstrophen identifizierbar.

MT XII (= MF 93,12):

C 29-35 (alle Strophen verwenden männliche und weibliche Stimme)

MT XIII (=MF 94,5):

A (Gedrut) 20-23
C 36-39
C (Rubin von Rvedêger) 1

A (Gedrut)	C ¹	C ² (Rubin)
1 (A20)	1 (C36)	
2 (A21)	2 (C37)	
3 (A22)	3 (C38)	
4 (A23)	4 (C39)	1 (C1)

Frauenlieder von Heinrich von Rugge:

Die Frauenlieder von Heinrich von Rugge können in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden, weil die Überlieferung seiner mehrstrophigen Lieder sehr spezifisch ist (dazu vgl.: MF II, S. 91ff., Paus, 1965, Schweikle, 1981) und dadurch mit der Liedüberlieferung der anderen Autoren (der ‚klassischen‘ Kanzonenlieder) nicht vergleichbar ist. Aus diesem Grunde soll im Folgenden die Bewegung der Strophe in den Frauenliedern von Heinrich von Rugge nur vollständigshalber dargestellt werden.

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand	Strophenbestand in den Handschriften
+	I	1-2-3-4-5	B: 4, C: 1-2-3-5;4, C (= Reinmar): 1-2-3-5-;4
+	IV	1-2-3-4	A (= Seven): 2-3-1, BC: 1-4, C (Reimar): 1-4
+	VII	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11	A (Reinmar): 1-2-3, B: 1-2-3 und 7-8. C: 8, C (Reinmar): 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11
+	VIII	1-2-3-4	A (Heinrich der Rîche) 1-4, B: 1-4; C: 1-4, C (Reinmar) 1-4
+	XI	1-2-3-4-5-6	A (Reinmar): 1-2-4, B (Hausen): 1-2-3, C: 6-4, C (Reinmar): 1-2-3 und 6-4 und 5, E (Reinmar): 1-2-3-4-5
+	XII	1-2-3	B: 1-2, C: 1-3

Frauenlieder von Heinrich von Morungen:

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand
+	X	1-2-3-4
-	XXVIII	1-2-3
-	XXX	1-2-3-4

MT X (= MF 130,31):

B 12-15

C 35-37

B	C
1 (B12)	-
2 (B13)	1 (C35)
3 (B14)	2 (C36)
4 (B15)	3 (C37)

MT XXVIII (= MF 142,19):

C 87-89*

M bl. 61^r

C	M
1 (C87)	1
2 (C88)	
3 (C89)	

MT XXX (= MF 143,22):

B 93-96

C 32-35

Frauenlieder von Reinmar dem Alten:

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand
-	II	1-2-3-4
+	III	1-2-3-4
+	IV	1-2-3-4
+	VIa/b	1-2-3-4-5
+	XVI	1-2-3
-	XXI	1-2-3-4-5
-	XXVII	1'-2'-3'-4'-5'
+	XXVIII	1-2-3-4-5
-	XXXVII	1-2-3-4-5
-	XLIV	1-2-3-4-5
-	L	1-2-3-4-5-6
-	LIII	1-2
-	LV	1-2-3-4-5-6
-	LLIX	1-2*
-	LXVI	1'-2-3-4
+	LXVII	1-2-3-4-5

MT II (= MF151,1):

B 2 (Frauenstrophe), 3, 4, 5 (Frauenstrophe)

C 4 (Frauenstrophe), 5, 6, 7 (Frauenstrophe)

MT III (= MF 152,15):

B 6-8

C 8-10

E 335-338

B	C	E	MT
1 (B6)	1 (C8)	2 (E336)	3
2,1-6 (B7)	2,1-6 (C9)	1 (E335)	2
-	-		
-	-	4 (E338)	4
2,7-10 (B7)	2,7-10 (C9)		
3 (B8)	3 (C10)	3 (E337)	1

MT IV (= MF 152.25):

A (= Walther)	24-27
B	13
C	14, 19
C1 (= Walther)	250-251
C2 (= Walther)	355-358
E	332-334

A (Walther)	B	C	C¹ (Walther)	C² (Walther)	E	MT
1 (A24)	-	(C14)	-	1 (C355)	1 (E332)	1
2 (A25)	-	-	1 (C250)	2 (C356)	-	2
3 (A26)	(B13)	(C19)		3 (C357)	2 (E333)	4
4 (A27)	-	-	2 (C251)	4 (C358)	3 (E334)	3

MT VI a/b (= MF 154.22/155.16):

A	1-4
B	14-16
C	20-24
E	287-290

A	B	C	E	MT	
				A	b
1 (A1)	1 (B14)	1 (C20)	4 (E290)	1	4
-	2 (B15)	2 (C21)	3 (E289)	2	3
2 (A2)	3 (B16)	3(C22)	1 (E287)	3	1
3 (A3)	-	4(C23)	-	4	
4 (A4)	-	5(C24)	2 (E288)	5	2

MT XVI (= MF167.31):

a (ohne Namen)	44-45
b	25-26
C	68-69

a (ohne Namen)	b		C	MT
-	1 (b25)		1 (C68)	1
1 (a44)	2 (b26)		2 (C69)	2
2 (a45)	-		-	3

MT XXI (= MF 171,32):

- b 44-45, 46 (Frauenstrophe), 47-48
C 87-88, 89 (Frauenstrophe), 90-91

MT XXVII (= MF 177,10):

- b 70-72 (Strophen mit männlicher und weiblicher Stimme), 73-74 (Frauenstrophen)
C 113-115 (Strophen mit männlicher und weiblicher Stimme), 116-117 (Frauenstrophen)
M bl. 60^v (nur die 1. Strophe)

MT XXVIII (= MF 178,1):

- b 75-77
C 118-120
E 229-233
m (= van Nyphen) Bl.3^r - Bl.3^v

b	C	E	m (van Nyphen)	MT
1 (b75)	1 (C118)	1 (E229)	1	1
-	-	2 (E230)	2	2
3 (b77)	3 (C120)	-	-	3
-	4 (C121)	3 (E231)	3	4
2 (b76)	2 (C119)	4 (E232)	5	5
-	-	5 (E233)	4	6

MT XXXVII (= MF 186,19):

- C 155-159 (Frauenstrophen)

MT XLIV (= MF 192,25):

- C 214-218 (Frauenstrophen)

MT L (= MF 195,37):

- C 236, 237-241 (Frauenstrophen)

MT LIII (= MF 198,4):

- C 250 (Frauenstrophe), 251

MT LV (= MF 199,25):

- C 257-262 (alle Frauenstrophen)
E 273-278 (alle Frauenstrophen)

MT LIX (= MF 203,10):

e 360-361 (Frauenstrophen)
M bl. 59^{r/v} (nur die 1. Strophe)

MT LXIV:

C 229 (Strophe mit männlicher und weiblicher Stimme), 230-231 (Frauenstrophen), 232

MT LXVII:

e 372-376
U (ohne Namen) bl. 1^r

E	U (ohne Namen)
1 (e372)	-
2 (e373)	-
3 (e374)	-
4 (e375)	-
5 (e376)	1

Frauenlieder von Hartmann von Aue:

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand
–	IX	1-2-3
+	XII	1-2-3-4-5
–	XIV	1-2-3-4
–	XVI	1-2-3

MT IX (= MF 212,37):

C 35-37 (Frauenstrophen)

MT XII (= MF 214,34):

A 1-3

C 42-44

C (= Walther) 426

E (= Walther) 121-124, 129

s (= Walther) 29⁴

A	C	C (Walther)	E (Walther)	s (Walther)	MT
1 (A1)	1 (C42)	-	1 (E121)	-	1
2 (A2)	2 (C43)	-	2 (E122)	-	2
3 (A3)	3 (C44)		3 (E123)		3
-	-	(C426)	4 (E124)	(29 ⁴) als die letzte Str. eines Liedes	5
-	-	-	(E129)	-	4

MT XIV (= MF 216,1):

C 48-51 (Frauenstrophen)

MT XVI (= MF 217,14):

C 55-57 (Frauenstrophen)

Frauenlieder von Wolfram von Eschenbach:

Bewegung der Strophe	MT	Strophenbestand
–	I	1'-2'-3
–	II	1-2-3-4-5
–	VII	1'-2-3-4'

MT I:

G (ohne Namen) 1-2 (Strophen verwenden die weibliche und männliche Stimme), 3

MT II:

G (ohne Namen) 4, 5 (Frauenstrophe), 6, 7 (Frauenstrophe), 7

MT VII:

A 1 (Strophe verwendet die weibliche und männliche Stimme), 2-3, 4 (Strophe verwendet die weibliche und männliche Stimme.)

C 14 (Strophe verwendet die weibliche und männliche Stimme), 15-16, 17 (Strophe verwendet die weibliche und männliche Stimme.)

Frauenlieder von Walther von der Vogelweide:

Bewegung der Strophe	Schweikle (1998)	Strophenbestand
–	L 39,11	1-2-3-4
–	L 43,9	1-2-3-4
+	L 60,34 (in zwei Fassungen)	1 1-2-3-4, mit Zusatzstrophe E
–	L 70,22	1-2-3-4
+	L 71,19 und MF 152,25	1-2
		1-2-3-4
–	L 71,35	1-2-3
+	L 85,34	1-2-3-4-5'
–	L 88,9	1'-2'-3'-4'-5'-6'-7'
–	L 100,24	1-2-3-4'
–	L 111,23	1-2
–	L 112,35	1-2-3-4
+	L 113,31	1-2-3-4-5
–	L 119,17	1-2-3-4
+	MF 214,34	1-2-3-4

L 39,11:

- B 42-45 (Frauenstrophen)
C 128-131 (Frauenstrophen)

L 43,9:

- a 24, 25 (Frauenstrophe), 26, 27 (Frauenstrophe)
B 56, 57 (Frauenstrophe), 58, 59 (Frauenstrophe)
C 144, 145 (Frauenstrophe), 146, 147 (Frauenstrophe)
D 256,1-8
E 170, 171 (Frauenstrophe), 172, 173 (Frauenstrophe)
F 34, 35 (Frauenstrophe), 36, 37 (Frauenstrophe)
O 4, 5 (Frauenstrophe), 6, 7 (Frauenstrophe)
s (ohne Namen) 30¹, 30² (Frauenstrophe), 30³, 30⁴ (Frauenstrophe)

L 60,34 (in zwei Fassungen):

B 62
C 150
E 174-177
F 29-32

B		C	E	F	Schweikle (1998)	
					L 60,34 (S. 410f.)	L 60,34 (S. 410-415)
1 (B62)		1 (C150)	1 (E174)	1 (F29)	1	1
-		-	2 (E175)	3 (F30)		2
-		-	3 (E176)	2 (F31)		3
-		-	4 (E177)	4 (F32)		4

L 70,22:

A 14, 15 (Frauenstrophe), 16, 17 (Frauenstrophe)
C 246, 247 (Frauenstrophe), 248, 249 (Frauenstrophe)

L 71,19 und MF 152,25:

A 24-27
B (= Reinmar) 13
C (= Reinmar) 14,19
C1 250-251
C2 355-358
E (= Reinmar) 332-334

A	B (Reinmar)	C (Reinmar)	C ¹	C ²	E (Reinmar)	Schweikle (1998)	
						Sch = L 71,19 (S. 182f.)	Sch = MF 152,25 (S. 184ff.)
1 (A24)	-	(C14)	-	1 (C335)	1 (E332)		1
2 (A25)	-	-	1 (C250)	2 (C336)	-	1	2
3 (A26)	(B13)	(C19)	-	3 (C337)	2 (E333)		3
4 (A27)	-	-	2 (C251)	4 (C338)	3 (E334)	2	4

L 71,35:

A 252, 253 (Frauenstrophe), 254
C 28, 29 (Frauenstrophe), 30

L 85.34:

- A 7-9 (= unter Lutolt von Seven)
C 42-46
E 78-82

A (Lutolt von Seven)	C	E
1 (A7)	1 (C42)	1 (E78)
2 (A8)	2 (C43)	2 (E79)
3 (A9)	3 (C44)	3 (E80)
-	4 (C45)	4 (E81)
-	5' (C46)	5' (E82)

L 88.9:

- A 31-37 (Strophen verwenden die männliche und die weibliche Stimme.)
C 53-59 (Strophen verwenden die männliche und die weibliche Stimme.)

L 100.24:

- A 133
C 105-108
w^x 7,1-3

A	C	w
1 (A133)	1 (C105)	(7,1-3)
-	2 (C106)	-
-	3 (C107)	-
-	4' (C108)	-

L 111.23:

- C 379, 380 (Frauenstrophe)

L 112.35:

- C 386, 387, 388 (Frauenstrophe), 389

L 113,31:

C 390-394
E 1-5
F 2-5
O 23, 24 (= Textabbruch in V.2), 25, 26
U^x 1,1-2,2

C	E	F	O	U ^x	Schweikle (1998)
1 (C390)	1 (E1)		1 (O23)	1 (U ^x 1,1)	1
2 (C391)	2 (E2)	1 (F2)	2,1-2 (O24)	2 (U ^x 1,2)	2
3 (C392)	3 (E3)	2 (F3)	-	3 (U ^x 1,3)	3
4 (C393)	4 (E4)	3 (F4)	3 (O26)	4 (U ^x 2,1)	4
5 (C394)	5 (E5)	4 (F5)	4 (O27)	5 (U ^x 2,2)	5

L 119,17:

A 422, 423 (Frauenstrophe), 424 (Frauenstrophe), 425
C 125, 126 (Frauenstrophe), 127 (Frauenstrophe), 128

MF 214,34:

A (= Hartmann von Aue) 1-3
C (= Hartmann von Aue) 42-44
C 426
E 121-124, 129
s 29⁴

A (Hartmann von Aue)	C (Hartmann von Aue)	C	E	s	Schweikle (1998)
1 (A1)	1 (C42)	-	1 (E121)	-	1
2 (A2)	2 (C43)	-	2 (E122)	-	2
3 (A3)	3 (C44)	-	3 (E123)	-	3
-	-	(C426)	4 (E124)	(29 ⁴) als die letzte Str. eines Liedes	4
-	-	-	(E 129)	-	(einstrophiges Lied, L 120,16)

15 der insgesamt 47 Frauenlieder sind in variablen Strophenfolgen überliefert, wobei Strophenvarianz nur in der Mehrfachüberlieferung – also nur in den Liedern, die mindestens zweimal überliefert sind – zu beobachten ist. 29 der 47 Frauenlieder sind mehrfach überliefert. So weist mehr als die Hälfte (15 von 29) der überlieferten Frauenlieder Strophenvarianz auf.

Betrachtet man aber die Häufigkeit der Strophenvarianz je nach Subtyp des Frauenliedes (des Frauenmonologes, des Wechsels und des Dialogliedes)¹⁹⁸, so lassen sich zunächst Befunde vorweisen: Frauenlieder mit Strophenvarianz überwiegen insbesondere im Typ des Frauenmonologes; Frauenlieder ohne Strophenvarianz dagegen im Typ des Dialogliedes. Beim Typ des Wechsels sind die Anteile der Lieder mit und ohne Strophenvarianz relativ gleichmäßig verteilt.

	mit Strophenvarianz	ohne Strophenvarianz	<i>unica</i>
Frauenmonologe	5	2	8
Wechsel	8	8	6
*Dialoglieder	2	4	3
Sonstige			1

Allerdings lässt sich das Verhältnis der Mehrfach- und Einfachüberlieferung, je nach Typ der Frauenlieder, unterschiedlich bewerten: Der Typ des Frauenmonologes ist viel häufiger als *unica* überliefert als der des Wechsels und des Dialogliedes (7:8 gegenüber 16:6 und 6:3). Aus diesem Grund soll hier noch keine Feststellung formuliert werden, auch wenn angenommen werden kann, dass Frauenmonologe häufiger variiert werden konnten als Dialoglieder. Im Folgenden soll untersucht werden, ob Frauen- und Männerlieder unterschiedliche Offenheit in Bezug auf die Textbewegung aufzeigen.

CRAMERS Untersuchung zur Strophenvarianz in „Des Minnesangs Frühling“ und bei Walther stellt fest, dass „Parallelität bei Drei- oder Mehrfachüberlieferung die Ausnahme ist“¹⁹⁹. Die mindestens dreimal überlieferten Lieder sind fast immer mit Strophenvarianz überliefert, während die nur zweimal überlieferten Lieder nicht selten parallel überliefert sind. Die genannte Untersuchung unterscheidet daher die zweimal überlieferten Lieder generell von den mindestens dreimal überlieferten Liedern: „Wegen der Problematik bei der Überlieferung *AC bzw. *BC bekommt man aussagekräftige Auskünfte über Häufigkeit und Gründe von *mouvance*

¹⁹⁸ Wolframs Tagelied MT I ist hier aufgrund der monologischen Haltung der weiblichen Rede zum Frauenmonolog (mit einer umfangreichen Episierung) zugeordnet; Reinmars Lied MT LXIV ist hingegen zur Kategorie ‚sonstiger Typ‘ gezählt.

¹⁹⁹ Cramer (1998), S. 62.

nur aus der drei- oder mehrfachen Überlieferung eines Gedichtes.²⁰⁰ Trotzdem kennen die zweimal überlieferten Frauenlieder das Phänomen der Strophenvarianz.

Hs.-Kombination	ohne Strophenvarianz	mit Strophenvarianz
AC	5	6
BC	13	5
AB	1	5
CE	4	7
AE	6	(1) =aE
BE	7	0

Das Verhältnis zwischen den großen Handschriften A, B, C und E wurde schon vielfach und eingehend untersucht. In der Forschung ist die hypothetische Existenz der Vorstufen *AC, *BC, *EC nicht umstritten, auch wenn die Rekonstruktion einer Vorstufe mittlerweile als nicht mehr zeitgemäß gelten darf. Die Überprüfung der bislang vorliegenden Thesen macht jedoch immer deutlicher, dass die Abhängigkeiten zwischen den Handschriften aufgrund der sehr komplexen Überlieferungsverhältnisse nicht mehr feststellbar sind,²⁰¹ da die zweifache Überlieferung in den Handschriftenkombinationen AC, BC und EC nicht gänzlich auf die gemeinsamen Vorstufen bzw. auf direktes Abschreiben zurückgeführt werden kann. Für die hier vorliegende Untersuchung der Strophenvarianz sollen daher neben den mindestens dreimal überlieferten Liedern auch die zweimal überlieferten Lieder berücksichtigt werden.²⁰²

Im Folgenden soll zunächst die Häufigkeit der Strophenvarianz in der Mehrfachüberlieferung generell untersucht werden. Da jedoch nicht alle Lieder mehrfach überliefert sind, soll zuerst die Relation der Mehrfachüberlieferung zur *unica*-Überlieferung dargestellt werden. Aus der nachfolgenden Tabelle wird ersichtlich, inwieweit die Anteile der Mehrfachüberlieferung in Frauenliedern und in Männerliedern unterschiedlich ausfallen.

²⁰⁰ Cramer (1998), S. 62.

²⁰¹ Holznagel hat diese Untersuchung bereits vorgenommen (vgl. Holznagel (1995), S. 208-256).

²⁰² Dies, wie erwähnt, im Unterschied zu der von Cramer für Walther vorgenommenen Untersuchung, die sich nur mit den (seltenen) mindestens dreimal überlieferten Liedern beschäftigt (vgl. Cramer, 1998, S. 82ff.). Für „Des Minnesangs Frühling“ untersucht Cramer auch die zweimal überlieferten Lieder (vgl. Cramer, 1998, S. 54ff.).

Relationen von Mehrfachüberlieferung und *unica* je nach Autor, dargestellt anhand eines Vergleichs zwischen Frauen- und Männerliedern (Aufzählung anhand von Moser/Tervooren [381988] und Schweikle [1998]):

Autor	Alle Lieder		Männerlieder		Frauenlieder	
	mehrfach überliefert (Anzahl und Anteil)	<i>unica</i> (Anzahl und Anteil)	mehrfach überliefert (Anzahl und Anteil)	<i>unica</i> (Anzahl und Anteil)	mehrfach überliefert (Anzahl und Anteil)	<i>unica</i> (Anzahl und Anteil)
Friedrich v. Hausen	11 66,7 %	6 33,3 %	9 60 %	6 40 %	2 100 %	0 0 %
Heinrich v. Veldeke	13 35,1 %	24 64,9 %	16 40 %	23 60 %	3 75 %	1 25 %
Albrecht v. Johansdorf	8 61,5 %	5 38,5 %	6 60 %	4 40 %	1 33,3 %	2 66,7 %
Heinrich v. Ruge	-	-	-	-	-	-
Heinrich v. Morungen	12 34,3 %	23 65,7 %	11 33,3 %	22 66,7 %	1 33,3 %	2 66,7 %
Reinmar der Alte	39 57,4 %	29 42,6 %	30 57,7 %	22 42,3 %	10 60 %	6 40 %
Hartmann v. Aue	9 50 %	9 50 %	8 52,1 %	6 47,9 %	1 25 %	3 75 %
Wolfram v. Eschenbach	4 44,4 %	5 56,6 %	4 66,7 %	2 33,3 %	0 0%	3 100 %
Walther v. d. V.	67(68) ⁽¹⁾ 87,6 %	15 22,4 %	56 78,6 %	12 21,4 %	11(12) ⁽¹⁾ 72,7 %	3 27,3 %

(1) Schweikle = L 71,19 und Schweikle = MF 152,25 werden hier als ein Lied aufgefasst.

Die Tabelle zeigt, dass Frauenlieder nicht immer bevorzugt als *unica* überliefert sind. Generell lässt sich feststellen, dass das Verhältnis der *unica* in Männerliedern einerseits und in Frauenliedern andererseits von Autor zu Autor unterschiedlich ausfällt. Bei Heinrich von Morungen und Reinmar dem Alten jedoch beobachten wir die gleichen Anteile von *unica* in Männer- und Frauenliedern.

Die folgende Tabelle untersucht nun die Relation der Lieder ohne Strophenvarianz und mit Strophenvarianz sowohl in Männer- als auch in Frauenliedern.

Häufigkeit von *mouvance/variance* in Frauenliedern im Vergleich zu Männerliedern (Aufzählung anhand Moser/Tervooren [381988] und Schweikle [1998]):

Autor	Alle Lieder		Männerlieder		Frauenlieder	
	mehrfach überliefert (Anzahl)	davon <i>mouvance/variance</i> (Anzahl und Anteil)	mehrfach überliefert (Anzahl)	davon <i>mouvance/variance</i> (Anzahl und Anteil)	mehrfach überliefert (Anzahl)	davon <i>mouvance/variance</i> (Anzahl und Anteil)
Friedrich v. Hausen	13	5 36,4 %	11	4 36 %	2	1 50 %
Heinrich v. Veldeke ⁽¹⁾	13	3 23 %	10	2 20 %	3	1 33,3 %
Albrecht v. Johansdorf	8	4 50 %	7	2 29 %	2	2 100 %
Heinrich v. Rugge	-	-	-	-	-	-
Heinrich v. Morungen	12	10 83,3 %	11	9 81,8 %	1	1 100 %
Reinmar der Alte	39	30 76,9 %	34	28 82,4 %	10	6 60 %
Hartmann v. Aue	9	6 66,7 %	8	5 62,5 %	1	1 100 %
Wolfram v. Eschenbach	4	0 0 %	3	0 0 %	0	0 0 %
Walther v. d. V.	67(68) ⁽²⁾	37(38/39) ⁽³⁾ 55,2 %	56	32(33) ⁽⁴⁾ 57,1 %	11(12) ⁽²⁾	5(6) ⁽²⁾ 45,5 %

(1) Nur bei Veldeke ist wegen der extremen Vielzahl der einstrophigen Lieder gerade dieser Liedtyp von der Untersuchung ausgenommen. Bei den anderen Autoren sind die einstrophigen Lieder mitgezählt. Außerdem wurde die Änderung der Autorenzuschreibung in dieser Untersuchung nicht als Phänomen von *mouvance/variance* angesehen. Natürlich sind die Zahlen bei Heinrich von Veldeke daher nicht direkt mit denen der anderen Autoren vergleichbar.

(2) Schweikle = L 71,19 und Schweikle = MF 152,25 werden hier als ein Lied aufgefasst.

(3) Siehe (2) und (4).

(4) Bei Schweikle = L 118,24 zeigt die F-Fassung einige fehlenden Zeilen auf; dies konnte hier nicht berücksichtigt werden.

CRAMER zufolge erscheint das Phänomen *mouvance/variance* von Autor zu Autor mit unterschiedlicher Häufigkeit.²⁰³ Er stellt in seiner Studie die berechtigte Frage, „warum die Gedichte gerade der besten Autoren um die Wende zum 13. Jahrhundert, Reinmars, Heinrichs von Morungen und Walthers von der Vogelweide am stärksten der *mouvance* unterliegen.“²⁰⁴

Die Qualität der Lieder dieser Autoren ist hoch; die vermehrte Häufigkeit der Strophenvarianz ist demzufolge vermutlich auf ein erhöhtes Interesse an der Rezeption und folglich auf mehr-

²⁰³ Vgl. Cramer (1997), S. 153.

²⁰⁴ Cramer (1998), S. 51f.

fache Gebrauchspuren zurückzuführen. Gleichwohl ist fraglich, ob „die kontrollierte Offenheit“²⁰⁵ der Liedtexte der genannten Autoren die Strophenvarianz verursacht haben könnte.²⁰⁶

Um die Offenheit der Texte unter *gender*-Aspekten vergleichen zu können, haben die zahlenmäßig wenigen Belege bei vielen Autoren kaum Aussagekraft. Mit Blick auf die obige Tabelle ergibt sich folgender Befund: Die Mobilität der Frauenliedtexte tritt besonders bei Reinmar und Walther deutlich hinter die der männlichen Werbelieder zurück; Texte der Frauenlieder sind also stabiler als die der Männerlieder. Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass Männerlieder und Frauenlieder unter unterschiedlichen Bedingungen produziert und rezipiert wurden und die Geschlechterzugehörigkeit der Stimme die Prozesse der Produktion und/oder der Rezeption beeinflusst. Wie diese Prozesse ausgesehen haben könnten, lässt sich letztendlich nur vermuten.

Als eine der Bedingungen für den unterschiedlichen Offenheitsgrad des Textes kann die Gattungskonstitution der Frauenlieder geltend gemacht werden: Im Unterschied zu männlichen Klagemonologen gehören die Frauenlieder eher objektiven Gattungen (Tagelied, Pastourelle) an; der Text des Dialogliedes ist beständiger als der des Monologs, weil die dialogische Strophenfolge schwer veränderbar ist. Dagegen ist der männliche Klagemonolog, formal betrachtet, viel flexibler. Diese Annahme kann durch häufiges Erscheinen der Strophenvarianz im Frauenmonolog untermauert werden. Auch innerhalb der Frauenlieder ist die Gattung des Monologs viel häufiger dem Phänomen der Strophenvarianz unterzogen als die Gattung des Wechsels und des Dialogs. Für die häufigere Strophenvarianz der Männerlieder kann zudem die autornahe Konstitution der männlichen Sprecherrolle verantwortlich gemacht werden: Die männliche Rolle, die dem männlichen Autor nahe steht, konnte vom tatsächlichen männlichen Autor, vom rezipierenden männlichen Sänger etc. leichter aufgegriffen werden.

Wie aus der folgenden Tabelle ersichtlich, ergibt sich für Lieder, die nur zweimal überliefert sind, ein geringerer Anteil an Strophenvarianz.

²⁰⁵ Cramer (1998), S. 51.

²⁰⁶ Cramer behauptet darüber hinaus, dass für die Strophenvarianz deren besonders hohe ästhetische Qualität verantwortlich sei. Vgl. Cramer (1998), S. 51: „[D]ie Offenheit für variierende Veränderung, das kombinatorische Potential ist eine ästhetische Dimension und muß als eine Qualität des Werks angesehen werden.“

Anzahl und Anteil an *mouvance/variance* in den zweimal überlieferten Liedern nach Autoren, dargestellt anhand eines Vergleichs zwischen Frauen- und Männerliedern (Basis Moser/Tervooren [381988] und Schweikle [1998]):

Autor	Alle Lieder		Männerlied		Frauenlied	
	2-mal überlieferte Lieder (Anzahl)	davon Lied mit <i>mouvance/variance</i> (Anzahl und Anteil)	2-mal überlieferte Lieder (Anzahl)	davon Lied mit <i>mouvance/variance</i> (Anzahl und Anteil)	2-mal überlieferte Lieder (Anzahl)	davon Lied mit <i>mouvance/variance</i> (Anzahl und Anteil)
Friedrich v. Hausen	13	5 38,5 %	11	4 36,4 %	2	1 50 %
Heinrich v. Veldeke ⁽¹⁾	10	2 20 %	8	2 25 %	2	0 0 %
Albrecht v. Johansdorf	6	1 16,6 %	5	0 0 %	1	1 100 %
Heinrich v. Rugge	-	-	-	-	-	-
Heinrich v. Morungen	10	6 60 %	9	5 55,6 %	1	1 100 %
Reinmar der Alte	16	4 25 %	12	4 33,3 %	5	1 20 %
Hartmann v. Aue	6	2 33,3 %	6	2 33,3 %	0	0 0 %
Wolfram v. Eschenbach	4	0 0 %	3	0 0 %	1	0 0 %
Walther v. d. V.	25	6 24 %	20	6 30 %	5	0 0 %

(1) Bei Veldeke sind die einstrophigen Lieder von der Untersuchung ausgenommen. Der Grund dafür liegt in der extremen Vielzahl dieses Liedtyps bei Veldeke. Bei den anderen Autoren sind dagegen die einstrophigen Lieder mitgezählt, mit dem Argument, dass das betreffende Lied auch in der mehrstrophigen Varianz überliefert sein kann.

Die Tabelle ergibt in Hinsicht auf die beiden Autoren Reinmar und Walther, deren Lieder häufiger zweimal überliefert sind: Die Häufigkeit der Strophenvarianz in Frauenliedern ist, verglichen mit der in Männerliedern, offenkundig geringer. Die Überlieferung der Frauenlieder der beiden Autoren erweist sich somit gegenüber den Texten der Männerlieder stets als die beständigere Textform. Daraus kann man folgern, dass Frauenlieder, anders als Männerlieder, eher bescheidene Gebrauchsspuren hinterließen. Die weibliche Stimme ist aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht weniger beweglich.²⁰⁷

²⁰⁷ Aus überlieferungsgeschichtlicher Perspektive kann die Affinität der weiblichen Stimme zur Mündlichkeit und zur Beweglichkeit nicht festgestellt werden. Dies als Antwort auf die Frage Kastens (2000), S. 9: „Sind Frauenlieder und Männerlieder im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit unterschiedlich zu situieren? Wird die Frauenstimme eher mit Mündlichkeit und Flüchtigkeit, eher mit dem Atmosphärischen, mit Bewegung, etwa mit dem Tanz, assoziiert?“

3. Weibliche Stimme in Text und Aufführung

3.1. Weibliche, männliche und geschlechtsneutrale Strophen(teile) im frühen Minnesang

Unter geschlechtsneutralen Strophen(teilen) sind Strophen zu verstehen, in denen die geschlechtliche Identität des Sprechers weder als männlich noch als weiblich klassifiziert werden kann. CRAMER (2000) bezeichnet diese Strophen als „androgyn“ und charakterisiert sie folgendermaßen:

„[in den androgynen Strophen, I.N.] handelt es sich um zwei dem Text inhärente Perspektiven, unter denen der Hörer, oder wohl eher der Leser, je nach der von ihm imaginierten Rollenzuweisung unterschiedliche Zugänge zum Gedicht ausprobieren kann. Mit anderen Worten: die grundsätzlich geschlechterneutrale Sprache der Gedichte läßt dem Rezipienten Spiel-Räume nicht (nur) bei der Auswahl von Aussagevarianten, sondern auch bei der Geschlechtszuordnung der vorgestellten Sprecher.“²⁰⁸

Die angeblich genderspezifischen Charakteristika der weiblichen und männlichen Rede standen bereits vor der von CRAMER vorgelegten Untersuchung in der Diskussion. Unsicherheiten hinsichtlich des Geschlechts der Sprecherrolle waren den Editoren durchaus bekannt.²⁰⁹ Denn die mittelalterlichen Handschriften selbst enthalten zumeist keine Zeichen oder Signale, die das Geschlecht oder den Wechsel des Sprechers markieren.²¹⁰ Im Zweifelsfall entschieden sich die Editoren zwar meist mit guten Gründen für eine solche Markierung, aber mehr oder weniger aufgrund von subjektiven Entscheidungen, die nicht weiter begründet werden.²¹¹ Darüber hinaus wurde auch die eindeutige Zuordenbarkeit der Sprecher-/in-Identität mehrfach diskutiert und problematisiert;²¹² so wurde z.B. die These aufgestellt, dass ein Rollentausch im Minnesang möglich sei.²¹³

Die von CRAMER zusätzlich eingeführte Kategorie der geschlechtsneutralen Strophe ist aber ursprünglich in den Texten des Minnesangs gar nicht selten, sondern überraschend häufig zu belegen.

²⁰⁸ Cramer (2000), S. 23.

²⁰⁹ Seit Karl Lachmann ist es in den edierten Texten üblich, Textstellen, die die weibliche Sprecherin spricht, durch Anführungszeichen (‚ ‘) von den übrigen Textteilen abzusetzen. Ausnahmen sind die Anthologien von Kasten (1990) und Kasten/Kuhn (1995). In ersterer Publikation wird nicht die weibliche, sondern die männliche Stimme durch Anführungszeichen markiert; in letzterer wird auf Anführungszeichen verzichtet.

²¹⁰ Abgesehen von der Überlieferung der Lieder des Spätmittelalters, etwa dem Mönch von Salzburg. Hier finden sich handschriftliche Markierungen von Sprecherrollen. Vgl. die Edition von Christoph März (1999).

²¹¹ In der jüngsten Edition des ‚frühen‘ Minnesangs begründet Horst Brunner seine Entscheidung nicht. Vgl. Brunner (2005), S. 213 (zu MT I), S. 214 (zu MT II) und S. 228 (zu MT XIV).

²¹² Vgl. Hoffmann (1987), S. 30. Bennowitz (1991), S. 27 stellt die vermeintlich weibliche Sprecherrolle in der Frauenstrophe Kürenbergs (MT, II, Str. 5) in Frage. Kasten (2000) bezieht sich vor allem auf das ‚Falkenlied‘ Kürenbergs, von dem man nicht weiß, ob die beiden Strophen von einer Frau oder einem Mann gesprochen werden.

²¹³ Vgl. Schnell (1999), S. 180 sowie Hübner (2004). Ein bekanntes Beispiel für eine solche Lektüre ist der Aufsatz von Peter Wapnewski zum ‚Kranzlied‘ (L 74,20) Walthers von der Vogelweide. Vgl. Wapnewski (1974).

Männliche, weibliche und geschlechtsneutrale Strophen(teile) in den unter dem Namen Dietmar von Aist überlieferten Liedern:²¹⁴

Lied (MT)	Strophe	[1] Männlich	[2] weiblich	[3] geschlechts-neutral
I	Str. 1		○	○
	Str. 2	○	○	○
	Str. 3	○		
II	Str. 1	○		
	Str. 2		○	
	Str. 3			○
III	Str. 1			○
	Str. 2	○		
	Str. 3			○
	Str. 4	○		
	Str. 5		○	
IV			○	○
V			○	
VI	Str. 1	○		
	Str. 2	○		
	Str. 3	○		
VII	Str. 1	○		
	Str. 2		○	
	(Str. 3 = Vel. [in A])		○	
VIII	Str. 1		○	
	Str. 2	○		
IX	Str. 1	○		
X	Str. 1	○		

²¹⁴ Cramer (2000), S. 31 gibt in seiner Liste für Dietmar nur 4 Strophen als „androgyn“ an: „II,3, III,1 III,3, XVI,1“.

Lied (MT)	Strophe	[1] Männlich	[2] weiblich	[3] geschlechts-neutral
XI	Str. 1	○		
	Str. 2		○	
	Str. 3	(○ Botenstr.)		
	Str. 4	○		
XII	Str. 1	○		
	Str. 2		○	○
	Str. 3	○		
XIII	Str. 1		○	
	Str. 2	○		
	Str. 3		○	○
XIV	Str. 1			○
	Str. 2		○	
	Str. 3			○
XV	Str. 1	○		
	Str. 2	○		
	Str. 3		○	
XVI	Str. 1	○		
	Str. 2	○		
Junger Spervogel namenlos h	Str. 17			○
	Str. 34			○

Hier soll zunächst am Beispiel des Œuvres Dietmars von Aist gezeigt werden, welche Konturen der Sprecherrollen – gegenüber der männlichen und der weiblichen – für die (von CRAMER eingeführte) geschlechtsneutrale Stimme charakteristisch sind.

Das männliche Sprecher-Ich ist zumeist daran erkennbar, dass dieser über eine weibliche Person (1), über seine Geliebte (2) oder über „sie“ (3) spricht. Es handelt sich in dieser Kategorie um männliche Ich-Rede, die eine Ich-Beziehung zu „ihr“ thematisiert. In einem Sonderfall erweist sich die Rede des männlichen Sprecher-Ichs als Rede eines Boten²¹⁵ (Lied XI, Strophe 3), der grammatikalisch als männlich zu identifizieren ist (V. 1).

²¹⁵ Ein Sonderfall der männlichen Sprecherrolle ist die Rolle des Boten. In Strophe 3 des Liedes XI spricht „ein bote“, der grammatikalisch nur als männlich zu identifizieren ist (V. 1). Es gibt bisher keine gezielte Untersuchung darüber, ob die *boten*-Figur im Minnesang immer männlich ist. In Dietmars Lied II ist Str. 1 eine Männerstrophe, in welcher ein Mann den Boten anspricht, dessen Geschlecht nicht bestimmbar bleibt, weil die Formulierung „*seneder vriundinne bote*“ (Str. 1, V. 1) sprachlich keine Auskunft darüber gibt, ob der „bote“ weiblich oder männlich ist. Für das mittelhochdeutsche Wort „bote“ selbst ist jedoch die Möglichkeit der weiblichen Geschlechtszugehörigkeit (wenn nicht in der Form „*botin*“) beinahe ausgeschlossen, mit Ausnahme eines Beleges aus dem Lexer. Vgl. M. Lexer und Benecke. Einen Beleg für eine weibliche Konnotation des mittelhochdeutschen Wortes „bote“ findet sich im „Lanzelet“ Ulrichs von Zazikhoven (um 1210), in dem von einem Feenreich die Rede ist. Dies ist aber ein spezifischer Fall, da dort die Frauen alle männlichen Aufgaben erfüllen.

Beispiele:

für Fall (1): „*einer vrowen*“ [MT I, Str. 3, V. 2], „*ein wîp*“ [MT VII, Str. 1, V. 3];

für Fall (2): „*ein rehtiu liebe*“ [MT VI, Str. 1, V. 5];

für Fall (3): „*ir*“ [MT VIII, Str. 2, V. 3].

Die weibliche Sprecherin lässt sich daran erkennen, dass diese über eine männliche Person (1), über ihren Geliebten (2) oder über „ihn“ (3) spricht. Es handelt sich um weibliche Ich-Rede, die eine Ich-Beziehung zu „ihm“ thematisiert. Damit ist für das männliche und weibliche Rollen-Ich die angesprochene Liebesbindung an das andere Geschlecht konstitutiv.

Die geschlechtsneutrale Sprecherrolle kann demgegenüber nur dadurch identifiziert werden, dass ein Rollen-Ich das Geschlecht des geliebten Gegenübers nicht preisgibt. Die Konturen der geschlechtsneutralen Sprecherrollen erstrecken sich dabei von einem ‚Erzähler‘,²¹⁶ der keine Minnebindung formuliert, über einen Erzähler mit unpersönlicher, gnomischer und spruchhafter Sprechweise, bis hin zu einem Erzähler, der als Ich-Sprecher über sein liebendes Gegenüber oder/und seine *minne* spricht, aber aufgrund der mangelnden Information weder als männlich noch als weiblich erkannt werden kann.

Bei den Strophen, vielmehr Teilen der Strophen MT I, Str. 2, MT IV, MT XII, Str. 2 und MT XIII, Str. 3, die oben als geschlechtsneutral gezählt wurden, handelt es sich eindeutig um episch-episierende, objektivierende Aussagesubjekte.

- In der 1. Strophe des dreistrophigen Liedes I, in der eine Sprecherin spricht, fügt ein Kommentator in der ersten Hälfte des 3. Vers‘ abschließend hinzu, „*alsô redete ein vrowe schoene*“.
- In dem einstrophigen Lied IV, in dem das weibliche Ich spricht, bereitet ein ‚Erzähler‘ episch-episierend durch seine einführende Rede (V. 1-4) die Rede der Frau vor.
- In der 2. Strophe des Liedes XII, in der die weibliche Ich-Sprecherin spricht, schiebt ein ‚Erzähler‘ den Satz ein (V. 4): „*redete ein wîp*“.
- In der 3. Strophe des Liedes XIII, in dem eine Frau spricht, führt wiederum ein ‚Erzähler‘ episch-episierend ihre Rede ein: „*Diu vrouwe begunde weinen*“ (V. 1).
- Es gibt nur ein Beispiel, in dem ein ‚Erzähler‘ das Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau abschließt (Lied I, Str. 2).

Die folgenden sechs genderneutralen Strophen thematisieren unmissverständlich die *minne* und die Liebesbeziehung. Dabei ist einmal generell im lehrhaften Sinne von der Beziehung von Mann und Frau allgemein, nicht von seiner oder ihrer persönlichen Beziehung, die Rede (II, Str. 2. III, Str. 3); darüber hinaus wird zwar die persönliche Liebesfreude ausgesprochen, aber zum einen mit einer raffiniert indirekten und wenig subjektiven Redeweise (II, Str. 3; III, Str. 1; XIV, Str. 1) und zum anderen in Anlehnung an das literarische Aussagemuster, an die Naturbeschreibung oder den Natureingang (III, Str. 1; XIV, Str. 1).

²¹⁶ Dies im Unterschied zu Cramer. Dieser schließt übrigens diese geschlechtsneutrale Rede als speziellen Fall aus seinen „androgynen“ Strophen aus.

Charakteristisch für alle Strophen sind also – wohl ausgenommen XIV, Str. 3 – bestimmte sprachliche Ausdrucksweisen und zugleich inhaltliche Tendenzen: Das Sprechen über *minne* in Anlehnung an das Lehrhafte (sprichworthaft formulierte Weisheit, Lehre) und an das Literarisch-Rhetorische (Natureingang). Dabei verwendet der Sprecher zu Beginn meist keine Ich-Rede und formliert seine Rede anschließend dergestalt, dass diese zwar ein „Ich“ aufweist, dieses aber unmerklich in den Text eingebettet wird (Dietmar II, Str. 3; III, Str. 1; XIV, Str. 1).

- Lied I, Strophe 2 beginnt zunächst mit einem Dialog zwischen Mann und Frau (V. 1-2), wobei eine eindeutige Zuweisung, wer welchen Vers spricht, nicht möglich ist, wenn man das Lied von der vorangehenden weiblichen Strophe strikt trennt. Der Bezug auf Strophe 1 bietet jedoch die Möglichkeit, den zweiten Vers der Frau zuzuschreiben, da dann die Frau hier ihr Leid ausspricht. In den Versen 3-4 spricht ein geschlechtsneutraler Sprecher in sprichwortartiger Redeweise über *minne*.
- Lied II, Strophe 3 ist charakteristisch aufgebaut: An den allgemein formulierten Satz („*Es getet nie wîp sô wol/ an deheiner slahte dinge,/ daz al die welt diuhte guot*“, V. 1f.) schließt die Aussage des Ich-Sprechers an, der die geäußerte allgemeine Weisheit bzw. Lehre bestätigt („*des bin ich wol inne*“, V. 2). Dieser Aufbau wird in der zweiten Hälfte der Strophe (V. 3f.) noch einmal wiederholt.
- Lied III, Strophe 1 ist die Beschreibung der frühlingshaften Natur. Ihr gegenüber stehen die beiden rein grammatikalischen Subjekte „*vil manic herze*“ (V. 4) und „*daz [= herz, I.N.] min*“ (V. 4), die an die Stelle des normalen Ich-Sprechers treten.
- Lied III, Strophe 3 beinhaltet die höfischen Verhaltensanweisungen für männliche und weibliche Liebende, wobei der Text keinen Ich-Sprecher aufweist. Die Sprecher-Instanz der Strophe erinnert deutlich an die der Spruchdichtung, was dem didaktischen Inhalt der Strophe entspricht.
- Lied XIV, Strophe 1 beginnt mit einem Natureingang, der die winterlich lange Nacht preist. Auf diesen nimmt der Sprecher mit kollektivem „wir“ im zweiten Schritt Bezug („uns“, V. 7), um die eigene Teilnahme am Liebesgeschehen unter der erklärten, durch die Natur begünstigten Kondition auszuweisen. Der Wir-Sprecher, das Agenssubjekt der erfüllten Liebesfreude, verschwindet dann wieder, und es folgt eine Erklärung, die allgemein sprichworthaft formuliert ist: „*swâ man bi liebe lange lît*“ (V. 8).
- Nur Lied XIV, Strophe 3 weist – im Unterschied zu den hier angesprochenen geschlechtsneutralen Strophen – einen minnesangtypischen Ich-Sprecher auf. In den ersten beiden Zeilen äußert er seinen Gefühlszustand („*zürnen*“, V. 1); in den restlichen Zeilen stehen dann „*swaere*“, V. 4 und „*leide*“, V. 8 im Mittelpunkt. Diese Äußerungen nun hinterlassen beinahe nirgendwo auf das Geschlecht des Sprechers/der Sprecherin hinweisende Merkmale. Der Argument, dass in „Des Minnesangs Frühling“ und bei Walther von der Vogelweide nur der Mann „*scheidet*“ (V. 3)²¹⁷, ist nicht zwingend. Die Verwendung der „*du*“-Form führt zur Vermutung, dass es sich in dieser Strophe um ein Gespräch handelt, und zwar innerhalb einer Strophe. Daher wurde auch der Sprecherwechsel im dritten Vers vorgeschlagen.²¹⁸ Aber auch dies ist nicht zwingend.

Um die folgende Analyse zugleich in das Autoren-Corpus des gesamten frühen Minnesangs zu integrieren, untersucht die zweite Tabelle die Lieder Dietmars nach den drei Arten der Sprecherstimmen.

²¹⁷ MF II, S. 73.

²¹⁸ MF II, S. 73. MF III,1, S. 100 versteht dagegen diese Strophe als Frauenstrophe.

**Männliche, weibliche und geschlechtsneutrale Sprecherrollen im frühen Minnesang²¹⁹
(Kürenberg, Meinloh von Sevelingen, Burggrafen von Regensburg und Rietenburg):**

Autor	Lied (MT)	Strophe	[1] männlich	[2] weiblich	[3] geschlechts- neutral	
Der v. Kürenberg	I	1. Str.		○		
		2. Str.			○	
	II	1. Str.			○	
		2. Str.			○	
		3. Str.	○		○	
		4. Str.			○	
		5. Str.				○
		6. Str.				○
		7. Str.				○
		8. Str.			○	
		9. Str.	○			
		10. Str.	○			
		11. Str.	○			
		12. Str.	○			
13. Str.				○		
Meinloh v. Sevelingen	I	1. Str.	○			
		2. Str.	(○ Botenstr.)			
		3. Str.			○	
		4. Str.			○	
		5. Str.	○			
		6. Str.	○			
		7. Str.		○		
		8. Str.		○		
		9. Str.	○			
	II	1. Str.				○
		2. Str.			○	
	III		○			

²¹⁹ Die Liste der „androgynen“ Strophen zu „Des Minnesangs Frühling“ bei Cramer (2000), S. 31 enthält Fehler: Kürenberg Lied 1 Strophe 2 statt „Lied II Strophe 2“.

Autor	Lied (MT)	Strophe	[1] männlich	[2] weiblich	[3] geschlechts- neutral
Burggraf v. Regensburg	I	1. Str.		○	
		2. Str.		○	
	II	1. Str.	○		
		2. Str.		○	
Burggraf v. Rietenburg	I	1. Str.		○	
		2. Str.	○		
	II		○		
	III		○		
	IV				○
	V		○		
	VI		○		

Es handelt sich bei uneindeutigen Geschlechterzuordnungen (s.u. Spalte [3]) fast ausnahmslos um *minne*-didaktische Aussagen in verschiedenen indirekten Redeweisen, auf die die Tabelle hinweist; in Lied IV des Burggrafen von Rietenburg, das als Ich-Lied Liebesgefühle äußert, überwiegt die Schilderung der Natur. Dadurch werden stilistisch-inhaltliche Tendenzen der geschlechtsneutralen Strophen bestätigt, die bei Dietmar festgestellt werden. Als Zwischenergebnis kann hier konstatiert werden: Die geschlechtsneutralen Strophen basieren auf den unterschiedlichen Sprecherrollen; die Kategorie Geschlecht gilt dabei nur als ein Aspekt unter anderen, der die Konturen der Sprecherrollen mit bestimmt.

Die Tatsache, dass für große Teile der geschlechtsneutralen Strophen (ausgenommen Lied XIV, Str. 3, was Dietmar angeht) stilistische wie inhaltliche Interferenzen mit der Spruchdichtung nachgewiesen werden können,²²⁰ erscheint in Hinsicht auf die Spruchdichtung besonders einleuchtend: Für den Sangspruch braucht man die Kategorie des geschlechtsneutralen Sprechers nicht einzuführen, weil man von vornherein davon ausgehen kann, dass die Sangspruchdichtung durch die männliche Stimme vertreten ist. Die – textintern betrachteten – geschlechtsneutralen Strophen stehen so zum einen in der Tradition der lehrhaften, somit männlichen, Redeweisen des Autor-Sängers. Zum anderen bietet sich – textintern – die Verwendung des Natureingangs oder der Naturmetapher als das geeignete literarische Mittel an; dadurch hebt der Autor-Sänger seine dichterische Rede von der Alltagsrede ab; der Naturein-

²²⁰ Vgl. Brem (2003), S. 103-110 (zu Dietmar) und S. 93-102 (zu Kürenberg, Meinloh von Sevelingen und dem Burggrafen von Regensburg). Sie untersucht hier die Gattungsinterferenzen vom Minnesang und Sangspruch.

gang am Beginn des Liedes signalisiert nicht allein den Beginn des Liedes, sondern kündigt vom Können des Autor-Sängers. Es ist hier offenbar die dichterische – somit männliche – Stimme, die in der geschlechtsneutralen Sprecherrolle im Natureingang spricht. Aus diesen Beobachtungen lässt sich folgern, dass den unterschiedlichen Konturen der diskutierten geschlechtsneutralen Sprecherrollen eines gemeinsam ist: Diese Rollen lassen sich meist als männlich annehmen.

3.2. Die Aufführung des frühen und hohen Minnesangs

Wenn auch über den Liedvortrag im Mittelalter nur wenig bekannt ist, so ist sich die Forschung doch dahingehend einig, dass es im deutschsprachigen Raum keine weiblichen Sängerrinnen gab, die bei Hofe bzw. auf den Burgen des mittelalterlichen Adels den Minnesang aufgeführt hätten.²²¹ Mit anderen Worten: Die Stimme im Minnesang war nicht „geschlechtsneutral“, sondern in der Aufführung männlich.

Aus den – unter textinternen Gesichtspunkten angeführten – Überlegungen im vorangehenden Abschnitt hat sich bereits ergeben, dass die Äußerungen in den meisten geschlechtsneutralen Strophen im frühen Minnesang aufgrund der angesprochenen stilistischen wie inhaltlichen Tendenzen ohnehin der männlich codierten Diskurstradition angehören. Wenn diese Strophen von männlichen Sängern vorgetragen wurden, ist anzunehmen, dass das Publikum zwischen den zwei Kategorien der geschlechtsneutralen und männlichen Strophen keinen Unterschied feststellen konnte.

Am Beispiel eines Liedtextes soll im Folgenden verdeutlicht werden, dass die textinterne geschlechtsneutrale und die männliche Sprecherrolle in der Aufführung zusammenwirken und daraus eine textexterne männliche Sängerrolle entstehen konnte. Bereits bei der Textlektüre zeigen die Strophen 2 und 3 des Liedes I von Dietmar von Aist (überliefert in den Hss. B und C) deutlich, dass der Übergang von der Rolle des geschlechtsneutralen Sprechers in der 2. Strophe zu der des männlichen liebenden Ichs in der 3. Strophe fließend verläuft:

„Genuoge jehent, daz grôziu staete sî der besten vrowen trôst.“
des enmac ich niht gelouben, sît mîn herze ist unerlôst.
alsô redeten zwei geliebe, dô si von ein ander schieden. owê minne,
der dîn âne möhte sîn, daz waeren sinne.

Sô al diu wêlt rúowe hât, sô mac ich eine entslâfen niet.

[...]

(Dietmar von Aist: Lied I, Str. 2 und Str. 3, V1)²²²

²²¹ Zum Thema der weiblichen Sängerrinnen im Mittelalter, s.o. unter Kapitel 1.3.

²²² Zitiert nach Moser/Tervooren. Horst Brunner (2005) ediert den Text – im Unterschied zu MT, die auf der Basis B edieren – nach der C-Überlieferung mit seiner gegenüber MT veränderten Interpretation der Metrik. Dabei markiert Brunner die Zeile nach „owê minne“ (Str. 2. V. 3) bis zum Strophenende – im Unterschied zur zitierten Textgestalt von MT – mit Anführungszeichen. Die dritte Strophe ist dagegen nicht von diesem Verfah-

Die geschlechtsneutrale Sprecherrolle in der 2. Strophe zeichnet sich durch den erzählerhaften und überdies lehrhaften und *minne*-klagenden (vgl. „*owê minne*“, V. 3) Sprechergestus aus; im fortlaufenden Vortrag übernimmt ein (neu aufgetretener) Sprecher in Strophe 3 die klagende Grundstimmung.²²³ Es ist offensichtlich, dass der textinterne geschlechtsneutrale Sprecher im fortlaufenden Vortrag durch einen einzigen Sänger kaum vom liebenden männlichen Ich-Sprecher zu unterscheiden ist.

Die angeführten Überlegungen über die geschlechtsneutralen Strophen im frühen Minnesang bestätigen insgesamt die Dominanz der männlichen Stimme im Text und in der Aufführung. Der frühe Minnesang hat „unbestreitbar“ „[seinen] Ort in der ritterlich-höfischen Gesellschaft“²²⁴. In diesem Zusammenhang muss aber bezweifelt werden, dass die Aussageinhalte im frühen Minnesang, insbesondere in den Frauenstrophen, aufgrund der partiell frauenfeindlichen Inhalte den höfischen Damen unzumutbar gewesen seien.²²⁵ Denn diese durch die männliche Sängerstimme vorgetragenen frühen Frauenstrophen repräsentieren zwar Diskurse in einer Männergesellschaft, aber die weibliche Geschlechtsidentität in dieser Gesellschaft ist durch diese konstruiert. In der Tat hat „die Inszenierung der Frau als leidender, verlassener und einsamer Liebenden“ bis heute „Funktionen in einer Aufführung vor einem den Geschlechtern nach gemischten Publikum“²²⁶. Der spätere Autor Neidhart, dem das Lied-Repertoire seiner Vorgänger wohl bekannt gewesen ist, konnte die „Subversion“²²⁷ der Geschlechterrolle oder die Irritationsstrategie desto effektiver einsetzen, je besser das Publikum mit den etablierten männlichen wie weiblichen Sprecherrollen vertraut war.

Die festgestellte Dominanz der männlichen Stimme im Text und vor allem in der Aufführung kann aber mit Blick auf die Autoren im klassischen Minnesang (und auch nach diesem) nicht konstatiert werden. Der hohe Minnesang zeichnet sich gerade nicht durch die lehrhaften und

ren betroffen. Übrigens sieht Brunner die erste Zeile – im Unterschied zu Moser/Tervooren als die Männerrede, die zweite als Frauenrede (S. 213). Für Schweikle (1993) ist die erste Zeile Männer-, die zweite Frauenrede, auch wenn er kommentiert S. 395: „Die Verteilung der Sätze auf die Sprecher ist offen.“

²²³ Bei der Interpretation dieses Wechsel-Liedes MT II ist vor allem auf Scholz (1989), S. 76ff. zu verweisen, der für die hier diskutierte Frage nach der nicht eindeutig erklärbaren Sprecherrolle in Strophe 2 die ältere Forschung heranzieht. Vgl. auch Köhler (1997), S. 87-90, Hensel (1997) Im Lit.verzeichnis steht 1997, S. 50-57. Boll (2007), S. 196f. vertritt im Gegensatz dazu folgenden Standpunkt: „Das Chansieren zwischen unterschiedlichen Sprecherebenen [...] ermöglicht es, der Binnenreflexion auf der internen Sprecherebene eine Außerreflexion zur Seite zu stellen, die nicht zuletzt wohl auch die externe Rezeption lenken soll“ (S. 169).

²²⁴ Kasten (1986) S. 207.

²²⁵ Vgl. Haubrichs (1989), S. 55f.

²²⁶ Haubrichs (1989), S. 55f. Vgl. auch ebd., S. 47. Diese Ansicht wird hier begründet wie folgt: Noch heute hat die „erotische Prahlerei nach Stammtisch- oder Gutsherrenart“ (Krohn, 1983, S. 131) ggf. tatsächlich einen Höhepunkt in einer gemischten Gesellschaft. Die Gründe, warum die ‚authentische‘ weibliche Stimme (und auch die weibliche Verfasserschaft) bis zur Gegenwart nicht zum Ausgangspunkt eines ‚authentisch-weiblichen‘ Sprechens (und Schreibens) werden kann, verdeutlicht in der Mediävistik etwa Bennewitz (2000a), S. 81. Inwieweit die männlich geprägten Diskurse beim Schreiben einer Autorin zum Problem werden können, diskutiert ausführlich Sigrid Weigel (²1995, zuerst 1989).

²²⁷ Cramer (2000), S. 23. Es handelt sich um das Sommerlied 9 Neidharts.

spruchhaften Inhalte oder durch die Schilderung der Natur aus; der episierende ‚Erzähler‘ wird nur selten verwendet. Im Zentrum steht die monologische männliche Ich-Rede, am Rand aber auch die umfangreiche monologische weibliche Ich-Rede.

Über die Aufführung der Frauenlieder im klassischen Minnesang, besonders auf die Frage, mit welcher Stimmqualität die männlichen Sänger Frauenlieder gesungen haben, kann die Minnesangforschung, abgesehen von verschiedenen Mutmaßungen,²²⁸ kaum Hinweise geben, weil dafür die Quellengrundlage fehlt. Die Stimmbildung im Mittelalter wurde im Rahmen der Forschungen zur religiösen Musik zwar untersucht, die Ergebnisse wurden aber nicht auf die weltliche Musik angewendet (s.o. unter Kapitel 1.3.).

Trotz des unzureichenden Wissensstandes über die Aufführungspraxis darf angenommen werden, dass der Sänger Reinmar etwa seine Frauenlieder gut singen konnte. Es lässt sich vermuten, dass die häufige Verwendung der weiblichen Stimme seine literarische Produktion eher noch erweitert hat. Das Singen der Frauenlieder durch den männlichen Sänger kann durchaus positiv auf das Publikum gewirkt haben. Der Sängernachruf für Reinmar belegt mindestens keine gegenteilige Nachricht. Die Gesangkunst Reinmars ist folgendermaßen beschrieben:

„von der [= diu von Hagenouwe, I.N.] denk ich vil unde genuoc,
(ich meine aber von ir doenen
den süezen, den schoenen)“
(Tristan’ Gottfrieds von Straßburg, V. 4784-4786)

„mich riuwet dîn wol redender munt und dîn vil süezer sanc,
daz die verdorben sint bî mînen zîten.“
(Walter v.d. Vogelweide L 82,11 [L/C 55], Str. 3, V. 9-10)

Das mittelhochdeutsche Adjektiv *süez(e)* muss in Hinsicht auf die Gesangkunst nicht mit der weiblichen Stimme in Verbindung gebracht werden. Es ist möglich, dass Reinmar diese Lieder in der gleichen Art und Weise wie seine Männerlieder gesungen hat; es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass er eine dazu geeignete Stimme (etwa eine ‚helle‘ oder ‚höhere‘ Stimme²²⁹) gehabt hat, ob angeboren, ob erworben. Eine mögliche Antwort auf die Frage nach der Häufigkeit der Frauenlieder im Autor-Corpus Reinmars könnte schlicht darin bestehen, dass der Sänger diese Lieder besser vortragen konnte als seine Kollegen.²³⁰

²²⁸ Gegenüber der Ansicht, dass die weibliche Stimme nicht authentisch klingen musste, weil Frauenlieder ohnehin ironische Wirkungen und parodistische Tendenzen erzielen sollten, wird hier davon ausgegangen, dass nicht alle Frauenlieder auf diese Weise aufgeführt wurden. Vgl. für den frühen Minnesang Haubrichs (1989) und Krohn (1983), für den klassischen Minnesang, speziell für das ‚Lindenlied‘ Walthers, etwa Ashcroft (1996) und Heinen (1989).

²²⁹ Ulrich Müller erläutert in Hinsicht auf die Stimmen: „Gesungen wurde wohl mit einer natürlichen Stimme, wobei man im Romanischen leichte und helle Stimmen, im Deutschen offenbar eher kräftige Baritone bevorzugte“ (Brunner/Hahn/Müller/Spachtler, 1996, S. 254). Ob dann die weibliche Stimme vom männlichen Sänger mit der romanischen ‚hellen‘ Stimme gesungen werden konnte, darüber kann man nur spekulieren.

²³⁰ Diese Aussage ist eine reine Annahme. Somit kann jedoch die Antwort William E. Jacksons, es handele sich

Über die gesungene Stimme im Mittelalter und deren geschlechtliche Identifizierung durch das mittelalterliche Publikum hinaus soll die Situation von „*cross-singing*“²³¹ – wenngleich ohne historische Belege – im Folgenden überdacht werden.²³²

3.3. Transsexualität der gesungenen Stimme? *Gender trouble* bei Sänger und Publikum

Die Aufführung des Frauenliedes, so formulierte es JAN-DIRK MÜLLER 2004, macht den Rezipienten, im Gegensatz zur Aufführung des Männerliedes, die Fiktionalität der textuellen Ich-Rolle bewusst.²³³ Dennoch bleibe bei einem Minnesangvortrag die als Text bereits verfasste vorliegende Rolle jederzeit austauschbar,²³⁴ damit der Sänger die Grenze der Geschlechterrollen übertreten könne:

„Frauen- oder Botenstrophen oder auch der aus monologischen Reden gefügte Wechsel widersprechen dem [= daß die Identifikation der gegenwärtigen Sänger mit der textinternen Sprecherrolle möglich ist, I.N.] nur scheinbar, denn in jener paratituellen Kommunikation sind die Sprecherrollen austauschbar.“²³⁵

„Unstreitig erlauben solche [Frauen- und Boten- (z.B.), I.N.] Rollenstrophen nicht, die Aussage des jeweils [textinternen, I.N.] Sprechenden dem vortragenden Sänger zuzuschreiben, doch artikulieren sie, was ‚man‘ zu sagen hat und was deshalb ‚alle sagen könnten‘.“²³⁶

Hiermit greift er wie CRAMER auf ein Aussagemuster zurück, das ein geschlechtsneutrales Aussagesubjekt („man“) postuliert, obwohl das scheinbar geschlechtsneutrale Menschliche aus der gendertheoretischen Sicht mit dem Männlichen gleichzusetzen ist. Ihm gelingt es aber, denjenigen Augenblick zu fassen, in dem die genderspezifische Grenze für den vortragenden Sänger unsichtbar wird:

„Im Auftritt vor der Festgemeinde ist zwar jede Rolle fiktionalisierbar, doch kann im Vollzug der Aufführung der Fiktionscharakter überspielt werden, bis hin zur Verwischung der Positionen: Der anwesende Sänger wird mit dem Rollen-Ich des Liedes, die ‚Rung‘ des Liedes mit den Vorgängen, die darin zur Sprache kommen, konfundiert.“²³⁷

MÜLLERS Überlegungen führen zu neuen Fragen nach der Performativität von Geschlecht. Die Neutralität²³⁸ von *gender* wird zwar in den Gendertheorien von JUDITH BUTLER nicht angesprochen, dennoch verhelfen diese zum Verständnis hinsichtlich des Vorkommens des ge-

um die donauländische Tradition (vgl. Jackson, 1981) relativiert werden.

²³¹ Kasten (2000), S. 12 schließt diese Möglichkeit besonders für den frühen Minnesang aus.

²³² Bennewitz (2000a), S. 70 weist darauf hin, dass Überlegungen zum „*gender trouble* des singenden männlichen Subjekts“ nicht abwägend sind.

²³³ Müller (2004), S. 63f.

²³⁴ Müller versteht den Minnesangvortrag als Para-Ritual, bei dem jede Rolle vom Sänger als austauschbar empfunden wurde. Seine Auffassung des Para-Rituals (vor allem im Unterschied zum Ritual und zur Theateraufführung) erscheint in vorliegenden Zusammenhang jedoch eher wenig überzeugend.

²³⁵ Müller (1996), S. 51.

²³⁶ Müller (1996), S. 51.

²³⁷ Müller (1996), S. 54.

²³⁸ In diesem Kontext sind die Begriffe „Geschlechtsneutralität“ und „Androgynität“ (bei Cramer) zu unterscheiden. In der vorliegenden Diskussion geht es nur um den Begriff der Geschlechtsneutralität.

schlechtsneutralen Ichs im literarischen Text. „What gender are you?“²³⁹ Auf die Rollensprecher im Minnesang bezogen, „was für ein Geschlecht hat diese Sprecher-Rolle?“²⁴⁰ Auf diese Frage gibt es Butler zufolge keine Antwort, weil man auf die Frage weder mit ‚ja‘ noch mit ‚nein‘ antworten kann. *Gender* kann nämlich „weder wahr noch falsch“ sein;²⁴¹ mit ihren Worten ausgedrückt:

„Die Geschlechtsidentitäten (= *gender*) können weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar [...] sein.“²⁴²

Anders und genauer formuliert, heißt es:

„Wenn die innere Wahrheit der Geschlechteridentität (= *gender*) eine Fabrikation/Einbildung ist und die wahre Geschlechtsidentität (= *gender*) sich als auf der Oberfläche der Körper instituierte und eingeschriebene Phantasie erweist, können die Geschlechtsidentitäten (= *gender*) scheinbar weder wahr noch falsch sein.“²⁴³

Weil *gender* durch *performance* realisiert wird, erscheint eine *gender*-Konstruktion nicht selten scheinbar ‚unentschieden‘, besonders, wenn man sie ‚im Augenblick‘ und ‚augenblicklich‘ auffassen will, ohne sich dabei auf die Konvention der Bedeutungszuschreibung einlassen zu wollen. Männliche oder weibliche *gender* können durchaus unmarkiert bleiben, sie erscheinen ‚unsichtbar‘ und auch wie ‚verschwunden‘. Anders gesagt sind sie höchst vorübergehender Natur.²⁴⁴ Gegebenenfalls hat es den Anschein, die Sprecherrolle wäre neutral. Unter diesem Aspekt ist jedoch die Feststellung, dass sich *gender* – wie beim Sprecher in der geschlechtsneutralen Strophe – nicht ‚dingfest‘ machen lässt, kein Anlass dazu, mittelalterliche Praktiken der Genderzuschreibung außer Acht zu lassen. Allerdings erfolgt zumeist eine „phantasmatische Identifizierung“ von *gender*, durch die die Genderrollen entweder als wahr oder als falsch bewertet werden,²⁴⁵ so dass wir von den Komplikationen, die die Umstände vermuten lassen, verschont bleiben. Hingegen haben sich die Editoren und Kommentatoren des Minnesangs zumeist für die Festlegung auf eine Geschlechterrolle entschieden.²⁴⁶

Wenn *gender* aber durch *performance* jedesmal hervorgebracht werden muss, um *gender* zu werden, so gilt dies auch für die Aufführung von Frauenliedern durch den männlichen Sänger.

²³⁹ Butler (1991), S. 25.

²⁴⁰ Hier analog zur zitierten Formulierung von Butler.

²⁴¹ Denn *gender* ist keine Kategorie des Seienden, also kann die Kategorie ‚weibliches Gender‘ weder da noch nicht da sein.

²⁴² Butler (1991), S. 208. Das für die deutsche Übersetzung verwendete Wort „Geschlechtsidentität“ für *gender* ist im Zitat durch das Original ergänzt. Vgl. auch Butler ebd.: „Es gibt [...] weder wahre noch falsche, weder wirkliche noch verzerrte Akte der Geschlechtsidentität (= *gender*).“

²⁴³ Butler (1991), S. 201. Die für die deutsche Übersetzung verwendete Wörter „Geschlechtsidentität“ sowie „Geschlechteridentität“ für *gender* sind im Zitat durch das Original ergänzt.

²⁴⁴ Vgl. dazu Butler (1991), S. 60 (Hervorhebung im Text): „Die Kategorie *Frau* selbst [ist] ein prozessualer Begriff, ein Werden und Konstruieren [...], von dem man nie rechtmäßig sagen kann, daß es gerade beginnt oder zu Ende geht. Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen.“

²⁴⁵ Vgl. Butler (1997), S. 23f. und S. 137-170.

²⁴⁶ Dies geschieht in der Regel durch Setzung von Anführungsstrichen.

Abgesehen von den Fragen nach dem konkreten Körpereinsatz während der Aufführung, bringt der männliche Sänger ggf. in der weiblich klingenden Stimme die weibliche Sprechhandlung (als *performance*) hervor. In der fiktionalen Aufführung des Minnesangs wird vom singenden Subjekt erlebt, wie eine weibliche Sprechhandlung durch eine weibliche Stimme vollzogen werden soll. Dieser spielerische Versuch eines Geschlechterrollentausches auf Zeit bedeutet laut BUTLER eine Strategie der Bedeutungsverschiebung, als eine Möglichkeit, die „*confusion*“²⁴⁷ hervorbringt.

„Wenn [...] die regulierenden Fiktionen von Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) selbst vielfältig angefochtene Schauplätze der Bedeutung sind, bietet gerade die Mannigfaltigkeit ihrer Konstruktion die Möglichkeit, mit ihrer Pose scheinbarer Eindeutigkeit zu brechen.“²⁴⁸

Die gerade erlebte „Mannigfaltigkeit“ der eigenen und fremden *gender*-Konstruktion soll für den Sänger die Möglichkeit bieten, scheinbar eindeutig konstruierte männliche und weibliche Genderrollen zu dekonstruieren. Gleichzeitig hört das Publikum eine weibliche Stimme, ohne dass es ein weibliches Sprechersubjekt und einen weiblichen Körper gibt. Die genannte *confusion* kann hier wortwörtlich zutage bringen, dass „das Postulat einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität [...] sich als regulierende Fiktion [enthüllt]“.²⁴⁹ Die Frage jedoch, ob der Sänger und/oder das Publikum im Mittelalter tatsächlich im Sinne BUTLERS männliche und weibliche Geschlechtsidentität grundsätzlich als Fiktion erkennen konnten, kann in Ermangelung historischer Quellen nicht beantwortet werden.

Alle textlich neutralen Sprecherrollen bei der Textlektüre als weiblich zu sehen – Versuche des Geschlechterrollentausches also, wie CRAMER sie vorschlägt – kann als Experiment der Bedeutungsverschiebung, im Kontext BUTLERS gesehen, eher von politischem Gewicht sein:

„Die Möglichkeiten zur Veränderung der Geschlechtsidentität sind gerade in dieser arbiträren Beziehung zwischen den Akten zu sehen, d.h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt.“²⁵⁰

Hiermit aber ebnen sich die Wege zur „Geschlechter-Parodie (*gender parody*)“²⁵¹ und Subversion der Genderrollen. Genau diese hat bemerkenswerterweise im Mittelalter bereits der Sänger Neidhart etwa in seinem ‚Sommerlied‘ 9 versucht, auch wenn diese Feststellung auf den ersten Blick etwas anachronistisch erscheinen mag.

²⁴⁷ Butler (1991), S. 58.

²⁴⁸ Butler (1991), S. 59.

²⁴⁹ Butler (1991), S. 208.

²⁵⁰ Butler (1991), S. 207.

²⁵¹ Butler (1991), S. 203.

4. Überlegungen zur genderspezifischen Codierung von Emotionalität

Die historische Emotionalitätsforschung,²⁵² die auf interdisziplinär orientierten Diskussionen basiert, fasst sprachlich wie körperlich vermittelte Formen der Emotion zwischen Kultur und Natur sowohl als kulturelle Konstruktion als auch als anthropologische Kontinuität auf.²⁵³ Emotion als Handlung²⁵⁴ zu begreifen, eröffnet besonders den Mediävisten einen weiten Blick, da die mittelhochdeutsche Literatur reichlich körperbezogene Formen der Kommunikation von Emotion aufweist.²⁵⁵ So kann man auch untersuchen, auf welche besondere Art und Weise körperliche Handlungen Emotionen repräsentieren, mit welchen besonderen Strategien die mittelhochdeutschen literarischen Texte in diese körpergebundenen Prozesse des Sichtbarmachens der Emotion eingebunden sind. Mit Blick auf dieses Erkenntnisinteresse ist leicht festzustellen, dass eine Zugangsmethode noch nicht in der Minnesangforschung angewendet worden ist, nämlich das Paradigma, Emotionen nicht nur als kulturelle und historische Konstruktion aufzufassen, sondern auch in ihrem Handlungscharakter, als Performanz, in den Blick zu nehmen.²⁵⁶ Dies hat weitere Vorteile: Auch *gender* wird in seiner Diskursivität sowie Performativität in diesem Sinne in seinem Diskurs- und Handlungscharakter als konstruiert aufgefasst.

Der durch Körper und Stimme aufgeführte Minnesang weist im doppelten Sinn seinen performativen Status aus: Der Minnesang besteht aus dem Sprechakt wie aus der aufführenden Performanz.²⁵⁷ Die konstruierte und konstituierte „Formalisiertheit“²⁵⁸ der Sprech- und Hand-

²⁵² Vgl. dazu Benthien/Fleig/Kasten (2000), Kasten/Eming/Koch/Sieber (2000), Eming/Kasten/Koch/Sieber (2001), Kasten/Stedmann/Zimmermann (2002), Jaeger/Kasten (2003), Schnell (2004), Kasten (2005).

²⁵³ Zu dieser Diskussion in der Emotionspsychologie vgl. Lewis/Haviland (²2000), Otto/Euler/Mandl (2000), S. 139-150, Ulich/Mayring (²2003); in der Sozialogie vgl. Vester (1991). Ulich/Mayring (²2003), S. 11 formuliert: „Ein zentraler Punkt unserer Einführung in die Emotionspsychologie ist es, zu zeigen, dass eine naturwissenschaftlich-funktionalistische Auffassung von Emotionen verkürzt ist [...]. Soziale, kulturelle und subjektorientierte Faktoren dürfen gerade auf diesem Gebiet nicht vernachlässigt werden.“

²⁵⁴ Emotion wird in der Emotionspsychologie auch aus handlungsorientierter Perspektive diskutiert. So wurden aus dieser Sicht die zehn Komponenten der Emotionsentstehung, Ereignis, Ereignis-Typ, Einschätzung, Situation, Momentanverfassung, Dispositionen, Regulation, psychologische Reaktionsmuster, Ausdruck und Handlungsmotivation reflektiert. Vgl. Ulich/Mayring (²2003), S. 45-51. Die sehr komplexe Relation von Handlung und Emotion in der emotionspsychologischen Forschung fassen Otto/Euler/Mandl (2000), S. 381-394 zusammen.

²⁵⁵ Um die historische Konstituierung der Emotionen zu beschreiben, wurden u.a. die Spielmannsepik, die Helldichtung, der höfische Roman untersucht. Vgl. die Tagungs- und Sammelbände von Jaeger/Kasten (Hg.) (2003), Haubrichs (Hg.) (2005), Perfetti (Hg.) (2005) und Philipowski/Prior (Hg.) (2006); die Monographien von Eming (2006), Koch (2006).

²⁵⁶ Kasten/Eming/Koch/Sieber (2000) sprechen hier von „einmaligem Ereignis“, was jedoch nur als Arbeitsdefinition zu verstehen ist. Wie ihre Ausführung selbst deutlich macht, handelt es sich bei dieser „Performanz“ nicht um eine von der kulturellen Konstitution unabhängige einmalige Handlung, sondern gleichzeitig um eine davon bedingte.

²⁵⁷ Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht die Performativität, nicht die konkrete Aufführung, die etwa Mertens in seinen Aufsätzen (1995) und (1995a) zu rekonstruieren versucht. Denn es erweist sich als kaum

lungsmuster der Liebe lässt sich fundiert beschreiben. Dabei ist zu betonen, dass sich die hier vorliegende Untersuchung auf die Repräsentation und die Diskurse über Emotionen beschränkt; das Interesse ist hier auf sprachliche Formulierungen gerichtet. Da die Wechselwirkung zwischen vorhandener Sprache und bewusst gewordenen Gefühlen feststeht, kommt der mittelhochdeutschen literarischen Sprache die zentrale Aufgabe zu, Gefühle überhaupt wahrnehmbar und artikulierbar zu machen. Sprache, das Neuhochdeutsche wie das Mittelhochdeutsche, fungiert so als Medium für das Bewusstwerden von Gefühlen. Die Literaturwissenschaft definiert so ein Untersuchungsfeld:

„Wenn Versprachlichung durch Benennung und Reflexion das Bewußtsein von Emotionen steigert, wenn Sprache erst Emotionen deutet und kommunizierbar und damit ‚sozial‘ macht, können auch literarische Texte auf ihren Beitrag zur Ausformulierung von Emotionsvokabularien, von explizit gemachten emotionalen Schemata, befragt werden.“²⁵⁹

Die verbal und gestisch ausgedrückte Emotion transportiert in einer kommunikativen Situation Informationen, da die Informationsvermittlung nur unter der Voraussetzung gelingt, dass ein bestimmtes Wissen bei allen Beteiligten vorhanden ist. In diesem Fall wird der Vermittlungsprozess mittels Code²⁶⁰ ermöglicht. Als codierte Gefühle beteiligen sich medial vermittelte Emotionen massiv an der Repräsentation, ihnen sind Bedeutungen zugeschrieben; der Vorgang wird auch als Zeichencharakter des Emotionsausdrucks²⁶¹ bezeichnet. Sowohl in der zeitgenössischen als auch in der mittelhochdeutschen Sprachstufe werden Texte zu Emotionen nicht beliebig, sondern in der jeweils eigenen symbolischen Ordnung strukturiert und diskursiv reglementiert.²⁶² Die genderspezifischen Ausdrucksweisen der Emotionen im Minnesang, auf die diese Arbeit zielt, befördern als Code die Konstituierung von *gender*, produzieren durch Beschreibung Zuschreibungsmechanismen der Geschlechterdifferenz und repräsentieren somit Genderbilder und konstituieren schließlich Geschlechteridentität.

möglich, der Minnesangaufführung als Handlung historisch nahezukommen; die körperliche Handlung (Bewegung, Mimik, Gestik etc.) in der Minnesangaufführung bleibt bis heute im Dunkeln. Die rekonstruierte Perforanzsituation hat keine historische Grundlage. Aus diesem Grunde ist in dieser Arbeit mit der körperlichen Handlung lediglich die Sprechhandlung gemeint, in dem Sinne, wie sie Judith Butler (1997) als körperliche Handlung begreift. Aus dem gleichen Grunde sollen in dieser Arbeit die häufig verwendeten Begriffe Ritual und Ritualisierung mit Blick auf den Handlungscharakter des Emotionsausdrucks verwendet werden.

²⁵⁸ Zu den beiden Begriffen vgl. Kasten/Eming/Koch/Sieber (2000).

²⁵⁹ Müller-Oberhäuser (2002), S. 34. Das Verhältnis von Gefühl und Sprache betrachtet auch Trepp (2002), besonders S. 88-91 aus historischer Perspektive.

²⁶⁰ Zum Begriff Code/Codierung vgl. Vester (1991). Darauf aufbauend Winko (2003), S. 81-90 und Eming (2006), S. 64-75.

²⁶¹ Koch (2006), S. 48-55.

²⁶² Die sprachlichen und sprachanalytischen Methoden, die in der Emotionspsychologie unter die bekannten Klassifikationsverfahren gezählt werden, stoßen nicht zuletzt deshalb an eine wissenschaftliche Grenze, weil die Kongruenz der Sprache und der Emotion nur relativ gewährleistet werden kann. Vgl. dazu Ulich (1989), S. 94ff. Allerdings ist dies für die Untersuchung der literarischen Emotionsdarstellung methodisch gesehen weniger relevant, da diese kaum reale historische Emotionen behandeln kann, sondern nur Diskurse darüber.

5. Weibliche Emotionalität und weibliches Sprechen bei Reinmar dem Alten

Das in den mittelalterlichen Handschriften überlieferte Œuvre Reinmars stellt nach dem Walthers von der Vogelweide²⁶³ das umfangreichste Minnesang-Corpus überhaupt dar.²⁶⁴ Es handelt sich um ca. 270 Strophen²⁶⁵ und 68 Lieder²⁶⁶, wobei ein Teil der Strophen wegen Doppelzuschreibungen²⁶⁷ nicht Reinmar zugerechnet werden. Zu den Überlieferungsträgern zählen alle vier großen Liederhandschriften A, B, C, und E, wobei die Kleine Heidelberger Handschrift (A) mit Reinmars Liedern die Sammlung eröffnet. Außerdem findet sich eine anonymisierte Überlieferung in den Handschriften i, M, p, s, G^x und x.²⁶⁸ Auch die Budapester Fragmente (Bu) überliefert unter dem Namen *Der vogt von Rotenburch* Strophen Reinmars. Von Reinmar ist allerdings keine Melodie überliefert.²⁶⁹ Unten werden die Anzahl der Reinmar zugeschriebenen Strophen in den jeweiligen Handschriften zusammengestellt.²⁷⁰ Über das ‚Alter‘ der Überlieferung ist sich die Forschung dabei in der Regel einig.²⁷¹

Überlieferung unter dem Autornamen Reinmar:

Hs. A: 70 Strophen (19 Lieder)

Hs. B: 115 Strophen (41 Lieder), wobei 28 (35) Strophen unter Reinmar, 87 Strophen ohne Autorennamen (bezeichnet als ‚b‘. Mit Randnotiz oben von neuer Hand: *H.Reinmar der alte*).

Hs. C: 262 (271 nach der alten Zählung) Strophen (64 Lieder)

Hs. E: 164 Strophen (36 Lieder), wobei E 342-374 seit Lachmann ‚e‘ (= ‚unecht‘) bezeichnet wird.

Überlieferung in den Handschriften ohne Autorennamen:

i (zwischen 1331-1336): 1 Strophe (MF 162,16)

M (13 Jh.): 3 Strophen (MF 177,10, MF 185,27, MF 203,10)

p (14 Jh.): 3 Strophen (MF 179,3, MF 179,21, MF 179,30)

s (um 1400): 1 Strophe (MF 179,30)

G^x (14 Jh.): 4 Strophen (MF MF 182,34 und MF 184,38-185,13)

x (14 Jh.): 5 Strophen (MF 185,27-186,13)

²⁶³ Schweikle, der Walthers Werke in zwei Bänden (Bd. 1: Spruchdichtung und Bd. 2: Liedlyrik) ediert, druckt 78 Lieder – einschließlich der Lieder, die er „Spruchlieder“ nennt (insgesamt 5 Lieder) – in seinem zweiten Band ab.

²⁶⁴ Günther Schweikle erwähnt mehrere fehlende Blätter in der Hs. E, „die etwa 50 Str. R.s [11 Lieder] enthalten haben konnten“ (Schweikle, 1989, Sp. 1180f.).

²⁶⁵ So Schweikle (²1995), S. 87.

²⁶⁶ So Moser/Tervooren (³⁸1988) einschließlich des klein gedruckten Kapitels „Pseudo-Reinmar“.

²⁶⁷ Die Strophen in b (unter Dietmar, Spervogel, Walther von Metze) und die Strophen in E (15 Strophen, Hartmann, Ruge, Rubin, Morungen, Walther). Vgl. dazu Schweikle (1989), Sp. 1181.

²⁶⁸ Vgl. Schweikle (1989), Sp. 1181.

²⁶⁹ Vgl. Schweikle (1986), S. 59.

²⁷⁰ Vgl. dazu Schweikle (1989), Sp. 1180f.

²⁷¹ Die Zählung der Strophen in den Handschriften mit dem Autorennamen entspricht der handschriftlichen Autorenzuschreibung. Über die genannten Handschriften hinaus enthält die Handschrift Bu (mit Bildüberschriften, um 1300?) die folgenden 4 Strophen Reinmars auf der f. 3^v (auf der anderen Seite des Autorbildes [3^v] mit der Überschrift *Der vogt von Rotenburch*): 3 Strophen = MF 109,9-27, bei MT Ruge XI jedoch in AEC unter Reinmar, Str. 1-3; 1 Strophe = MF 150,10, MT I, Str. 1.

Weil die Schaffenszeit Reinmars nicht genau bekannt ist (s.u.) und weil für die Entstehung der Lieder langwierige Prozesse zu vermuten sind, können die überlieferten Lieder nicht genau datiert werden.

Während in den zahlreichen literarischen Zeugnissen der Ruhm des Autors – der musikalische Klang, seine Stimme, die Fähigkeit, die Freude in der Welt zu vermehren und zugleich seine Vorbildlichkeit im Lob der Frauen – besungen wird, liegen zum Autor selbst nur wenige historisch belastbare Belege vor. Zwar ist in den Handschriften der Autorennamen ‚Reinmar‘ nicht zuletzt in folgenden wenigen Abweichungen eingetragen:

REIMAR (Hs. A); Herre Reinmar (Hs. B); Her Reinmar der Alte, Her Reimar der Alte, Her Reimar (Hs. C); Hern Reymar, h^s rey^lmar (Hs. E),

aber zu seiner Person existieren keine historisch-biographischen Zeugnisse. Der Namenszusatz ‚der Alte‘ (Hs. C) hilft uns wenig, weil dieser Zusatz lediglich die Funktion hat, den hier interessierenden Reinmar von den anderen ‚Reinmaren‘ (Reinmar der Fiedler, Reinmar von Brennenberg, Reinmar von Zweter) in dieser Handschrift zu unterscheiden.²⁷² Zugleich ist der Beiname ‚von Hagenowe‘ im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg wenig geeignet, daraus den Geburtsort des Dichters mit Sicherheit zu bestimmen und eine Biographie zu entwerfen.²⁷³ Textintern sind kaum biographisch auswertbare Hinweise vorhanden, bis auf einen in einem Frauenlied, der sog. Witwenklage:

‚Waz bedarf ich wunneclicher zît,
sît aller vröiden hêrre Luitpolt [Liupolt, C] in der erde lît,
den ich nie tac getrûren sach?‘
(Reinmar XVI, Str. 1, V.7-9)²⁷⁴

Dass hinter dem Namen der babenbergische Herzog Leopold V (gestorben Silvester 1194) steht, gilt zunächst als eine denkbare Vermutung.²⁷⁵ Die Konsequenz, die sich daraus ergibt, ist aber sehr gering: Das Lied wäre ‚auf Sommer 1195‘ zu datieren, und Reinmar hätte es in Wien vorgetragen.²⁷⁶ In der Forschung wird gleichwohl der Beginn von Reinmars dichterischem Schaffen um 1190 angesetzt,²⁷⁷ das Ende dieses Schaffens durch den Tod des Autors

²⁷² Schweikle (1986), S. 13.

²⁷³ Vgl. Schweikle (1986), S. 14f. Vgl. auch Schweikle (1969), (1978), (1986a). Indem Günther Schweikle den Beiname ‚von Hagenowe‘ aufgreift, bestreitet er zwar stets den ‚Beruf‘ Reinmars als ‚Hofdichter in Wien‘, die Vorstellung, die mit der ‚Legendenbildung‘ über die Beziehung von Reinmar und Walther eng verbunden ist; er verzichtet dabei gleichwohl nicht darauf, über den Wirkungsraum Reinmars Vermutungen zu äußern. Vgl. dazu: Schweikle (1986), S. 15ff.

²⁷⁴ Allerdings ist die zitierte Strophe nur in den Hss. b und C, nicht aber in der Hs. A nachweisbar. Das in MT dreistrophig edierte Frauenlied ist außerdem nur in C dreistrophig, wohingegen in der A-Überlieferung (hier ohne Autorangabe) die zitierte erste Strophe fehlt, in der b-Überlieferung die dritte.

²⁷⁵ Vgl. Schweikle (1986), S. 17.

²⁷⁶ Weitere Schlussfolgerungen bei Schweikle (1986), S. 17f.

²⁷⁷ Vgl. Schweikle (1986), S. 23. Schweikle betont hier, dass diese Vermutung nur dann sicher wird, wenn ‚die Vermischung der Strophen Reinmars und Rugges nicht [...] eine bloße Überlieferungspanne ist, sondern von einer zeitweiligen Gemeinschaft der beiden Sänger zeugt‘. Rugges beklagt übrigens den Tod Friedrichs I. Barbarossa im Jahre 1190 in seinem Kreuzleich.

vor dem Jahr 1210 wurde aus der einschlägigen Stelle im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg erschlossen.²⁷⁸

Im Folgenden sollen anhand dreier ausgewählter Frauenlieder Reinmars die genderspezifischen Codierungen Emotionalität und die Spezifika weiblicher Sprechhandlungen untersucht werden, die als Diskurs im Medium der weiblichen Stimme konstituiert werden (Kapitel 5.2., 5.3. und 5.4.). Mit Blick auf die mittelalterliche Emotionalitätsdarstellung soll dabei an die methodologische Diskussion der historischen Emotionalitätsforschung angeschlossen werden, die oben in Kapitel 4 reflektiert worden ist. Vorab soll aber zum Ausgangspunkt für die Überlegung zur weiblichen Emotionalität die männliche Emotionalitätsdarstellung in den Liedern Reinmars exemplarisch untersucht werden (Kapitel 5.1.).

5.1. Zur Poetik des männlichen *trûrens*²⁷⁹

Der Begriff der ‚Hohen Minne‘ ist eng verbunden mit der ‚nicht erhörten‘ Liebe. Sie steht im Zentrum der Liebesdiskurse, und der Gattungstyp der Minnekanzone vor allem Reinmars²⁸⁰ wird durch die pessimistische Grundstimmung auf besondere Weise geprägt; Minne- und Werbekanzone ist zugleich Klagekanzone.²⁸¹ Weil das Ich in den Minnekanzonen zumeist männlich ist, soll es als männliche Genderkonstitution und die in ihnen dargestellte Emotionalität als männlich codiert gelten.

Die Minnekanzone wird im erfolgsorientierten Handlungsschema der männlichen Werbung produziert. Die Liedtexte beschreiben so weniger die positive Emotion der Liebe, sondern den Umstand, dass die Werbung des männlichen Ichs nicht erfolgreich gewesen ist.

Daz sî daz sprechent von verlornen arbeit,
sol daz der mîner einiu sîn, daz ist mir leit.
(MT IX, Str. 4, V. 5-6)

Nach der erfolglosen Werbung konstatiert das männliche Ich, worauf es verzichten soll:

²⁷⁸ Vgl. Schweikle (1986), S. 22f.

²⁷⁹ Kasten (1986) benutzt die Formulierung „die Poetik des *trûrens*“ für den Minnesang Reinmars. Sie ist auf zwei Textstellen bezogen. MT XII, Str. 5, V. 1-5 („*Des einen und dekeines mê/ wil ich ein meister sîn, al die wîle ich lebe:/ daz lop wil ich, daz mir bestê/ und mir die kunst diu werlt gemeine gebe,/ Daz nieman sîn leit alsô schône kan getragen.*“ [und MT XIII, Str. 5, V. 1-4] („*In diesen boesen ungetriuwen tagen/ ist mîn gemach niht guot gewesen./ wan dez ich leit mit zûhten kan getragen/ ich enkonde niemer sîn genesen.*“))

²⁸⁰ Reinmars Lieder sind der Forschung zufolge besonders von *trûren* geprägt. Die Arbeit von Ricarda Bauschke (1999), die sich mit der Intertextualität der Lieder Walthers und Reinmars auseinandersetzt, stellt dahingehend fest, dass sich „die Differenzen, die zwischen Dichtungsweise und Liedinhalten der beiden Lyriker bestehen, nicht wegdiskutieren [lassen]: Entwirft Walther eine Poetik der *fröide*, so entwickelt Reinmar eine Poetik des *trûrens*“ (ebd., S. 279f.). Bauschke führt als Belegstellen für eine Poetik der *vröude* die Lieder L 109,1ff. sowie L 115,6, L 71,35 und L 91,7ff. an; hier wird, der Konzeption der vorliegenden Arbeit entsprechend, auf die Untersuchung der Reinmarschen Poetik des *trûrens* verzichtet.

²⁸¹ Schweikle (²1995) geht in seiner Einführung zum Minnesang davon aus.

liebes des enhân ich niht
Wan ein liep, daz mîn niht will.
(MT LIV, Str. 4, V. 4-5)

wan ich nâch vröide bin verdâht
und kann doch niemer werden vrô.
(MT IX, Str. 1, V. 7-8)

Die Erfolglosigkeit wird im Liedtext meistens dadurch den Rezipienten erfahrbar gemacht, indem das erfolglose männliche Ich selbst vom Stand seiner Werbung erzählt. Dabei stehen Misserfolgserlebnisse, die ggf. nur kurz und andeutend beschrieben sind, und sich daraus ergebene negative Emotionen (wie Leid, Kummer, Trauer etc.) gleichberechtigt im Mittelpunkt des männlichen Sprechens. Die gleichwertige Darstellung vom Stand der Werbung und der inneren Befindlichkeit des männlichen Ichs lässt sich auf das Handlungsschema der Gattung des Minesangs zurückführen, aus dem entweder positive oder negative Gefühlsreaktionen resultieren.

Weil hier Erlebnisse und Emotionen immer im Zusammenhang beschrieben sind, ist das aus der Emotionspsychologie bekannte Auslöser-Reaktions-Schema als analytisches Werkzeug für die Untersuchung der Emotionsdarstellung im Minnesang von besonderer Relevanz. Nach diesem Schema lässt sich beispielsweise erklären, dass Leid und Trauer des männlichen Ichs von einem unerwünschten Ereignis, etwa vom Misserfolg des Werbens, verursacht werden; dagegen ergibt sich aus einem erwünschten Ereignis positive Emotion wie Freude.²⁸² Da dieses Schema Emotion als Handlung betrachtet, soll es hier bevorzugt auf die Untersuchung der minnesängerischen Sprechhandlung, hier des *trûrens*, angewendet werden.

Das männliche Ich leidet wegen der Zurückweisung durch die Dame, einem unerwünschten Ereignis; das erfolgorientierte Handlungsschema verlangt gleichwohl von ihm wiederholte Werbungsversuche, die immer wieder zum Scheitern verurteilt zu sein scheinen. Die Ursache der Emotionen von Leid und Trauer des männlichen Sprechers kann deshalb auch als Unerreichbarkeit des gewünschten Ziels (etwa der Geliebten oder der erfolgreichen Werbung) aufgefasst werden. Aus dieser Art unerwünschter Situation entstehen nach Mees (1991) die Emo-

²⁸² Mit Blick auf die Kategorisierung Mees' (1991) sollen „Wohlergehen-Emotionen“ (vertreten von Freude einerseits und Leid andererseits) innerhalb von „Ereignis-fundierten Emotionen“ (ebd., S. 86-90) verstanden werden. Die Entstehung dieser „Wohlergehen-Emotionen“ kann nach ihm wie folgt erklärt werden: Freude entsteht mit der Zufriedenheit mit einem erwünschten Ereignis, Leid dagegen aus der Unzufriedenheit mit einem unerwünschten. Freude gehört zur Kategorie von Freude-Emotionen, die in folgenden Varianten ausgedrückt werden können: „begeistert, entzückt, erfreut, ekstatisch, euphorisch, Freude, freudig erregt, freudige Überraschung, froh, fröhlich, gerührt, glücklich, wohl, zufrieden u.a.“ (ebd., S. 86). Hier ist ausdrücklich betont, dass diese Freude-Emotionen nicht mit der Emotion der Liebe gleichgesetzt werden können. Liebe ist nach Mees „Beziehungsemotion“ (ebd., S. 152) und kann nicht mit dem ereignisfundierten Entstehungsschema erklärt werden. Leid-Emotionen können neuhochdeutsch in folgenden Varianten ausgedrückt werden: „Bedauern, bedrückt, betroffen, bestürzt, betrübt, einsam, elend, entsetzt, erschreckt, erschüttert, Gram, Heimweh, Kummer, Langweile, Leere, Leid, liebeskrank, niedergeschlagen, Sehnsucht, Schmerz, Schock, Schreck, Trauer, unglücklich, unwohl, unzufrieden, verstört, verzweifelt u.a.“ (ebd., S. 87).

tionen vom „Verlust-Untertyp“.²⁸³ Die Emotionen, die aus der Unerreichbarkeit oder dem Verlust des gewünschten Ziels entstehen, korrespondieren mit dem inhaltlichen Schwerpunkt der Emotionalitätsdarstellung im Minnesang²⁸⁴ und umfassen u.a. folgende Varianten:

- „Gram und Trauer (Verlust bzw. Unerreichbarkeit einer geliebten Person bzw. der Liebe dieser Person) [...]
- Liebeskrankheit (Verlust bzw. Unerreichbarkeit des intentionalen Objekts einer romantischen Liebe) [...]
- Bedauern (Verlust einer Gelegenheit bzw. Chance) [...]
- Sehnsucht (Unerreichbarkeit z.B. der Gegenwart einer geliebten Person)²⁸⁵

Wie die Bezeichnung „Verlust-Untertyp“²⁸⁶ verdeutlicht, ist für diese Emotionen das Verlusterlebnis zentral. Die Gegenstände des Verlustes können etwa so ausgeführt werden:

- „Verlust von Wertschätzung durch andere und damit eine Einbuße des Selbstwertgefühls [...]
- ‚Versagen‘ im Sinne des Nicht-Ereichens selbst gesteckter oder von anderen vorgegebener Ziele [...]
- Verlust eines Zieles²⁸⁷

Im Minnesang sind darüber hinaus viele andere verloren gegangenen „Objekte“ beschrieben: „*mîner saelde wân*“ (IX, Str. 3, V. 3), „*vorlorener arebeit*“ (IX, Str. 4, V. 5), „*sî*“ (XI, Str. 3, V. 13), „*diu triuwe*“ (XII, 3, Str. V. 7), „*wîp*“ (XIII, Str. 1, V. 2), „*mîn verlorn dienst*“ (XV, Str. 1, V. 4), „*ir hulde*“ (XV, Str. 6, V. 8), „*beide sprechen unde singen*“ (XXXIX, Str. 1, V. 2), „*vrôuden vil*“ (XXXIX, Str. 3, V. 5), „*mich*“ (XXXXV, Str. 3, V. 1).²⁸⁸

Die Minne- und Klagekanzone ist ein sprachliches Produkt der Emotionshandlung des *trûrens*, die auf das unerwünschte Ereignis zu reagieren versucht. Die Funktion dieses *trûrens*

²⁸³ (Negative) Wohlergehen-Emotionen (vertreten durch Leid) kennen den „Verlust-Untertyp“ (Mees, 1991, S. 88f.). Durch diese Spezifikation werden jene Emotionen abgetrennt, „die sich auf eine bestimmte Art des ‚unerwünschten Ereignisses‘ beziehen: nämlich jene, die einen Verlust bzw. eine Unerreichbarkeit implizieren.“ (ebd., S. 89).

²⁸⁴ Für die Untersuchung des Minnesangs ist das Paradigma des Verlustes in der Regel geeignet, weil er sich in Hinsicht auf die Darstellung der Emotionen auf die gelungene und ungelungene Beziehung zum geliebten Gegenüber konzentriert. Dies kann aber nicht für alle Emotionsdarstellungen des Mittelalters geltend gemacht werden. Vgl. dazu die Entscheidung von Elke Koch, die das moderne Kriterium ‚Verlust‘ für die Historisierung der mittelhochdeutschen Begriffe im Wortfeld der Trauer (in Willehalm, Erec, Tristan) als ungeeignet betrachtet; vgl. Koch (2006), S. 45: „Mittelhochdeutsche Emotionswörter aus dem Wortfeld der Trauer lassen sich nicht ohne weiteres anhand des Verlustkriteriums unterscheiden, eine Übertragung dieses Kriteriums würde vielmehr die ermittelten Differenzierungen zum Verschwinden bringen.“

²⁸⁵ Zisler 2010, S. 165-166. Vgl. Mees (1991), S. 89.

²⁸⁶ Zisler 2010, S. 165.

²⁸⁷ Katschnig 2001, S. 12.

²⁸⁸ Die unterschiedlichen Ausprägungen des Verlusterlebnisses können je nach Autor anhand des verwendeten Begriffs *verliesen* exemplarisch untersucht werden. Bei Reinmar ist *verliesen* in 20 Textstellen belegt. Walthers Minnelieder dagegen, die vergleichbar umfangreich sind, belegen nur ca. 15 Textstellen. Bei den anderen Autoren mit Frauenliedern in „Des Minnesangs Frühling“ findet sich folgende Anzahl an Belegstellen: Burggraf von Rietenburg: 1; Dietmar: 2; Johansdorf: 4; Hartmann: 6; Morungen: 9; Rugge: 3; Veldeke: 2; Wolfram: 1. Die Anzahl der Belegstellen bei den Autoren ohne Frauenlieder in „Des Minnesangs Frühling“: Engelhart von Adelnburg: 1; Rudolf von Fenis: 2; Ulrich von Gutenberg: 2. Hier die Textfassung immer auf Basis der Editionen von Moser/Tervooren und Lachmann/Cormeau; untersucht mit Hilfe der „Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank“.

kann mit dem geläufigen Begriff der Trauerarbeit beschrieben werden. Die Trauerarbeit besteht darin, den Heilungsprozess einzuleiten und schließlich, nach dem wiederholten *trûren*²⁸⁹ die Trauernden zu heilen. Im Minnesang wird, entsprechend der modernen Psychologie, die geglückte Sprechhandlung der Trauerarbeit bewusst reflektiert:

Ich hân hundert tûsent herze erlöst
von sorgen, alse vrô was ich.
(MT XXXV, Str. 1, V. 1-2)

Bemerkenswert ist, dass auch die missglückte Trauerarbeit reflektiert wird:

Nu muoz ich ie mîn alten nôt
mit sange niuwen unde klagen,
wan sî mir alse nâhen lît,
daz ich ir vergezzen nien enmac.“
(MT XXXVIII, Str. 1, V. 1-4)

Die erwünschte Heilung kann aber auch dann stattfinden, wenn ein vom Sprecher erwünschtes Ereignis auftritt, nämlich bei einer erfolgreichen Werbung oder wenn zumindest Hoffnung auf den Werbungserfolg besteht. Dass das Leiden des sprechenden Ichs von einem solchen Ereignis oder durch eine solche Situationsveränderung sofort geheilt werden kann, drücken viele Textstellen als Wunschvorstellung aus. Wie das männliche Ich wieder *vrô* werden kann, wird beispielsweise hier deutlich:

Ich enwart nie rehte vrô, wan sô ich si sach.“
(MT XII, Str. 3, V. 5)

Auch in nachfolgend zitierten Textbeispielen ist deutlich beschrieben, was das männliche Ich erwartet, damit es wieder vom Leid befreit werden kann:

Wan ich noch nie den boten gesach,
der mir ie braechte trôst von ir, wan leit und ungemach.
(MT XV, Str. 1, V. 5-6)

und daz si [seine Dame, I.N.] mir den rât niht gebent
daz ich getroestet wurde noch bî lebendem lîbe.
(MT XV, Str. 4, V. 3-4)

Die Minnesänger benutzen ihre Sprechhandlung als Mittel zur Heilung zudem noch auf andere Weise: Der Sprecher artikuliert seine Rede nicht zuletzt deshalb, weil seine Sprechhandlung als Mittel wirken kann, die negative Situation abzuwenden, indem sie auf die zurückweisende Dame positive Wirkungen zu entfalten vermag und so die Werbung doch noch erfolgreich zu Ende gebracht werden kann.

Reinmars Minnesang kann selbstverständlich nicht mit Erlebnislyrik gleichgesetzt werden. Dennoch ist es bemerkenswert, dass das zugrunde gelegte emotionspsychologische Schema unschwer auf die Erklärung der dargestellten Emotionshandlung angewendet werden kann.

²⁸⁹ Hierfür hat die Forschung bereits ‚Stufen‘ oder ‚Phasen‘ der Trauerarbeit herausgearbeitet, wobei die gelungene Trauerarbeit von der nicht gelungenen zu unterscheiden ist. Vgl. dazu Bowlby (1991), S. 15-106.

Was die angesprochenen negativen Emotionen anbetrifft, muss das Wissen über die Emotionsentstehung im Minnesang auf dem Wissen über tatsächlich erlebte Gefühle basieren.²⁹⁰

5.2. Reinmar MT XXXVII (MF 186,19)

5.2.1. Dilemmatische Frauenlieder – ein Forschungsbericht

Über den Ursprung des dilemmatischen Liedtypus, den ASHCROFT als einen Gattungstyp bewertet,²⁹¹ besteht in der Forschung bislang keine Einigkeit. Als mögliches Vorbild der Frauenlieder Reinmars wurden die Lieder der Trobairitz genannt,²⁹² was aber aus chronologischen Gründen nicht möglich erscheint.²⁹³ Es muss offen bleiben, ob Reinmar das ähnlich konzipierte Lied Hausens (Hs. C, MT XVIIa) und dessen erweiterte Liedfassung (Hs. F, MT XVIIb) als Muster verwendet hat.²⁹⁴ Die Forschung stimmt jedoch darin überein, dass das weibliche Ich im dilemmatischen Frauenmonolog nicht für Hausen, sondern für Reinmar von besonderem Belang ist.²⁹⁵ Für Reinmar sind offenkundig die thematischen Bezüge zwischen den männlichen und weiblichen Äußerungen in seinen Männer- und Frauenliedern, die bereits in der älteren Forschung thematisiert wurden, von besonderer Bedeutung.²⁹⁶ In dieser Hinsicht

²⁹⁰ Dies lässt die Schlussfolgerung zu, anders als J.-D. Müller den Minnesang als Ausdruck von Emotionen zu verstehen. Für Müller ist ferner der Minnesangvortrag ein „Para-Ritual“ (Müller, 1996, 1999), in der höfischen festlichen Öffentlichkeit zugleich die Aufführung der ‚höfischen Freude‘ überhaupt. Ihm zufolge ist die Minnesangperformanz ein vorbildhaftes Zeigen der kontrollierten Gefühle (vgl. besonders Müller 1996), wie es die Zivilisationstheorie von Norbert Elias vorsieht. Dadurch aber, dass sich Müller mit Blick auf den ritualisierten Gefühlsausdruck in der Öffentlichkeit im Wesentlichen an die Arbeiten von Gert Althoff (vgl. etwa ders. 1996 oder 2000) anzuschließen scheint, werden Emotionen, sowohl Freude als auch Trauer, offenkundig ein habituel-ler und nicht ein „expressiver“ Status (dies im Sinne Müllers) zugeschrieben.

²⁹¹ Ashcroft (1996), S. 59 postuliert einen „formal und thematisch [...] geschlossen[en]“ Gattungstyp des dilemmatischen Frauenmonologs.

²⁹² Frings (1957), S. 26.

²⁹³ Vgl. Kasten (1987), S. 143, Anm. 3.

²⁹⁴ Ashcroft (1996), S. 64f., Hübner (1996), S. 130ff., Maurer (1966), S. 72, Obermaier (2000), S. 36f.

²⁹⁵ In diesen Untersuchungen wurden die Unterschiede zwischen den Liedern Hausens und Reinmars zugleich deutlich gemacht: Das Lied Hausen XVIIa kennt zwar den Konflikt zwischen Liebe und *ère*, aber keine dilemmatische Redeweise; das weibliche bei Hausen ist im Unterschied zu dem bei Reinmar spiegelbildlich zum Begehren des männlichen Ichs. Diese Beobachtung hat Albrecht Hausmann (1999) jedoch unter dem Aspekt der Reinmarschen Autorspezifik in Abgrenzung zu Morungen und Walther so weit vorangetrieben, dass die Überlegungen zur Gattungstradition und -funktion des Frauenliedes außer Acht geraten. Vgl. dazu Hausmann (1999), S. 226ff.

²⁹⁶ Erich Schmidt (1874) beschäftigte sich bereits mit dieser Frage und erstellte eine umfangreiche Liste der Männerlieder, die mit den ‚Frauenliedern‘ (MT XXVII [MF 177,10], MT XXVIII [MF 178,1], MT XXXVII [MF 186,19]) inhaltlich in enger Beziehung stehen. Diese Männer- und Frauenlieder bilden ein „Liederbuch“. Schmidt (1874), S. 45ff. zählt dazu folgende Männer- und Frauenlieder: XV (MF 166,16 „*Der lange suozer kumber mîn*“), XXVIII (MF 178,1 „*Lieber bote, nu wirp alsô*“), XI (MF 160,6 „*Daz beste, daz ie man gesprach*“), XII (MF 162,7 „*Ein wîser man sol niht ze vil*“), XXV (MF 175,1 „*Ich gehabe mich wol*“), XXIX (MF 179,3 „*Als ich werbe unde mir mîn herze stê*“), XIII (MF 163,23 „*Mich hoehet, daz mich lange hoehen sol*“), XXVII (MF 177,10 „*Sage, daz ich dirs iemer lône*“), XXXVII (MF 186,19 „*Ungenâde und swaz ie danne sorge was*“). Die Liste der einschlägigen Lieder kann offensichtlich beliebig vermehrt werden, weil es sich beim Aus-sagesubjekt in der Regel um ein Rollen-Ich handelt, das Erich Schmidt nicht kannte. Aber auch nachdem das biographisch konzipierte „Liederbuch“ durch Carl von Kraus – vgl. die dreibändige Publikation (1919) Carl von Kraus, die den von ihm konzipierten Liederzyklus und die in dieser Hinsicht einschlägigen Kommentare enthält – aufgrund seiner strikt textkritischen Methode kritisiert worden ist, verweist diesmal Günther Schweikle in

kann ich mich im Folgenden auf das Männerlied MT XIII (MF 163,23) konzentrieren: das Motiv des Singverbotes im Frauenmonolog MT XXVII wird aus diesem Männerlied zitiert. Betrachtet man die beiden Lieder zudem unter formalen Gesichtspunkten, so schon CARL VON KRAUS, sind Reim- und Wortresponionen zwischen „Reinmars Geliebte[n]“ im Frauenmonolog MT XXVII und „Reinmar selbst“ im Männerlied MT XIII deutlich.²⁹⁷ Dass mehrere Frauenlieder untereinander „inhaltlich durch das Motiv der *rede* verbunden“²⁹⁸ sind, hat die Forschung erst später erkannt: Vier Lieder – XXVII, XXVIII, XXXVII und XLIV – haben KASTEN zufolge einen „sorgfältig geplanten Zusammenhang“²⁹⁹ und sind „als eine Art Sequenz konzipiert“³⁰⁰. Ob die vier Frauenlieder als „Sequenz“ bezeichnet werden sollen und ob es sich um dieselbe Dame handelt, sei, bedingt von der nicht belegbaren Gebrauchssituation des Minnesangs, dahingestellt.³⁰¹ BOLL (2007) stellt hingegen die genannten Zusammenhänge unter den Frauenliedern wieder in Frage.

Auf die raffinierten Redeweisen in den dilemmatischen Liedern macht die Minnesangforschung vom Beginn an aufmerksam: BURDACH interessiert sich für Reinmars Frauenrede mit Blick auf den dilemmatischen Frauenmonolog L 113,31 Walthers von der Vogelweide;³⁰² die „Gedankenführung“³⁰³ in MT XLIV ist MAURER zufolge „dem Schwanken und dem Konflikt der liebenden Frau angemessen“³⁰⁴, auch wenn das Lied ‚unecht‘ bleibt.³⁰⁵ KASTEN, die für

seiner Reinmar-Edition (1986) auf die intertextuellen Bezüge in den Frauen- und Männerliedern innerhalb der B-Überlieferung. Drei Männerlieder sind dabei namentlich genannt: MT VIII, MF 156,27 „*Sô vil sô ich gesanc nie man*“, MT XIII, MF 163,23 „*Mich hoehet, daz mich lange hoehen sol*“, MT XXIX, MF 179,3 „*Als ich wirbe unde mir mîn herze stê*“ (vgl. ebd., die Kommentare zu den Männerliedern VII, XIV, XXIX und Frauenliedern XXVII, XXVIII). Aus demselben Grunde wie bei Schweikle erwähnt Ashcroft in seiner Arbeit (1996) zum dilemmatischen Frauenlied auf der Basis der alten Forschung fünf ‚Männerlieder‘: MT VIII (MF 156,27, „*Sô vil sô ich gesanc nie man*“), MT XIII (MF 163,23, „*Mich hoehet, daz mich lange hoehen sol*“), MT XI (MF 160,6, „*Daz beste, daz ie man gesprach*“), MT XIV (MF 165,10, „*Swaz ich nu niuwer maere sage*“) MT XV (MF 166,16, „*Der lange suozer kumber mîn*“). Schließlich identifizierte Obermaier (2000) explizit die Dame in den Frauenliedern mit der Geliebten, die in den Männerliedern, insbesondere aber im Männerlied MT XIII (MF 163,23) angesprochen wird.

²⁹⁷ v.Kraus (1919) S. 61 und S. 48.

²⁹⁸ Kasten (1990), S. 250 und Kasten (1995), S. 869. Was das Motiv der *rede* angeht, kann man nur feststellen, dass Reinmar über die hier diskutierten Frauenlieder hinaus dieses Motiv auch in Männerliedern verwendet. Auch im Frauenlied LV verwendet Reinmar das verwandte Wort „*maere*“ im Sinne „*rede*“.

²⁹⁹ Kasten (1987), S. 134.

³⁰⁰ Kasten (1990), S. 250 und Kasten (1995), S. 869. Dass die Situation des Sprecherin-Ich in XXXVII (MF 186,19) mit derjenigen in drei weiteren Liedern XXVII (MF 177,10), XXVIII (MF 178,1) und XLIV (MF 192,25) vergleichbar ist, gilt als Forschungskonsens. Vgl. dazu Ashcroft (1996), Hausmann (1999), Haferland (2006), Jackson (1981), (1981a), (1989), Kasten (1986), (1987), (1993), (2002), Obermaier (1995), (2000), Tervooren (1991).

³⁰¹ So auch Haferland (2006), S. 381-387.

³⁰² Burdach (1928), S. 119f.

³⁰³ Maurer (1966), S. 72.

³⁰⁴ Maurer (1966), S. 72.

³⁰⁵ Zum alten Urteil von Unechtheit vgl. Tervooren (1991), S. 187. Zu den Stellungnahmen zur Echtheitsfrage, vgl. Kasten (1995), S. 892. Vgl. auch Tervooren (1991), S. 92 und 94.

die charakteristische Redeweise der Dame den Begriff „*contrastive pattern*“ zitiert,³⁰⁶ unterstreicht dagegen die besondere Fiktionalität dieser Rede des männlichen Dichters.³⁰⁷

5.2.2. Text und Überlieferung

Während die ersten beiden Lieder (MT XXVII und XXVIII) der vier dilemmatischen Frauenlieder in den Handschriften eher breit überliefert sind, ist das Lied XXXVII neben XLIV nur in der Hs. C unter Reinmars Namen als fünfstrophiges Lied (C 155 – C 159) überliefert. Wegen eines Korrektur-Eintrages „a c b d“ am Rand der Strophen 155 bis 158 ist das Lied seit LACHMANN in teilweise veränderter Strophenfolge (155-157-156-158-159) abgedruckt worden. Wenn man immer wieder davon ausgeht, dass der dilemmatische Aussagemodus des Sprecher-Ichs eine Umstellung der 2. und 3. Strophe dieses Liedes erlaubt, könnte es sich um ein Zeugnis von divergierenden Strophenvarianten handeln.³⁰⁸ Zur letzten Strophe bemerken MOSER/TERVOOREN zudem, dass die „Initiale fehlt. Dies und schwärzere Tinte lassen eine spätere Eintragung vermuten.“³⁰⁹

Textabdruck nach MT XXXVII:

XXXVII Ungenâde und swaz ie danne sorge was

C: 1, 3, 2, 4, 5

1	'Ungenâde und swaz ie danne sorge was,	186, 19 – 155 C
	der ist nu mêre an mir,	
	danne ez got verhängen solde.	
	rât ein wîp, diu ê von senender nôt genas,	
5	mîn leit, und waer ez ir,	
	waz si danne sprechen wolde.	
	Der mir ist von herzen holt,	
	den verspriche ich sêre,	
	niht durch ungevüegen haz,	
10	wan durch mînes lîbes êre.	

³⁰⁶ Kasten (1993), S. 115. Der Begriff stammt von Frederic C. Tubach (1984), S. 203f.

³⁰⁷ Vgl. Kasten (1993), S. 126: „Es ist Teil eines Spiels, das Reinmar mit Elementen der [...] fiktiven poetischen Welt betreibt“.

³⁰⁸ Hier könnte die Überlegung von Friedrich Maurer (1966), S. 72 zum dilemmatischen Lied LXIV, MF 192,25 passen: „Doch stellt sich die Frage, ob diese Anordnung der Strophen mit dem höchst kunstvollen und sehr eindrucksvollen Hin und Her der liebenden Frau die einzig mögliche Form des Liedes ist. Ohne weiteres könnte man ansetzen, daß in der Überlieferung die ursprüngliche Folge der Strophen zerstört worden ist.“ Vgl. auch MT S. 364 in Apparat: „[D]iese Ordnung ist dort [in Hs. C] durch a, b, c berichtigt“

³⁰⁹ MT S. 365 im Apparat.

2 In bin niht an disen tac sô her bekomen,
mir ensî gewesen bî
underwîlent hôchgemüete.
guotes mannes rede habe ich vil vernomen;
5 der werke bin ich vrî,
sô mich iemer got behüete.
Dô ich im die rede verbôt,
dône bat er niht mêre.
disen lieben guoten man,
10 enweiz ich, wie ich von mir bekêre.

186, 29 — 157 C

3 Als ich eteswenne in mîme zorne sprach,
daz er die rede vermitte
iemer dur sîn selbes güete,
sô hât er, daz ichz an manne nie gesach,
5 sô jaemerlîche site,
daz ez mîch zwâre müete,
Und iedoch sô sêre niet,
daz ers iht genieze.
mir ist lieber, daz er bite,
10 danne ob er sîn sprechen lieze.

187, 1 — 156 C

4 Mir ist beide lieb und herzeclîchen leit,
daz er mich ie gesach
oder ich in sô wol erkenne,
sît daz er verliesen muoz sîn arebeit,
5 sô wol als er mir sprach.
daz müet mich doch eteswenne,
Und iedoch dar umbe niht,
daz ich welle minnen.
minne ist ein sô swaerez spil,
10 daz ichs niemer tar beginnen.

187, 11 — 158 C

5 Alle, die ich ie vernam und hân geschen,
der keiner sprach sô wol
noch von wîben nie sô nâhen.
waz wil ich des lobes? got lâze im wol geschehen.
5 sîn spaech rede in sol
lützel wider mich vervâhen.
Ich muoz hoeren, swaz er saget.
wê, waz schât daz ieman,
sît er niht erwerben kan
10 weder mich noch anders nieman?'

187, 21 — 159 C

XXXVII. 1 155] 163 C.

2 in der Hs. nach 3, aber diese Ordnung ist dort durch *a, b, c* berichtigt. 157] 164 C.
— 3 *hohgemöte*.

3 156] 164 C.

4 158] 165 C.

5 159] 166 C. — 1 Initiale fehlt. Dies und schwärzere Tinte lassen spätere Eintragung
vermuten. 9 *nit*.

Die Strophen des Liedes XXXVII zeigen eine zehnzeilige Stollenstrophe mit dem metrischen Schema $6a3b4c'6a3b4c'$, $4x3c'4x4c'$.³¹⁰ Verglichen mit den metrischen Schemata vieler Frauenlieder (auch der Lieder XXVII und XXVIII),³¹¹ hat das Lied „eine kunstvolle Strophenform“³¹².

Strophe 1:

Während es sich im Frauenlied XXVII, formal betrachtet, um einen Dialog und im Frauenlied XXVIII um den von der Frau gesprochenen Teil des Dialogs mit einem Boten handelt, erweist sich die Sprechersituation der Frau in diesem Lied als monologisch, die Rolle der weiblichen Sprecherin somit als eigenständig. Dass die ‚Szene‘ des Liedes an die genannten beiden Lieder anschließt, ist in der Forschung bereits wiederholt gesehen worden (s. unter 5.3.1.). Die Sprecherin reflektiert über die „rede“ (Str. 2, V. 4 und V. 7; Str. 3, V. 2 und V. 10 [„*sin sprechen*“]; Str. 4, V. 5 [„*sprach*“]; Str. 5, V. 1 [„*sprach*“] und V. 5), die Werbung des Mannes (oder des Minnesängers) aus der Sicht der höfischen *vrouwe*, die nicht nur ihren persönlichen Gefühlen ausgeliefert ist, sondern auch als Dame in der Gesellschaft die „Grenzen“³¹³ des Spiels bestimmen muss.

Die Geschlechtszugehörigkeit der Sprecherrolle wird auf der textinternen Ebene kurz nach dem Beginn des Liedvortrags deutlich gemacht:

„rât ein wîp, diu ê von senender nôt genas,
mîn leit, und waer ez ir,
waz si danne sprechen wolde.“
(Str. 1, V. 4-6)

Hier redet die Sprecherin aber nicht „zu sich selbst“, wie man leicht sagen könnte.³¹⁴ Analog zur Minnekanzone Reinmars wird der Ratgeber, hier die Ratgeberin, im Publikum gesucht, die aber nach der festen Überzeugung der Sprecherin nichts zu (be)raten hat, weil – im Überbietungstopos – ihre „*senende not*“ (Str. 1, V. 4) ohnehin der größtmögliche Schmerz ist. Zu

³¹⁰ Vgl. Kasten (1995), S. 882.

³¹¹ Tervooren (1991), S. 59.

³¹² Tervooren (1991), S. 59.

³¹³ Ashcroft (1996), S. 62.

³¹⁴ Kasten (1993), S. 125: „Die Frau redet zu sich selbst“. Ashcroft (1996), S. 62 spricht von einem „reflektierende[n] Monolog“.

fragen wäre, ob die Rolle der weiblichen Sprecherin, wie OBERMAIER gezeigt hat, in diesem Lied auch nur „Rezipientin“³¹⁵ ist, verfügt doch die Sprecherin, wie gezeigt, über die Möglichkeit, mit dem Publikum zu kommunizieren.

Die ersten Worte des Liedes zeichnen sich durch einen durch *ungenâde* und *sorge* verursachten Gefühlszustand aus, welcher das Thema dieses Liedes bestimmt:

„Ungenâde und swaz ie danne sorge was,
der ist nu mêre an mir,
danne ez got verhengen solde.“
(Str. 1, V. 1-3)

Verglichen mit dem Ich der Männerlieder, besteht dieser „Konflikt mit sich selbst“³¹⁶ nicht darin, das gleichgültige Gegenüber immer noch zu lieben, sondern darin, den Mann nicht gewähren zu lassen bzw. lassen zu können/dürfen. Die Liebesklage der Frau gestaltet sich als eine Reaktion auf die sängerische Werbung. Der im Lied inszenierte „Konflikt mit sich selbst“ ist dadurch für die Sprecherin gleichlautend mit dem Schwanken von Zusagen und Absagen, Ja und Nein, wie es auch schon übereinstimmend beschrieben worden ist.

Es ist der Rollensprecherin zwar bewusst: „*Er ist mir von herzen holt*“ (Str. 1, V. 7). Dagegen ist dies dem Mann noch nicht eindeutig genug, weil er – wie immer im Minnesang – für seinen Dienst *lon* erhalten will. Warum sie den *lon* nicht geben kann, kann die Dame auch erklären: nicht, weil sie etwa „*ungevüege[n] haz*“ (Str. 1, V. 9) empfindet, sondern um „*mines libes ere*“ (Str. 1, V. 10) willen, die wiederum von einer „Gesellschaftsstruktur“ bestimmt ist, „die der Frau die Selbstbestimmung in Geschlechterrelationen abspricht und die den Verstoß gegen ihre Regelungen mit abschreckenden Strafen belegt“³¹⁷. Der Gegenstand des Liedes ist also der schon in den beiden anderen Liedern thematisierte Konflikt zwischen Liebe und *êre*³¹⁸.

Strophe 2:

Im Unterschied zur ersten Strophe, die von negativen Erwartungen und Gefühlen der Sprecherin gekennzeichnet ist, bezeichnet die Dame in der nächsten Strophe ihren Gefühlszustand als „*hochgemüete*“ (V. 3), und begründet ihre seelische Verfassung damit, dass sie daran glaubt, dem Werben des Mannes widerstehen zu können:

„guotes mannes rede habe ich vil vernomen;
der werke bin ich vrî,“
(Str. 2, V. 4-5)

³¹⁵ Vgl. dazu Obermaier (2000), S. 39.

³¹⁶ Kasten (1995), S. 882.

³¹⁷ Ashcroft (1996), S. 58.

³¹⁸ Kasten (1995), S. 869. Kasten betont, dass der Konflikt zwischen *minne* und *êre* bei Reinmar besonders ausgeprägt ist, und dass „[w]eder Hartmann von Aue noch die Comtessa de Dia [...] der *êre* der Frau eine so große Rolle ein[räumen]“ (Kasten, 1993, S. 126).

Wenn ihr Dilemma, in leichter Differenz zu Strophe 1, auch darin besteht, dass sie den Sang des Mannes will, nicht aber die Minne,³¹⁹ obwohl der Mann oder die Männer den Sang und die Minne offenbar nicht trennen können, wie die Dame in Lied XXVII Str. 5 sagt,³²⁰ löst sich scheinbar der Konflikt der Dame an dieser Stelle auf. So ruft die Dame, offensichtlich erleichtert, die (öffentlich vorgetragene)³²¹ *rede* des Mannes sowie ihr anschließendes *verbôt* noch einmal ins Gedächtnis zurück:

‚Dô ich im die rede verbôt,
dône bat er niht mêre.‘
(Str. 2, V. 6-8)

In diesem Augenblick aber schließt sich eine verzweifelte Liebesklage an:

‚disen lieben guoten man,
enweiz ich, wie ich von mir bekêre.‘
(Str. 2, V. 9-10)

Strophe 3:

Der Gedanke der Dame verweilt in Strophe 3 in der Erinnerung: Sie hat dem Mann „*in mime zorne*“ (V. 1) die „*rede*“ (V. 2) verboten, doch „*dur sin selbes güete*“ (V. 3). Die Erinnerung an sein Bemühen oder seine Blicke,³²² steigert erneut ihren gegenwärtigen Kummer (V. 8). Ohne konjunktionale Verknüpfung wechselt sie nach einer Zeile in V. 9 aber ihre Position wieder:

‚mir ist lieber, daz er bite,
danne ob er sîn sprechen lieze.‘
(Str. 3, V. 9-10)

Strophe 4:

In der Zuspitzung des inneren Konflikts der Dame – sie formuliert ihn im Paradox: „*Mir ist beide lieb und herzeclîchen leit*“ (V. 1) – wird in der 4. Strophe über das Wesen der Minne reflektiert. Durch die Reflexion gewinnt die weibliche Rede deutlicher die Dimension einer

³¹⁹ Obermaier (2000) stellt (neben dem dilemmatischen Frauenlied Hausens) im Vergleich zu den ähnlich konzipierten Frauenliedern Veldekes II a/b (MF 57,10) und Hartmanns (MF 212,37) die Reinmarsche Spezifik der *rede*-Konzeption deutlich heraus: Die Lieder – mit Ausnahme der Lieder Reinmars – thematisieren zwar die Minne-Werbung des Mannes aus der Perspektive der Frau, aber nicht getrennt von der Minne; Reinmars Dame hingegen thematisiert allein die Werbung (= *rede*). Obermaier (2000) formuliert die Position der Dame Reinmars kurz so: „Sang ja, Minne nein“ – das ist ihre Position“ (ebd., S. 37). Vgl. auch Obermaier (1995), S. 69f. Die seit Kurenberg im Minnesang selbst reflektierten Verhältnisse von *minne* und *sang* erscheinen bei Reinmar geschlechterspezifisch: Die Trennung von *minne* und *sang* ist hier vor allem in den Frauenliedern in einer geschlechterspezifischen Problemsituation bemerkbar.

³²⁰ Reinmar XXVII, Str. 5, V. 1ff.: „*Daz wir wîp niht mugen gewinnen/ vriunt mit rede, si enwellen dannoch mê,/ daz müet mich*“.

³²¹ Bei den dilemmatischen Frauenliedern Reinmars ist der öffentliche Charakter der „*rede*“ des Mannes offensichtlich. In Lied XXVII spricht die Dame: „*Ist aber, daz ichs niene gebiute,/ sô verliuse ich mine saelde an ime/ und vervluochent mich die liute,/ daz ich al der welte ir vrôude nime*“ (Reinmar XXVII, Strophe 4, V. 1-4).

³²² Die Begegnung, an die sich das weibliche Ich hier erinnert, ist das Thema des Männerliedes MT XIII. Vor allem Strophe 3 und Strophe 4 erzählt diese Begegnung aus der Perspektive des männlichen Ichs. „Seine Blicke“ beziehe ich auf die V. 8-9 in der Strophe 3 des Liedes MT XIII („*owê, dô ich dannen muoste gân, wie jaemerich ich umbe sach*“).

Analyse ihrer dilemmatischen Situation. Der innere Vorgang der vorigen Strophe 3, V. 6-8 wiederholt sich nun in V. 6-8 dieser Strophe, die wieder die Standhaftigkeit der Dame ausdrückt:

„daz müet mich doch eteswenne,
Und iedoeh dar umbe niht,
daz ich welle minnen.“
(Str. 4, V. 6-8)

Die nachfolgenden Verse (V. 9-10: „*minne ist ein sô swaerez spil,/ daz ichz niemer tar beginnen*“) zeigen, dass der Sprecherin – im Gegensatz zu den männlichen Sprechern – nur „negative Folgen gegenseitiger Minne“³²³ vor Augen stehen.

Strophe 5:

Die Strophe beginnt mit der Erinnerung an die *rede* des Mannes (V. 1-3). Im Anschluss an zwei Textstellen (Str. 1, V. 2 und Str. 2, V. 6) ruft die Dame hier zum dritten Mal Gott als Instanz an; er soll dieses Mal ihren Geliebten schützen (vgl. V. 4).³²⁴ Die weibliche Rede, in der sich die Sprecherin an die *rede* des Mannes erinnert, kann aber schwer als weibliche „Selbstdarstellung“³²⁵ gekennzeichnet werden. Denn was das Lied auszeichnet, sind die prozessualen Reaktionen auf die *rede*, in denen der Sprecherin keine Fähigkeit zugeschrieben wird, die eigene *rede* über psychologisch motivierte Redehalte hinaus zu gestalten.³²⁶ Ihr scheinbarer Ausweg aus ihrem Konflikt, nur die Zusage zum Sang, nicht aber die zur Minne (V. 5-7) zu erteilen, bewegt sie dennoch zum Eingeständnis ihrer eigentlichen Gefühle gegenüber der *rede* und dem Mann, die sie während des Liedes durchgängig sichtbar gemacht hat.

5.2.3. Leit ohne Verlust des Geliebten: Reinmarsche Inszenierungen weiblicher Emotionalität

Im Folgenden sollen die genderspezifischen Emotionshandlungen *klagen* und *trûren* im Frauenlied, die im Zentrum der klassischen männlichen und hier auch weiblichen Kanzone stehen, behandelt werden. Das Leiden der Sprecherin soll besonders daraufhin untersucht werden, worunter oder woran sie ihren Selbstaussagen nach zu leiden hat. Die *leit*-betonte Gestaltung des weiblichen Sprechens zeigt sich unmittelbar zu Beginn des Liedes. Mit einer demonstrativen Reihung negativer Gefühlszustände wie *ungenâde*, *sorge*, *nôt* und *leit* beginnt das Lied:

³²³ Schweikle (1986), S. 378.

³²⁴ Im Minnesang ist die Gottesanrufung relativ häufig, auch in den Frauenliedern, etwa bei Hartmann (MT IX), Reinmar (MT LV), Walther (L 39,11).

³²⁵ Ashcroft (1996), S. 61.

³²⁶ In diesem Sinne ist der Dame, wie Obermaier (2000), S. 39 meint, die Sängerebene nicht zugeschrieben; sie ist die Adressatin und Rezipientin des Minnesangs. Damit ist die Ansicht von Ingrid Kasten bestärkt: Die weibliche Rede ist das Werkzeug der „dichterischen Selbstbespiegelung“ (Kasten 1990, S. 251) und das „Medium des dichterischen Selbstlobs“ (Kasten, 1995, S. 882).

„Ungenâde und swaz ie danne sorge was“
(Str. 1, V. 1)

„rât ein wîp, diu ê von senender nôt genas“
(Str. 1, V. 4)

„mîn leit, und waer ez ir
waz si danne sprechen wolde.“
(Str. 1, V. 5-6)

Mit den Wiederholungen wird geäußert, dass die Sprecherin sich gequält fühlt:

„daz ez mîch zwâre müete“
(Str. 3, V. 6)

„daz müet mich doch eteswenne“
(Str. 4, V. 6)

Im Gegensatz zu *müezen* steht eindeutig „*lieb[...]*“ (Str. 3, V. 9). Damit vollzieht sich in der Sprechhandlung die Dichotomie von *lieb* und *leit*, die seit dem frühen Minnesang die beiden Seiten der Liebesemotionen zum Ausdruck bringt:

„Mir ist beide lieb und herzeclichen leit“
(Str. 4, V. 1)

Das Frauenlied endet – entsprechend dem Liedbeginn – mit dem Weh-Ruf:

„wê, waz schât daz ieman
sît er niht [...]“
(Str. 5, V. 8)

Die Inszenierung von Leid/Trauer bei der Frau erscheint zunächst als weibliche Entsprechung des Hohe-Minne-Modells. Nur dadurch, dass sie „*leit mit züchten kan getragen*“ (Reinmar XIII, Str. 5, V. 3), kann das weibliche Ich auch die höfische Dame bleiben. Während das männliche Ich nach seinem Willen auf die Liebe verzichtet und wartet, bis das geliebte Gegenüber ihn gewähren lässt, ist das weibliche Ich Reinmars hier trotz seines Willens, dem Werben des Mannes zu widerstehen, im Begriff, dem Mann den Lohn zu gewähren.³²⁷ So lässt sich konstatieren, dass die dilemmatischen Frauenlieder Reinmars die weibliche Natur, nämlich das Scheitern an der sexuellen Selbstbewältigung und an der Affektkontrolle, exemplifizieren. Beim weiblichen Rollen-Ich trifft der viel behauptete Zivilisationsprozess im Minnesang³²⁸ nicht zu.

³²⁷ Vgl. hierzu besonders Kasten (1987). Dabei ist davon auszugehen, dass das mögliche Erhören nicht nur im vierten Frauenlied, sondern auch im dritten im Sprechen der Dame präsent ist.

³²⁸ Der geschlechterspezifische Charakter dieser zivilisatorischen Entwicklungstheorie war für die mentalitätshistorischen Untersuchungen von Peter Dinzelbacher, Rüdiger Schnell, Ulrich Müller von eher geringer Relevanz. Dass diese Theorie ausschließlich die männliche Identitätsbildung betrifft, verdeutlicht nicht zuletzt die von Simon Gaunt (1996) vorgelegte Monographie. Anhand des literarischen Themenkomplexes im höfischen Roman, aber insbesondere anhand der Trobadoryrik analysiert er die Struktur des Subjektmodells, die sich in der Geschlechterbeziehung konstituiert. Diesem Modell zufolge sind Subjekte immer die männlichen Helden, die sich in den Liebesabenteuern und in den Diensten bewähren und sich damit der Triebkontrolle unterziehen können. Die weibliche Triebkontrolle diskutiert Gaunt kaum, anscheinend begründet durch die Ansicht, dass die Frau in der männlichen Minnekanzone nicht mehr die reale, sondern vielmehr die literarisch-textuelle Instanz sei. Vgl. dazu Gaunt (1996), hier S. 121-135.

Das tiefenpsychologische Modell, darunter die Libido-These von SIGMUND FREUD, das ULRICH MÜLLER (1986) auf den Minnesang (experimentell) angewendet hat, bietet einerseits ein passendes Erklärungsmuster für die Relation der unterdrückten Sexualität und Trauer. Da die Libido des weiblichen Rollen-Ichs aufgrund seiner *êre* unterdrückt werden soll, findet die Trauer der Rollensprecherin eine adäquate psychologische Erklärung. Betrachtet man ihre Emotionen von Leid und Trauer zusätzlich aus emotionspsychologischer Sicht, nach welcher Leid und Trauer aus einem unerwünschten Ereignis und in diesem Sinne aus der Unerreichbarkeit des (geliebten) Objektes entstehen (vgl. o. unter Kapitel 5.1.), stößt man auf eine Frage, die von besonderer Relevanz ist, um die genderspezifische Emotionshandlung in der weiblichen Klagekanzone zu erklären.

Diese Frage, von welchem unerwünschten Ereignis aus das Leid und die Trauer der Rollensprecherin entstanden sind, verlangt komplexe Überlegungen. Drei Antwortvarianten sollen zunächst in Erwägung gezogen werden: zum einen die Verhinderung der Liebesbeziehung durch die *vuote* oder die Gesellschaft, zum anderen das lange Fernbleiben oder der Verlust des Geliebten – dies entsprechend den Motiven in den üblichen Frauen- und Männerliedern –, schließlich aber, besonders für das dilemmatische Lied, gerade die dilemmatische Lage der Sprecherin selbst.

Dadurch, dass die Sprecherin sich im vollkommenen Einklang mit der gesellschaftlichen Norm befindet,³²⁹ ist die Verhinderung der Liebesbeziehung durch die Gesellschaft für sie nicht mehr als das unerwünschte Ereignis, aus dem ein Klagelied produziert wird, so wie dies häufig im frühen Frauenlied der Fall ist.

Das *leit* der Dame (wörtlich Str. 1, V. 5, Str. 4, V. 1) kann im Falle dieses Liedes allerdings nicht im Fernbleiben des Geliebten oder im Verlust des Geliebten der Sprecherin begründet sein. Das weibliche Ich beginnt das vierte dilemmatische Lied mit folgenden Worten:

„Dêst ein nôt, daz mich ein man
vor al der werlte twinget, swes er wil.“
(Reinmar XLIV, Str. 1, V.1-2)

Für die Dame ist hier bemerkenswerterweise das unerwünschte Ereignis ihre Einsicht, dass die Liebe zu ihm nicht verlorengelien und der Geliebte seinerseits nicht fernbleiben kann. Im Gegensatz zum üblichen männlichen (und weiblichen) *trûren* ist ihr Geliebter nicht unerreichbar, sondern er ist (oder möchte) immer wieder da (sein). Interessant ist aber dabei, dass die Dame dem Mann seine Werbung um sie keineswegs vorwirft³³⁰ oder um die stattgefunde-

³²⁹ Vgl. dazu Kasten (1987), S. 135.

³³⁰ In Str. 3, V.1 ist vom Zorn der Sprecherin die Rede; im Lied wirft sie sich allerdings ihr eigenes Verhalten vor.

ne Werbung *trûret* (wie ein solches *trûren* sprachlich aussieht, bleibt hier offen), sondern gar nicht abstreitet, dass sie diese Werbung gern hört (vgl. oben Str. 3, V. 9-10).

Als weiteres unerwünschtes Ereignis kann ihre dilemmatische Lage, die ihren schweren Kummer verursacht, gelten. Die Lektüre des Liedes macht aber deutlich, dass nicht die persönliche Lage der Dame zentraler Gegenstand der Trauerarbeit ist. Denn dilemmatisch ist nicht allein die äußere Lage, in der sie sich befindet, sondern das Innere, aufgrund dessen sie sich als vollkommen handlungsunfähig erweisen muss.

Aus der bisherigen Betrachtung der Emotionen von Leid und Trauer beim Sprecherin-Ich ergibt sich lediglich, dass zwei der drei angesprochenen Ursachen gar nicht oder wenig den negativen Gefühlszustand und die *leit*-betonten Äußerungen der Sprecherin begründen können. Die mögliche Ursache ihres Gefühlszustandes ist das Nicht-Fortbleiben des Geliebten, aus dem die dargestellten Emotionen von Leid und Trauer in diesem Frauenlied entstehen sollen.

Um dieses Ergebnis zu festigen, sollen weitere in diesem Lied thematisierte negative Emotionen betrachtet werden, die bisher in der Forschung wenig Beachtung gefunden haben. Sorgen (XXXVII, Str. 1, V. 1, XXVII, Str. 4, V. 5) und Ängste (XLIV, Str. 1, V. 7), die für die dilemmatischen Lieder charakteristisch sind, beziehen sich auf künftige Probleme.³³¹ Die Bindung an den Geliebten wird am Ende verloren gehen, wenn die Dame sich ihm gegenüber weiter ablehnend verhält³³² – dieser Typ der Problemsituation verursacht, streng psychologisch betrachtet, nicht Leid und Trauer, sondern Sorge und Ängste, die ursprünglich durch die Emotionshandlung etwa durch „flüchten; vermeiden; Vorsorge treffen“³³³ hervorgebracht werden können. Die Dame kann demnach „Mut bzw. Feigheit zeigen“³³⁴, gleichwohl führen Emotionen wie Sorge oder Ängste, wie hier betont werden muss, nicht zur Trauerarbeit, auch wenn die emotionale Reaktion des *klagens* und des *trûrens* auf diese auf den künftigen Verlust bezogenen Emotionen zutreffen kann. Die genannten Emotionen werden im Minnesang zwar (auch in Männerliedern) ab und zu thematisiert, jedoch liegt die Vermutung nahe, dass die Gattung des Minnesangs als Sprech- und Emotionshandlung offensichtlich nicht allein durch zukunftsbezogene Emotionen entstanden sein kann.

Mit Blick auf die hier neu psychologisch eingeführten Emotionen soll neben dem bevorstehenden Verlust des Geliebten der bevorstehende Verlust der *êre* als vierte und fünfte Ursache des *klagens* und *trûrens* diskutiert werden, besonders deshalb, weil diese, aus psychologischer

³³¹ Mees (1991) kategorisiert diese Gefühle unter Erwartungsemotionen, die aus einem erwarteten unerwünschten Ereignis entstehen.

³³² Auch nach den Worten Reinmars, etwa Lied XXVII, Str. 4, V. 2: „*Sô verliuse ich mîne saelde an ihm*“.

³³³ Mees (1991), S. 107.

³³⁴ Mees (1991), S. 107.

Sicht, schließlich einzig die *leit*-betonte Gestaltung der weiblichen Liebaussagen erklären können.

Der bevorstehende Verlust des Geliebten kann unschwer als das erwartete unerwünschte Ereignis angesehen werden, das die negativen Emotionen der Sprecherin verursacht. Hingegen hat die Forschung bisher den bevorstehenden Verlust von *êre* nicht als Grund des Leides angesehen. Die bisherige Forschung hat keine konsequente Überlegung angestellt, was der Verlust des gesellschaftlichen Ansehens (*êre*) für die Sprecherin bedeutet: Mit dem Verlust von *êre* verliert sie ihre vollständige Identität. Hier ist das weibliche Ich solchermaßen komplexer konstituiert, dass ihre Liebesbeziehung erst nach dem Verlust der eigenen Identität beginnen soll.³³⁵ Bemerkenswert ist aber, dass die Sprecherin nicht um den Verlust der eigenen Identität, sondern um den (möglicherweise) verlustig gehenden Dienst ihres Geliebten trauert:

„sît daz er verliesen muoz sîn arebeit“
(Reinmar XXXVII, Str. 4, V. 4)

Für den männlichen Sänger ist dagegen der Verlust der Identität nicht Bedingung für seine *triuwe* und *staete*, sondern umgekehrt: Die männliche minnesängerische Identität als Geliebter muss nach der Vorstellung des Sänger-Ichs über die irdische Welt hinaus existieren:

mich beginnet noch nâch mînem tôde klagen
maniger, der nu lîhte enbaere mîn.“
(Reinmar XXV, Str. 5, V. 6-7)

Die männliche Identität des Sängers kann nach seinem Tod auch dadurch weiter existieren, dass die nächste Generation diese Identität in Form von Rache wieder belebt:

„Bin ich in ir dienste worden alt,
dâ bî sô junget si niht vil.
Lîht ist mir mîn hâr alsô gestalt,
daz si einen jungen haben wil.
Nû helf iuch got, her junge man,
daz ir mich rechent an der alten brût,
und slaht mit sumer latten dran!“
(Schweikle [1986]: Reinmar XXXI, Str. 3 [= Reinmar b 87] bzw. Walther v.d.V. L 73,31, Str. 5)³³⁶

Die hier angestellten Überlegungen machen deutlich, dass das *leit* der Dame analog zum männlichen Ich in der Minnekanzone nicht wie folgend aufgefasst werden kann:

„Darum kann er [Reinmar, I.N.] in dem Frauenmonolog *Ungenade und swaz ie danne sor-ge was* (MF 186,19) die Sprechende die *senende not*, den Liebesschmerz, erleben und ins Wort fassen lassen wie sonst das männliche lyrische Ich.“³³⁷

³³⁵ Die Aussage der Dame im vierten Lied (XLIV) Str. 5, V. 1-2 („*Mînes tôdes wân- de ich baz, danne daz er gewaltic iemer wurde mîn.*“) soll in diesem genderspezifischen Zusammenhang betrachtet werden: Für das weibliche Ich bleibt die endgültige Wahl entweder der Selbstlosigkeit (hier: des Todes) oder der Hingabe an den Mann (hier: der Liebe).

³³⁶ Zitiert nach Schweikle (1986). Zur Überlieferungsgeschichtlichen Diskussion vgl. Schweikle (1986), S. 384ff und auch Bennewitz (1995) und (1995a), Bauschke (1999), S. 198ff.

³³⁷ Hoffmann (1986), S. 28f. Ingrid Kasten äußert sich auch ähnlich, aber vorsichtiger; vgl. Kasten (1993), S. 127: „So macht Reinmar deutlich, daß die hohe Minne nicht nur an den Mann, sondern auch an die Minnedame

In diesem Zusammenhang ist nicht von der Hand zu weisen, dass die ‚authentische‘ weibliche Minnekanzone aus dem Verlust des Geliebten entstehen kann, wie dies analog für die männliche Minnekanzone gilt.³³⁸ Aus dieser Vermutung ergeben sich berechtigte Zweifel, ob auch eine weibliche Autorin im Mittelalter solche weiblichen dilemmatischen Klagelieder wie die Lieder Reinmars verfassen würde. Es liegt der Verdacht nahe, dass das weibliche Ich bei Reinmar – nicht zuletzt unter psychologischen Gesichtspunkten – fingiert-weiblich konstituiert ist.

Aus dem Konflikt zwischen *êre* und Liebe resultiert in der Reinmarschen Inszenierung auch für das weibliche Ich zwar ein Lied zum Singen,³³⁹ aber dieses dilemmatische Sprechen kann nicht ohne Vorbehalte mit der Trauerarbeit gleichgesetzt werden. Der dilemmatische Frauenmonolog kann besser als *sorgen*-Lied bezeichnet werden, aber nicht als *klagen* und *trûren*,³⁴⁰ unter anderem auch deshalb, weil der Geliebte seinerseits nicht unerreichbar ist und weil der Verlust noch nicht stattgefunden hat.

5.2.4. Nicht *trûren*, sondern antworten: dilemmatisches Sprechen als weibliche Sprechhandlung

Wenn der männliche Sänger schweigen muss oder zu sprechen aufhört, handelt es sich um Rhetorik, die nicht auf *revocatio* einzuschränken ist. Schweigen bedeutet für den Mann nicht primär das tatsächliche Scheitern der Kommunikation, sondern wird paradoxerweise zum Thema des künstlerischen Singens. Das Motiv des Singverbotes bei Reinmar, das als Selbststopferung des singenden Werbers zu verstehen ist, kann auch durch die Dame aufgehoben werden. Das Motiv, nichts sagen zu können, stellt eine ästhetische Leistung dar³⁴¹ und der männliche Rollensprecher erweist sich dadurch als kommunikations- und gesellschaftsfähig.

Die Forschung ist sich darüber einig, dass die Frau im Ausnahmefall öffentlich sprechen konnte.³⁴² Im Minnesang gibt es das Motiv und die Motivation des Sangs, dass der liebende

hohe Anforderungen stellt.“

³³⁸ Vgl. die romanischen Klagekanzonen von Comtessa de Dia, in der zweisprachigen Ausgabe Kastens (1990), S. 164-173. Kasten (1987) erwähnt, dass die Inhalte der ‚authentischen‘ Frauenlieder weniger mit den verwendeten Motiven Reinmars gemeinsam haben, sondern eher mit denen im frühen Frauenlied. So aktualisieren die ‚authentischen‘ Frauenlieder Motive wie „verschmähte Frau“ und „Untreue des Mannes“ (ebd., S. 140).

³³⁹ Die Nachhaltigkeit dieser Modellierung der weiblichen Emotionalität kann die wissenschaftliche Literatur des letzten Jahrhunderts noch nachweisen, in der nicht wenige Männer und Frauen die Psyche der Dame verstehen zu können glaubten.

³⁴⁰ In der Tat benützt Reinmar in den vier dilemmatischen Frauenliedern zwar *leit*, *arebeit*, *müezen*, *nôt*, *swaere* und vor allem *wê*, aber nicht *trûren*.

³⁴¹ J.-D. Müller (1999) führt dies am Männerlied Reinmars (MT X) vor. Vgl. auch die Ansicht Schnells (1999), S. 151: „Die weibliche Stimme reflektiert nicht als Hervorbringen ihrer Rede als einen künstlerischen Prozeß, denkt deshalb auch nicht an ein (öffentliches) Publikum für ihr Sprechen. Als ästhetisches Ereignis scheint die weibliche Rede niemanden zu interessieren.“

³⁴² Vgl. dazu Bennewitz (1988) und (1996), Ehlert (1998), Wechselbaumer (2004). Allerdings spricht die Frau im arthuischen Roman nicht selten, auch wenn dies nicht in der großen Öffentlichkeit geschieht. Angesichts

Sänger keine weiblichen Reaktionen auf seine Werbung erfahren kann. v.KRAUS stellt in seiner Publikation (1919), in welcher er einen „Zyklus“ der Lieder Reinmars entwirft, das Lied MF 195,10 (MT XLIX) vor das behandelte Frauenlied XXXVII.³⁴³ Abgesehen vom dort vorausgesetzten Zyklusgedanken, ist diese Entscheidung dadurch begründet, dass der Sänger im genannten Männerlied in aller Klarheit von der Geliebten die vorenthaltene Antwort fordert:

Des ich nu lange hân gegert,
wirt daz volendet, so ist mir vröide brâht
vil manigen tac. diuht ich sis wert,
si hete lônnes wider mich gedâht.
Nieman weiz, ob sî mich wert oder wiez ergât. nein oder jâ,
ich enweiz enwederz dâ.
war umbe rede ich solichen nît?
(Reinmar XLIX, Str. 2, V. 1-6)

Eine vergleichbare Forderung wird auch in Lied XLVII gestellt:

Der mir gaebe sînen rât!
konde ich deheinen, der ist mir benomen.
sît mich mîn sprechen nicht vervât
noch mîn swîgen, wie sol ich daz überkomen?
Nein und niht, daz vinde ich dâ.
sô suoche aber ich, daz sî dâ hât verborgen:
daz vil sîeze wort geheizen jâ.
(Reinmar XLVII)

Demnach korrespondieren die ausgedrückten Bedürfnisse des Mannes in Lied XLIX – hier exemplarisch ergänzt durch das Lied MT XLVII – mit den komplementären in Frauenlied XXXVII. Dieser Typ der Frauenlieder, in denen die Dame als Rückmelderin fungiert, stellt aber keine Reinmar-spezifische Erfindung dar. Am Ende des Œuvres Heinrichs von Morungen in Hs. A steht das einstrophige Lied, das in Hs. C mit einem geringfügig veränderten Wortlaut überliefert ist:³⁴⁴

Vrowe, mîne swaere sich,
ê ich verliese mînen lîp.
ein wort du spraeche wider mich:
verkêre daz, du saelic wîp!
Du sprichest iemer neinâ neinâ nein,
neinâ neinâ nein.
daz brichet mir mîn herze enzwein.
maht dû doch eteswenne sprechen jâ,
jâ jâ jâ jâ jâ jâ jâ?
daz lît mir an dem herzen nâ.
(Heinrich von Morungen XX)

dieser beiden Beobachtungen scheint hinsichtlich des Begriffes „Öffentlichkeit“ in der literaturwissenschaftlichen Mediävistik weiterer Forschungsbedarf zu bestehen.

³⁴³ v.Kraus (1919), S. 65f. (Bd. 1), S. 62 (Bd. 3) S. 24ff. (Bd. 2). Vgl. auch MF III,1, S. 391 mit Hinweisen auf die ältere Forschungsdiskussion. Hier sei am Rand betont, dass der dramatische Effekt, der von der Reihenfolge der beiden Lieder erzeugt wird, nicht zwangsläufig zum historischen Reinmar gehört, wie v.Kraus voraussetzt.

³⁴⁴ In der Hs. C ist „*neina*“ (V. 5) nur einmal belegt, in Hs. A (hier zitiert) hingegen zweimal.

Ein anderes Beispiel sind die Strophen im Lied VIII Albrechts von Johansdorf, die in Hs. B den vorletzten Ton des ganzen Autoren-Corpus bilden. Sie sind außerdem in Hs. C überliefert:

„Dâ gehoeret manic stunde zuo,
ê daz sich gesamne ir zweier muot.
dâ daz ende unsanfte tuo,
ich waene wol, daz sî niht guot.
Lange sî ez mir unbekant.
und werde ich iemen liep,
der sî sîner triuwe an mir gemant.“

Der ich diene und iemer dienen wil,
diu sol mîne rede vil wol verstân.
spraeche ich mêre, des wurde alze vil.
ich wil ez allez an ir güete lân.
Ir gnâden der bedarf ich wol.
und wil si, ich bin frô;
und wil sî, sô ist mîn herze leides vol.
(Albrecht von Johansdorf VIII, Str. 3-4³⁴⁵)

Ob Strophe 3 wirklich eine Frauenstrophe ist, bleibt streng genommen noch offen, weil V. 6: „*iemen*“ – V. 7: „*der*“ nicht auf das männliche Gegenüber bezogen sein muss.³⁴⁶ Gleichwohl sind die Verse 1 und 2 der zitierten Männerstrophe (MT VIII, Str. 4) ein Beleg dafür, dass der männliche Sprecher von der Dame erwartet, seine Rede gut zu verstehen – ganz unabhängig davon, ob man dies in der vorangehenden Frauenstrophe dokumentiert sieht oder nicht. Dass die Frage um ‚nein‘ oder ‚ja‘ eine bereits etablierte Topik im Minnesang war, kann noch anhand der folgenden Strophe Walthers von der Vogelweide nachgewiesen werden, der diese Frage um ‚nein‘ oder ‚ja‘ mit besonderer Heiterkeit anspricht:

„Maniger klaget, sîn frouwe spreche ‚nein‘,
sô klage ich, daz mîne sprichet ‚jâ‘.
aller worte kan si *niht wan* ein,
daz hoere ich vil selten anderswâ.
ichn weiz, ob si spotte mîn:
si versaget mir nimmer,
si gelobet mir immer
‚gern‘ und ‚jâ‘ daz muoz unsaelic sîn.“
(Walther von der Vogelweide L 177,1; L/C 29, Str. 6)³⁴⁷

³⁴⁵ Die Entscheidung von Moser/Tervooren, die diese beiden Strophen (C21 und C22) mit den folgenden zwei Strophen B 16/C17 und B17/C18) als den sog. erweiterten Wechsel präsentieren, lässt sich bestreiten. Schweikle (1993) ediert diese vier Strophen als zwei Lieder (Lied VII und IX) mit der Bemerkung: „Die Gemeinsamkeiten zwischen Lied VII und Lied IX sind zumindest so eklatant, dass der Zufall als Erklärung der Strophenunterschiede ausscheiden könnte“ (S. 559). Vgl. auch seine Ansicht zu den älteren Versionen des MF. ebd. S. 559f.

³⁴⁶ Es bleibt offen, ob die beiden Strophen (C21 und C22) – so wie von Moser/ Tervooren entschieden – tatsächlich Frauenstrophen sind. Für Schweikle (1993) ist C21 Frauenstrophe. Dagegen ist sich Kasten (1995), S. 694f. sicher: „Mit Bestimmtheit ist die Gattungsfrage lediglich im Blick auf Strophe 3 (Frauenstrophe) und 4 (Männerstrophe) zu entscheiden“. Boll (2007), S. 288 versteht dagegen die Strophe 3 als Männerstrophe.

³⁴⁷ Zitiert nach der Edition von Günther Schweikle (1998). Das Lied stellt die „Fassung E“ des Liedes L 52,23 („*Mîn frouwe ist ein ungenadic wîp*“) dar, mit der Strophenkombination: L 52,23 + L 53,1 + L 52,31 + L 177,1 + L 177,9. Die (korrekten) Lachmann-Nummern der beiden letzten Strophen heißen: [7177,1] 178,1 und [7177,9] 178,9. Die beiden letzten Strophen sind im Unterschied zu den ersten drei Strophen (überliefert in CEU³O, dabei U^x und O nicht in vollständiger Form), nur in Hss. E und O überliefert. Zur komplexen Überlieferungslage des

Inwieweit der Antwortcharakter der weiblichen Stimme im minne- und spruchsängerischen Literaturbetrieb mit institutionalisiert werden konnte, verdeutlicht eine weitere Spruchstrophe Walthers, die das Thema der weiblichen Antwort kritisch behandelt. Im Unterschied zur minnesängerischen Werbestrophen erzielt der Sprecher darin bei der Mahnung an die weibliche Antwort die moral-didaktische Implikation des Genderdiskurses im Bereich der Sangspruchdichtung. Mit einer direkten Anrede an die Frauen spricht er folgende Verse:

„Diu minne lât sich nennen dâ,
dar si doch niemer komen wil.
si ist den tôren in dem munde zam
und in dem herzen wilde.
nû hûetet ir iuch, reinen wîp,
vor kinden bergent iuwer ‚ja‘,
sône wirt ez niht ein kindes spil.
minne und kintheit sint ein ander gram.
vil dicke in schoenem bilde
siht man leider valschen lîp.
ir sult ê spehen war umbe, wie, wenne und wâ rehte unde weme
ir iuwer minneclîchez ‚jâ‘ sô teilet mite, daz ez gezeme.
sich, minne, sich, swer alsô spehe, der sî dîn kint, sô man, so wîp. die andern dû vertrîp.“
(L 102,1, „König-Heinrichs-Ton“, Str. 2 [L/C 71, König Heinrichston, Rüge-ton, Str. 2.])

Als Voraussetzung der Frauenrede im Hohen Minnesang gilt der verstärkt ins Zentrum gerückte Werbungscharakter des Sangs; die Kunst der schönen Rede hat zum Ziel, als Antwort der Frau ein ‚ja‘ zu gewinnen. Indem die Frauenlieder in die männlichen Werbelieder integriert werden,³⁴⁸ sollen sie auch vermehrt die funktionelle Aufgabe erfüllen, auf die männliche Werbung zu antworten.³⁴⁹

Wenn das behandelte dilemmatische Lied XXXVII als klassisches Frauenlied bezeichnet werden kann, soll hier noch gefragt werden, ob es bei den – nicht antwortenden – dilemmatischen Frauenliedern Reinmars möglicherweise darum gehen könnte, dem Antwortcharakter des klassischen Frauenliedes zu entgehen. Im Folgenden soll erläutert werden, dass dies nicht der Fall ist und dass sich der mittelalterliche Autor Reinmar bei der dilemmatischen Gestaltung der weiblichen Rede bemerkenswerterweise über die „Rekontextualisierung“³⁵⁰ des weiblichen Sprechens in der Antwortsituation durchaus bewusst gewesen sein kann.

Liedes sowie zur Kritik an der edierten Fassung in Lachmann/Cormeau vgl. Schweikle (1998), S. 685-689.

³⁴⁸ Kasten (1990), S. 250.

³⁴⁹ Im frühen Minnesang gibt es dagegen nur ab und zu Frauenlieder bzw. Frauenstrophen (als Teil des Wechselliedes), die als „Antwortlieder“ bezeichnet werden können. Bei Dietmar etwa findet man in den drei Frauenstrophen Antwortcharakter (II, Str. 2, eventuell XI, Str. 2 und XII, Str. 2, XV, Str. 3). Dabei verwendet Lied II eine Botenfigur in der vorangehenden Strophe, die der Geliebten den Willen des Mannes überbringen soll; Lied XII gestaltet die Werbung – Antwort-Relation nur undeutlich. Es fällt außerdem auf, dass im bekannten ‚Zinnenwechsel‘ des Kürenbergers (MT II, Str. 2, 3 und 10) nicht die Frau, sondern der Mann antwortet.

³⁵⁰ Bei der Rekontextualisierung handelt es sich um den Verlust der illokutionären Kraft im – hier nicht männlichen – Sprechakt, der im sexualisierten Kontext auftritt. Vereinfacht gesagt, was die weibliche Stimme im sexualisierten Kontext sagt (etwa ‚nein‘), muß im sexualisierten Diskurs als ‚ja‘ verstanden werden. Dies kommt erst recht in der gesellschaftlich geordneten Struktur der Kommunikation zum Vorschein. Vgl. Butler (1998), insbesondere zur Diskussion über die „Rekontextualisierung“ (S. 120ff.) des weiblichen Sprechens. Wenn die

Die Textpassagen der dilemmatischen Frauenlieder sind sehr fein durchkomponiert; dieser Befund attestiert dem Werk des Autors zum einen eine hohe literarästhetische Qualität und führt zum anderen dazu, dass die Rezipienten kaum die Haltung der Dame durchschauen können. Man unterscheidet, vor allem wenn man Wort für Wort präzise betrachtet, nur schwer, ob die Dame zusagt oder zugunsten der *êre* absagt. Besonders in Lied XLIV ist die weibliche Rede nach der Komposition Reinmars folgendermaßen formuliert:

„Mines todes wände ich baz,
danne dáz er gewáltic iemer wurde mín.
wê, war umbe spriche ich daz?
já zürne ich âne nôt; ez solte eht sîn.
Dicke hât ich im versaget,
dô tet er als ein saelic man,
der sînen kumber alles ûf genâde klaget.“
(Reinmar XLIV, Str. 5)

v.KRAUS kommentiert zum Lied:

„Wenn es [das zitierte Lied, I.N.] Gewährung verkündet, müßte es von allen erhaltenen Reinmars letztes Lied sein“.³⁵¹

Dieser Ansicht ist zu widersprechen, da sich aus der Lektüre der zitierten Verse das Gegenteil ergibt: Die Dame sagt eben gerade nicht das, was v.KRAUS wohl angenommen hat. Die Gewährung wird hier nach dem Wortlaut der Sprecherin keineswegs verkündet.

Die Forschung ist sich in diesem Zusammenhang auch über die Interpretation von V. 4 nicht einig. „[E]z solte eht sîn.“ (V. 4) lasse sich übersetzen: „Es hat so sein sollen [daß ich ihn liebe].“³⁵² „Der Bezug des Pronomens [ez, I.N.] bleibt“ dabei allerdings „unbestimmt“³⁵³. Damit ist für den Vers auch die andere Deutung möglich: „Es hat so sein sollen [daß ich versage]. Im letzten Fall bleibt die Rollensprecherin ihren moralischen Ansprüchen weiterhin treu, besonders wenn der Vers „wê, war umbe spriche ich daz?“ (V. 3) als Verleugnung ihrer

weibliche Person öffentlich aussagt, dass sie an der männlichen sexuellen Handlung beteiligt wurde, sagt sie in der Tat aus: Sie hat sich daran beteiligt. Anders ausgedrückt: Die Vorsätzlichkeit der Frau lässt sich in dieser „sexualisierten“ (so Butler) weiblichen Rede wenig vermitteln. Hierbei findet nach Butler während des Sprechens eine „Rekontextualisierung“ statt, durch die sich ihr Nicht-Beteiligt-Sein selbsttätig als Beteiligt-Sein umdeuten lässt. An dieser Stelle kann noch am Rand vermerkt werden: Um die Performativität der Sprechakte und das kommunikative Wirken zu betrachten, bedarf man noch der methodisch fundierteren Diskussion zum Begriff Performativität selbst, die an dieser Stelle nicht gewährleistet werden kann. So etwa formuliert Göhlich (2001), S. 29 kurz: Es „erscheint zunächst unklar, ob bzw. inwiefern das Performative als kommunikatives Wirken verstanden werden kann. Austin selbst bleibt in seiner Handlungstheorie dicht am Individuum und kommt dementsprechend ohne den Begriff der Kommunikation aus. Zudem geht es in keiner von Austins sechs Voraussetzungen explizit performativer Äußerungen ausdrücklich um ein Wirken oder um Wirkung.“ Der anschließende Versuch Göhlichs, der für diese offene Frage das Buch von Judith Butler (1998) heranzieht (vgl. ebd., S. 35-38, vor allem S. 38), kann das Problem nicht vollständig lösen.

³⁵¹ Vgl. v.Kraus (1919), Teil I, S. 81. Dem Zitat folgt noch ein Nebensatz: „wzuz die geringe sprachliche Kunst wenig paßt“. Diese von v.Kraus vorgenommene Beurteilung der Dichtkunst Reinmars wurde in der Forschung mit Nachdruck bestritten. Vgl. dazu Maurer (1966), S. 71.

³⁵² Tervooren (1991), S. 88. Die zitierte Ergänzung als Verständnishilfe stammt dabei von Kasten (1995), S. 892. Diese Ergänzung scheint korrekt. Allerdings muss „solte“ nicht „hat ... sollen“ bedeuten, wie Tervooren übersetzt.

³⁵³ Kasten (1995), S. 892.

Zuneigung interpretiert werden kann. So urteilt KASTEN für Vers 4 nur sehr vorsichtig: „Möglich ist der Rekurs auf die radikale Ablehnung (V. 1f.), die widerrufen würde“.³⁵⁴

An der angegebenen Textstelle ist präzise einkalkuliert, dass die Rezipienten der Aussage der weiblichen Rollensprecherin nur unterstellen können, was sie eigentlich meinen könnte. Daher soll nicht nur die Forschung, sondern auch das mittelalterliche Publikum hinter den weiblichen Äußerungen ihre ursprüngliche Bedeutung vermuten. Daraus hat sich aber in der Forschung bereits eine Lesart ergeben, die überraschend konstant bleibt: Aufgrund der Offenheit der Semantik, die der Text aufweist, „rekontextualisiert“ die Forschung diesen Text und interpretiert für die Strophe – neben v.KRAUS, TERVOOREN, HAFERLAND, und vorsichtiger KASTEN – immer ein mögliches Ja. Bennewitz sagt kurz:

„Diese weibliche Stimme kennt nämlich kein Nein – ihr Nein meint immer schon ein Ja.“³⁵⁵

Das Verdienst Reinmars für die dilemmatischen Frauenlieder, so kann man hier konstatieren, besteht in seiner literarischen Verarbeitung der Sprechhandlung mit gescheiterter Illokution. Die weibliche dilemmatische Rede ist damit nicht fähig, Inhalte mitzuteilen, sondern sie antwortet auf die männliche Werbung immer mit einem Ja.

Die weibliche Stimme Reinmars wird aber neben der weiblichen dilemmatischen gezielt durch die genderspezifische Sprechhandlung inszeniert. In seinen Frauenliedern wird die Funktion des weiblichen Schweigens und Sprechens in einer Problemsituation in der Liebesbeziehung erneut bestimmt: Das weibliche Schweigen bedeutet im Spiel des Minnesangs für den werbenden Mann die Weigerung; im Umkehrschluss ist das Sprechen der Frau das Lieben selbst. Reinmar erfasst folglich das Motiv der Zurücknahme oder des Widerrufs des gerade Gesagten erstmals als zentral für die weibliche Rede.³⁵⁶ Das gerade Gesagte soll hier deshalb von den Sprecherinnen selbst zurückgenommen werden, weil ihre Worte nicht verbergen können, was sie verbergen sollen, nämlich ihre Liebe. In der Tat verrät die Dame auch im behandelten Lied ihre Liebe, wenn sie weiter spricht;³⁵⁷ und weil sie auf die Werbung des Mannes nicht mit ‚ja‘ antworten darf, spricht sie nicht mehr: „Die ‚Lösung‘ des Konfliktes besteht in diesem Lied [MT XXVIII, I.N.] darin, daß die Frau dem Boten untersagt, irgend etwas von dem, was sie gesprochen hat, weiterzugeben.“³⁵⁸

³⁵⁴ Kasten (1995), S. 892.

³⁵⁵ Bennewitz (2000a), S. 83.

³⁵⁶ Das Motiv wird in zwei unterschiedlichen Frauenliedern Reinmars belegt: MT III, Str. 1 und MT XXVIII, Str. 2 und Str. 6. In „Des Minnesangs Frühling“ wird der Widerruf des Gesagten in den Frauenliedern sonst nicht als Motiv verwendet. Außerdem verwendet Frauenlied MT LV, Str. 1 ein vergleichbares Motiv: Die Rollensprecherin zu Liedbeginn erklärt, dass sie nicht mehr mit ihm sprechen will, bis die Bedingungen erfüllt werden (s.u. unter Kapitel 5.3.1).

³⁵⁷ So trifft die Beobachtung Kastens zur weiblichen Rede in XLIV zu, dass die Frau die Sprache nicht mehr beherrscht. Vgl. Kasten (1986), S. 136.

³⁵⁸ Kasten (1993), S. 116, zu MT XXVII.

5.3. Reinmar MT LV (MF 199,25)

5.3.1. Text und Überlieferung

Das sechsstrophige Frauenlied MT LV (MF 199,25) ist in den Handschriften C und E unter dem Namen Reinmars überliefert. Die beiden Fassungen belegen die gleiche Strophenfolge, der Wortlaut der beiden Fassungen weicht lediglich in den Strophen 3 bis 6 geringfügig ab. Die erste und zweite Strophe in Hs. E sind zudem gegenüber der C-Fassung unvollständig überliefert. Trotz dieser eher wenig problematischen Überlieferungslage wurde Reinmar die Autorenschaft über dieses Lied, mit Ausnahme von Hermann Paul, bis hin zu Friedrich Maurer abgesprochen.³⁵⁹ Tervooren hingegen bestreitet zu Recht das Urteil der ‚Unechtheit‘ aus folgenden Gründen vehement: 1. die Positionierung des Liedes in Hs. E soll zeigen, dass das Lied entweder dem Autor Reinmar (da die Lieder Reinmars in dieser Position mindestens dreimal überliefert sind), oder mindestens den „alten Überlieferungsgemeinschaften“³⁶⁰ Reinmar/Walther bzw. Reinmar/Rugge zugehörig ist; 2. In der Hs. C folgen diesem Lied, mit dem das Corpus beendet wird, noch leere Blätter; daher lässt sich annehmen, dass die Sammler weitere Einträge vorgesehen haben;³⁶¹ 3. „nach diesem Lied [wird] durch *Nota* ein weiteres Lied angekündigt“³⁶². Die noch bestehende Bemerkung zur vierten Strophe des Liedes im Textapparat in „Des Minnesangs Frühling“ (381988) „Vielleicht Zusatzstr.“ mit dem Hinweis auf MAURER S. 87 (S. 391) ist überlieferungsgeschichtlich kaum haltbar.

³⁵⁹ v.Kraus MF III,1, S. 406f. und MF III,2, S. 504. v.Kraus (1919) Bd. 1, S. 85 und Bd. 2, S. 66. Zur älteren Behandlung des Liedes informieren außerdem Mertens (1983), Tervooren (1991) und Kasten (1995). Neben dem formalen Aspekt würde das Urteil der Unechtheit auf die erotischen Inhalte vor allem in Strophe 4 bzw. das besonders dort präsente Bild des Mannes abzielen; Tervooren (1991), S. 61 und auch Kasten (1995), S. 904 referieren in dieser Hinsicht die ältere Forschung. Kasten (1995), die dem Lied erneut – jenseits der These Mertens bzw. Krohns (1989) – parodistische Tendenzen zuerkennt, äußert sich ebenfalls nicht direkt gegen Reinmar. Vgl. Kasten (1995), S. 905: „Ihn [...] als Autor auszuschließen, ist nicht unbedingt zwingend.“

³⁶⁰ Tervooren (1991), S. 60.

³⁶¹ Tervooren (1991), S. 60, hier ausgehend von der Arbeit Kornrumpfs (1983).

³⁶² Tervooren (1991), S. 60.

Textabdruck nach MT LV:

LV *Âne swaere*

- 1 *'Âne swaere* 199, 25 — 257 C, 273 E
ein vrouwe ich waere,
wan daz eine, daz sich sent
mîn gemüete
5 nâch sîner güete,
der er mich wol hât gewent.
Sol ich lîden
von im langez mîden,
daz müet mich wol sêre,
10 ich spriche im niht mêre,
wan daz er mich siht, daz sint sîn êre.
- 2 *Mîn geselle,* 199, 36 — 258 C, 274 E
swaz er welle,
daz muoz im an mir geschehen.
man sô guoten,
5 baz gemuoten, 200, 1
hân ich selten mê gesehen,
Im gelîchen,
doch sô gemellîchen,
bî dem vür die swaere.
10 bezzer vröide waere.
iemer hôrt ich gerne sîniu maere.
- 3 *Mîn gedinge* 200, 8 — 275 E, 259 C
der ist geringe,
die wîle ich in lebendic hân.
swer in êret
5 und im mêret
vröude, daz ist mir getân.
Swaz er wolte,
daz ich lâzen solte,
daz konde ich vermîden.
10 boeser liute nîden
wil ich im ze dienste gerne lîden.

4 Wol dem lîbe,
der dem wîbe
solhe vröude machen kan.
mîme heile
5 ich gar verteile,
mîdet mich der beste man.
Swes er pflaege,
swenne er bî mir laege,
mit sô vremeneden sachen
10 kônder wol gemachen,
daz ich sîner schimpfe müeste lachen.

200, 19 — 276 E, 260 C

5 Ich waer staete,
swaz er taete,
ob er doch gedaechte mîn.
er schiet hinnen
5 mit den minnen,
daz ich niht vergizze sîn.
Wîp mit güeten
sol ir êre hûeten
schône zallen zîten,
10 wider ir vriunt niht strîten.
alsô wil ich sîn mit êren bîten.

200, 30 — 261 C, 277 E

6 Zuo dem scheiden,
daz uns beiden
manige vröude hât erwert,
gotes güete
5 mir in behüete,
swar er in der werlde vert.
Alsô schône
man nâch wîbes lône
noch geranc nie mêre.
10 daz ich sîner êre
weiz sô vil, daz ist mîn herzesêre.

201, 1 — 278 E, 262 C

- LV. 1 257] 266 C. — 3 *Wân]* An CE. 4 f *Mîn gemüete nâch sîner* fehlt E. 6 *wol* übergeschrieben E. *gewent* aus *gewant* gebessert C. 8 *ime langer* E. 10 *ime* E. nit C. 11 *Wenne* E.
- 2 258] 267 C. — 3 *mâzze ime* E. 7 *Ime* E. 10 fehlt E. 11 *hört* E. *sine* E.
- 3 259] 268 C. — 3 bei *han n* übergeschrieben C. 7 : 8 *wölte : sölte* E. 10 *niden* aus *miden* gebessert (?) C. 11 *gerne* fehlt C.
- 4 260] 269 C. — Vielleicht Zusatzstr. Mau 87. 1 f *den liben / Der (die E) den wiben* CE. 3 *Selche* C, *Sälche* E. 8 *wenne* E. *lege* E, *were* C. 9 *frömden* C. 10 *kunder* C. 11 *müse* C.
- 5 261] 270 C. — 2 *Waz* E. 6 *nit* C. 8 *ere* aus *here* gebessert C, *eren* E. 9 *Schon ze allē* E. 10 *fründe* E. nit C.
- 6 262] 271 C. — 11 *Was* C.

Die Strophenform des Lieds ist bislang entweder als elfzeilige Stollenstrophen (2a 2a 4b/ 2c 2c 4b// 2d 3d 3e 3e 5e) bzw./oder als neunzeilige Stollenstrophen (4x 4a/ 4x 4a/ 5x 3b 3b 5b) interpretiert.³⁶³ Die formale Virtuosität Reinmars ist deshalb zu beachten, weil die Reimresponsionen das ganze Lied durchziehen.³⁶⁴ Die ältere Forschung hat die metrische Parallele zum ‚Lindenlied‘ (L. 39,11) Walthers von der Vogelweide herausgestellt, was aber bald auf Kritik gestoßen ist.³⁶⁵ Die behauptete metrische Parallele ist jedenfalls nicht anzuerkennen, weil das dem ‚Lindenlied‘ zugrunde liegende Schema als 2a 2b 4c/ 2a 2b 4c// 4d 2x 4d zu interpretieren ist. Volker Mertens These, dieses Lied Reinmars parodierte Walthers ‚Lindenlied‘ da es eine metrischen Parallele zu diesem Lied aufweist,³⁶⁶ erscheint mehr als fraglich.³⁶⁷

Strophe 1:

Das Lied beginnt mit einer Eigenanrede („*ein vrouwe ich waere*“, V. 2). Die Anfangsverse signalisieren aber dem Publikum, dass sich die Sprecherin selbst nach der Rollenzuteilung des Minnesangs, genauer dem Rollenentwurf der *vrouwe* definiert, die der Gesellschaft Freude zu schenken hat. Die Sprechsituation steht aber im Widerspruch zwischen der äußeren Rollenerwartung und dem inneren Zustand „*swaere*“ (V. 1). Man erwartet ein Klagelied der Sprecherin, während sie ihre *swaere* genauer erläutert:

‚wan daz eine, daz sich sent
 mîn gemüete
 nâch sîner güete,
 der er mich wol hât gewent.‘
 (Str. 1, V. 3-6)

³⁶³ Vgl. Tervooren (1991), S. 55.

³⁶⁴ Vgl. Mertens (1983), S. 163 und Tervooren (1991), S. 56.

³⁶⁵ Tervooren (1991), S. 55 berichtet die ältere Forschung ausführlich.

³⁶⁶ Vgl. vor allem Mertens (1983), S. 162ff. Vgl. auch Tervooren (1991), S. 49. Die Parodie-These wurde allerdings nicht nur von Mertens, sondern auch von Jackson (1981) und von Krohn (1989) vertreten, wobei laut Krohn nicht Reinmar, sondern Walther den literarischen Widersacher parodiert.

³⁶⁷ Zur Kritik gegen Mertens in dieser Hinsicht vgl. Tervooren (1991), S. 55. Tervooren weist darauf hin, dass gegenüber dem Reim Walthers (abc, abc) der Reinmars (aab, ccd) „aufgrund der kurzen Verse stark ins Ohr fällt“; Walthers Auftakt in V.3 wäre „ein daktylisches Element“ im Gegensatz zum auftaktlosen Vers Reinmars.

Ihr Herz sehnt sich nach seiner *güete* – im Sinne höfischer Vollkommenheit, aber auch im Sinne der Liebeszuwendung. Das auch beim Burggraf von Regensburg bezeugte Wort *wenen* (MT I, Str. 2, V. 2) ist eine verhüllte Umschreibung des Liebesverhältnisses.³⁶⁸ Das Publikum denkt an die gegenseitige erfüllte Liebesbeziehung und an die Liebesehnsucht. Indem die Sprecherin in den folgenden Versen (V. 7-9) das lange Warten anspricht, wird neben den klassischen Motiven die typische Sprechsituation des frühen Frauenliedes offensichtlicher. Zum Abschluss der Strophe schränkt die Frau nun in Hinsicht auf ihre Liebe ihre künftige Sprechhandlung ein, so dass ihr Sprechen durch ihren Sprechakt selbst untergraben wird:

„ich spriche im niht mêre,
wan daz er mich siht, daz sint sîn êre.“
(Str. 1, V. 10-11)

Vers 10 lässt sich übersetzen: „ich sage ihm nichts mehr“, oder „ich sage nichts mehr über ihn“³⁶⁹. Hingegen bereitet Vers 11 der Forschung Schwierigkeiten. TERVOOREN übersetzt ihn „sieht er mich, ist das ehrenhaftes Benehmen“ und bemerkt „[d]ie Beziehung nimmt beide in Pflicht (Gegenseitigkeit!)“.³⁷⁰ Diese sei „das ethische Ziel“³⁷¹, die „Ansätze zu einer neuen Rollenethik für den Mann“.³⁷² Da „*sîn êre*“ offensichtlich nicht als „ehrenhaftes Benehmen“ zu übersetzen ist, erläutert KASTEN/KUHN die gleiche Textstelle anders dahingehend: „für den Mann bedeutet es *êre*, die Frau zu >sehen<“³⁷³, und übersetzt die beiden Verse: „Ich sage nichts mehr über ihn, außer daß es ihm zur Ehre gereicht, wenn er mich sieht.“³⁷⁴

Strophe 2:

Zu Beginn der Strophe wird der Geliebte mit „*geselle*“ (V. 1)³⁷⁵ – nicht *rîter* wie oft im frühen und klassischen Frauenlied – angesprochen. Ab Vers 3 wird in der Überbietungsform die Einzigartigkeit des Geliebten beteuert. Die höfischen Werte des Geliebten werden dreifach („*bezzet* [ursprünglich: *guot*, *wol* oder *hoch*] *gemuot*“, „*gemellich*“ und „*vröude*“) unterstrichen. Im nachfolgenden Vers 11 stellt die Sprecherin nun ihr persönliches Erlebnis unter Beweis: Sie hörte ihn gerne erzählen (oder „die Erzählung von ihm“³⁷⁶). Ihr Geliebter zeichnet sich durch seine Rede aus, wie in den anderen Frauenliedern Reinmars.³⁷⁷ Die Wortwahl

³⁶⁸ Tervooren (1991), S. 51. Nach ihm erzielt das Wort *wenen* (Str. 1, V. 6) eine archaisierende Wirkung.

³⁶⁹ Kasten/Kuhn (1995), S. 387.

³⁷⁰ Tervooren (1991), S. 51.

³⁷¹ Tervooren (1991), S. 59. Darüber hinaus kann „die Angleichung geschlechtsspezifischer Aussagen über die Liebe“ (ebd.) nicht konstatiert werden.

³⁷² Tervooren (1991), S. 58.

³⁷³ Kasten (1995), S. 905.

³⁷⁴ Kasten/Kuhn (1995), S. 387.

³⁷⁵ Allerdings kann man bei der Verwendung des Wortes *geselle* nicht immer von einer archaisierenden Wirkung sprechen. Darüber siehe unten Exkurs.

³⁷⁶ Vgl. Kasten (1995) zeigt diese Deutung als Alternative.

³⁷⁷ Wie die Lieder XXVII, XXVIII, XXXVII, XLIV.

„*maere*“ (V. 11) galt dabei der älteren Forschung sowohl als Beweis als auch als Verdacht der Autorschaft Reinmars.

Strophe 3:

Die Strophe beginnt mit der Wunschsäußerung der Dame. Der Wunsch der Sprecherin ist nicht die Erhörung durch das geliebte Gegenüber, sondern, dass er lebt (V. 3). Die formelhaft formulierte Wunschsäußerung der Sprecherin (V. 4-6) wird aufgrund eines Personalpronomens („*mir*“, V. 6) auf die Sprecherin selbst bezogen. Die Wirkung dieses „*mir*“ wird durch den Vergleich mit einem Refrain von Heinrich von Veldeke (MT VI [= MF 60,13], V. 5ff.) erst recht deutlich:

„*swer in êret
und im mêret
vröude, daz ist mir getân.*“
(Str. 3, V. 4-6)

„*Er ist edel unde vruot,
swer mit êren
kan gemêren
sîne blitschaft, daz ist guot*“
(Heinrich von Veldeke VI, Str. 1, V. 5-8)

Die sonderbare Funktion des Personaldativs (V. 6) macht aber die Bedeutung der zitierten Verse weniger verständlich. „*Swer*“ könnte auf die Sprecherin selbst bezogen werden. Dabei vermehrt die Sprecherin offensichtlich nicht durch ihren Minnesang, sondern durch ihre Liebeszuwendung *êre* und *vröude* des Geliebten.³⁷⁸ Oder kann sich „*swer*“ tatsächlich auf diejenigen beziehen, die auf irgendeine Weise *êre* und *vröude* vermehren? TERVOOREN bezieht deshalb das mittelhochdeutsche „*swer*“ auf die Nebenbuhlerinnen. Die Ergebenheit der Sprecherin ist ihm zufolge in solchem Maß intensiviert, dass sie die Gunst der anderen Frauen für ihren Geliebten dulden und daraus für sich selbst eine *êre* ableiten wolle.³⁷⁹

An dieser Stelle sei eine andere mögliche Deutung vorgeschlagen. Legt man die zitierten Verse nämlich in den Mund eines Sängers, lösen sich die Unstimmigkeiten offenbar auf: *Swer si êret/ und ir mêret/ vröide, daz ist mir getân*. Dies bewahrheitet als Umkehrschluss, dass eine Sprecherin keineswegs spiegelbildlich die herkömmliche männliche Sprecherrolle übernehmen kann. Die Verse lassen sich als eine missglückte Textstelle betrachten, in der ein Autor übersieht, dass nicht alle konventionalisierten Wendungen durch den Austausch des Personalpronomens der Frau in den Mund gelegt werden können.

Für die sich anschließenden Verse 7 bis 9 hat die Forschung noch keine Lösung gefunden, aber die Erlebnishaftigkeit der Rede kann betont werden. Die anschließenden Verse (V. 10-

³⁷⁸ Oder soll man denken, dass sich die Sprecherin an dieser Stelle vorstellt, durch das Singen dieses Liedes ihren Geliebten zu ehren und sie seine Freude mehren möchte? Von der Sprechsituation des weiblichen Ichs her betrachtet, kann ihr Geliebter sie unmöglich das Lied singen hören, nicht nur, weil er fortgefahren ist, sondern auch deshalb, weil die Sprecherin dieses Lied nicht vor dem Publikum aufführt. Wer es trotzdem so interpretiert, kann den parodistischen Ton der Verse nicht überhören.

³⁷⁹ Tervooren (1991), S. 52.

11), in denen das Motiv der Liebesfeinde deutlich wird, fallen nun dadurch auf, dass „*dienest*“ (V. 11) spiegelbildlich auf den weiblichen Minnedienst bezogen ist. Stellt man mit TERVOOREN die sexuelle Freizügigkeit des Geliebten in den Vordergrund, kann das Motiv der (männlichen wie weiblichen) Liebesfeinde als das der Rivalen und Rivalinnen umgedeutet werden. Die Forschung hat konstatiert, dass die Dame hier das Opfer der höfischen Gesellschaft ist.³⁸⁰ Von diesem Standpunkt der weiblichen Opferrolle her betrachtet lässt sich jedoch unmöglich assoziieren, dass sich die Frau anstrengt, gegen das eigene Begehren Selbstkontrolle auszuüben; ihr Dienst und ihr langes Warten erscheinen hier frauenspezifisch.

Strophe 4:

Die Strophe beginnt mit einem weiteren Männerpreis (V. 1-3), der sehr allgemein formuliert ist und daher auf alle Männer zutreffen kann, auch wenn die Sprecherin damit ihren Geliebten meint. Ebenso wie in der 2. und 3. Strophe taucht wieder der Begriff *vröude* auf, die diesmal auch als intime Liebesfreude verstanden werden kann. Das Motiv vom Fernbleiben des Mannes („*mîden*“, V. 6) trägt erneut dazu bei, durch die Sprechsituation das Lied archaisierend darzustellen.³⁸¹ Die Abwesenheit des Mannes (in den Strophen 1, 4, 5 und 6) und die Einsamkeit werden zur Motivation des Sprechens der Frau und dieses Bedürfnis steigert ihre Sehnsucht bis zum Höhepunkt, wenn sie sich äußert: „Welche unbekannten, wunderbaren Sachen er täte, wenn er bei mir läge, er könnte es so gut, dass ich über seine Scherze lachen müßte“³⁸² (V. 7-11). Die Forschung zeigt sich dahingehend nicht immer einig, ob die verwendeten Konjunktive eine Wunschphantasie ausdrücken oder auf das verhüllte Sprechen über das bereits Geschehene bezogen sind. Der Text sei jedenfalls eine Anspielung auf Walthers ‚Lindenlied‘, was allerdings auch das umgekehrte Verhältnis – Walther spielt in seinem ‚Lindenlied‘ das Frauenlied Reinmars an – behauptet werden darf.³⁸³

„Swes er pflaege,
swenne er bî mir laege“
(Str. 4, V. 7-8)

„Daz er bî mir laege,
wessez iemen,
(nû enwelle got!) sô schamt ich mich.
wes er mit mir pflaege“
(Walther von der Vogelweide L 39,11; L/C 16, Str. 4, V. 1-4)

³⁸⁰ Sehr ausdrücklich in dieser Hinsicht ist Jackson (1989).

³⁸¹ Kasten (1990), S. 15.

³⁸² Ich folge an dieser Stelle der Übersetzung Tervoorens wörtlich.

³⁸³ Mertens (1983) und Krohn (1989). Dazu die kritische Zusammenstellung von Tervooren (1991), S. 49. Hingegen ignoriert Bauschke (1999) das Lied, weil sie die Intertextualität hier offensichtlich nicht interessiert.

Dies bedeutet aber nicht, dass die Sprecherin Reinmars die Vorwegnahme des Frauentyps *magt* ist;³⁸⁴ mit Blick auf die beiden Sprecherrollen in den zitierten Liedern Reinmars und Walthers kann die von der älteren Forschung vorgenommene Oppositionsbildung von *magt* und *vrouwe*³⁸⁵ als überholt gelten.

Strophe 5:

Wie in Strophe 4 beginnt die Sprecherin im indirekten Aussagemodus mit ihrem Liebesbekenntnis, welches mit dem Topos der *memoria*-Stiftung verknüpft wird (vgl. V. 3: „*ob er doch gedaechte mîn*“). Dieser Aspekt von *minne* wurde aber noch nicht ausführlich diskutiert.³⁸⁶ Die Treuebekundung der Frau („*staete*“, V. 1) ist das vertraute Motiv nicht nur im frühen Frauenlied. Der *memoria*-Topos bleibt noch in der zweiten Strophe (V. 4-6, vor allem V. 6: „*daz ich niht vergizze sîn*“) im Gedankengang der Frau zentral. Das Motiv „*er schiet hinnen*“ (V. 4, aber bereits in Strophe 3) ist in verschiedenen Situationsvarianten nicht nur im frühen Minnesang, sondern auch im Tagelied und im Kreuzzuglied zu finden, in denen immer der männliche Sprecher *scheidet*.³⁸⁷ An der anschließenden Textpassage (V. 7-11), in der die Einsamkeit der Frau eine moralische Reflektion verursacht, erkennt man, wie in Strophe 3, die für das Lied charakteristische Ausdrucksweise wieder: Die Verse 7 bis 10 beinhalten, allgemein formuliert, einen „ethische[n] Imperativ“³⁸⁸ für das weibliche Geschlecht, während der letzte Vers, Vers 11, inhaltlich auf die Sprecherin persönlich bezogen werden soll:

„Wîp mit güeten
sol ir êre hûeten
schône zallen zîten,
wider ir vriunt niht strîten.
alsô wil ich sîn mit êren bîten.“
(Str. 5, V. 7-11)

Aus der Perspektive der liebenden Frau beteuert die Sprecherin damit, dass das weibliche Geschlecht der weiblichen *güete* verpflichtet ist, dies als spiegelbildliche Rollenübernahme von der *vrouwe*, die im Minnesang dargestellt wird.

³⁸⁴ Tervooren (1991), S. 237. Die Eigenanrede „*vrouwe*“ (Str. 1, V. 2) soll dabei als „Frau in der Gesellschaft“ aufgefasst werden, die „zumindst als Nebensinn ‚Minneherrin‘ nahelegt“ (Tervooren, 1991, S. 51).

³⁸⁵ Diesen Frauenmonolog deutet Volker Mertens (1983) als Reinmars „Gegengesang“ zu Walthers ‚Lindenlied‘ und gibt diesem explizit einen Platz in der ‚Reinmar-Walther-Fehde‘ und somit gleichzeitig in der Entwicklungsgeschichte des Minnesangs hinsichtlich des Wandels der Minne-Konzeption. Für Mertens steht die Rolle der weiblichen Sprecherin als „höfische Dame“, gerade im Gegensatz zu Walther („Mädchen“), wobei er durch die ‚Parodie‘-These und ‚Fehde‘-Vorstellung diese Ansicht massiv unterstützt; das Lied sei so das klassische Frauenlied, in dem Reinmar „der Liebe die Dauer [verleiht], die im höfischen Minnelied die ethische Qualität ausmacht“ (ebd., S. 173); die Dame erkenne die höfischen Werte an ihrem „*geselle*“ (ebd., S. 173).

³⁸⁶ Dies, auch wenn die *memoria*-Stiftung besonders für die mittelalterliche Kultur hervorgehoben wird. Für den Minnesang (*minne* als Liebe und zugleich *memoria*) diskutiert nur Wolfgang Haubrichs kurz diesen Aspekt. Vgl. Haubrichs (1989), S. 54ff.

³⁸⁷ Vgl. Tervooren (1991), S. 53.

³⁸⁸ Tervooren (1991), S. 54. Allerdings wundern Tervooren eher die hier zitierten Verse: „Es ist bemerkenswert, daß die Verse als ethischer Imperativ und nicht als persönliches Bekenntnis der Frau formuliert“ (ebd.) werden.

Exkurs: „*vriunt*“ (Str. 5, V. 10) und „*geselle*“ (Str. 2, V. 1)

Vers 10 zeigt in der handschriftlichen Überlieferung noch eine andere Variante: In der E-Überlieferung tritt an die Stelle von „*vriunt*“ (sg.) „*fründe*“ (pl.) auf. Dann kann der Satz bedeuten: „mit ihren Verwandten nicht streiten“ – so das Motiv des Konfliktes besonders für die weibliche Rollensprecherin, wie noch in den Liedern wie Hartmanns (MT XIV) und Reinmars (MT IV). Entsprechend kann man die Bedeutung „*êre*“, V. 8 wie in den anderen Frauenliedern Reinmars als Indikator des Konflikts und in Vers 11 die Einsamkeit der Sprecherin betont sehen.

In der C-Überlieferung aber ist „*vriunt*“ (sg.) nach „*geselle*“ (Str. 2, V. 1) die zweite Bezeichnung für den Geliebten. Hier sei darauf aufmerksam gemacht, dass der Koppelung dieser beiden Wörter bei Walther eine „programmatische“ Bedeutung beigemessen wurde. In der 3. und 4. Strophe des Liedes L 63,8 heißt es:

„*Friundîn* unde frouwen in einer waete
wolte ich an iu einer gerne sehen.
ob ez mir sô rehte sanfte taete,
alse mir mîn herze hât verjehen?
friundinne, daz ist *ein* sūezez wort,
doch sô tiuret frouwe unz an daz ort.

Frouwe, ich wil mit hōhen liuten schallen,
werdent diu zwei wort mit willen mir.
sô lâze ich dir zwei von mir gevallen,
daz *si* ein keiser kûme gaebe *dir*.
friunt und geselle, diu sint dîn,
sô sî friundîn unde frouwe mîn.“
(Walther von der Vogelweide L 63,8; L/C 39, Str. 3-4)³⁸⁹

Hier ist nicht der Ort, darüber zu diskutieren, welche Konsequenzen die Wortübernahme durch Walther bzw. durch Reinmar für die Beziehung dieser beiden Autoren haben kann, sondern es ist darauf hinzuweisen, dass die Semantik des mittelhochdeutschen Wortes „*geselle*“ keinesfalls eindeutig zu klären ist. Denn während „*geselle*“ bei Walther hier, kontextuell betrachtet, parallel zu „*frouwe*“ verstanden werden kann, ist sich die Forschung bislang darüber einig, dass *geselle* in den Frauenliedern über Reinmar hinaus die Bezeichnung des Geliebten im eigentlichen Sinne bedeutet. TERVOOREN, der *geselle* als „Wort des lyrischen Grundwortschatzes“³⁹⁰ versteht, verweist lediglich auf die ältere Forschung. Diese stellt zwei Belege für *geselle* vor:

„*Geselle* 3,24 [Namenlos X, V. 5, I.N.] weist uns auf eine weitere Beobachtung: Alte Bezeichnungen des Geliebten, *geselle* noch einmal 4,3 [Namenlos XI, V.2, I.N.], *liep* 34,12, *trut* [37,29], *helt* [37,25], *man* 4,10.“³⁹¹

³⁸⁹ Text nach: Schweikle (1998) unter Rubrik „Problematisierung der Minne“.

³⁹⁰ Tervooren (1991), S. 52.

³⁹¹ Lea (1968) S. 346.

Das Wort *geselle* bedarf noch einer eingehenden Untersuchung, ob es die „alte Bezeichnung“ ist, und wann es als Geliebter zu übersetzen ist, weil *geselle* im höfischen Roman und in der Heldenepik um 1200 bekanntlich viel seltener als Geliebter zu übersetzen ist. Für die zitierte Stelle bei Walther sieht Schweikle sich unabhängig davon dazu gezwungen, die Semantik des Wortes seinerseits nachvollziehbar zu machen:

„Zumindest nach der Etymologie (der den *sal* teilt, der standesgleiche Gefährte) stellt er [= Sänger, I.N.] sich damit auf dieselbe gesellschaftliche Stufe wie die *frouwe* (was auch für den Autor Walther kennzeichnend sein könnte).“³⁹²

Das Zögern SCHWEIKLES, gegenüber einer „*frouwe*“ einen „*geselle*“ im symmetrischen Verhältnis zu sehen – er spricht daher von einer „scheinbar analoge[n] Paarformel“³⁹³ – ist leicht nachvollziehbar. *Geselle* kann als Freund und Gefährte übersetzt werden, während *frouwe* – zumindest nach dem derzeitigen Forschungsstand – nicht leicht als ‚Gefährtin‘ übersetzt werden kann. Im Wörterbuch wird das Wort folgendermaßen erläutert: „ursprungh. hausgenosse. dann der, mit dem man zusammen ist; gefährte; freund; geliebter (auch geliebte, freundin)“.³⁹⁴

Trotz der dargestellten Schwierigkeiten weist das Wort „*geselle*“ (Str. 2, V. 1) in diesem Frauenlied jedoch darauf hin, dass diese Bezeichnung wie bei Walther mit der etwas seltsamen Eigenanrede „*vrouwe*“ (Str. 1, V. 2) gekoppelt ist. Dadurch könnte die Möglichkeit gegeben sein, *geselle* und *vrouwe* ggf. als bevorzugte Anredeformen zu verstehen, die ohne sehr genaue Standesfrage gegenseitig verwendet werden konnten.³⁹⁵ Damit wäre die Bemerkung Tervoorens für die Verwendung „*vrouwe*“ (Str. 1, V. 2) hinfällig.³⁹⁶ In diesem Zusammenhang ist ferner der andere Beleg für *geselle* bei Reinmar (XXVII, Str. 3, V. 1) zu nennen, mit dem ein Bote angesprochen wird. Insgesamt stellt man lediglich fest, dass die Anrede an den Mann bzw. die Männer für die weibliche Stimme noch eine Leerstelle ist, vielleicht auch deshalb, weil das tatsächliche Reden von Frauen, auch adliger Damen (im Alltag) nicht schriftlich fixiert wurde.³⁹⁷

³⁹² Schweikle (1998), S. 740.

³⁹³ Schweikle (1998), S. 740. Schweikle bezieht die Ansicht Ehlerts in seinen Kommentar ein; vgl. dazu Ehlert (1980), S. 221: „Das Wortpaar der Bezeichnungen für den Mann hebt noch mehr auf die Gleichrangigkeit ab, als das für die Dame.“ Die gleichlautende Ansicht von Ehlert (2000), S. 30.

³⁹⁴ Lexer (Online).

³⁹⁵ Hier sei zum Beispiel an den Ausdruck „*hère frouwe*“ in L 39,11 Walthers von der Vogelweide erinnert.

³⁹⁶ Tervooren (1991), S. 51 schlägt als Übersetzung für „*vrouwe*“ in diesem Lied vor: „Eine Übersetzung ‚Frau in der Gesellschaft‘ oder einfach ‚Frau‘ wäre [...] angemessen; das folgende konditionale Gefüge legt aber zumindest als Nebensinn ‚Minneherrin‘ nahe“.

³⁹⁷ Hier sei nur am Rand betont, dass der dargestellte Umstand noch aus der Sicht der Genderbeziehung systematisch zu untersuchen ist. Das Wort *geselle* wird in „Erec“ und „Iwein“ Hartmanns von Aue bekanntlich von der Königin gegenüber den beiden Rittern der Tafelrunde benutzt, ohne dabei eine intime Dimension zu zeigen, wie bei Reinmar XXVII. Daneben ist *geselle* viel häufiger von Mann zu Mann benutzt, um die Art und Weise der Beziehung der betreffenden Personen in der Gesellschaft zu definieren, die aber nicht Liebesbeziehung zu nennen ist. So stellt sich die Frage, ob im Minnesang – so die Forschung – das Wort *geselle*, aus dem Mund der Frau gesprochen, an und für sich die Intimität und Intensität der Liebesbeziehung eindeutig signalisieren soll. Hierfür

Strophe 6:

Die Strophe beginnt mit dem Motiv „*scheiden*“ (V. 1) und der Vergegenwärtigung der verlorengegangenen „*vröude*“ (V. 3); so wird das Thema aus der vorangehenden Strophe (V. 4-5) wiederholt und fortgesetzt. Das Abschiedsmotiv hat zwar seinen „primären Ort“ im Tageslied,³⁹⁸ aber „*swar er in der werlde vert.*“ (V. 6) erinnert auch an das Kreuzzugslied. Diesmal veranlasst das Verlassensein nicht die moralische Reflexion über das Verhalten des weiblichen Geschlechts, sondern ein Segenspenden durch „*gotes güete*“ (V. 4) für den Geliebten. „*wibes lône*“ (V. 8) macht deutlich, dass die Dame dient (Str. 3, V. 11) und belohnt; es geht dabei um die Umschreibung ihrer sexuellen Zuwendung, ob Wunschphantasie oder Tatsache, wobei die letztere nicht mehr ganz auszuschließen ist (vgl. „*geranc*“, V. 9). Am Ende wird das Männerlob (V. 7-10) wieder in den Mund der Dame gelegt, wobei „*êre*“ (V. 10, bereits Strophe 1, 3 und 5), einer der Schlüsselbegriffe des Liedes, nicht mehr wie in den sonstigen Textstellen mit *vröude* kombiniert wird, sondern als Schlusspointe mit Leid:

„daz ich sîner êre
weiz sô vil, daz ist mîn herzesêre.“
(Str. 6, V. 10-11)

KASTEN hebt hervor, dass in diesen Versen, aber auch allgemein im Lied, die weibliche Kritik an der männlichen Freizügigkeit unterschwellig durchschimmert.³⁹⁹ Wenn es für den Mann allgemein „*êre*“ ist, die Frau zu sehen (Str. 1, V. 11), und wenn diese Sprecherin wünscht, dass er seine „*êre*“ erhöht (Str. 3, V. 4-6), dann soll die Konsequenz sein: Dieser Mann müsste seine „*êre*“ auch dadurch erhöhen, dass die anderen Frauen ihn lieben. Aus dem höfischen Wert *êre* wird – das ist die Ironie – das Lob der sexuellen Freizügigkeit des Geliebten. Jedenfalls sind am Ende des Liedes Ängste der Frau verdeutlicht: sie kann ihn verlieren, was ihr „*herzesêre*“ wird.⁴⁰⁰

Der im Lied wiederholte Begriff *êre* des Mannes⁴⁰¹ (Str. 1, V. 11, Str. 3, V. 4, Str. 5, V. 8 und V. 11 und Str. 6, V. 10) erscheint, hier über die Interpretation von KASTEN hinaus, im Lied gerade dadurch im zweifelhaften Licht, indem er in den Mund einer Sprecherin gelegt wird. Die Rollensprecherin dieses Liedes hat damit eine einzigartige Aufgabe: Ihr Männerlob erzeugt ihr selbst Freude, wie man an ihrer Sprechhandlung beobachten kann; daraus resultiert

interessant ist die Erläuterung Mertens (1983), S. 173: „*geselle*[] – ein Wort für die Geliebten, das sowohl im frühen Minnesang wie in der höfischen Epik („Iwein“) und auch bei Reinmar selbst (177,22), die Herzensbindung bezeichnet und „höfischer“ ist als Walthers *friedel*.“

³⁹⁸ Tervooren (1991), S. 54.

³⁹⁹ Kasten (1995), S. 905.

⁴⁰⁰ Kasten (1995), S. 905.

⁴⁰¹ Der Terminus *êre* wird für den Mann und für die Frau anders definiert. Kasten (1995), S. 905. Für die geschlechterspezifische Differenz der *êre* sei auch auf die Untersuchung Ehrismanns verwiesen. Vgl. Ehrismann (1995), S. 68.

für sie aber nicht Freude, sondern Leid. Der Weg der Rollensprecherin zu dieser Erkenntnis kann mindestens aus moderner Sicht als ironisch empfunden werden, wie KASTEN darstellen will. Ob aber der mittelalterliche Autor und auch das mittelalterliche Publikum diese weibliche ‚Selbstinszenierung‘ als ironisch empfunden haben, soll hier offen bleiben.

5.3.2. Nicht *trûren*, sondern begehren: Die diskursive Fähigkeit der weiblichen Stimme

Das Frauenlied LV zeichnet sich dadurch besonders aus, dass sich das gesprochene Lob des männlichen Geliebten nicht nur stets wiederholt, sondern unüberbietbar einmalig auf artistische Höhe getrieben wird. Darum macht GERT HÜBNER in seiner Studie zur laudativen Rede auf diesen Männerpreis aufmerksam. Der ausgeprägten Form des Frauenpreises begegnet man weniger in Klageliedern als in „Freudenliedern“⁴⁰². So ordnet er, entsprechend der von ihm konstatierten Funktionsbestimmung der laudativen Rede, das Frauenlied LV dem „Freudenmonolog“⁴⁰³ zu.

Dennoch ist sich gerade für das Lied LV die Forschung nicht einig, ob es sich tatsächlich um einen Freudenmonolog handelt. Die wissenschaftliche Rezeption zeigt hier ein zwiespältiges Bild: JACKSON sieht das tragische Leiden der Frau als Überrest der frühen Lieder und hebt den schmerzlichen Grundton wie Trauer und Klage hervor,⁴⁰⁴ der aus dem höfischen Abhängigkeitsverhältnis resultiert.⁴⁰⁵ Die jüngste Nacherzählung des Liedes von HAFERLAND macht u.a. auf den Schmerz der Sprecherin aufmerksam.⁴⁰⁶ MERTENS ignoriert dagegen die bereits vorhandene Interpretation JACKSONS und setzt durch die Vergleiche zum ‚Lindenlied‘ voraus, dass das Lied Reinmars die (dauerhafte) Liebesfreude ausdrückt,⁴⁰⁷ die ihm zufolge mit dem Reinmarschen Programm korrespondiert. Dabei untermauert er seine Ausführung durch BERTAUBAU, der das Lied als ‚munteres Liebchenlied‘⁴⁰⁸ bezeichnet. BENNEWITZ verdeutlicht die Sehnsucht der Sprecherin und deren (phantasiertes) Liebesglück und sieht in diesem Frauenlied ein in sich getragenes Moment des weiblichen Werbens.⁴⁰⁹ TERVOOREN erkennt diesem Lied innerhalb der Frauenlieder Reinmars eine Sonderstellung zu: es bringe „einen neuen Ak-

⁴⁰² So Hübner (1996) programmatisch in seiner Arbeit, ohne dabei diesen Begriff zu definieren. In der Arbeit findet man zwar keine ausführliche Darstellung für diese Klassifizierung. Der Sinn der Zweiteilung des Kanzonentyps im „Freuden“- und „Klagemonolog“ ist aber nicht zu bestreiten. Allerdings neigt Hübner dazu, das Lied mit der „erfüllten“ Liebe als „Freudenlied“, dagegen das mit der „unerfüllten“ Liebe als „Klagekanzone“ zu bezeichnen, ohne dabei die Darstellung der Emotion selbst zu thematisieren. Hübner (1996), hier zum Beispiel S. 133.

⁴⁰³ Hübner (1996), S. 128.

⁴⁰⁴ Jackson (1981), S. 293f. z.B.: „Reinmar’s treatment of the woman’s plight is clearly heavy-handed, her infatuation is depicted as extreme, even in comparison with other ‚Frauenlieder‘ in his opus.“

⁴⁰⁵ Jackson (1989), S. 89-94.

⁴⁰⁶ Haferland (2006), S. 388f.

⁴⁰⁷ Mertens (1983), S. 173f.

⁴⁰⁸ Mertens (1983), 161f.

⁴⁰⁹ Bennewitz (1991), S. 28.

zent, [...] den der Gegenseitigkeit in der Liebe“;⁴¹⁰ offensichtlich erkennt er das Leiden der Sprecherin nur an den literaturhistorischen Spuren. Das Lied sei damit als ein Versuch für die Gattung Frauenlied, den alten Typ, in dem das weibliche Aussagemuster von der Trennungssituation bestimmt ist, dem neuen des klassischen Frauenliedes anzunähern. HÜBNER, der, wie gesagt, dieses Lied als „Freudenmonolog“ ansieht, stellt fest, dass der ausgeprägte und ausge dehnte Frauen- und Männerpreis dem Liedgut des hohen Minnesangs zugehörig ist.

BENNEWITZ zufolge thematisiert Frauenlied LV die Szene nach der männlichen Werbung und nach der Begegnung der beiden Geschlechter. Weil die weibliche Sprecherin auch nach der erfolgreichen Werbung ihres Geliebten ihre Liebesbeziehung überlebt – dies im offensichtlichen Unterschied zur Darstellung in der Minnekanzone, die die Folge einer abgeschlossenen Werbung wenig interessiert –, wirbt das weibliche Ich hier, durch dieses Frauenlied, um ihren Geliebten, damit die Frau die Trennung und den Verlust des Geliebten sowie die dadurch ausgelöste Emotion *leit* bewältigen kann.

Mit der angesprochenen Analogisierung BENNEWITZ’ zur klassischen Werbekanzone, und mehr noch unter Voraussetzung der Annahme, dass es sich hier um ein klassisches Lied mit der weiblichen Sprecherrolle handelt, stellt sich die Frage, warum dieses Lied, wie JACKSON und HAFERLAND meinen, nicht von Leid/Trauer geprägt, sondern von Freude, sogar von Freude auf Dauer (so MERTENS) gekennzeichnet ist. Die männliche Werbungslied hingegen ist immer von *klagen* und *trûren* geprägt.

Die Textstellen des Männerpreises fallen dadurch auf, dass sie sich mit denjenigen Textstellen decken, die Emotionen der Freude der Sprecherin vermitteln. Dazu sind nachfolgende Stellen zu nennen: „Ein[...] emphatische[r] Lobpreis (2. Stollen [...])“⁴¹¹ der Strophe 1, „seine moralische Qualität (2,4-5, vgl. schon 1,5)“⁴¹², „seine Fähigkeit, Freude zu stiften (2,7-10)“⁴¹³ und auch Str. 4, V. 1-3. „Die Dame lobt die Qualität des Dienstes (6,7-10) und auch hier seine Eloquenz (2,11; vielleicht ebenso 4,11 – doch scheint das als Lob der erotischen Kompetenz eher auf nonverbales Verhalten zu referieren).“⁴¹⁴ „Sie bekennt sich“, so die Schlussfolgerung HÜBNERs, „zu ihrem Liebesglück.“⁴¹⁵ Dieser Männerpreis entspreche dem männlichen Frauenpreis in den männlichen „Freudenliedern“ Reinmars XXXII (MF 182,14) und LXVI.⁴¹⁶

⁴¹⁰ Tervooren (1991), S. 60.

⁴¹¹ Hübner (1996), S. 135.

⁴¹² Hübner (1996), S. 135.

⁴¹³ Hübner (1996), S. 135.

⁴¹⁴ Hübner (1996), S. 137.

⁴¹⁵ Hübner (1996), S. 135.

⁴¹⁶ Vgl. dazu Hübner (1996), S. 123ff.

In diesem Lied wurden aber nicht nur die gemeinsame Funktion des Frauen- und Männerpreises, sondern die geschlechterspezifischen Unterschiede, die HÜBNER nicht thematisiert, zum Ausdruck gebracht: Gerade deshalb, weil die Sängerrolle, durch das Singen über die Dame der Gesellschaft *vröude* zu *meren*, auf die weibliche Sprecherin nicht übertragbar ist,⁴¹⁷ soll *vröude* in diesem Lied ausschließlich auf das Liebesgeschehen bezogen werden. Folglich soll die Sexualisierung der *vröude* (vgl. Str. 2, V. 10, Str. 3, V. 4, Str. 4, V. 3 und Str. 4, V. 3) im Medium der weiblichen Stimme beobachtet werden. Dagegen ist der männliche Frauenpreis in der männlichen Freudenkanzone zwar auf eine bereits gelungene Werbung bezogen,⁴¹⁸ aber die – nicht sexualisierbare – höfische Freude wird durch den Frauenpreis aus dem Text und im Medium der männlichen Stimme erneut erzeugt und dem Publikum vermittelt. Indem das Lob des Mannes – nach Lesart der bislang vorliegenden Forschung – mit der Erinnerung der Sprecherin an die erlebte Freude gleichgesetzt wird, erscheint der Männerpreis im Unterschied zum Frauenpreis zudem als erlebnishaft.⁴¹⁹

Die Freude evozierende Funktion des weiblichen Männerpreises wird von vielen Interpreten des Liedes diesem interpretatorisch zugrunde gelegt. Sie sehen die weibliche Rollensprecherin wenig *klagen* und *trûren*, keinesfalls *leit mit zûhte tragen*. Stattdessen bietet sich den Interpreten das Gefühl der ‚weiblichen‘ Sehnsucht (Str. 1, V. 3) als Moment an. Das weibliche Ich wendet sich – folgt man der Forschung – der unreal-glücklichen Traumphantasie zu, weil es am Verlust des Geliebten leidet. Grundsätzlich gilt für diesen ‚weiblichen‘ psychologischen Prozess: Trotz des momentanen und ggf. ewigen Verlusts des Geliebten *trûret* die Sprecherin nicht, sondern begehrt sie. Dies bedeutet, dass der weiblichen Genderrolle, um auf den Verlust zu reagieren, die Fähigkeit des *klagens* und *trûrens* abgesprochen wird. Die Sehnsucht, die als Reaktion auf die ‚momentane‘ Unerreichbarkeit des Geliebten zum Ausdruck gebracht wird (s.o. unter Kapitel 5.1.) – dies widerspricht übrigens der Sprechsituation des Liedes, in der die Rollensprecherin nicht weiß, wann sie ihn wieder sehen wird –, erscheint in den affektiven Prozessen des Begehrens, aber keineswegs des *trûrens*, aus dem zumeist eine Klagekanzone entsteht. Die Langlebigkeit dieser fingierten weiblichen Psychologie ist, wie gesehen, an den modernen Interpretationen, die kaum das Moment des *klagens* und des *trûrens* in das Lied hineinlesen, zu erkennen.

Die männliche Sprecherperspektive wird in diesem Frauenlied mit Hilfe eines intensiven Lobes auf den Geliebten deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Sprache der Frau vermittelt dank

⁴¹⁷ Tervooren (1991), S. 52.

⁴¹⁸ Vgl. dazu Hübner (1996), S. 123ff.

⁴¹⁹ Auf das Männerlob, genauer die Darstellung des Mannes in diesem Frauenlied, hat schon die ältere Forschung sehr negativ reagiert. Mertens (1983), S. 161f. und Kasten (1995), S. 904 berichten diesen Umstand.

des sexualisierten Diskurses, der in den weiblichen Mund gelegt wird, die männlichen Qualitäten, die man im Männerlied nicht findet: Die männliche Rolle erweist sich als beziehungs-fähig, in diesem Zusammenhang auch körperlich. Das männliche Ich qualifiziert sich erstmals zum Geschlechtskörper, wie so oft das Sprecherin-Ich. Wer aber auf männliche Geliebte im Minnesang fokussiert und sich vorerst mit mittelhochdeutschen Bezeichnungen für den Ge-liebten systematisch beschäftigen will, stößt auf ein Forschungsdefizit: Für diesen Grundwort-schatz liegt kein systematischer Beitrag vor.⁴²⁰ Die einzige zu diesem Thema vorliegende, einen kurzen Überblick bietende Arbeit von ELISABETH LEA beschränkt sich auf die Beschäf-tigung mit den frühen Liedern.⁴²¹ Auf dieser Grundlage wurde beispielsweise behauptet, dass *geselle* als Bezeichnung für den Geliebten auf den frühen Minnesang zurückgehe.⁴²²

Die *vrouwe* in der Minnekanzone hat insofern keine reale Referenz, als sie das (Neben-) Pro-dukt der minnesängerischen Liedkunst ist.⁴²³ Es gibt auch keinen Zweifel, dass der männliche Ich-Entwurf innerhalb dieses fingierten Frauenliedes fiktiv konstruiert wird:

„Im Bereich des Virtuellen bewegt sich auch das weibliche lyrische Ich. [...] Die Frau bringt den Geliebten einzig durch ihre Rede zur Erscheinung. Sie schafft ihn [...] und sie erschafft ihn für sich. [...] Dabei bleibt jeglicher Realitätsstatus allerdings auffallend of-fen“⁴²⁴.

Dennoch nähert sich die weibliche Stimme an die realitätsnahe Beschreibung der Liebe und des männlichen Geliebten an. Aber der fiktive Mann aus dem Mund der Frau ist fiktiver als die fiktive Frau aus dem Mund des Sängers, die in den Mund der Frau gelegt, das Eigenbild der Frau wird. Im Folgenden soll der unterschiedliche Status der gepriesenen männlichen und weiblichen Genderrollen und die Entstehung des Eigenbildes diskutiert werden.

Zunächst der Diskurs über den männlichen Genderentwurf: Die männlichen Sänger können für ihr Eigenlob selbst die Texte verfassen. Sieht man über den Minnesang hinaus, so kann das Lob des Mannes stets aus dem Mund des Mannes gesprochen werden. Es gibt auch Moti-

⁴²⁰ Dieses Forschungsdefizit kann hier nicht aufgearbeitet werden, weil die Untersuchung zur Semantik der ver-schiedenen Bezeichnungen des Mannes (*friunt, rîter, trût, lieber man, geselle* etc.) über schmale Belege im Min-nesang über Walther bis zu den späteren Autoren und auch in den anderen literarischen Gattungen (im höfischen Roman u.a.) durchgeführt werden müsste.

⁴²¹ Lea (1968), S. 346f. Ihre Aufzählung ist aber schon deshalb problematisch, weil sie zu diesen Liedern die Lieder aus dem Kapitel „Namenlose Lieder“ unkritisch mitzählt, obwohl diese nicht früh entstanden sein kön-nen. Zu den philologisch-editorischen Problemen der Überlieferungsgeschichte der Lieder, die in der Edition von Moser/Tervooren stehen, vgl. Haustein (2001). Erneut auch Boll (2007), S. 147ff.

⁴²² Vgl. Boll (2007), S. 437: „Das im frühen Minnesang so häufig verwendete *geselle* dient hier der Bezeichnung des geliebten Partners“. Bei genauer Untersuchung sucht man dagegen die Bezeichnung *geselle* im frühen Min-nesang umsonst.

⁴²³ In seiner Studie zur Trobadorlyrik weist Simon Gaunt darauf hin, dass es für Minnesänger zwei unterschied-liche diskursive Kategorien von ‚Frau‘ gebe: die sprachliche Figur einerseits und die reale Frau andererseits: „The song, though a love song, is less about a relationship between a man and a woman than a man’s attempt to elaborate his own subjectivity through his relation to a construction of femininity within a fiction of his own creation“ (Gaunt, 1995, S. 131).

⁴²⁴ Fritsch-Rößler (2006), S. 81.

ve des männlichen Eigenlobs, die in der männlichen Kanzone zum Ausdruck gebracht werden. Es ist daher durchaus bemerkenswert, dass das weibliche Männerlob vom Sänger teilweise neu erfunden wird, wie das Beispiel dieses Frauenliedes deutlich zeigt. Hier gelingt dem männlichen Sänger, durch die männlichen Projektionen etwa, die intim-erotische Freude der Frau in den Mund zu legen. Offensichtlich ist dagegen, dass sich der Sänger einen weiblichen Männerpreis selbst nicht in den Mund legen würde. An dieser Stelle kann damit hypothetisch festgestellt werden, dass der literarische Diskurs über männliches *gender* je nach verwendetem Medium zweifach existieren kann.

Beim weiblichen *gender* gibt es grundsätzliche Unterschiede. Zunächst soll der Befund überdacht werden, dass sich die Sprecherin ebenso wie der männliche Sprecher den herkömmlichen männlichen Frauenpreis in den Mund legt:

,Wîp mit güeten
sol ir êre hûeten
schône zallen zîten,
wider ir vriunt niht strîten.
(Str. 5, V. 7-10)

Die Frau drückt, wie bereits erwähnt, durch die formelhafte Preispassage einen Frauenpreis aus, der zum weiblichen Eigenpreis und zur Bestätigung ihres Selbstwertgefühls werden soll (s.o.). Dabei kann nicht übersehen werden, dass ein Sänger mit den gleichen Versen Frauen loben kann. Dies kann, wie bereits diskutiert, leicht misslingen (s.o. zu Str. 3). Denn allein der Austausch des Personalpronomens kann nicht jeden üblichen männlichen Frauenpreis zum weiblichen Eigenlob verwandeln. Eine eher misslungene weibliche Selbstverfluchung ist auch im Frauenlied Reinmars zu belegen:

Ôwê danne schoenes wîbes!
(Reinmar L, Str. 5, V. 5)

Belegstellen wie diese zeigen, dass der männliche Frauenpreis auch mit der weiblichen Stimme gesprochen wurde. Die Sprecherin verwendet, wie gesehen, den männlichen Frauenpreis als Eigenpreis und spricht über sich selbst so, wie der männliche Sprecher spricht. Zu bestätigen ist, dass die Kontinuität des Diskurses über weibliches *gender* resultiert.

An dieser Stelle ist zu fragen, inwieweit das Medium der weiblichen Stimme gegenüber dem der männlichen als Diskursträger betrachtet werden kann, besonders, wenn die beiden Stimmen für die unterschiedlichen Diskurse zuständig sind. Zur Beantwortung dieser Frage können die Indizien herangezogen werden, die oben angesprochen wurden: Dass die Untersuchung für die mittelhochdeutschen Begriffe des männlichen Geliebten fehlt, ist offenkundig ein Versäumnis der Forschung, die weniger auf Inhalte der weiblichen Stimme fokussiert als auf die der männlichen. Frauenlieder waren im deutschen Minnesang ohnehin vergleichsweise

selten.⁴²⁵ Diskurse wie der männliche Genderdiskurs, die nur Frauen in den Mund gelegt werden können, können weniger diskursiv betrachtet werden, wenn die weibliche Stimme nicht institutionell spricht. Es ist offensichtlich, dass zwischen weiblicher und männlicher Stimme eine Hierarchie besteht.

5.4. Reinmar MT LIX (MF 203,10) und MT LXVI⁴²⁶

5.4.1. Text und Überlieferung

Die vier Strophen der beiden Lieder (MT LIX und MT LXVI) sind in der Hs. E überliefert. Dabei ist die erste Strophe des Liedes LIX (e 360) auch in Hs. M (um 1230), wie üblich in dieser Handschrift ohne Autorennamen, überliefert. Da die Strophen 342 bis 376 in der Handschrift E seit LACHMANN nur noch als unwichtiger Zusatz gesehen wurden, tragen diese Strophen das Siegel e (e 360, e 361, e 362, e 363). Die auch in M überlieferte Strophe e 360 zeigt gegenüber E geringfügige Abweichungen auf. Bei der Sichtung des gedruckten Textes der Strophen e 360 bis 363 in MT (MT LIX und MT LXIV) fällt besonders auf, dass die durch v.KRAUS vorgenommenen Eingriffe in den Versen 1 und 5-6 in Strophe e 363 bis heute beibehalten sind. Diese und die eingefügte Leerstelle in Strophe e 362, V. 2 („*ist mîn vrouwe < > rîche gar*“) ist nach MOSER/TERVOOREN aus metrischen Gründen zu rechtfertigen.⁴²⁷

V. 1	Hs. e	Von ir hohen werden lonē. getar ich.
	MT	Ich getar von ir hôhem werden lône
V. 5-6	Hs. e	Daz die boesen kleffaere ist/ ervarn unser vrîuntlichen mere
	MT	Daz die boesen kleffaere <i>iht/</i> ervarn unser vrîuntlichen <i>pfliht</i> .

Die vier Strophen wurden seit HAUPT als zwei Lieder aufgefasst. Erst 1993 machte BENNEWITZ auf die tatsächliche Überlieferungslage der vier Strophen aufmerksam:

„In E sind diese vier Strophen eindeutig zu einem Lied zusammengefaßt und mittels der üblichen Überschriften („*her reymar*“), hier vor Str. E 360 sowie vor dem Beginn des nächsten Liedes mit Str. E 364.“⁴²⁸

Das sehr unterschiedliche Schicksal der beiden Lieder MT LIX (MF 203,10) und MT LXVI⁴²⁹ erscheint daher noch heute als erwähnenswert. In der Editionsgeschichte galten

⁴²⁵ Vgl. Kasten (1990), S. 17.

⁴²⁶ Haupt Anm. S. 312, Vogt⁴ Anm. S. 435, v.Kraus S. 285.

⁴²⁷ Vgl. Tervooren (1991), S. 180: „Das Lied zeigt in der Überlieferung eindeutige Gebrauchsspuren“. Seine Beobachtung zieht die nicht gedruckte Habilitationsschrift von Günther Schweikle heran. Tervooren zitiert hier Schweikles Ansicht zu den Strophen e 255-259 wie folgt: „Diese Strophen machen ganz den Eindruck, als ob jemand das Gedicht irgendwo gehört und aus dem Gedächtnis das Gehörte nachzuschreiben versucht habe“ (Tervooren, 1991, ebd.).

⁴²⁸ Bennewitz (Habil. 1993) im Manuskript.

⁴²⁹ Vgl. Haupt (1857), S. 312.

zwar beide Lieder als ‚unecht‘,⁴³⁰ gleichwohl wurden sie nicht immer als ‚unecht‘ bewertet. Einerseits ist das Frauenlied zwar als Reinmars Lied ‚unecht‘, aber aufgrund des in der weiblichen Stimme ausgedrückten Inhaltes als ein Typ des frühen Frauenliedes ‚authentisch‘.⁴³¹ Dieses Frauenlied ist deshalb seit LACHMANN als MF 203, 10 in „Des Minnesangs Frühling“ abgedruckt. Andererseits entzieht sich das Männerlied lediglich jeglicher Autorenzuschreibung und ist weder ‚echt‘ noch ‚authentisch‘. Die beiden Lieder behandeln dabei den gleichen Inhalt, die Liebesfreude und es lassen sich, wie weiter unten erläutert, zwischen den beiden inhaltliche und formale Bezüge beobachten. Die aktuelle Textherstellung von MOSER/TERVOOREN, die Lied LIX auf Seite 396f. und Lied LXVI auf Seite 401 noch getrennt stehen lassen, ist willkürlich. Dieser Umstand verhindert eine bessere Einsicht in das Lied, das nicht nur editionsgeschichtlich, sondern auch textinterpretatorisch getrennt behandelt wurde. Die Strophen e 360-363 können als Liedwechsel wie Lied I (MF 56,1) und Lied II b (MF 57,18) Veldekes angesehen werden, die in den Überlieferungsträgern (Hs. B und C) ebenfalls nacheinander stehen.

Textabdruck nach MT LIX (MF 203,10) und MT LXIV (MF in Anm.):

LIX Zuo niuwen vröuden

- 1 'Zuo niuwen vröuden stât mîn muot
vil schône', sprach ein schoenez wîp.
'ein ritter mînen willen tuot:
der hât geliebet mir den lîp.
5 Ich wil im iemer holder sîn
denne keinem mâge mîn.
ich getúon ime wîbes triuwe schîn.
- 203, 10 — 360 e,
M bl. 59^{rv}

- 2 Diu wîle schône mir zergât,
swenne er an mîme arme lît
und ér mich zuo íme gevângen hât.
daz ist ein wunnenclîche zît.
5 Sô ist mîn trûren gar zergân
und bin ál die wochen wol getân.
ei, waz ich denne vröuden hân!'
- 203, 17 — 361 e

LIX. 1, 2 ¶ *Hobe sprach M. schonez e, schône M. 5 hólder c. 6 deheinem M. 7 Ih*
erzeige M.

2, 5 *trurn. 6 wûchen.*

⁴³⁰ Die neuere Forschung kritisiert diesen Umstand. Vgl. Tervooren (1991) für die beiden Lieder, S. 63 und S. 176, Kasten (1990), S. 256f. und Bennwitz (Habil. 1993) im Manuskript.

⁴³¹ In der Tat ist die erste Strophe e 360 in der Hs. M überliefert, wobei daran erinnert werden kann, dass einige Frauenstrophen in der Hs. M als ‚namenlos‘ betitelt und am Beginn „Des Minnesangs Frühling“ abgedruckt sind.

LXVI Êren unde minneclîcher schoene

- | | |
|--|---|
| <p>1 Êren unde minneclîcher schoene
 ist mîn vrouwe (. . . .) rîche gar.
 guotes wîbes lop mac sie wol kroene,
 die besten nement ir mit triuwen war.</p> <p>5 Die valschen sÛln sie erkennen niht,
 sie enrúochet ouch, waz arges den geschiht.
 sî hât sich gescheiden gar won in:
 sô wol mich, daz ich ir dienest bin!</p> | <p>H Anm. 312 f, V Anm.
 435, K 285 — 362 e</p> |
| <p>2 Ich getar von ir hôhem werden lône
 mînen willen niht gesprechen gar:
 ich muoz unser beider êren schônen
 und ir kiuschen wîphêit bewar,</p> <p>5 Daz die boesen kleffaere iht
 ervarn unser vriuntlîchen <i>pfliht</i>.
 ist iht liebers denne eigen lîp?
 noch lieber ist mir daz schoene wîp!</p> | <p>H Anm. 313, V Anm.
 435, K 286 — 363 e</p> |

LXVI. 1, 2 ohne Lücke. 3 *wol* am Rande nachgetragen. *crônen*, aber *n* punktiert.
 4 *truwē*.
 2, 1 *Von ir hohem werden lonē. getar ich. 5 iht]ist. 6 pfliht]mere. 7 lieber.*

Das Lied besteht aus den 7- (e 360, e 361) und 8- (e 362, e 363) zeiligen Stollenstrophen. Die ersten beiden Strophen haben das Schema 4a 4b/ 4a 4b// 4c 4c 4c;⁴³² die letzten beiden 5a 4b/ 5a 5b// 5c 5c 5d 5d bzw. 5a 5b/ 5a 5b// 5c 5c 5d 5d.⁴³³ Die Frauenstrophen sollen zunächst formal als „einfache[r] Strophen“⁴³⁴ gelten und durch die Reimklänge an alte Zweireimigkeit erinnern, auch wenn er mit der Berücksichtigung von Auftakt, Reimfolge und Kadenz nur drei identische Belege hat.⁴³⁵ Die Männerstrophen sind „ohne Bedenken *coblas unissonans*“⁴³⁶ und belegen damit romanischen Einfluss, was bei Reinmar nicht einmalig ist. Für die beiden Strophengruppen unterstreicht BENNEWITZ die Kunstfertigkeit des Autors im metrischen Bereich, „ein – exakt ausgeklügeltes – Überbietungsverhältnis“⁴³⁷ von Frauen- und Sängerstrophen:

„Die Strophen E 362 und 363 sind nicht nur – durch die Imitation der Reime – aufeinanderbezogen, sondern darüber hinaus auch auf die davorstehenden Frauenstrophen. Deren durchgängige Viertaktigkeit wird zur Fünftaktigkeit erweitert, die Abfolge von sieben Versen wird auf acht erhöht.“⁴³⁸

⁴³² Kasten (1990), S. 256f. und Bennewitz (Habil. 1993) im Manuskript. Vgl. auch Tervooren (1991) S. 65. Allerdings ist die metrische Analyse Tervoorens fehlerhaft.

⁴³³ Tervooren (1991), S. 177 und Bennewitz (Habil. 1993) im Manuskript.

⁴³⁴ Tervooren (1991), S. 177.

⁴³⁵ Tervooren (1991), S. 65. Allerdings lehnt Tervooren es ab, diese Strophen als „einfachen Stereotyp“ zu bezeichnen.

⁴³⁶ Tervooren (1991), S. 177.

⁴³⁷ Bennewitz (Habil. 1993) im Manuskript.

⁴³⁸ Bennewitz (Habil. 1993) im Manuskript.

Strophe 1:

Das Lied beginnt mit einer „Assoziation an den Natureingang“⁴³⁹, bei dem das Publikum, dem Textinhalt nach, noch kein Geschlecht des Aussagesubjekts kennt:

„Zuo niuwen vröuden stât mîn muot
vil schône.“
(Str. 1, V. 1-2)

Sofort wird aber klar, dass hier die weibliche Rede zitiert wird:

sprach ein schoenes wîp.
(Str. 1, V. 2)

Das Perfekt des V. 4 drückt die ununterbrochene Fortdauer der Liebesgefühle aus. Auch ist auffallend, dass auf die alten Motive und den Wortschatz des frühen Liedes zurückgegriffen wird: der Geliebte „*ritter*“ (V. 3); die Sprecherin geriet in äußere und innere Konflikte mit ihren Verwandten (*mâge*, V. 6); Zusicherung der *triuwe* auf der Seite der Frau. Zum „Grundwortschatz lyrischer Gefüge der Frühzeit“⁴⁴⁰ gehören, so TERVOOREN, „*vröide* (I, 1) ‚(Liebes)freude‘“, „*muot stât ... schône* (*hohe* [in der Hs.] M)“, „*willen* (I, 3) Bezeichnung der Gemeinschaft zwischen Mann und Frau“, „*holt* (I, 5) Liebe von Frau zu Mann“⁴⁴¹. Allerdings ist der genannte „Grundwortschatz“ nicht allein in der frühen Lyrik, sondern auch in den klassischen wie späten Zeiten vor allem in Frauenliedern präsent.

Strophe 2:

Die Strophe beschreibt, wie so oft in der weiblichen Stimme, die Liebesbeziehung genauer:

„swenne er an mîme arme lît“
(Str. 2, V. 2)

Wie TERVOOREN deutlich macht, ist der Anklang an den Natureingang so raffiniert, dass die doppelte Bedeutungsebene der Freude voneinander untrennbar erscheint, wie im Folgenden:

„daz ist ein wunneclîche zît.
Sô ist mîn trûren gar zergân“
(Str. 2, V. 4-5)

Das Perfekt (V. 5) sichert auch hier wieder die Präsenz der Freude und ihre Fortdauer. Das Gegensatzpaar der beiden Emotionsskalen Freude („*wunneclîche*“ V. 4) und *trûren* (V. 5) markiert zugleich den Gegensatz von Gegenwart und Vergangenheit. Die Sprecherin blickt hier aber keineswegs auf die Vergangenheit zurück, sondern befindet sich in der Gegenwart, oder besser gesagt, in der gegenwärtigen Liebesfreude. Die weibliche Stimme äußert sich nicht nur offen über die Liebe und die Erotik wie in den vorangehenden Versen („*an mîme arme lît*“, V. 2 – das Motiv [*bi*] *ligen*), sondern auch über die Gefühle. Weil die Worte der

⁴³⁹ Tervooren (1991), S. 64.

⁴⁴⁰ Tervooren (1991), S. 64.

⁴⁴¹ Tervooren (1991), S. 64.

Sprecherin grammatikalisch im Präsens formuliert sind, ruft der mündliche Vortrag die Gegenwart der Freude hervor:

„und bin ál die wochen wol getân.
ei, waz ich denne vröuden hân!“
(Str. 2, V. 6-7)

Während die weibliche Sprecherin im frühen Minnesang dem vergangenen Liebesglück verhaftet ist und ihre Gedanken um den möglichen Verlust des Geliebten kreisen, spricht die weibliche Sprecherin hier stets über die Gegenwart und ihr Blick richtet sich über diese hinaus auf die Zukunft. Die Ansicht, dass das Lied sich als deutliche Abgrenzung zum frühen Frauenlied charakterisieren ließe, soll aber relativiert werden. Nachfolgende Überlegung nämlich trifft auf das Lied nicht immer zu:

„[S]ollte [man] [...] beachten, daß die Sprecherin nicht von genossenen Liebesfreuden erzählt, wie es vom Typ her erwartet werden könnte und wie es seit Paul, S. 505 auch die meisten anzunehmen scheinen, sondern daß diese Freuden nach der grundsätzlichen Bereitschaft, die Str. 1 erklärt, nur in Gedanken vorweggenommen sind.“⁴⁴²

Diese kritische Bewertung an die ältere Forschung könnte zudem möglicherweise auf eine falsch hergestellte Textversion zurückgehen: Bei TERVOOREN fehlt möglicherweise Vers 3 in Strophe 2 in seiner Paraphrase in Punkt 2 der Darstellung.⁴⁴³ Der nicht paraphrasierte Vers lautet nämlich:

„und er mich zuo ime gevangen hât.“
(Str. 2, V. 3)

Im Unterschied zu den vorangehenden Versen (V. 1-2), die das Präsens verwenden, steht dieser Vers 3 grammatikalisch im Perfekt. Da er aber als der zweite Nebensatz des Vers' 1 anzusehen ist, übersetzt KASTEN die Verse von 1 bis 3 so:

„Herrlich geht die Zeit für mich dahin,
wenn er in meinem Arm liegt
und mich an sich drückt.“⁴⁴⁴

Diese Verse, auch wenn sie im Präsens verfasst sind, sagen jedoch sicherlich nicht aus, dass die Liebeserfüllung strikt nur in Gedanken, nur in der Imagination möglich ist. Überdies besteht noch die Möglichkeit, das grammatikalische Perfekt in Vers 3 als Vollendung der Handlung zu interpretieren, wenn diese Handlung in Vers 3 der in Vers 2 dargestellten Handlung zeitlich vorangehen soll.

⁴⁴² Tervooren S. 66.

⁴⁴³ Tervooren (1991), S. 63: „In seinen Armen vergeht mir die Zeit in angenehmer Weise: Mein *trûren* hört auf. Welche Freude habe ich dann!“ In der Darstellung zu Lied LIX (S. 63-67) erwähnt Tervooren durchgehend nicht Vers 3 in der zweiten Strophe. Abgesehen davon fehlt im Punkt 5 der Darstellung („Zur Form“ S. 65) auch eine Zeile, wenn Tervooren den Strophenaufriß als „4 a b, a b, c c“ beschreibt. Hierbei fehlt allerdings nicht Vers 3, aber der Vers am Ende mit einem Reim c.

⁴⁴⁴ Vgl. Kasten (1990), S. 103.

Es ist aber sicher, dass die Sprecherin die Freude in der Gegenwart ausdrückt, ohne über die Vergangenheit der Liebesbeziehung etwas zu verraten. TERVOOREN bestimmt für dieses Lied den „Ort in der Reinmar-Überlieferung“⁴⁴⁵ wie folgt:

„[D]er Autor schreibt nicht wie ein früher Dichter, er benutzt vielmehr poetische Mittel der Frühzeit und verbindet sie mit dem Zugriff auf das Thema ‚Liebe‘, wie es seiner Zeit entspricht – und die ist sicher die Zeit des hohen Minnesangs.“⁴⁴⁶

Mit dieser Begründung kann auch die Ansicht, dass die Sprecherin eine *vrouwe* sei,⁴⁴⁷ gerechtfertigt werden.

Strophe 3 (= MT LXVI, Strophe 1):

Die Strophe beginnt mit dem Lob über „*mîn vrouwe*“. Attribute und Stichwörter dafür sind „*êren*“ (V. 1), „*schoene*“ (V. 1), „*guot*“ (*des wîbes*) (V. 3), „*triuwen*“ (V. 4) und die Metapher „*kroene*“ (V. 3). Diese Attribute und Stichwörter seien zwar der „traditionelle Schönheit-Tugend-Kanon“⁴⁴⁸, aber dieser Frauenpreis ist „von Anfang an nicht so sehr auf [die] Qualitäten [der Rollensprecherin in Strophe 1 und 2, I.N.] gerichtet, sondern auf deren allgemeine Anerkennung“⁴⁴⁹. Die „*schoene*“ (V. 1) mit einem Attribut „*minneclîch*“ (V. 1) präzisiert die Art der Liebesbeziehung des Mannes zur „*vrouwe*“ (V. 2). Es bleibt aber völlig unklar, ob man am Frauenpreis „eine apologetische Tendenz“⁴⁵⁰ erkennen kann, wenn diese Strophe nach den Frauenstrophen vorgetragen wird. Zudem kann man kaum beurteilen, ob hier aufgrund des in der vierten Strophe thematisierten Liebeslohns eine stattgefundene Liebeserfüllung impliziert ist.⁴⁵¹ Auffallend ist die Einführung des Motivs „*[der] besten*“ (V. 4), die den Wert der höfischen Liebe erkennen können.⁴⁵² Bei diesem Motiv fehlt das Gegenteil auch nicht: „*die valschen*“, die nicht fähig sind, das Lob der Liebe zu verstehen (V. 5). Seine Dame kümmert sich nicht um diese Leute (V. 6) und hat sich von ihnen abgesondert (V. 7). Dies, aus dem Mund des männlichen Sprechers gesprochen, korrespondiert mit der Äußerung der Sprecherin (Str. 1, V. 5-6). Die Strophe endet mit dem gefühlsbeladenen Ton:

⁴⁴⁵ Tervooren (1991), S. 66.

⁴⁴⁶ Tervooren (1991), S. 67.

⁴⁴⁷ Vgl. Heinzle (1997). Diese Arbeit wird unter Kapitel 6.1. im Rahmen der Forschungsgeschichte zum ‚Lindenlied‘ Walthers von der Vogelweide diskutiert.

⁴⁴⁸ Hübner (1996), S. 125.

⁴⁴⁹ Hübner (1996), S. 125.

⁴⁵⁰ Hübner (1996), S.126. Es ist aber besonders bemerkenswert, dass Hübner ohne Mitberücksichtigung der vorangehenden beiden Frauenstrophen, in denen die Sprecherin über den Liebeslohn spricht, zu Recht zu dieser Ansicht gelangen konnte.

⁴⁵¹ Nach Hübner impliziert der Frauenpreis in den männlichen ‚Freudenkanzonen‘ generell die sexuelle Erfüllung: „[E]r [der Frauenpreis, I.N.] ist in dieser Tradition immer aufs engste mit der Gewährung verbunden“ (Hübner, 1996, S. 126).

⁴⁵² Vgl. Tervooren (1991), S. 171. Erinnerung sei auch beispielsweise an den Prolog des ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg. Hier mit der besonderen konzeptionellen Bearbeitung durch Gottfried: Unterscheidung von denjenigen, die den ‚*edelen herzen*‘ angehören, von denjenigen, die ihnen nicht angehören. Vgl. den Prolog des ‚Tristan‘.

sô wol mich, daz ich ir dienest bin!
(LXVI, Str. 1, V. 8)

und hebt damit über den bereits betrachteten Frauenpreis hinaus den höfischen Charakter des Liedes hervor, von dem die nächste Strophe geprägt ist.

Strophe 4 (= MT LXIV, Strophe 2):

Der männliche Sprecher beginnt mit der typischen Rhethorik des Minnesängers:

Ich getar von ir hôhen werden lône
mînen willen niht gesprechen gar
(Str. 4, V. 1-2)

Auf diese paradoxe Weise spricht er dennoch seine Wünsche auf „*ir hôhen werden lône*“ (V. 1) und nur so kann er sein vorbildhaftes kontrolliertes Benehmen vorführen. Er spricht von der Liebesbeziehung, die von den beiden Beteiligten fordert, „*êren [zu] schônen*“ (V. 3) und „*ir kiuschen wîpheit*“ (V. 4) zu wahren. Der letztere im Minnesang seltene Ausdruck weist die inhaltliche Parallelität zum Begriff *wîbes êre* auf, der in dilemmatischen Frauenliedern Hausens wie Reinmars angesprochen wird. Da die Beziehung geheim bleiben soll (V. 7-8) beteuert der Sprecher, diese Aufgabe zu erfüllen. Die Verse, die das Publikum lehren, eine solche Beziehung unbemerkt weiterzuführen, kennt bereits der frühe Minnesang.⁴⁵³ Der Ausdruck „*unser vriuntlîchen pfliht*“ (V. 8, *pfliht* = Recht) ist im Minnesang selten. Das Lied endet mit der emphatischen Beteuerung der Liebesfreude:

ist iht liebers denne eigen lîp?
noch lieber ist mir daz schoene wîp!
(Str. 2, V. 7-8)

In dieser männlichen Rede lässt sich zeigen, wie der Text vor allem mit Blick auf die literarische Tradition der minnesängerischen Rede raffiniert verfasst ist. Die männliche Rede selbst grenzt offensichtlich an *rüemen*, das aber nicht ist: Die ersten beiden Versen (V. 1-2) adressiert der Sprecher ans Publikum, und äußert, dass er sich nicht zutraut, seinen Wunsch oder seine Vorstellung (hinsichtlich des Lohnes) auszusprechen. Die männliche Rede erfüllt nur dadurch die Bedingung für das höfische Sprechen. Die männliche Rede vollzieht sich damit im Paradox. Es hat den Anschein, dass der männliche Sprecher mittels seiner Kunstfertigkeit seine Liebesfreude im Vortrag erneut vermehrt, die auch über die Schlussverse hinaus uneingeschränkt präsent bleiben soll.

⁴⁵³ Etwa bei Meinloh von Sevelingen und bei Dietmar von Aist.

5.4.2. *vröude* im Medium der weiblichen Stimme im frühen und hohen Minnesang

Nach der Lektüre des Liedes lässt sich festhalten: Das Konzept der ‚gegenseitigen‘ Liebe bzw. die Vorstellung der ‚partnerschaftlichen‘ Beziehung ist hier bei Reinmar bereits entworfen.⁴⁵⁴ Wie erwartet, ist die Liebesbeziehung in der weiblichen Stimme detaillierter und intimer beschrieben. Dabei erscheint nicht als überraschend, dass das mittelhochdeutsche Wort *vröude* im sexuellen Kontext aufgefasst werden soll; die dargestellte Emotionalität in den Männerstrophen ist uneingeschränkt von Freude und Glück bestimmt, ohne dass die für den Minnesang typischen Gefühle von Leid/Trauer ersichtlich werden.

Anhand der Frauenlieder in „Des Minnesangs Frühling“ kann bestätigt werden, dass die Emotionsdarstellung der Freude nicht nur in der Geschichte des Minnesangs weniger üblich war, sondern dass sie auch in der Geschichte des Frauenliedes relativ spät etabliert werden konnte. Gegenüber der Dominanz von Leid/Trauer in der weiblichen Stimme im frühen Frauenlied ist jedoch zu beobachten, dass die Emotion der Freude in der weiblichen Stimme in der klassischen Zeit häufiger vermittelt wird. Um dies nachzuweisen, soll eine Übersicht über die emotionale Besetzung in den Frauenliedern in „Des Minnesangs Frühling“ (³⁸1988) gegeben werden.⁴⁵⁵ Die einzelnen Entscheidungen, ob in einer Strophe entweder Freude oder Leid/Trauer vorherrschen, müssen dabei mehr oder weniger subjektiv getroffen werden, weil auch Leid/Trauer und Freude in einer Strophe präsent sein können.

⁴⁵⁴ Dieses Konzept ist wiederum nicht auf dieses behandelte Lied beschränkt. Zum Frauenlied LV äußert etwa Haferland (2006), S. 389: „Diese Frau gehört nicht ins Rollenbild der Hohen Minne, sondern – wenn Walther es benennen dürfte – der *ebenen*.“

⁴⁵⁵ Rüdiger Schnell (1999) beschäftigt sich mit der emotionalen Besetzung in einzelnen Strophen zwar nur am Rande, zeigt aber gerade deshalb die Notwendigkeit auf, das gleiche Interesse weit konsequenter zu verfolgen. Hier stellt er nämlich die beiden Emotionshaltungen Freude und Leid als zentrale thematische Teile der minnesängerischen Lieddichtung dar und versucht, die Liedstrophen je nach vorherrschenden Emotionsskalen entweder in die Gruppe der Freude oder in diejenige des Leids aufzuteilen. Eine solche Aufteilung soll in der Tat gerade deshalb kritisch betrachtet werden, weil die vorherrschenden Gefühle in einer Strophe nicht eindeutig beurteilt werden können, eine solche Beobachtung wie die „Verschiebungen der Leid/Freude Thematik“ „bei den Männerstrophen“ (ebd., S. 141, Anm. 63) jedoch weckt das Interesse am Konstruktions- und Codecharakter der Emotionsdarstellung im Minnesang. Man kann aber seine Einzelergebnisse dort nicht anschließen, weil er keine Liednummer angibt, vgl. z.B. S. 143: „Während das Frauenlied des frühen Minnesangs in der ersten Strophe die Leid-Thematik bevorzugte (6 F– gegenüber 3 F+) [– steht für Leid-Dominanz; + Freude-Dominanz, I.N.], dominiert im Frauenlied des hochhöfischen Minnesangs die Freude-Variante (4 F+, 1 F–)“; auch ebd.: „Während die ca. 22 Wechsel des höfischen Minnesangs (ab Friedrich von Hausen) nur insgesamt drei Freude-Belege für die Frauenstrophen aufweisen, finden sich in den ersten Strophen der ca. 8 Frauenlieder [Frauenmonologe, I.N.] desselben Zeitraums immerhin vier Freude-Aussagen.“ Allerdings gelingt das Hauptziel seiner Untersuchung, die beiden Gattungen Wechsel und Frauenlied durch die Ermittlung der vorherrschenden Gefühle in den einzelnen Strophen in einem gattungsgeschichtlichen Zusammenhang zu betrachten, kaum.

Emotionale Besetzung der weiblichen Stimme in den Frauenliedern in „Des Minnesangs Frühling“ (381988):

Autor	Emotionale Besetzung der weiblichen Stimme		
	- Freude und Freude in der dilemmatischen Lage (mit +) - Freude im Sinne höfischer Unterhaltung	- Leid und Leid in der dilemmatischen Lage (mit +); - Befürchtung; - Hass auf Liebesfeinde	- ablehnende Haltung der Frau; - sonstige emotionale Ausdrücke; - schwer zu entscheiden
Der Kürenberg		I, 1	
		II, 1,2,3,4,5,6,7,8	
Der Burggraf von Regensburg	I, Str. 1	I, Str. 2	
		II, Str. 2	
Der Burggraf von Rietenburg		I, Str. 1	
Meinloh von Sevelingen		I, Str. 7, 8	
	II, Str. 2		
Dietmar von Aist		I, Str. 1, 2	
		II, Str. 2	II, Str. 3
		III, Str. 5	
		IV	
		V	
	VII, Str. 3 (= Veldeke)	VII, Str. 2, 3 (= Veldeke)	
		XIII, Str. 1, 3	
	XI, Str. 2		
	XII, Str. 2		
	XIV, Str. 2	XIV, Str. 3 (V. 1-2)	
		XV, Str. 3	
Kaiser Heinrich		I, Str. 1	
		II, Str. 1	
Friedrich von Hausen		IX, Str. 2	
		XVIIa, Str. 1-3 +	
	XVII b, Str. 3-5	XVIIb, Str. 1-2 +	
Heinrich von Veldeke			IIa/b, Str. 1-5: Zorn auf den Geliebten
	<i>(VI, Str. 1, auch als männliche Stimme)</i>		
		<i>(XXX, Str. 1, auch als männliche Stimme)</i>	XXX, Str. 2
	XXXVII, Str. 1-5		

Autor	Emotionale Besetzung der weiblichen Stimme		
	- Freude und Freude in der dilemmatischen Lage (mit +) - Freude im Sinne höfischer Unterhaltung	- Leid und Leid in der dilemmatischen Lage (mit +); - Befürchtung; - Hass auf Liebesfeinde	- ablehnende Haltung der Frau; - sonstige emotionale Ausdrücke; - schwer zu entscheiden
Albrecht von Johansdorf	<i>(VIII, Str. 1: am Beginn Freude, auch männliche Stimme)</i>	<i>(VIII, Str. 1: dann Befürchtung vor dem Verlust, auch männliche Stimme)</i>	
	<i>(VIII, Str. 2, auch männliche Stimme)</i>	<i>(VIII, Str. 2, V. 6-7, auch männliche Stimme)</i>	
		<i>(VIII, Str. 3: Furcht/Angst vor dem Verlust, auch männliche Stimme)</i>	
			XII, Str. 1-7
		XIII, Str. 3	
Heinrich von Rugge		<i>(I, Str. 4, auch männliche Stimme)</i>	
	VI, Str. 4		
	VII, Str. 11		
		VIII, Str. 4	
			XI, Str. 5
Heinrich von Morungen		X, Str. 2, 4	
		XXVIII, Str. 3	XXVIII, Str. 2, Zorn
		XXX, Str. 2, 4	

Autor	Emotionale Besetzung der weiblichen Stimme		
	- Freude und Freude in der dilemmatischen Lage (mit +) - Freude im Sinne höfischer Unterhaltung	- Leid und Leid in der dilemmatischen Lage (mit +); - Befürchtung; - Hass auf Liebesfeinde	- ablehnende Haltung der Frau; - sonstige emotionale Ausdrücke; - schwer zu entscheiden
Reinmar der Alte	II, Str. 4	II, Str. 1	
		III, Str. 3	
	IV, Str. 1-2 +		
		VI, Str. 5	
		XVI, Str. 1-3, Witwenklage	
			XXI, Str. 3
	XXVII, Str. 1-2 +	XXVII, Str. 3-5 +	
	XXVIII, Str. 1-3, (4 +)	XXVIII, Str. 4-6 +	
		XXXVII, Str. 1-5 +	
		XLIV, Str. 1-5 +	
	L, Str. 3, 4	L, Str. 2, (3), 5, 6	
		LV, Str. 1, 6	
		LIII, Str. 1	
	LV, Str. 2-5		
			LXIV, Str. 1, 2, 3
LIX, Str. 1-2			
LXVII, Str.4-5			
Hartmann von Aue		IX, Str. 1-3, Witwenklage	
			XII, Str. 2
	XIV, Str. 1, 2+, 3-4	XVI, Str. 1-3	
Wolfram von Eschenbach		II, Str. 2, 4	

Je nach Autor gibt es beachtliche Unterschiede, wie häufig die Emotion der Freude in der weiblichen Stimme vermittelt wird. Die überwiegend quantitativen Beobachtungen sollen hier zusammengefasst werden:

- Bis Kaiser Heinrich sind die Belege für die von Freude besetzte weibliche Stimme in der Relation zu derjenigen von Leid/Trauer eindeutig seltener.
- Bei Friedrich von Hausen, Heinrich von Veldeke und Albrecht von Johansdorf sind, abgesehen von den geschlechtlich unklaren Strophen, nur zwei Lieder belegt, in denen die weibliche Stimme von der Emotionsqualität der Freude und zugleich von erotischen Ausdrücken geprägt ist.
- Bei Heinrich von Rugge erscheinen einzig die beiden emotionalen Qualitäten von Freude und von Leid/Trauer in seinen Frauenliedern ausgewogen.
- Bei Heinrich von Morungen, Reinmar dem Alten, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach gibt es zwei Möglichkeiten:

(1.) Morungen und Wolfram scheinen sich nicht für die von Freude besetzte weibliche Stimme zu interessieren, sondern bedienen sich der weiblichen Stimme nur in der engen Verbindung mit der Gattungstradition, um die Emotionsqualität von Leid/Trauer auszudrücken: mit der Gattungstradition des Tageliedes (Morungen X und XXX und Wolfram, II, VII) oder mit der des frühen Frauenliedtyps (Morungen XXVIII mit dem Motiv von Untreue des Mannes).

(2.) Reinmar der Alte und Hartmann von Aue interessieren sich für die beiden Emotionsqualitäten von Freude und von Leid/Trauer in den Frauenstrophen und –liedern:

- Die Lieder Reinmars, in denen im Vergleich am häufigsten die weibliche Stimme von Freude besetzt ist, beinhalten explizit erotische Ausdrücke (L, LV, LIX, LXVII); die Lieder II, Str. 4 und die dilemmatischen Frauenlieder (IV, XXVII, XXVIII) hingegen vermitteln ohne besonders intim-erotische Ausdrücke durch die weibliche Stimme Gefühle der Freude.
- Bei Hartmann werden vier unterschiedliche Emotionsqualitäten in je einem Frauenlied vertreten (IX, Totenklage, XII, Gespräch der Dame mit dem Boten; Zurückweisung durch die Dame, XIV, Freude in der dilemmatischen Lage, XVI, Liebesklage).

Die weibliche Stimme vermittelt zum einen seit dem frühen Minnesang immer noch häufig Gefühle von Leid und Trauer. Zum anderen ist es, da die weibliche Stimme bereits im frühen Minnesang das Medium des intim-erotischen Sprechens war, nicht verwunderlich, dass diese Tradition im klassischen Minnesang weitergeführt wurde. Im hohen Minnesang scheint es

darüber hinaus den Versuch gegeben zu haben, durch die weibliche Stimme Gefühle der Freude ohne ausgeprägte erotische Aussageinhalte (Rugge, Reinmar, Hartmann) zu vermitteln; dieser Gesichtspunkt bedarf allerdings noch weiterer Untersuchungen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann an dieser Stelle konstatiert werden, dass die dilemmatische Ausgangssituation der höfischen Dame (bei Reinmar und auch bei Hartmann) mit Blick auf die Geschichte der Frauenlieder dazu gedient haben soll, nicht nur Gefühle von Leid und Trauer, sondern vor allem die Liebesfreude (vgl. Reinmar IV, XXVII, XXVIII, Hartmann XIV) auf neue Weise in der weiblichen Stimme zum Ausdruck zu bringen.

Es würde über den Rahmen der hier vorgelegten Arbeit hinausreichen, auf die qualitative Auswertung der Emotionsdarstellung der Freude in der weiblichen Stimme einzugehen, da hierfür die qualitative Auswertung der Emotionsdarstellung der Freude in der männlichen Stimme unabdingbar notwendig wäre. An dieser Stelle soll daher die Veränderung der Emotionsdarstellung der Freude hypothetisch skizziert werden.

Während sowohl Leid/Trauer (und Ängste/Befürchtung) als auch Freude in den Liedern (vor allem bei den frühen Autoren und Reinmar) als ereignisfundiert aufgefasst werden können, erkennt man an den Darstellungen der Emotionalität der Freude zwei qualitativ unterschiedliche Auffassungen. Die Darstellung der *vröude* befindet sich offenkundig in einem Prozess der Ausdifferenzierung: Die Ereignisfundiertheit der Freude wird in einigen Liedern aufgehoben, so dass die Emotion, die von der Attraktivität einer Person bzw. eines Objekts⁴⁵⁶ verursacht wird, eine sprachliche Artikulationsmöglichkeit erhält. Damit muss die positive Emotion des männlichen Ichs in Bezug auf die Geliebte nicht mehr allein mittels der (ereignisfundierten) Verlustinszenierung ausgedrückt werden. Die Attraktivität wird dabei, auf der Ebene der sprachlichen Artikulation, mit der gesellschaftlichen Vorbildhaftigkeit als deckungsgleich erfasst.⁴⁵⁷ Gefühle sind hier „innere Zustände einzelner Personen“⁴⁵⁸, die „untrennbar [...] in sozialen Handlungsweisen [verwoben]“⁴⁵⁹ sind. Hier sei angemerkt, dass die Emotionsdarstellung der Attraktivität in den Liedern Walthers von der Vogelweide viel häufiger belegt werden kann als in den Liedern Reinmars.

⁴⁵⁶ Zur Attraktivitätsemotionen vgl. unten Anhang 1.

⁴⁵⁷ Dies entspricht, auf der Ebene der sprachlichen Artikulation, der Wortwahl für Freude und Liebe in den Männerstrophen, weil *holt*, *triuwe*, *sicherheit* etc. lediglich das gesellschaftliche Vorbild im feudalen Verhältnis darstellen.

⁴⁵⁸ Mees (1991), S. 23.

⁴⁵⁹ Mees (1991), S. 23.

5.4.3. Weibliche *vröude* und *vrouwe* als *vröude*: Interferenzen zwischen Minnesang und Spruchdichtung

Die Forschung beurteilt den männlichen Sprecher im behandelten Lied als einen höfischen: „Das Lied [3. und 4. Männerstrophe oben, I.N.] gehört zum höfischen Register“.⁴⁶⁰ Die weibliche Rolle wird aber aufgrund der ‚erfüllten‘ Liebesbeziehung als ein früher Frauenrollentyp bewertet, die in den klassischen Minnesang integriert wurde.⁴⁶¹ Zugleich wird aber auch die Ansicht vertreten, dass die Sprecherin eine *vrouwe* sei.⁴⁶² Überdies ist das Konzept der ‚gegenseitigen‘ Liebe bzw. die Vorstellung der ‚partnerschaftlichen‘ Beziehung, die ursprünglich nicht zum hohen Minnesang gehört, in den weiblichen und männlichen Rollen präsent.⁴⁶³ Allerdings soll hier festgestellt werden, dass die literarischen Konzeptionen der jeweiligen weiblichen Rolle in der jeweiligen Phase des Minnesangs⁴⁶⁴ nur sehr vage umrissen sind. So treffen alle Typen der Frauenrollen auf die Sprecherin in den 1. und 2. Strophen des Liedwechsels zu: die frühe Frauenrolle aufgrund der erfüllten Liebe, die klassische, die partnerschaftliche wie die von Walthers *magt* und die nachklassische wie bei Naidhart. Für die männliche Sprecherrolle in den 3. und 4. Strophen kann aber lediglich nur die ‚höfische‘ Rolle des liebenden und singenden Mannes konstatiert werden, die je aus den genannten verschiedenen Traditionslinien der Frauenlieder erschlossen und dann zu einer Summe zusammengefasst werden muss, weil das Männlichkeitsmuster in den klassischen Klagekanzonen als unzureichend erscheint:

„Beide Aussagetypen [Frauen- und Sängerstrophen, I.N.] zitieren die klassischen inhaltlichen Positionen von *vrouwe* und ‚Sänger‘ unter der Vorgabe der Frauenstrophen und der darin möglichen Imagination ‚erfüllter‘ Zuwendung“.⁴⁶⁵

Trotz der offensichtlichen Rollenkontamination impliziert die Freude in der Liebesbeziehung im Medium der weiblichen Stimme auch hier die Weiblichkeit, die den heuristischen Wert des Begriffs *disowning projection* unterstreicht: Die weibliche Stimme ist das Medium, in dem die von Männern projizierte Darstellung des Eros und des Begehrens überhaupt ausgesprochen werden kann, wie die Forschung zum Frauenlied längst festgestellt hat (s.o. unter

⁴⁶⁰ Tervooren (1991), S. 179. Auch Hübner (1996) vertritt in seiner Interpretation zum Lied MT LXIV diese Position.

⁴⁶¹ Bei seiner oben zitierten Behauptung (s.o.), sieht Tervooren wie seine Vorgänger die frühen donauländischen Züge in der Frauenrolle dieses Liedes.

⁴⁶² Heinze (1997).

⁴⁶³ Dies ist wiederum nicht auf dieses behandelte Lied beschränkt. Etwa zum Frauenlied LV äußert Haferland (2006), S. 389: „Diese Frau gehört nicht ins Rollenbild der Hohen Minne, sondern – wenn Walther es benennen dürfte – der *ebenen*.“

⁴⁶⁴ Um 1230 (Hs. M) bzw. bis vor 1355 (zur Zeit der Entstehung der Hs. E). Allerdings kann hier nicht genau bestimmt werden, was genau mit ‚Mittelalter‘ gemeint sein soll. Der Zeitpunkt der Entstehung des Liedes ist ohnehin nicht klar und man weiß auch nicht, ob die hier entworfene Weiblichkeit im Zeitpunkt der Entstehung der Würzburger Handschrift (E) als zeitgemäß und nicht etwa als veraltet empfunden wurde.

⁴⁶⁵ Bennewitz (Habil. 1993) im Manuskript.

Kapitel 1.2.). Das mittelhochdeutsche Wort *vröude* gewinnt in der weiblichen Stimme an sexualisierter Bedeutung, so dass die Emotionsqualität der Freude intim konnotiert werden soll. Reinmar verfasst aber in der Diskurstradition der männlichen Stimme nicht ausschließlich die männliche Minnekanzone, sondern seine Texte berühren beide Gattungen des Minnesangs und des Sangspruchs, so dass die Integration der beiden Gattungen nicht nur Walther allein zu verdanken ist. Hier sei das Textbeispiel aus denjenigen Minneliedern Reinmars herangezogen, in denen die Diskurstradition der Spruchdichtung erkennbar ist.⁴⁶⁶ Reinmars Lied MT XXXIII preist die *vrouwen* mit folgenden Worten:

Wir suln alle vrouwen êren
 umb ir güete und iemer sprechen wol
 und ir vröide gerne mêren:
 nieman êrte sî ze rehte ie vol.
 Elliu vröide uns von in kumt,
 und al der werlte hort uns ân ir trôst ze nihte frumt.
 (Reinmar MT XXXIII, Str. 6)

Sowohl *vrouwe(n)* als auch *wîp (wîbe)*⁴⁶⁷ sind bei Reinmar neben anderen Autoren als Quelle der gesellschaftlichen Freude beschrieben. Im Frauenlied werden der Sprecherin auch diejenigen Worte in den Mund gelegt, in denen die Aufgabe der höfischen Dame, Freudestifterin in der Gesellschaft zu sein, reflektiert wird.⁴⁶⁸ Die Auffassung, dass die Frau die Quelle der Freude sei, ist überdies häufiger und ausgiebiger in der Spruchdichtung und in den moralisch-didaktischen Werken in Worte gefasst als im Minnesang. Dabei darf nicht vergessen werden, dass ausschließlich die männliche Stimme die beiden Gattungen vertritt. Ausgehend von der volksethymologischen Basis, befassen sich die Autoren dieser Schriften mit den ursprünglichen Wesensverwandtschaften zwischen der Frau und der Freude.⁴⁶⁹ Mindestens kann man hier konstatieren: Was die Annäherung des Wesens der Frau zur Freude anbetrifft, kennt die männliche und weibliche Stimme über das weibliche Wesen und über die Semantik der weiblichen Emotionalität offenbar unterschiedlichen Diskurse. „*Durch fröude frouwen sint genannt ...*“⁴⁷⁰, so spricht die männliche Stimme über Frau und Freude im nicht oder weniger sexualisierten Diskurs; dagegen spricht die weibliche Stimme im sexualisierten Diskurs: „*swenne er an mîme arme lît ... ei, waz ich denne vröuden hân!*“⁴⁷¹

⁴⁶⁶ Im Kontext der Interferenzen von Minnesang und Sangspruchdichtung diskutiert diese Strophe Brem (2003), S. 201ff.

⁴⁶⁷ Gegenüber den früheren Ansichten ist sich die Forschung heute darüber einig, dass die Begriffe *vrouwe* und *wîp* im Minnesang, abgesehen von besonderen Fällen, nicht programmatisch voneinander abzugrenzen sind. Zur Kritik an den früheren Ansichten vgl. Schweikle (1980). Zur Verwendung von *vrouwe* und *wîp* vgl. einführend Ehrismann (1995), hier S. 228-238.

⁴⁶⁸ Vgl. Reinmar XXVII, Srt. 4, V. 1-4.

⁴⁶⁹ Zur zum Teil etymologisch aufgefasste Koppelung der beiden Begriffe „Frau“ und „Freude“ vgl. Gärtner (1996), S. 38-49.

⁴⁷⁰ Freidank: *Bescheidenheit*, V. 106, 4-7. Zitiert nach der Edition von H.E. Bezzensberger (1882).

⁴⁷¹ Reinmar VIX, Str. 2, V. 2-3 und 7.

In den untersuchten vier Strophen werden die strikt vom Medium abhängigen Diskurse über Frau und Freude durch das Gattungsprinzip in einer Form zusammengefügt. Ob der Autor das Register der männlichen Stimme um Intimität und erotischen Anklang zu erweitern und die männliche Stimme der weiblichen anzugleichen versucht, oder umgekehrt letztere als Zitat (vgl. Str. 1, V. 2) im Medium einer weniger sexualisierbaren Stimme des Sprechers von intim-erotischen Assoziationen zu befreien oder aber die Sprache der Liebe in den beiden Stimmen gegensätzlich darzustellen versucht, kann hier nicht beurteilt werden.

6. Semantik von *vröude* im Medium der weiblichen Stimme bei Walther von der Vogelweide

Unter dem Namen Walthers sind mindestens 78 Minnelieder⁴⁷² überliefert. Während seine Sangspruchdichtung in 8 (9) Handschriften überliefert ist, ist seine Minnesangdichtung in 23 Handschriften überliefert.⁴⁷³ Die Überlieferung des Liedes 72,31 in der ‚Möringer Ballade‘ ist dabei nicht mitgezählt.⁴⁷⁴ Im Folgenden wird ein Überblick über die Anzahl der Strophen in den jeweiligen Überlieferungsträgern gegeben. Die Gattungen Leich und Spruchdichtung sind hierbei nicht berücksichtigt:

Die Handschriften mit Autorennamen, darunter auch Walther:

Hs. A (Ende des 13. Jh.): 125 Strophen, wobei 12 Strophen als Anhang („a“) anonym aufgezeichnet sind.

Hs. B (Anfang des 14. Jh.): 78 Strophen

Hs. C (nach 1300): über 300 Strophen

Hs. E (zwischen 1345 und 1354): 212 Strophen

Hs. Z (1. Hälfte des 14. Jh.): 15 Strophen

Die Handschriften, die Walthers Strophen am Rand ohne Autorennamen überliefern:

Hs. D (um 1300): 5 Strophen (53,25) und eine fragmentarische Strophe (43,9)

Hs. i (1331-1336): 4 Strophen (des 92,9)

Hs. i² (nach 1336): wie Hs. i

[Hs. L (um 1300): eine Strophe (56,14) ist im *Frauendienst* integriert.]

Hs. N (Anfang des 13. Jh.): 5 Strophe (53,25), eine Strophe (45,37 und 46,10 bis V.3)

Hs. n (Anfang 15. Jh.): eine Strophe aus 48,11

Hs. α (1440/50): 4 Verse des 14,38

Die Überlieferungsträger im kleineren Umfang ohne Autorennamen:

Hs. F (2. Hälfte des 15. Jh.): 39 Strophen (11 Lieder), eine Strophe (zu 58,21) und eine Strophe (zu 14,38)

Hs. G (Mitte des 14. Jh.): 13 Strophen (Teile von 90,15, 49,25, 64,13)

Hs. M (13. Jh.): 3 Strophen (L 51,13: Str. 3, Str. 4, 14,38)

Hs. O (2. Hälfte des 13. Jh.): 44 Strophen (Lieder: 49,25, 113,31, 59,37, 52,23, 115,30, 65,33, 120,25, 44,11, 43,9, 69,22)

Hs. U^x und U^{xx} (Ende des 13. Jh.): 32 + 10 Strophen.

Hs. w^x (Ende des 13. Jh.): Strophe (66,21), eine Strophe (124,1), eine Strophe (100,24)

Der Überlieferungsträger, der teilweise die Autorennamen belegt, aber nicht den Namen Walther:

Hs. p (Mitte des 14. Jh.): 3 Strophen aus 13,33

Der Überlieferungsträger ohne Autorennamen, der jedoch den Namen Walther belegt:

Hs. s (um 1400): 18 Strophen

Die derzeit verbreiteten Gesamtausgaben von LACHMANN/CORMEAU (¹⁴1996) und SCHWEIKLE (1998) edieren nicht alle Lieder unter dem Namen Walthers. Bei LACHMANN/CORMEAU

⁴⁷² Schweikle, der Walthers Werke in zwei Bänden (Bd. 1: Spruchdichtung und Bd. 2: Liedlyrik) ediert, druckt 78 Lieder – einschließlich der Lieder, die der Editor „Spruchlieder“ nennt (insgesamt 5 Lieder) – in seinem zweiten Band ab.

⁴⁷³ Schweikle (1998), S. 11-20.

⁴⁷⁴ Vgl. dazu etwa Rüter (2007).

sind die Lieder, die in den früheren Auflagen in den Anmerkungen standen,⁴⁷⁵ im neueren Überblick als Anhang abgedruckt. SCHWEIKLE orientiert sich an LACHMANN'S Lieder corpus und berücksichtigt diesen Anhang nicht.⁴⁷⁶

Walther von der Vogelweide ist der einzige Sänger, der explizit als *cantor* bezeichnet wird.⁴⁷⁷ Er wird sogar von anderen Sängern namentlich erwähnt.⁴⁷⁸ Seine Lebensgeschichte, die in der älteren Forschung neben den intertextuellen Bezügen seines Minneliedes⁴⁷⁹ anhand von zwei Stellen in der ‚Elegie‘⁴⁸⁰ und im ‚Unmutston‘⁴⁸¹ rekonstruiert wurde, hat die Forschung bereits der Kritik unterzogen.⁴⁸² So bleibt seine ‚Biographie‘, die auf der Basis seiner Spruchdichtung rekonstruiert werden kann, heute auf die lückenhaft überlieferten Lebensstationen und auf die möglichen Namen der Gönner beschränkt.⁴⁸³ Eine vorsichtige Rekonstruktion der Lebensstationen durch MANFRED GÜNTER SCHOLZ, der anhand der Verse im ‚Alterston‘⁴⁸⁴ den Schaffensbeginn Walthers um 1190 bestimmt,⁴⁸⁵ bleibt von hypothetischer Bedeutung. Über die soziale Herkunft⁴⁸⁶ und den Bildungsstand und damit zusammenhängend allgemeiner über die gesellschaftliche Stellung Walthers ist sich die Forschung uneins.⁴⁸⁷ Es bleibt nur die Tatsache, dass er zur Gattung Spruchdichtung zu zählende Lyrik schuf, die generell zum Repertoire der sog. fahrenden Sänger⁴⁸⁸ gehörte.

Walther verdient aber literarhistorisch gerade deshalb besondere Beachtung, weil er durch die Doppeltätigkeit als Minnesänger und Spruchdichter die Gattung der Spruchdichtung literarästhetisch aufwertet. Heute ist sich die Forschung einig, dass dem Sangspruch seit Walther lite-

⁴⁷⁵ Dazu „Anhang“ (herausgegeben von Thomas Bein) in der Edition Lachmann/Cormeau (¹⁴1996), S. 268.

⁴⁷⁶ Schweikle (1998), S. 50.

⁴⁷⁷ Vgl. Scholz (1999), S. 11: „In den sogenannten Reiserechnungen des Bischofs Wolfer von Passau, des späteren Patriarchen von Aquileja [...], ist mit wünschenswerter Präzision notiert, daß Walther am 12. November 1203, dem Tag nach dem Martinstag, im österreichischen Zeiselmauer fünf lange Schillinge, d.h. 150 Denare (Silberpfennige) [...], für einen Pelzrock (oder anstelle eines solchen) erhalten habe.“

⁴⁷⁸ Vgl. dazu die repräsentative Sammlung von Günther Schweikle (1970). Verglichen mit den neuzeitlichen Rezipienten fallen die Zeitgenossen zugleich dadurch auf, dass sie sich offenkundig wenig bemühen, die Sonderstellung Walthers auf besondere Weise hervorzuheben. Soviel man dem genannten Band Schweikles entnehmen kann, befindet sich sein Name ungefähr vergleichbar häufig im Dichterlob etc. wie der Reinmars.

⁴⁷⁹ Diese Bezüge, die als die Grundlage der persönlichen Auseinandersetzung zwischen Walther und Reinmar gegolten hatten, wurden von Bauschke (1999) der Kritik unterzogen.

⁴⁸⁰ L 124,1, Str. 1, V. 7-8: „liute unde lant, danne ich von kinde bin *gezogen*,/ die sint mir worden frömde, als ob ez sî gelogen.“ Diese in den Hss. C und E überlieferten Verse hat in der endgültigen Stelle die Konjektur. V. 7, hier bei Schweikle „*gezogen*“, in CE jedoch „*geborn*“. Die bis heute bekannte Konjektur Lachmanns dagegen hat „*erzogen*“.

⁴⁸¹ ‚Unmutston‘, Str. 12 (L 32,7), ‚Kunstklage II‘, V. 8: „ze Oesterrîche lernde ich singen unde sagen“.

⁴⁸² Zur ausführlichen kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema vgl. Bauschke (1999), besonders S. 25-42 und S. 261-272.

⁴⁸³ Vgl. Scholz (1999), S. 13f. mit der tabellarischen Übersicht auf S. 14.

⁴⁸⁴ L 66,21, Str. 1, V. 7-8: „wol vierzic jâr hân ich gesungen unde mê/ von minnen und also iemen sol.“

⁴⁸⁵ Vgl. Scholz (1999), S. 14.

⁴⁸⁶ Vgl. dazu Scholz (1999), S. 13.

⁴⁸⁷ Die Studien, die die klerikale Schulbildung des Sängers hervorheben oder den Terminus *cantor* als kirchenmusikalisches Amt verstehen (vgl. dazu Scholz, 1999, S. 12) stehen eher im Schatten.

⁴⁸⁸ Vgl. dazu Tervooren (2001), S. 24-37 und auch S. 41-45.

rarischer Rang gebührt.⁴⁸⁹ Allerdings soll hier daran erinnert werden, dass nicht nur die zeitgenössischen Dichterkollegen und Liedsammler ihn als Minnesänger sahen, sondern sich auch Walther selbst gerne als Minnesänger sah.⁴⁹⁰ Dennoch wurden Minnesang und Spruchdichtung gattungsspezifisch nicht getrennt.

Unten sollen zwei Frauenlieder Walthers mit dem Ziel untersucht werden, die Ergebnisse aus den vorangehenden Untersuchungen zu Reinmars Frauenliedern zu erweitern und zu ergänzen (Kapitel 6.1. und 6.2.). Da das erste Lied (L 39,11) das meist behandelte Minnelied in der Minnesangforschung ist, soll vor der eigentlichen Textlektüre noch ein kritischer Überblick über die Forschung zu diesem Lied seit dem Ende der 1980er Jahre gegeben werden (6.1.1.). Der Forschungsstand zum zweiten Lied (L 43,9) hingegen soll deshalb dargestellt werden, weil dieses Lied wenig diskutiert wurde (6.2.1.).

6.1. Walther von der Vogelweide L 39,11

6.1.1. L 39,11 – eine Forschungsskizze

L 39,11 ist das Lied Walthers, das von sämtlichen Liedern des Autors am meisten interpretiert wurde. Es wird trotz der Unklarheit der Sprecheridentität in der ersten Strophe⁴⁹¹ einheitlich als Frauenmonolog angesehen, der sich durch das Liebesglück des sprechenden weiblichen Subjekts auszeichnet, also im gefühlsbezogenen Kontrast zur Klagekanzone passend Freudenmonolog genannt werden kann. EHRISMANN (1987) betrachtet in seiner Arbeit zu „Frau und Tabu“ die weibliche Sprecherin von L 39,11 so:

„Gattungssteuerung (Pastourelle), Topoi (*locus amoenus*) und Metaphern (Linde, *gebrochenen bluomen*) überführen das sinnliche Erlebnis der jungen Frau in den ästhetischen Genuß des Publikums. Die Defloration, die Sexualität überhaupt, ist sagbar nur noch durch die Blume, und so webt die Kunst mit am Mantel des patriarchalen Verschweigens, der Tabuisierung.“⁴⁹²

Dass das indirekte weibliche Sprechen über Liebe die strenge „Tabuisierung“ zugunsten der „patriarchalen“ Gesellschaft sei, bedarf offensichtlich noch der Erklärung. Dagegen ist die

⁴⁸⁹ Vgl. Tervooren (1995), S. 62 und S. 113ff.

⁴⁹⁰ Schweikle (1994), S. 25.

⁴⁹¹ Bereits die ältere Forschung macht darauf aufmerksam; vgl. dazu: Joerg Schaefer (1966), S. 34: „Das uneigentliche Beteiligtsein des Dichter-Ich wird elegant verwirklicht durch den Anfang des Liedes, in dem das Ich noch schwebend unbestimmt bleibt.“ Vgl. auch Bennewitz (1989), S. 245 und Edwards (1996), S. 13. Krohn (2006) greift wieder auf diese Tatsache zurück, wobei noch keine interpretatorische Konsequenz gezogen wird. Seine Schlussfolgerung ist kaum nachvollziehbar, so auch Krohn (2006), S. 46: „[Es] erscheint [...] dramaturgisch besonders geschickt, dass sich (anders als bei Reinmar [gemeint ist Frauenlied MT LV (MF 199,25) „*Áne swaere*“, I.N.]) das Rollen-Ich bei Walther erst in der 2. Strophe offenbart, während doch aber der gezierte Ton der *hêren frouwe* den Vortrag schon von Anfang an bestimmen musste – eine Verzögerung, die sicherlich ebenfalls die Wirkung der Interpretation durch den Sänger-Darsteller Walther beträchtlich erhöht hat.“

⁴⁹² Ehrismann (1987), S. 37.

Problematik der Sexualität bei Walther, auf die die folgende Beobachtung zutrifft, bislang noch nicht untersucht:

„Walther nähert sich den erotischen Tabus, ohne sie aufzuheben. Mit großer Raffinesse reizt er die um das Frauenbild aufgereichte Tabuzone und treibt das Tabuisierungsspiel als Verweigerung der Sinnlichkeit mit sinnlichen Bildern weiter. Er steigert den erotischen Genuß durch die Rezeption der Mädchenthematik (Pastourelle, Vagantenlyrik), erhebt ihn aber nicht zum Selbstzweck, sondern verknüpft ihn mit der Minneideologie und dem Ethikthema.“⁴⁹³

Die Überlegungen von HUBERT HEINEN (1989) zur konkreten Aufführung, insbesondere zur Realisation des Liedes in der *face to face* durchgeführten Kommunikation zwischen Sänger und Publikum⁴⁹⁴, verdienen, auch wenn die interaktiven Kommunikationsprozesse in der Performanz hier als Möglichkeit vom gegenwärtigen Standpunkt aus simuliert werden, große Aufmerksamkeit. HEINEN bringt das Paradox vom *gender* eines aufführenden männlichen Subjekts, das in die Rolle der Frau schlüpft, auf den Punkt: „dramatic presentation of the female psyche by a male poet/performer could easily evoke a sense of travesty when the female persona uttered such things as ‚seht wie rôt mir ist der munt‘.“⁴⁹⁵ L 39,11, nur zweimal in der Hss. B und C überliefert, ist, wie HEINEN konstatiert, in der Tat ein „weniger gut rezipiertes“⁴⁹⁶ Lied. Gleichzeitig nimmt er das Verhältnis dieses Liedes zu den zwei Liedern aus Carmina Burana (CB 163a und CB 185) als umgekehrt an, als in der Forschung stets, zum Teil ohne Begründung, angenommen wurde.⁴⁹⁷ Die parodistische Tendenz ist der Beweis dafür: „The clearest evidence we have of the song’s reception is that it is parodied at least once and probably twice in the Codex Buranus.“⁴⁹⁸ Die Rezeption von L 39,11 beim mittelalterlichen zeitgenössischen Publikum, die HEINEN rekonstruiert, hebt eine andere, der neueren Rezeption sogar gegensätzliche Richtung hervor. „[H]e [Walther, I.N.] was mistaken“⁴⁹⁹, meint HEINEN. Das Lied sei, mit seiner der lateinischen Dichtung nahen Bearbeitungstendenz, mit seiner Naturbeschreibung und mit der Verwendung der Figur *puella* etwa, an ein nicht nur geistliches Publikum („ecclesiastical court“⁵⁰⁰), sondern auch an ein gelehrtes Publikum⁵⁰¹

⁴⁹³ Ehrismann (1987), S. 50f.

⁴⁹⁴ Heinen (1989), S. 54f., S. 59-61 und S. 68. Hier richtet sich das Interesse Heinens auf die „Funktion“ des Liedes und des Autor-Sängers, wobei der Aspekt „entertainment, the creation of delight through playfulness“ (S. 59) hervorgehoben wird.

⁴⁹⁵ Heinen (1989), S. 54. Hervorhebung im Text.

⁴⁹⁶ Heinen (1989), S. 53: „In his [Walthers, I.N.] own day this song was less well received, if we can trust the evidence of manuscript transmission.“

⁴⁹⁷ Diese Kritik äußern Brückl (1983), S. 48f. und Heinen (1989), S. 63 und Anm. 28.

⁴⁹⁸ Heinen (1989), S. 54.

⁴⁹⁹ Heinen (1989), S. 63.

⁵⁰⁰ Heinen (1989), S. 62.

⁵⁰¹ Heinen (1989), S. 63 beschreibt dieses „gelehrte“ Publikum so: „To be sure, France or Occitan analogues would also serve as part of the cultural background for many of the clerics as well as some members of a lay audience, and in any court a considerable portion of the audience would consist of the secular clergy.“

adressiert. Und „Walther expected a better reception among those who shared his learning“⁵⁰², die aber gar nicht gelungen sei. Das ‚Lindenlied‘ basiere auf einem missglückten Experiment. Es scheint dennoch nicht einwandfrei bewiesen, warum schon auf den ersten Blick deutlich werden soll, dass CB 163a das Missglücken des Experiments Walthers demonstriere.⁵⁰³ L 39,11 sei parodistisch, so HEINEN. Dies gelte auch für CB 185. „Only the use of the woman’s voice and the close textual parallels make it clear that this song is the cleric’s response to the maiden’s joy in ‚Under der linden‘.“⁵⁰⁴ Die Feststellung lässt sich zwar nicht nachweisen, aber die besondere Fixierung auf den Lindenbaum (CB 185) etwa bestärkt die These. Davon ausgehend macht HEINEN auf den völlig unterschiedlichen emotionalen Ausdruck der Sprecherinnen aufmerksam. Während in L 39,11 die Freude alles besiegt, was HEINEN zu den Innovationen Walthers zählt, enden die beiden genannten lateinischen Lieder für die Sprecherinnen tragisch („lament“ und „maltreatment“⁵⁰⁵). In diesen Liedern tritt „male chauvinism of the genre“ der Pastourelle zu Tage.

Eine weitere Arbeit EHRISMANN (1989) diskutiert die Emotionalität des Textes. Man müsse für das Lied im Blick auf CB 185⁵⁰⁶ und auch auf CB 163a⁵⁰⁷ nur feststellen, „daß eine eindeutige Wertung des ‚Glücks‘ nicht möglich ist.“⁵⁰⁸ Auf die Frage: „[W]elcher Stimmung unterliegt dieser Text eigentlich (abgesehen von der Problematik unhistorischer Stimmungsauneignung)?“⁵⁰⁹ antwortet er zu Recht nur mit Mutmaßungen. Weder die Rhythmik noch die Metrik sind eindeutig zu klären.⁵¹⁰ „Solche nicht zu fixierende Stimmungslage, die weniger als ‚schwebende Stimmung‘ denn als variable Realisierungsmöglichkeit interpretierbar ist“, so EHRISMANN,

„entspricht einer Publikumsführung, die von Fröhlichkeit in Trauer umschwingt, Trauer, die mit zunehmendem Nachdenken wächst: das Glück ist verloren, wie kam es zustande? Der Text bleibt offen, zumal er das Nachdenken weder verlangt noch ausschließt – damit bleibt auch offen, ob der das Glück der Liebe überhaupt thematisiert oder nicht etwa lächerlich macht und damit die Liebe tabuisiert.“⁵¹¹

Er interessiert sich ferner für den geistesgeschichtlichen Kontext der Interpretationsgeschichte des Liedes und betrachtet diese deutlich kritisch:

⁵⁰² Heinen (1989), S. 63.

⁵⁰³ Vgl. Heinen (1989), S. 64.

⁵⁰⁴ Heinen (1989), S. 66.

⁵⁰⁵ Heinen (1989), S. 64.

⁵⁰⁶ Vgl. Ehrismann (1989), S. 408.

⁵⁰⁷ Vgl. Ehrismann (1989), S. 410.

⁵⁰⁸ Ehrismann (1989), S. 408.

⁵⁰⁹ Ehrismann (1989), S. 410.

⁵¹⁰ Ehrismann (1989), S. 410f.

⁵¹¹ Ehrismann (1989), S. 411. Vgl. auch Ehrismann (1987), S. 49f. Die Bedeutung von „tabuisieren“ in der zitierten Stelle ist allerdings nur schwer nachvollziehbar. Zu verweisen ist hierbei auf die um zwei Jahre früher publizierte Arbeit Ehrismanns (1987), die sich mit dem Thema „Frau und Tabu“ auseinandersetzt.

„Der Dichotomiedruck Natur vs. Kultur/Zivilisation, unter dem die Moderne interpretiert, geht von einem sehr einseitigen, abwertenden Hofverständnis aus. [...] [D]er Interpret [muß] doch mit dem Verdacht leben, daß diese Dichotomie zeitfremd und sein aufatmender Gang in die Natur (und zum Ich) unhistorisch ist. [...] Die Interpreten [...] haben das Umarmungsmotiv der Pastourelle unter moralisierenden Skrupeln vergraben und ins Volkstümliche verfremdet, obwohl das Stück kein nachweisbares Volksliedelement enthält. Sie wollten es für den deutschen Dichter nicht wahrhaben und versteckten es hinter rousseauistischer Kulturkritik: ‚*nidere* oder *ebene minne* je nach aktueller gesellschaftlicher Disposition als Zeichen der ‚Natürlichkeit‘, ‚Menschlichkeit‘, ‚Gleichheit‘ oder i.S.e. Manifestation des ‚Naturrechts der Liebe‘, das ‚Ehe-, Standes- und Glaubensschränken, Privilegien und Tabus‘ breche, der ‚Fortschrittlichkeit‘; und sie verscheuchten die Sexualität irrationalistisch-ethisierend mit Hilfe sakraler Wortzauber.“⁵¹² [...] „Die zivilisationskritische Germanistik hat hinsichtlich der Ständedebatte oft die Pastourellensituation, die sie in bezug auf die Verführung bestritt, wie selbstverständlich übernommen: ein Ritter und ein einfache Mädchen, die Situation repräsentiere das Ideal einer ständelosen (natürlichen) Gesellschaft, von der viele besonders seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts in Deutschland träumten, auch offenbar De Boor, der das Mädchen zur Repräsentation des ‚fühlenden Ich‘ erhob.“⁵¹³

Noch in demselben Jahr erschienen die Aufsätze von BENNEWITZ (1989) und ACHIM MASSER (1989), die sich mit der Liedergruppe ‚Mädchenlieder‘, auch als Lieder der niederen Minne oder/und Lieder der *herzeliebe*⁵¹⁴ bezeichnet, beschäftigen. Für die Bezeichnung ‚Mädchenlied‘, die von den beiden Autoren mit ‚sogenannt‘ attribuiert ist, spielt die Interpretation von L 39,11, insbesondere der Sprecherinfigur des Liedes, neben dem umworbenen weiblichen Ich in L 74,20 und L 49,25 eine zentrale Rolle – konkreter gesagt: Ob sie *frouwe* oder *maget* und ob letztere das einfache Mädchen sein kann. BENNEWITZ diskutiert hierfür anhand L 39,11, ob die Kategorie ‚Mädchenlied‘ auf das Lied zutrifft. Keiner der drei Aspekte „a) ‚biologischer‘, b) ständesoziologischer und c) diskurstheoretischer Art“⁵¹⁵ könne dabei der Kritik standhalten: Punkt a) bleibe offen, da die Blumenmetaphorik in der Assoziation das „*de-florare*“ lediglich nahelege, aber nicht eindeutig aussage;⁵¹⁶ Punkt b) leide trotz und wegen der Bemühungen, besonders der verschiedenen Deutungsversuche des L 39,24 „*hêre frouwe*“, unter dem „Beweisnotstand“;⁵¹⁷ zu Punkt c) „müssen alle Betrachtungen“ „Spekulation bleiben“, „inwieweit hier etwa das Programm der Waltherischen ‚herzeliebe‘-Lieder mit zur Interpretation heranzuziehen sei“.⁵¹⁸ Zum ‚Mädchenlied‘ gehören ohnehin je nach Editoren und

⁵¹² Ehrismann (1989), S. 409.

⁵¹³ Ehrismann (1989), S. 413.

⁵¹⁴ Vgl. Masser (1989), S. 4-6. Wie Masser deutlich macht, ist der Gehalt der hohen und niederen oder/und *herze-Liebe*, die die Forschungsgeschichte stets begleitet, sogar belastet, nicht leicht zu definieren und voneinander zu trennen. In dieser Hinsicht bieten die Arbeiten von Ranawake (1982) und (1983) sowie von Kasten (1989a) eine kritische Diskussion.

⁵¹⁵ Bennewitz (1989), S. 245.

⁵¹⁶ Bennewitz (1989), S. 245.

⁵¹⁷ Bennewitz (1989), S. 245.

⁵¹⁸ Bennewitz (1989), S. 246, wobei Bennewitz jene besondere Minnekonzeption Walthers, nämlich, *herzeliebe* (bzw. ‚niedere‘ Minne, wie die Forschung sie auch nannte) für die Kategorie des „Mächenliedes“ verbindlich macht.

Forschern recht unterschiedliche Lieder,⁵¹⁹ die wiederum recht unterschiedliche Gattungstraditionen kennen. Damit lässt sich zeigen, „wie fragwürdig der Begriff des ‚Mädchenliedes‘ bei genauer Überprüfung am konkreten Text wird.“⁵²⁰ Darüber hinaus sollen „alle Feststellungen über das ‚wahre Wesen‘ der weiblichen Sprecherin und ihrer angeblich so frauenspezifischen Verarbeitung des Liebeserlebnisses“⁵²¹ für das ‚Lindenlied‘ problematisch bleiben. Denn

„[w]orum es hier geht, ist einzig und allein die Projektion männlicher Wunschvorstellung in die Form und den Bericht dieses Ereignisses [in L 39,11] durch ein literarisches Frauen-Bild, das unter der Voraussetzung eines männlichen Vortragenden sogar einer doppelten Brechung unterworfen wird.“⁵²²

Das ‚Mädchenlied‘ muss, wie BENNEWITZ zu Recht beurteilt, der Kritik unterzogen werden, weil es sich der besonderen neuzeitlich-romantischen Prägung des Mädchenbildes in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, wie bei PETER WAPNEWSKI, nicht entziehen konnte,⁵²³ so „daß der historische Ballast, der dieser Terminologie anhaftet, größer ist als der tatsächliche Nutzen im philologischen Gebrauch.“⁵²⁴

Hingegen geht MASSER weniger auf L 39,11, sondern auf L 74,20 und L 49,25 ein, um klar zu stellen, ob eine als ‚*frowe* angesprochene und im übrigen nicht geduzte, vielmehr höflich geihrzte *maget*“⁵²⁵ in L 74,20 und die mit dem ‚*glesin vingerlin*‘ Umworbene in L 49,20 tatsächlich eine sozial niedrig gestellte weibliche Partnerin, sogar ein ‚Bauernmädchen‘⁵²⁶ sein kann. Walthers ‚Mädchen‘, wenn man *maget* so übersetzt, soll auch die ‚Seinesgleichen‘ meinen, die mit der ‚Arme-Ritter‘-Existenz kämpfen wie ‚Erec‘ in der höfischen Epik Hartmanns von Aue, wie MASSER eingehend darstellt.⁵²⁷ Diese Überlegung sei auch auf die Sprecherin in L 39,11 anwendbar. MASSER verbindet die Struktur und den Personenbestand des ‚Lindenliedes‘ zu Recht mit denen des ‚donauländischen‘ Minnesangs, in dem „‚Ritter‘ und Ritters-*frouwen* die Wechselfälle ihrer partnerschaftlichen Liebesbeziehungen“⁵²⁸

⁵¹⁹ Wie die beiden Beiträge deutlich machen, hat die Forschung auf die Frage, welche Lieder zu dieser Gruppe gehören, nicht einheitlich geantwortet, Vgl. v.a. Bennewitz (1989), S. 239-243 und Masser (1989), S. 4. Für die Problematisierung der Minnekonzeption der ‚Mädchenlieder‘ vgl. grundsätzlich Ranawake (1982) und besonders Ranawake (1983). Hierzu werden hier diejenigen Lieder, die sowohl Bennewitz als auch Masser als Minimum dieser Liederguppe verstehen, gezählt.

⁵²⁰ Bennewitz (1989), S. 250f.

⁵²¹ Bennewitz (1989), S. 246.

⁵²² Bennewitz (1989), S. 246.

⁵²³ Vgl. Bennewitz (1989), S. 251f.

⁵²⁴ Bennewitz (1989), S. 251. Die Aussage kann auch für L 74,20 geltend gemacht werden, mit dem sich Bennewitz in ihrem Beitrag im gleichen kritischen Diskussionsrahmen des ‚Mädchenliedes‘ auseinandersetzt. Auf die Diskussion zu L 74,20, insbesondere über die soziale Identität der Umworbene, kann hier nicht mehr eingegangen werden.

⁵²⁵ Masser (1989), S. 7.

⁵²⁶ Masser (1989), S. 10.

⁵²⁷ Masser (1989), S. 8-11.

⁵²⁸ Masser (1989), S. 8.

erleben. Solche Lieder sollen laut MASSER das folgende Ziel gehabt haben: „Walther dürfte [...] ganz bewußt auf die Art von Liebeslyrik zurückgegriffen haben, wohl weil sich für ihn hier die Möglichkeit ergab, seine Gedanken von ‚herzeliebe‘ und Partnerschaft im Rahmen einer ‚ganz normaler‘ Minnebeziehung darzustellen.“⁵²⁹

„Mädchendämmerung“ nennt JOACHIM HEINZLE (1997) die diskussionsanregende Problematik. Die Frage der „sozialen Identität der Frau“⁵³⁰ in L 39,11 hänge an der Wendung „*hêre frowe*“ (L 39,24),⁵³¹ wobei die Interpretation hauptsächlich in dem Attribut „*hêr*“ liege – eine reduktionistische Betrachtung, die den Beitrag bis zum Ende belastet. Weil sich das mittelhochdeutsche Adj. *hêr* „gehoben, stolz, freudig“ als „Grundbedeutung“ nachweisen lasse, müsse man jene „*hêre frowe*“ nicht mehr als „hohe Herrin“ auf die „ständische Qualifikation“ der Sprecherin bezogen übersetzen.⁵³² Mit anderen Worten: „Man wird die Wiedergabe von „*hêre frowe*“ mit ‚glückliche Dame‘ der Wiedergabe mit ‚hohe Herrin‘ vorziehen“.⁵³³ Diese beiden Worte seien Selbstanrede der Sprecherin. Hiermit bestreitet er jene Deutung des Verses L 39,24, nämlich „*hêre frowe*“ als Anrede an die Sprecherin durch den werbenden Mann, die durch Editoren, Übersetzer und Interpreten am häufigsten gewählt wurde, ohne dabei eine weitere (liedinterpretatorische und diskursive) Begründung anzugeben.⁵³⁴ Diese Lektüre „setzt nun allerdings voraus, daß eine *frowe* als Sprecherin im Frauenlied unverblümt von ihren erotischen Wünschen und Lüsten redet“⁵³⁵, so heißt es bei HEINZLE weiter. Hierfür führt er Beispiele weiterer weiblicher Sprecherinnen an, namentlich bei Reinmar MF 203,10 und Dietmar MF 34,3. Durch die zusätzliche Analyse von L 74, 20 postuliert er, *maget* sei nicht das sog. „einfache“ Mädchen,⁵³⁶ denn „die Sprecherin des ‚Lindenliedes‘ ist wie die Umworbene im ‚Lied von der Traumliebe‘ [L 74,20] dezidiert als *frowe*, als adlige Dame, gezeichnet.“⁵³⁷

⁵²⁹ Masser (1989), S. 8. Masser bezieht hier bei der Feststellung auf H. Herzmann (1977), S. 356f.

⁵³⁰ Heinzle (1997), S. 150.

⁵³¹ Vgl. Heinzle (1997), S. 151-154. Der erwähnten Problematik zur Deutung L 39,24 widmen sich der kleine Beitrag von Helmut Tervooren (1999) und die Arbeit von Cyril Edwards (2004) ausführlich, die die älteren Meinungen sachlicher und korrekter darstellen als Heinzle.

⁵³² Heinzle (1997), S. 154.

⁵³³ Heinzle (1997), S. 155.

⁵³⁴ Vgl. Heinzle (1997), S. 157.

⁵³⁵ Heinzle (1997), S. 155.

⁵³⁶ Vgl. Heinzle (1997), S. 146-150.

⁵³⁷ Heinzle (1997), S. 157. Hierfür wendet sich Heinzle gegen Warning (1992), S. 720, der anhand L 74,20 urteilt, dass „mit dieser Anrede [‚*Nemet, frowe, disen kranz*‘, I.N.] [...] die *maget* unter Ausblendung ihrer sozialen Identität als eine höfische prädiert [wird].“ Vgl. auch Heinzle (1992), S. 149: „die Frage der ständischen Zuordnung der Frau [wäre] gerade nicht ausgeblendet, sondern im Sinne der Postourellentheorie eindeutig beantwortet.“

Die Arbeit von RAINER WARNING, „Pastourelle und Mädchenlied“ (1992) geht der altbekannten Frage nach, wie sich „die Gattung des höfischen Mädchenliedes“⁵³⁸ bei Walther zur romanischen (aber nicht lateinischen) Pastourelle und ihrer Gattungskonstitution relationiert.⁵³⁹ Seine Feststellung, die aus Überlegungen zu nur einem ‚Mädchenlied‘ (L 74,22) resultiert, soll offensichtlich nur hypothetisch bleiben:

„Ob in diese Gattung des höfischen Mädchenliedes pastourelleske Einzelzüge eingegangen sind oder nicht, erweist sich nunmehr als irrelevant. Denn was immer die [deutschen, I.N.] Autoren aus der romanischen Tradition kannten, mit einem pastourellesken Erwartungshorizont konnten sie nicht rechnen und haben sie nicht gerechnet.“⁵⁴⁰

HEIKE SIEVERT (1993), die sich in ihrer Dissertation⁵⁴¹ und einem zeitgleich erschienenen Aufsatz⁵⁴² mit den Liebesliedern Walthers, besonders mit L 39,11, auseinandersetzt, äußert zu Recht den Zusammenhang der Gattungserwartung des Publikums:

„Setzt man die Vagantenlyrik oder die romanische Pastourellendichtung als Erwartungshorizont voraus, können die Assoziationen ganz andere gewesen sei als z.B. vor der Folie des hohen Minnesangs. Im ersteren Fall erschiene das *Lindenlied* als Glättung, Verharmlosung der gattungstypischen sexuellen Nötigung und sozialen Distanz des Beteiligten, im anderen Fall als eine bis an die Grenzen des (vermuteten) Tabus gehende Darstellung von Erotik.“⁵⁴³

Die Tendenz der „Verharmlosung“ trifft auch auf SIEVERT selbst zu. Zum Beispiel: „Das Lied erscheint als poetische Realisierung gegenseitiger und erfüllter Liebe.“⁵⁴⁴ Oder anders formuliert, „Yet one of the most original characteristics of Walther’s work is that certain poems seems to revoke the hierarchical model of courtly love and set in its place an ideal of balanced, reciprocated love often called *herzeliebe*.“⁵⁴⁵ SIEVERT betrachtet den emotionalen Gehalt im Verhältnis zum frühen Frauenlied. Im Unterschied zu diesem, das von Trauer über die Trennung besetzt ist, „[spricht] die Frau bei Walther mit ungebrochener Freude über ihr Erlebnis“.⁵⁴⁶ Diese als Forschungskonsens geltende Äußerung steht im Widerspruch zur doppelten Beobachtung EHRISMANNs (s.o.), der vor dem Hintergrund des Handlungsschemas der Pastourelle Glück und zugleich Trauer im Lied sieht.

⁵³⁸ So Warning (1992), S. 722. Warning problematisiert die Kategorie ‚Mädchenlied‘ allerdings nicht, so dass die Kritik Heinzles zutrifft. Vgl. dazu Heinzle (1997), S. 147f.

⁵³⁹ Die Diskussion darüber findet man bei Sabine Brinkmann (1985), zu Walther besonders S. 177-200.

⁵⁴⁰ Warning (1992), S. 722.

⁵⁴¹ Sievert (1990).

⁵⁴² Sievert (1989).

⁵⁴³ Sievert (1993), S. 137.

⁵⁴⁴ Sievert (1993), S. 135.

⁵⁴⁵ Rasmussen (1991), S. 75.

⁵⁴⁶ Sievert (1993), S. 136. Mit dieser Äußerung stößt Sievert später auf die Kritik Heinzles, der behauptet, dass diese Äußerung ein „Irrtum“ sei. Vgl. dazu Heinzle (1997), S. 157, Anm. 62: „Hüten muß man sich dabei vor einem geläufigen Irrtum: daß im frühen Minnesang die Erinnerung ans Glück der Liebe notwendig vom ‚Eindruck der Trennung zumindest überschattet‘ sei (Sievert [= Sievert (1990), I.N.], S.99). Es gibt dort sehr wohl die Äußerung ungebrochener Freude über das erfüllte Liebesglück, so aus dem Mund des Mannes bei Dietmar von Aist MF 36,23 und aus dem Mund der Frau beim Burggrafen von Regensburg MF 16,1 [...].“ Dagegen ist hier ausdrücklich betont, dass die weibliche Stimme im ‚frühen‘ Minnesang überwiegend von Gefühlen wie Leid/Trauer besetzt ist.

Überlegungen zur Gattung der Pastourelle werden für das Verständnis von L 39,11 durchaus angestellt. CYRIL EDWARDS (1996) etwa berücksichtigt die Gattungstradition der Pastourelle bei der Betrachtung dieses Liedes. Sein Beitrag unterzieht erstens die Thesen hinsichtlich der Ursprünge der zumeist in romanischer und mittellateinischer Sprache überlieferten Gattung Pastourelle der Kritik und überblickt zweitens die Bandbreite, vielmehr die Variabilität, der angeblich gattungskonstituierenden Elemente in den romanischen, lateinischen und deutschen Gebieten. Eine Durchsicht der pastourellesken und pastourelle-nahen Strophen in den *Carmina Burana*, die lateinisch, mittelhochdeutsch, aber auch makkaronisch verfasst sind, bestätigt wiederum seine Beobachtung, dass die Gattung Pastourelle eine sehr flexibel konstituierte Gattung ist. Davon ausgehend sucht EDWARDS den Gemeinplatz für die angeblich als pastourellesk genannten Merkmale von L 39,11 in vergleichbaren Liebesliedern aus den genannten drei Sprachen. Die Suche endet nicht mit der Feststellung der Abhängigkeit, sondern mit derjenigen der gemeinsamen gattungskonstituierenden Momente: „innerhalb des polygenetischen Rahmens ist die Suche nach Einflüssen gerechtfertigt, nach Einflüssen, die die Grenze zwischen Latein und Volkssprache im Mittelalter ignorieren.“⁵⁴⁷ Der Beitrag setzt damit die bisherige Diskussion zu L 39,11 und CB 163a/ CB 185 mit Erfolg außer Kraft. EDWARDS zeigt auf, dass Walthers Lied, strukturell und motivisch, nicht allein auf die beiden Lieder in CB bezogen werden dürfte. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge untereinander in den von ihm zusammengestellten Pastourelle-n dienen darüber hinaus besonders dazu, das allzu oft aus neuzeitlicher Perspektive interpretierte Lied L 39,11 im neuen Licht erscheinen zu lassen, damit man sich der mittelalterlichen *Gender*-Konstruktion des ‚Lindenliedes‘ annähern kann.⁵⁴⁸ Hier sei unter anderen ein Punkt zitiert: „Wenn man CB 185 zum Vergleich heranzieht, sieht man jedoch, daß die Verwendung der weiblichen Ich-Persona keineswegs automatisch eine weibliche Perspektive mit sich bringt.“⁵⁴⁹

Auch KASTEN (1996) diskutiert die romanische Gattungsentwicklung Pastourelle, auf die hier nicht eingegangen werden kann. In der Diskussion zur deutschen Pastourelle⁵⁵⁰ stellt sie die bisherigen Interpretationen von L 39,11, die sich lediglich auf das Schema der Pastourelle

⁵⁴⁷ Edwards (1996), S. 16.

⁵⁴⁸ Außerdem liefert das von ihm dargestellte Verhältnis der deutschen Zusatzstrophen zu den jeweiligen lateinischen Gedichten die Grundlage, über die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten der *gender*-Konstruktionen zwischen der Hs. M (*Carmina Burana*) und den (großen) Minnesanghandschriften nachzudenken.

⁵⁴⁹ Edwards (1996), S. 13.

⁵⁵⁰ Kasten selbst meint hierzu, dass es in Deutschland keine Pastourelle gegeben hätte. Kasten (1996), S. 39: „Pastourelle im eigentlichen Wortsinn gibt es hier überhaupt nicht, wohl aber Lieder, die im Ansatz nach einem analogen Prinzip konstruiert sind. Lieder dieses Typs sind allerdings erst vergleichsweise spät bezeugt. Sie bieten schon aufgrund ihrer Semantik (die Flachschwingerin, die Wasserträgerin, die Jetterin etc.) weniger Anhalt für Anschluß- und Ausgestaltungsmöglichkeiten als die Pastourelle und müssen sich gattungsgeschichtlich nicht unbedingt von dieser herleiten lassen.“

stützen, kritisch in Frage.⁵⁵¹ Jedoch gelangt Kasten selbst folgerichtig zu keinen festen Erkenntnissen, was das Verhältnis von L 39,11 und der Gattung Pastourelle angeht. So KASTEN: „Im ‚Lindenlied‘ jedenfalls erscheint die Auseinandersetzung mit der Gattungsstruktur der Pastourelle, die Walther sicherlich durch mittellateinische Vermittlung kannte, offenkundig.“⁵⁵² „So setzt das ‚Lindenlied‘ produktionsästhetisch die Struktur der Pastourelle voraus, ohne selbst noch eine Pastourelle zu sein.“⁵⁵³ Mit Blick auf diesen Beitrag und auch denjenigen EDWARDS’ lässt sich nun mit guten Gründen feststellen, dass die Thematik offen bleiben muss.

ASHCROFT (2000) und MECKLENBURG (2004), die sich liedübergreifend für die waltherische Autorspezifik der Frauenlieder interessieren, behandeln L 39,11 jedoch unter anderen Aspekten. Denn ASHCROFT ignoriert die Diskussion TERVOORENS (1991), der die These MERTENS⁵⁵⁴ in Frage stellt;⁵⁵⁵ die Darstellung MECKLENBURGS hingegen geht über das Allgemeinbekannte nicht hinaus.

Die Überlegung von MARY M. PADDOCK (2004) ist direkt auf das performierende Ich des Liedes gerichtet. Offensichtlich übersieht sie dabei die Tatsache, dass die ganze erste Strophe selbst, nicht nur der Refrain *tandaradei*, wie sie meint, textintern von keinem geschlechtlich festgebundenen Ich vorgetragen werden muss, wenn sie meint: „The appearance of the nightingale is the performer/poet’s first direct insinuation of himself in the scenario.“⁵⁵⁶ Dennoch trägt ihr Werk erheblich zur Diskussion zur männlichen Performanz des Frauenliedes, hier speziell in Hinsicht auf das ‚Lindenlied‘, bei. Nachfolgende Feststellung Paddocks ist jedoch ergänzungsbedürftig, da stimmlich präsent nicht nur das textlich bedingte, sondern auch das körperlich bedingte Ich ist: „Unlike a written text, the performance ‚text‘ involves a minimum of two subjects: the physically present performance ‚I‘ and the vocally presented text ‚I‘.“⁵⁵⁷ Die in der Forschung oft erwähnten motivischen Vergleichbarkeiten mit dem Wechsel Dietmars von Aist (MT III, hier Str. 4-5), besonders aber mit Strophe 4, in der das männliche Ich spricht, konkretisiert sie allein aus genderspezifischer Perspektive, was offensichtlich relativiert werden kann: „the narrative of the ‚Lindenlied‘ even appears to reflect the typically male role of pleasure in the act of remembering.“⁵⁵⁸ Jedoch gelingt es ihr, die offen-

⁵⁵¹ Kasten (1996), S. 39-40.

⁵⁵² Kasten (1996), S. 41.

⁵⁵³ Kasten (1996), S. 41.

⁵⁵⁴ Volker Mertens vertritt in seinem Aufsatz zum ‚Frauenlied‘ Reinmars (MT LV) die These, dass Reinmar in Lied L 39,11 Walther minnekonzepzionell kritisiert und somit parodiert.

⁵⁵⁵ Ashcroft (2000), S. 101f.

⁵⁵⁶ Paddock (2004), S. 16.

⁵⁵⁷ Paddock (2004), S. 12.

⁵⁵⁸ Paddock (2004), S. 21.

kundige Kluft zwischen dem männlichen und dem weiblichen Sprechen zugunsten der mittelalterlichen Rezeptionsbedingung zu überbrücken.

„The plural imperative *seht* [L 39,28 „*seht, wie rôt ist der munt.*“, I.N.], unquestionably more than a theoretical device in this song, incorporates vision into the speech of the performer. [...] However, assuming the poet and other men did perform this song, this appeal would force the listeners to make the physical distinction between the performer and his role, in addition to the more abstract distinction forced by the recognition of the female narrative voice. This is the most striking example of the thematization of spectacle in this song; it provides a dialogic base to engage listener interaction and at the same time underscores vividly the performer’s physical presence. We find such visual „cues“ in every stanza of the song [...]“⁵⁵⁹

Die weibliche Stimme bietet sich als „the optimal vehicle for exalting the man“⁵⁶⁰ an. Die Feststellung unterstreiche den Status des männlichen Körpers in der Performanz, so PADDOCK: „[T]he ‚Lindenlied‘ presents itself as a stunning example of the use of voice and image to amplify the presence of the performer.“⁵⁶¹ „[T]he singer is without question the *sine qua non* of the ‚Lindenlied“⁵⁶². Die im Text dargestellte Repräsentation des weiblichen *gender* ist daher nur eingeschränkt in der Performanz wahrnehmbar: „The *image* of the woman in this song is certainly projected on the text level, and may or may not have been conveyed in the song’s performance.“⁵⁶³

In der Neuinterpretation von KROHN (2006) steht Vers L 39,24 und hier die „*hêre frouwe*“ im Mittelpunkt. Der Beitrag weist – ausgehend von der älteren Forschungsliteratur⁵⁶⁴ – darauf hin, dass die vom männlichen Sänger „vorgetragene Erzählung der *hêren frouwe* nicht mindestens ebenso witzig gewirkt haben“⁵⁶⁵ könnte, wie das „auf das zweideutige Vergnügen“⁵⁶⁶ zielende Lied CB 185. Es bleibt die Frage offen, warum dieser Interpretation zufolge ausgerechnet der höfische Minnesänger Walther immer wieder gegen eine ‚hohe Herrin‘ spricht.

⁵⁵⁹ Paddock (2004), S. 17.

⁵⁶⁰ Paddock (2004), S. 16.

⁵⁶¹ Paddock (2004), S. 24.

⁵⁶² Paddock (2004), S. 13.

⁵⁶³ Paddock (2004), S. 23.

⁵⁶⁴ Krohn (2006) ignoriert die Walther-Forschung der letzten zehn (oder zwanzig) Jahre. Stellvertretend für diese Feststellung sei auf S. 35f. verwiesen: „[W]ir datieren die sog. ‚zweite Phase‘ der Reinmar-Walther-Fehde (mit aller notwendigen Vorsicht) etwa auf die Zeit um 1203. Wenn wir aber (im Einklang mit der einschlägigen Forschung) davon ausgehen dürfen, dass das ‚Lindenlied‘ ebenfalls etwa um diesen Termin herum verfasst wurde (Bertau 1973, 894; Brückl 1983, 51f.), dann wäre es weiter zu fragen, ob der Rückgriff auf die donauländische Dichtung nicht vielleicht mehr gewesen sein könnte als nur eine nostalgische Reverenz vor dem Passauer Publikum, dem hier noch einmal der kunstfertige Nachklang autochthoner Poesie vorgeführt wurde. Es ließe sich dann nämlich dieses Lied über seine gefällige Funktion als Geste der bloßen Artigkeit hinaus auch verstehen, als Teil der großen Auseinandersetzung zwischen Reinmar und Walther, und ebendiesem Verdacht wird näher nachzugehen sein.“ Krohn besteht außerdem immer noch auf die Existenz des „festen Bestand[s] der volkstümlichen Frauenstrophen“ und der „altheimischen, überständischen Frauenlieder[] der vorhöfischen Zeit“ (ebd., S. 35), obwohl die Studien von Bennewitz (1991) und von Jens Haustein (2000) etwa bereits solchen literarhistorischen Vorstellungen kritisch gegenüberstehen. Frauenlieder, wie sie Krohn im Sinne hat, sind ihnen zufolge überlieferungsgeschichtlich nicht zu belegen.

⁵⁶⁵ Krohn (2006), S. 45.

⁵⁶⁶ Krohn (2006), S. 45.

Der Verdacht liegt nahe, dass hier das Deutungsmuster eine Rolle spielt, Walther kritisch gegen Hohe Minne und die abweisende *frouwe* sprechen zu hören. Die Sprecherin ist aber auf jeden Fall nicht das „arglose Mädchen“, wie KARL SIMROCK⁵⁶⁷ es sich vorgestellt hat. „Denkbar wäre ein bewusst durchsichtiges, auf komische Verfremdung angelegtes Rollenspiel auch beim ‚Lindenlied‘, und möglicherweise ist Walther der erste Minnesänger, der das Wirkungsarsenal solcher ‚transsexuellen Maskerade‘ so bravourös ausschöpfte.“⁵⁶⁸ Allerdings ist das ‚Lindenlied‘ eben nicht „das erste deutschsprachige Lied, in dem eine weibliche Sprecherin in aller Offenheit und ohne entschärfende Filter von einem erotischen Abenteuer berichtet“⁵⁶⁹, so dass Walthers „komödiantisches, schauspielerisches Talent“⁵⁷⁰, vor allem seine „transsexuelle Maskerade“⁵⁷¹, relativiert werden sollen. KROHN plädiert für „das kritische Potential“⁵⁷² des Liedes, dies nicht ohne Annahme der ‚Fehde‘. Die Möglichkeit des „zweideutige[n] Vergnügen[s]“⁵⁷³ verfolgt er aber nicht mehr, eine Feststellung, die es anhand der zahlreichen Frauen- und Männerlieder Walthers noch zu erschließen gilt.

6.1.2. Text und Überlieferung

Lied 39,11 ist in den Handschriften B und C in gleicher Strophenfolge überliefert. Die sprachlichen Abweichungen der beiden Fassungen sind zwar gering, der in Hs. B überlieferte Text enthält jedoch an einigen Stellen abweichende Ausdrücke. Die gängigen, meistverbreiteten Editionen LACHMANN/CORMEAU (¹⁴1996) und SCHWEIKLE (1998) folgen daher der Hs. C. Der bekannte Refrain „*tandaradei*“ sollte auf der Basis von Hs. B in den Strophen 2 bis 4 etwas anders geklungen haben, nämlich „*tandaraidai*“⁵⁷⁴

Die folgenden beiden Textfassungen basieren auf Hs. C. Einige von dieser Handschrift abweichende Textstellen werden hervorgehoben:

⁵⁶⁷ Krohn (2006), S. 44. Krohn bezieht sich hier auf die Übersetzung von Simrock (1833), S. 183.

⁵⁶⁸ Krohn (2006), S. 45f.

⁵⁶⁹ Krohn (2006), S. 44.

⁵⁷⁰ Krohn (2006), S. 46.

⁵⁷¹ Krohn (2006), S. 46.

⁵⁷² Krohn (2006), S. 46.

⁵⁷³ So Krohn (2006), S. 46.

⁵⁷⁴ Vgl. die Edition von Lachmann/Cormeau in Apparat. Bei Schweikle findet man die Lesart der Handschrift B von der Textfassung getrennt unter „Sinn-neutrale Varianten (Apparat C)“, hier Schweikle (1998), S. 515.

Schweikle L. 39,11:

„Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ mugent ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zuo der ouwe,
dô was mîn friedel komen ê.
dâ wart ich enpfangen,
– hêre frouwe! –
daz ich bin saelic iemer mê.
er kuste mich wol tûsent stunt,
tandaradai,
seht wie rôr mir ist der munt.

Dô hât er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bette stat.
des wirt noch gelachtet
inneclîche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
bî den rôsen er wol mac,
tandaradai,
merken wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir laege,
wessez iemen,
(nû **enwelle** got!) sô schamt ich mich.
wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevinde daz wan er und ich
und ein kleinez vogellîn,
tandaradai,
daz mac wol getriuwe sîn.“

Lachmann/Coumeau Nr. 16:

„Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ mugent ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zuo der ouwe,
dô was mîn friedel komen ê.
dâ wart ich enpfangen,
hêre frowe,
daz ich bin saelic iemer mê.
Kuster mich ? wol tûsentstunt,
tandaradai,
seht, wie rôr mir ist der munt.

Dô hât er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bettestat.
des wirt noch gelachtet
inneclîche,
kumt iemen an daz selbe pfat,
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradai,
merken, wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir laege,
wessez iemen,
nun welle got, sô schamt ich mich.
wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevinde daz, wan er und ich,
Und ein kleinez vogellîn,
tandaradai,
daz mac wol getriuwe sîn.“

Das Lied wird meistens als neunzeilige Stollenstrophe (2a 2b 4c/ 2a 2b 4c// 4d 2x 4d) interpretiert.⁵⁷⁵ Im Lied wird der im deutschen Minnesang seltene Refrain verwendet.

Im offenkundigen Unterschied zur lateinischen und auch zur französischen Pastourelle⁵⁷⁶ bringt das Lied Walthers vom weiblichen Standpunkt aus weder die weibliche Opferrolle noch die Obszönität in der Liebesbeziehung zum Ausdruck. Das Lied kann, wie im Folgenden gezeigt werden soll, jedoch nicht immer vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Gattung der Pastourelle gelesen werden.

Strophe 1:

Die Strophe beginnt mit einer Naturbeschreibung:

Under der linden
an der heide
(Str. 1, V. 1-2)

Bisher ist der Sprecher die dritte Person, die das Lied eröffnet. Bald stellt sich jedoch heraus, dass zum einen dieser Eingang zur genauen Ortsbestimmung des Liebesgeschehens dient:

dâ unser zweier bette was,
(Str. 1, V. 3)

zum anderen aber wird mit den Worten „*unser zweier bette*“ deutlich, dass der Sprecher selbst ins Geschehen involviert ist. Von Angesicht zu Angesicht mit der Ansprache *ir* (Str. 1, V. 4) spricht/singt der Sprecher so den Hörern die weitere Beschreibung des blühenden Liebesorts, eine Beschreibung, die genau genommen aus konventionellen Versatzstücken besteht (V. 6-7). Die schöne Landschaft, zugleich der literarische Topos von *locus amoenus*, wird nun zusätzlich durch den akustischen Effekt ergänzt:

tandaradei
(V. 8)

wobei man im folgenden Schlussvers noch einmal daran erinnert wird, dass es sich um eine Begebenheit in der Vergangenheit handelt:

schône sanc diu nahtegal.
(Str. 1, V. 8)

Die Lautmalerei der Vogelstimme bildet, im Gegensatz zum romanischen Minnesang, den besonders im deutschen Minnesang seltenen Refrain,⁵⁷⁷ der in diesem Sinne zugunsten der freudigen Stimmung zu interpretieren ist. Hinzuzufügen ist bei dem letzten Vers, dass die Nachtigall nicht nur im Mittelalter das Sinnbild der Liebe, sondern auch das Sinnbild des

⁵⁷⁵ Kasten (1995), S. 912 und Schweikle (1998), S. 648. Schweikle weist auf Kippenberg (1962), S. 27 hin, der neben dem (bis heute im Aufführungspraxis verwendeten) Melodievorschlag die vielfältige metrische Interpretation für möglich hält.

⁵⁷⁶ Die Textlektüren im Kontext der Gattung der Pastourelle wurden oben unter Kapitel 6.1.1. ausführlich vorgestellt.

⁵⁷⁷ Vgl. dazu Hausner (1980).

Minnesängers ist. Die polyphone Metaphorik dieses Vogels ist seit der Antike so vielfältig,⁵⁷⁸ dass an dieser Stelle auf Beispiele verzichtet wird.

Strophe 2:

Auffallend ist das Hervorheben des Sprechersubjekts „Ich“ direkt an erster Stelle des Eingangsverses der Strophe 2:

Ích kam gegangen
zuo der ouwe,
(Str. 2, V. 1-2)

Erst danach wird das Geschlecht des bislang neutral gebliebenen Sprechers durch den Hinweis „*mîn friedel*“ (V. 3)⁵⁷⁹ offengelegt: Im Lied spricht ursprünglich das weibliche Ich. Man kann aber prinzipiell nicht feststellen, ob dieses weibliche Ich mit dem Sprecher der ersten Strophe identisch ist, der den Natureingang (die ganze Strophe 1) gesprochen hat. Die Frau sei zu Fuß zu der Aue gegangen – einer der seltenen Belege für die weibliche Mobilität um 1200, und zwar ohne begleitende „*vuote*“.⁵⁸⁰ In den darauf folgenden Versen wird eine verabredete Begegnung (aufgrund „*ê*“, V. 3⁵⁸¹) des weiblichen Ich mit dem Geliebten in der Natur beschrieben, wobei das Augenmerk des Publikums auf den Ablauf der Szene gerichtet ist:

dô was mîn friedel komen ê.
dâ wart ich enpfangen,
– hêre frouwe! –
daz ích bin saelic iemer mê.
(Str. 2, V. 3-6)

Es ist nicht möglich, anhand der weiblichen Äußerung die männliche Annäherung an die Sprecherin bzw. – dem Handlungsmuster der Pastourelle nach ausgedrückt – die Verführungssze-

⁵⁷⁸ Etwa die Nachtigall als der Vogel, der am Morgen früher als die anderen Vögel und tagsüber gar nicht singt. Zu dieser Bedeutung der Nachtigall im späten Tagelied vgl. Schnyder (2003). Zur Nachtigall als Metapher allgemein vgl. Hatto (1965), S. 792-800. Zur europäischen Metapher Nachtigall seit der Antike vgl. Pfeffer (1985) und Gellinek-Schellekens (1984), S. 1-27. Das Rendezvous müsste in diesem Kontext also nicht am hellen Tag stattgefunden haben. Vgl. Wolf (1979). Es ist aber nicht immer deutlich, ob die Annahme (vgl. Wolf, 1979, S. 115f. und Sivert, 1990, S. 106), dass die Reminiszenz der Gattung des Tageliedes im ‚Lindenlied‘ zu greifen sei, auch auf diese Vogel-Metaphorik und auf die damit verbundene zeitliche Vorstellung (Tagesanbruch) zurückgeht. Sievert (1990), S. 106 hält allerdings die „Anklänge an das Tagelied“ in ‚Lindenlied‘ für hörbar und beklagt, dass sie „außer von MEYER zurecht niemals ernsthaft diskutiert worden sind“ (ebd.). Mertens (2002), S. 282f., der zwar vor allem am Beispiel des Tageliedes Dietmars die Pastourelle und das Tagelied in einem Zusammenhang betrachtet, aber die Flexibilität der Gattung des Tageliedes fokussiert, wenn es das Motiv der Pastourelle integriert. Inwieweit die Pastourelle das Motiv im Tagelied integrieren kann, behandelt Mertens so nicht.

⁵⁷⁹ Zu diesem ‚alten‘ Begriff vgl. Schweikle (1998), S. 650.

⁵⁸⁰ Die Mobilität der höfischen Dame ist, wenn das Bewegen selbst auch nicht direkt erwähnt wird, nur noch in wenigen (Frauen-)Liedern zu finden, namentlich bei Dietmar von Aist MT IV (MF 37,4) und Albrecht von Johansdorf MT XII MF 93,12. Die männliche Mobilität ist dagegen bereits in den Gattungsschemata selbst präsent, wie im Tagelied und im Kreuzzugslied. Dazu zählt selbstverständlich auch die Pastourelle, deren Existenz es im deutschen Minnesang nicht nur um 1200, sondern auch noch bei Neidhart zu erhellen gilt. Zur Pastourelle vgl. Brinkmann (1985). Zur Gattungsübernahme der Pastourelle bei Neidhart vgl. Bennewitz (1993).

⁵⁸¹ Allerdings soll das Überlieferungsproblem (in der Hs. B fehlt „*ê*“; in der Hs. C wurde „*ê*“ nachgetragen) für die Interpretation mit berücksichtigt werden. Darauf soll hier unten noch ausführlicher eingegangen werden. Das Fehlen des Wortes „*ê*“ ist in den beiden gängigen Editionen (Schweikle und Lachmann/Cormeau) nur im Apparat erwähnt.

ne der Sprecherin konkreter zu fassen. Die Werbung des Geliebten ist nicht nur auf das Minimum reduziert: „*dô was mîn friedel komen ê*“ (V.3, in der Hs. C nach der Nachtragung) oder „*dô was mîn friedel komen*“ (V. 3, in der Hs. B und in der Hs. C vor der Nachtragung), sondern die Überlieferung weist genau an dieser Stelle zwei interpretatorisch gewichtige Varianten nach. Folglich bleibt die Mutmaßung, dass man die Bekanntschaft der beiden Liebenden voraussetzen darf, weil der Ausdruck „*was ... komen ê*“ auf das „abgemachte“ Treffen bezogen werden kann. Die beiden Textfassungen zeigen, dass man hier sowohl das Handlungsmuster der Pastourelle (– der Mann reitet ins Freie aus und trifft mehr oder weniger zufällig etwa die *puella* –) als auch eine bewusste Abweichung von diesem Schema berücksichtigen muss.

Um die Werbung des Mannes zu verdeutlichen, tragen die folgenden Textstellen kaum etwas bei, eher im Gegenteil. Für die Szene des Empfangs, die die Art der Beziehung der beiden Liebenden verdeutlichen kann, kennt das Lied nur zwei Worte: „*hêre frouwe*“ (V. 5). Die beiden Worte, von wem und in welchem Sinne dies ausgesprochen werden mag, markieren zwar unmissverständlich die Sonderbarkeit des Empfangs, der bisherigen Forschung zufolge bleibt jedoch die Semantik von „*hêre frouwe*“ (uns) definitiv unklar, ja muss unklar bleiben.⁵⁸² Tatsächlich ist in der Forschung darüber diskutiert worden, ob die Worte „*hêre frouwe*“ (V. 5) als „Schmeichelei“ des Mannes und als kluge Werbungs- und Verführungsstrategie verstanden werden können;⁵⁸³ in diesen Zusammenhang gehört auch die Frage der Identität, der gesellschaftlichen Stellung der Sprecherin, ob sie die höfische Dame ist oder möglicherweise die *puella* in der Pastourelldichtung sein könnte (s.o. unter Kapitel 6.2.1.).

Der Versuch, diese Fragen zu beantworten, stellt zwar eine Diskussion über das Muster der Genderbeziehung dar. Die Forschung konzentriert sich aber zu diesem Zweck zu Unrecht auf die *gender*-Konstruktion (besonders auf den gesellschaftlichen Status) der Rollensprecherin. Es erscheint viel wichtiger, an dieser Textstelle auf die ausgeblendete Werbungsszene und auf die nicht konkretisierbare männliche Genderrolle des Liedes hinzuweisen. Anders formuliert: Analog zur Handlungsstruktur der (selbstverständlich höfischen) Gattung der Pastourelle betrachtet, bleibt die männliche Rolle in L 39,11 eine Leerstelle. Das Moment der Werbung, diese zentrale Gattungskonstituente des Minnesangs selbst, entweicht hier dem Blickwinkel. Dennoch oder gerade deshalb wird an dieser (und den anderen) Textstelle(n) das vermittelt, was die Sprecherin wahrhaftig aussagt: „*daz ich bin saelic iemer mê*“ – die Glücksgefühle,

⁵⁸² Daher bleibt/bleiben die pragmatische(n) Entscheidung(en). Hier wird „*hêre frouwe*“ als Anrede an die Sprecherin verstanden.

⁵⁸³ Überlegungen in dieser Richtung gehen davon aus, dass die beiden Worte vom männlichen Sprecher gesprochen werden. Die männliche Ansprache an die Frau als Verführungsstrategie gehört zu den Gattungskomponenten der Pastourelle überhaupt.

die immer noch, sogar ewig andauern. Ob dagegen der Mann nicht die flüchtige Pastourellenliebe, sondern die dauerhafte Tageliedliebe zu pflegen vermag, bleibt aus dem Ausdruck des Liedes ausgeblendet.

Das Aufeinanderschichten oder die Gleichsetzung von weiblicher Erotik und Freude folgt auf die Offenlegung der Gefühle:

er kuste mich wol tûsent stunt,
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.
(Str. 2, V. 7-9)

Der abschließende Vers korrespondiert zu den bildlichen Naturbeschreibungen der ersten Strophe. Die Erotik ist in der roten Farbe des Mundes, die im Minnesang sehr häufig auftaucht, gerade sichtbar. Das grammatikalische Präsens (Str. 2, V. 9) bildet außerdem die Referenz zur allgegenwärtigen Performanzsituation, über die die Forschung höchstens spekulieren kann.

Strophe 3:

Strophe 3 beschreibt das Rendezvous etwas ausführlicher. Die in Vers 9 genannte rote Farbe des Mundes signalisiert, was aus dem Mund des Mannes nur schwer auszusprechen ist.⁵⁸⁴ Die Wendung „*eine bette stat*“ aus Blumen greift wiederum auf ein Bild aus der Natur zurück und weist auf einen *locus amoenus* hin; er wurde der Ort ihrer beider Liebeshandlung:

„Dô hât er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bette stat.
des wirt noch gelachet
inneclîche.“
(Str. 3, V. 1-5)

Gebunden an diese Rückgriffe auf Bilder aus der Natur erweist sich hier die weibliche Stimme als Vermittler des Eros. Trotz des Toposcharakters der Naturbeschreibung amalgamieren sich Natur, Freude und die weibliche Stimme. Ab dem letzten Vers des Aufgesangs wird nun das Präsens (V. 6 und V. 9) verwendet:

kumt iémen an daz selbe pfat.
bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.
(Str. 3, V. 6-9)

Hier zeigt sich, dass die (ursprüngliche) Alleinrede der Sprecherin im Vortrag direkt an das Publikum adressiert ist. In den bildhaften Darstellungen des Liedes kommt in dieser Strophe

⁵⁸⁴ Belege zum erotischen Wortschatz im geschlechterspezifischen Vergleich bei Zeyen (1996), S. 201ff. Auch sei hier darauf hingewiesen, dass die Ausdrücke *bî ligen* und *um(be)vangen* eindeutig häufiger aus dem Mund der Frau verwendet werden.

das Bild der Rosen (Str. 3, V. 7) vor. Von der *defloratio* (mittelhochdeutsch *bluomen brechen*) verrät der Text selbst trotz der eindeutigen Assoziierungen nichts.⁵⁸⁵

Das sprechende weibliche Ich setzt sich beim Sprechen über Liebe mit einer fiktiven Figur „*iemen*“ (V. 6) auseinander: Dieser „*iemen*“ muss sehen; er soll die Tatsache ihres Rendezvous bezeugen können. Männer würden – ganz im Gegenteil zum Vortrag des Liedes – das Rendezvous selbst nicht zur Schau stellen und würden auch nicht wünschen, dass jemand ihre Liebeserfahrung zu bezeugen vermag. Erinnert sei nur an das *rüemen*, das dem männlichen Sprecher untersagt ist.⁵⁸⁶ Indem die Sprecherin nur noch mit der Anrufung an den ungenannten Dritten (*iemen*) mit sich selbst redet, anders formuliert, während sie mit *niemen* redet, qualifiziert sich die weibliche Rede als Alleinrede, die allerdings vor dem Publikum weitergeführt wird. Die männliche Alleinrede dagegen, obwohl sie auch Alleinrede ist (gemeint ist hier das Monologlied), kennt keine Anrufung an den unbekanntem Dritten, der mit *niemen* gleich ist, sondern wendet sich sogar direkt an die (textuellen und realen) Zuhörer. Aus diesem Kontrast resultiert nun der Verdacht, dass dieser unsichtbare *iemen* der in die Textstruktur eingeschriebene männliche (voyeuristische) Blick ist.⁵⁸⁷

Strophe 4:

Über die Ähnlichkeit des Ausdrucks in V. 1 bis 4 in Strophe 4 und einer Textstelle im Frauenlied Reinmars (LV) wurde zum Teil zu Unrecht im Rahmen der Reinmar-Walther-Fehde diskutiert.⁵⁸⁸ Hier zum Vergleich die genannten Verse:

Swes er pflaege,
swenne er bî mir laege,

mit sô vremen sachen
kônder wol gemachen,
daz ich sîner schimpfe müeste lachen.

(Reinmar LV, Str. 4, V. 7-11)

Daz ér bî mir laege,
[...]
wes er mit mir pflaege,
(L 39,11, Str. 4, V. 1-4)

„Dô hât er gemachet
alsô rîche
[...]
des wîrt noch gelachet
inneclîche“
(L 39,11, Str. 3, V. 1-5)

⁵⁸⁵ Vgl. Bennowitz (1989), S. 245.

⁵⁸⁶ Soweit die ‚höfische Liebe‘ keine realhistorische Praxis ist, könnte man ein solches Schweigegebot natürlich bestreiten. Der Minnesang selbst kann bekanntlich nur noch an den Grenzen zur Verletzung der Verschwiegenheit existieren.

⁵⁸⁷ Vgl. Rasmussen (1991), S. 80. In diesem Kontext erscheint die Untersuchung Edwards erst recht als interessant, die für die Gattung die Komponente berücksichtigt, dass ein männliche Autor/Sänger die Rolle des Beobachters spielt. Vgl. Edwards (1996), S. 4.

⁵⁸⁸ Besonders Mertens (1983). Vgl. auch die obige Darstellung zum Lied Reinmars (MT LV).

Allerdings kann hier die Frage nach der direkten Einflussnahme des einen durch den anderen Autor über die Hinweise der Intertextualität des Mittelalters hinaus nicht beantwortet werden. Beim direkten Vergleich fällt allerdings auf, dass Walther im Minnesang erstmals dem weiblichen Schamgefühl einen passenden Platz einräumt:⁵⁸⁹

Daz ér bî mir laege,
wessez iemen,
(nû enwelle got!) sô schamt ich mich.
(Str. 4, V. 1-3)

Im Anschluss an die vorangehende Strophe, die den beobachtenden Blick des unbekanntes Dritten bereits kennt, setzt sich die weibliche Sprecherin hier wieder mit dem unbekanntes Dritten *iemen* (V. 2) auseinander. Damit, im gut vorbereiteten Umfeld also, wird das weibliche Schamgefühl gelungen als natürlich inszeniert. Das inszenierte Schamgefühl bringt die Sprecherin mit der höchsten Instanz – Gott – in Verbindung (V. 3)⁵⁹⁰ und bittet die Sprecherin um Geheimhaltung der Liebesbeziehung.⁵⁹¹ SCHWEIKLE übersetzt die oben zitierten Verse folgendermaßen:

„Daß er bei mir lag –
wüßte es jemand –
(das nun wolle Gott nicht!), dann schämte ich mich.“⁵⁹²

Das Schweigegebot wird erst am Ende des Liedes endlich zum Thema des Sprechens – eigentlich schon zu spät, da die Sprecherin bereits alles gesagt hat:

,niemer niemen
bevinde daz wan er und ich
und ein kleinez vogellîn,
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sîn.⁶
(Str. 4, V. 5-9)

Im bewussten Ausschluss von *iemen* (> „*niemen*“, V. 5) beschließen nur „er und ich“ den Geheimbund. Nur der kleine Vogel, der im Zuge der bildhaften Naturbeschreibung des Liedes in das Bild hineinpasst, genießt einen Ausnahmestatus, der Liedtext wird neben der Optik auch um die Akustik (*tandaradai*) bereichert. Während eine Jemand-Figur, wie man im Text erkennen kann, starke weibliche Schamgefühle verursacht (V. 2-3), erscheint das einzig sichtbare kleine Tier eher als harmloser Mitwisser.

⁵⁸⁹ Zum kulturhistorischen Thema Scham im Mittelalter informiert Yeandle (2001) zu Walther S. 205ff., besonders zu „Frauscham“ S. 214ff.

⁵⁹⁰ Im Übrigen legt auch Reinmar im zitierten Lied (LV) die Gottesanrufung der Sprecherin in den Mund, wobei die Fürbitten der beiden Sprecherinnen sehr unterschiedliche Inhalte aufweisen.

⁵⁹¹ Der Liebesdiskurs im ‚Lindenlied‘ zeigt somit auf, dass der kirchliche Diskurs über Sexualität und Liebe in der Liebesdichtung oder im Medium der weiblichen Stimme untergraben wird. Hier darf nicht vergessen werden, dass Walther im Unterschied zu den anderen zeitgleichen Minnesängern auch religiöse Dichtung verfasst. Die Bedeutung des Gottesbezugs bei Walther ist nicht nur in der Spruchdichtung, sondern auch in der Gattung des religiösen Leich (L 3,1) (gattungsbedingt) stets hervorgehoben.

⁵⁹² Schweikle (1998), S. 231. Zu Vers 3 in den Hss. B und C kommentiert Schweikle (1998), S. 515, sinnneutrale Varianten [Apparat] C : „nun welle (*Anfangs*-n über der Zeile nachgetragen)“.

Das harmlose Vögelchen, ursprünglich ein Versatzstück des literarischen Topos in Strophe 1, trägt damit dazu bei, die literarisch-höfische Konvention einzuhalten; die Geheimhaltung der Liebe ist also sichergestellt. Jene eigenartige Beobachterrolle in der romanischen Pastourelle⁵⁹³ zeigt sich hier im neuen Gewand des Vögeleins, so dass der Verdacht des Voyeurismus hinfällig wird. Der scheinbar harmlose Vogel entpuppt sich jedoch schließlich als funktionierende männliche Autor-Instanz.⁵⁹⁴ Das Frauenlied kann in dieser Hinsicht sicherlich als ein Meisterwerk poetischer Technik und Raffinesse bezeichnet werden.

6.1.3. *Saelde von maget und vrouwe*: Minnesang ohne die Rolle des männlichen Werbers

Es konnte oben unter Kapitel 6.1.1. kritisch dargestellt werden, auf welche Weise sich die Forschung auf die Klärung des gesellschaftlichen Standes des Sprecherin-Ichs des ‚Lindenliedes‘ konzentriert. Diesen Studien gemeinsam ist die Auffassung, dass hier nicht mehr die ‚Hohe Minne‘ vertreten ist; als Stütze fungiert die Darstellung im Lied selbst, die ‚erfüllte‘ Liebe, die, in der Abgrenzung zum üblichen Minnesang, sich durch die ‚Gegenseitigkeit‘ der ‚Partner‘ auszeichnet. Über die männliche Figur und ihren Genderentwurf im ‚Lindenlied‘ wurden dagegen kaum Überlegungen angestellt.

Der hier vorliegende Interpretationsversuch konnte zeigen, dass es nicht die ‚Gegenseitigkeit‘ der Liebe ist, die dieses Frauenlied auszeichnet, sondern die Darstellungslücke, die nicht konkretisierbare Werbungsszene, das heißt die Leerstelle der männlichen Genderrolle, die – zumindest aus neuzeitlicher Sicht – dem ‚Lindenlied‘ einen einmaligen Reiz verleiht.⁵⁹⁵ Im Zentrum des ‚Lindenliedes‘ steht ein alleinstehendes weibliches Aussage-Subjekt und dessen Stimme, die die Koppelung mit ihrem männlichen Gegenpart verweigert und sich damit einer konkreten Vorstellung der Geschlechterbeziehung entzieht.⁵⁹⁶ Dem heute in Anthologien der mittelalterlichen Lyrik meist gedruckten Lied L 39,11 fehlt folglich genau das, was im Minnesang maßgeblich war: die männliche Werbung.

⁵⁹³ Zum Handlungsschema dieses Pastourelleentyps vgl. etwa Edwards (1996), S. 3ff. Nicht übersehen werden darf die weibliche Perspektivierung des Geschehens im ‚Lindenlied‘, während das Ereignis in den romanischen Liedern dieses Typus aus der Perspektive des männlichen Sprechers berichtet wird. Die Nachtigall als Metapher des Minnesängers wird hier nicht mehr betont.

⁵⁹⁴ Die Besonderheit des Ichs bzw. der Ich-Rolle bei Walther wurde in der Forschung von verschiedenen Standpunkten aus thematisiert und stark hervorgehoben. Vgl. Hahn (2000), S. 154ff. Vgl. auch Schaefer (1966), Knappe (1989), Hahn (1989).

⁵⁹⁵ Die weibliche Rolle im konzeptionell vergleichbaren Liedwechsel Reinmars (MT LIX und MT LXVI), die oben unter Kapitel 5.4. behandelt wurde, kennt dagegen den männlichen Gegenpart, der das Glück der weiblichen Ich-Rolle von der anderen Seite, aus der Perspektive des Mannes, ergänzt und damit die Beziehung der beiden Geschlechter deutlich werden lässt.

⁵⁹⁶ In der Performanz des ‚Lindenliedes‘ wird aber nicht das weibliche *gender* der Ich-Sprecherin aufgeführt, sondern die männliche Genderrolle des leiblichen Autor-Sängers. Diese Präsenz der Männlichkeit deutet aber eher darauf hin, dass die Rezeption des aufgeführten ‚Lindenliedes‘, im Gegensatz zur heutigen Leserezeption, misslungen ist.

Aufgrund der ‚gegenseitigen‘ Liebeskonzeption, meist in Kombination mit der weiblichen Figur des sog. Mädchens – wie in L 39,11 –, wurden Lieder wie L 74,20 u.a. in der älteren Forschung als ‚Mädchenlieder‘ (und auch ‚Lieder der *herzeliebe*‘) bezeichnet. Wie die frühere Bezeichnung für diese Lieder, ‚Lieder der *nideren* Minne‘, zeigt, ist die Auffassung bis heute etabliert, die kaum erreichbare Liebe (als Hohe Minne) mit der hochrangigen Dame, die leicht erfüllbare Liebe (als Niedere Minne) mit der sozial niedrigen Frauenfigur in Verbindung zu bringen. Wie bereits ausgeführt (s.o. unter Kapitel 6.1.1), lassen sich klare Tendenzen in der jüngeren Forschung feststellen: sie plädiert für die nicht-niedrige, in der Implikation hohe gesellschaftliche Stellung der Sprecherin, und sieht in L 39,11 nicht nur das ‚ideale‘ Liebesglück, das durch das minnesängerische höfische Sprechen hervorgerufen wird.⁵⁹⁷ In einer erneuten kritischen Auseinandersetzung mit der Forschung seit dem Ende der 80er Jahre soll im Folgenden jedoch die Genderrolle der weiblichen Sprecherin in L 39,11 (und auch L 74,20), die in der aktuellen Diskussion weder als *puella* noch als *magt*, sondern bevorzugt als *vrouwe* bezeichnet wird, genauer untersucht werden. Dabei sollen weitere Lieder Walthers (wie beispielsweise L 74,20 u.a.) herangezogen werden, weil sie nicht zuletzt aufgrund der dort verwendeten Wörter *nidere* und *magt* z.B. für die Vorstellung der weiblichen Genderrolle in L 39,11 von zentraler Bedeutung sind. Die gerade genannten Begriffe *nidere* und *magt* stehen auch hier im Zentrum der Überlegungen.

Die wichtigsten Belegstellen für *nider/nidere*, die für die Diskussion des gesellschaftlich niedrigen Status der Frauenfiguren in den sog. Mädchenliedern als Stütze gegolten haben, erscheinen bekanntlich im Walthers Lied „*Herzeliebes frouwelîn*“ (L 49,25):

Sí verkêrent mir daz ich
 sô nidere wende mînen sanc.
 dâz si niht versinnent sich,
 waz minne sî, des haben undanc!
 (L 49,25, Str. 2, V. 1-4; L/C 26)

Es bleibt dabei noch umstritten, ob Vers 2 in Str. 1 nicht etwa auf den Stil des Sanges oder die Art der Minne oder Minnewerbung, sondern schlicht auf den Status der Geliebten hin interpretiert werden darf.⁵⁹⁸ Zur Beantwortung dieser Frage soll zusätzlich die zweite Textstelle aus demselben Lied herangezogen werden:

dû bist schoene und hâst genuoc
 (L 49,25, Str. 3, V. 3, L/C 26)

Die Diskussion über diese Textstelle konnte bislang nicht vollständig ausschließen, dass die Geliebte des sprechenden Ichs von sozial niedrigem Stand ist, da der zitierte Vers die soziale

⁵⁹⁷ Hier stellvertretend Bennewitz (1989) und Heinzle (1997).

⁵⁹⁸ Vgl. die Zusammenfassung der Forschung bei Schweikle (1998), S. 680ff.

Dimension zwar nicht beinhalte, aber darauf hindeute.⁵⁹⁹ Bei Walther sind die Begriffe *nieder/nidere* nicht selten belegt. Um den Begriff *nidere* besser zu begreifen, seien unten vier Textstellen aus dem Bereich des Minnesangs sowie drei weitere Belegstellen aus dem Bereich der Spruchdichtung zitiert:

„Swâ der hôhe nider gât
und ouch der nider an hôhen rât
gezucket wirt, dâ ist der hof verirret.“
(L 83,14, „Leopoldston, Erster Thüringerton, Zweiter Atzeton“, Str. 4, V. 1-3 bzw. L/C 55, Str. 4, V. 1ff.)

„Lât mich an eime stabe gân
und werben umbe werdekeit
mit unverzagter arebeit,
als ich von kinde hân getân,
Sô bin ich doch, swie nider ich sî, der werden ein,
genuoc in mîner mâze hô.“
(L 66,21, Str. 2, V. 1-6; L/C 43)

„ein halm ist *kreftec* unde guot,
was er uns allen liebes tuot,
er frôit vil manigem sînen muot,
wie danne umbe sînen sâmen!
von grase und von halme zuo strô
er machet manig herze frô,
er ist guot nider unde *hô*.“
(L 17,25, „Zweiter Philippston“, Str. 3 bzw. L/C 8, „Zweiter Philippston“, Str. 3)

„kan er ze rehte ouch wesen frô,
daz er gedenket ze mâze weder nider noch ze hô,
sô tuot er des daz herze gert [...]“
(L 43,9, Str. 4, V. 5-7; L/C 20)

„Ich drabe dâ her vil rehte drîer slachte sanc:
den hôhen und den nidern und den mittelswanc,
daz mir die rederîchen iegeslîche sagen danc.
wie kônde ich der drîer eime nû ze danc gesingen:
der hôhe der ist mir ze starc, der nider gar ze kranc,
der mittel gar ze spaehē an disen twerhen dîngen.“
(L 84,22, „Kaiser Friedrichs-Ton, Str. 2, V. 1-6 bzw. L/C 3, „Engalbrechtston“, Str. 2, V. 1ff.)

„*durch* daz sô suoche ich iemer iuweren rât,
daz ir mich ebene werben lêret:
wirbe ich nidere, wirbe ich hôh, ich bin versêret.
ich was vil nâch ze nidere tôt,
nû bin ich aber ze hôhe siech“
(L 46,32, Str. 1, V. 6-10; L/C 23a)

„Nideriu minne heizet diu sô swachet,
daz der lîb nâch kranker liebe ringet.
diu liebe tuot, unlobelîche wê.
hôhiu minne heizet diu daz machet,
daz der muot nâch werder liebe ûf swinget.
diu winket nû, daz ich ir mite gê.“
(L 46,32, Str. 2, V. 1-6; L/C 23a)

⁵⁹⁹ Dies wird besonders von Gerhard Hahn (1979), S. 129 und (1986), S. 69ff. hervorgehoben, obwohl er den Vers nicht ausdrücklich im Sinne von v.Kraus' versteht (vgl. dazu Hahn, 2001, S. 88ff.). Dagegen äußert sich Schweikle (1998), S. 683: „nach dem Kontext nicht auf Besitz, sondern auf innere Werthaftigkeit des *frouwelîn* zu beziehen“.

Hier sind die Belege zusammengestellt, in denen der Begriff *nider/nidere* bei Walther als das Gegensatzpaar ‚nieder und hoch‘ verwendet wird. Dabei ist anzumerken, dass die Auslegung des Begriffspaares nur an zwei Belegstellen (L 83,14 und 66, 25f.) nicht sehr umstritten ist. Letztere kann dahingehend interpretiert werden, dass das Wort vom Publikum des Mittelalters als ein Hinweis auf den gesellschaftlichen (oder damit zusammenhängenden) Rang des männlichen Sprechers verstanden werden konnte;⁶⁰⁰ der Beleg in Strophe L 17,25 hingegen wurde kaum beachtet. Die übrigen angegebenen Textstellen wurden in der Forschung zwar viel diskutiert, ein Ergebnis konnte jedoch nicht erzielt werden.

Unter diesen Belegstellen bereiten die Spruchstrophe L 84,22 und die beiden Strophen des Liedes L 46,32 besondere Probleme. Aber gerade diese beiden scheinen für das Verständnis des Liedes L 49,26 von Relevanz zu sein. In der Spruchstrophe L 84,22⁶⁰¹ handelt es sich um „*drier slachte sanc: den hôhen und den nideren und den mittelswanc*“; die drei Arten des Sangs können jedoch nicht unbedingt innerhalb der Gattung Minnesang gesucht werden. Lied L 46,32 scheint demgegenüber mit dem Begriffspaar „*Niederiu minne – hôhiu minne*“ die zwei Arten der Minnewerbung bzw. der Minne anzudeuten. In beiden Fällen aber kann man nicht wissen, was für eine Art von *sanc* und was für eine Art von Minnewerbung mit *nider/nidere* markiert werden sollen.

In Hinblick auf die zitierten Belegstellen lässt sich also lediglich festhalten: Da die Begriffe *nider/nidere* – wie auch immer diese beiden genauer zu definieren seien – auf die Art des Sanges bezogen sind, könnte der Vers „*sô nidere wende mînen sanc*“ (L 49,25, Str. 2, V.2) als die Hervorhebung der bestimmten Art des Sangs (damit des Werbungsliedes) interpretiert werden. Ob diese Art von Sang auch auf die gesellschaftlich niedrige Stellung der Geliebten hindeutet, bleibt dahingestellt.⁶⁰² Dieser Befund widerspricht nun den Tendenzen in der jüngeren Forschung, wonach die Sprecherin u.a. in L 39,11 eben kein ‚einfaches‘ ‚Mädchen‘ ist und gleichzeitig ausgeschlossen wird, dass es sich um eine andere Kategorie Sang handeln könnte. Denn der Sprecher versucht seinerseits, seine sängerische Handlung (nämlich Werben sowie Singen) zu differenzieren.

Der Diskussion der Begriffe *nider/nidere* soll an dieser Stelle die Überprüfung des Begriffs *magt* folgen. Bekanntlich bezeichnet das männliche Ich in L 74,20 seine Geliebte als *magt* (L 74, 21). Diese Figur wird in der Diskussion oft mit der Sprecherin von L 39,11 gleichgesetzt.

⁶⁰⁰ Schweikle (1994), S. 485.

⁶⁰¹ Zur Interpretation dieser Strophe vgl. Schweikle (1994), S. 436f.

⁶⁰² Allerdings steht zu vermuten, dass die männliche Minne und -werbung oftmals mit dem Liebesgegenstand gleichgesetzt werden kann. Erinnerung sei hier ausdrücklich an beliebig ausgewählte Textstellen im Minnesang, die nachweisen können, dass mit „*lieb*“ einerseits der emotionale Zustand des männlichen Ichs, andererseits das Liebesobjekt selbst ausgedrückt werden. Das Phänomen der Personifikation Frau Minne gehört auch dazu.

Unabhängig von der Frage, ob die sprechende weibliche Figur in L 39,11 und die angesprochene in L 74,20 identisch sein können, scheint es hier angebracht, die Belegstellen des mittelhochdeutschen Wortes *magt* sowie die Semantik dieses Wortes einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Die Belege für *magt* (sg.) finden sich bei Walther beinahe ausnahmslos im religiösen Kontext. Die umfangreichsten Belege ergeben sich aus Leich L 3,1 (L/C 1). Darüber hinaus sind folgende Belegstellen zu nennen: Kaiser Friedrichs- und Engelbrechtston L 10,1 (L/C 3), „Palästinalied“ L 14,38 (L/C 7), Erster Philippston L 18,29 (L/C 9), Bogner-ton L 78,24 (L/C 54) sowie König Heinrichston, Rūgeton L 101,23 (L/C 71). Hier bedeutet *magt* eindeutig Jungfrau Maria.⁶⁰³

Für *magede* (pl.) dagegen befindet sich in L 39,1, einem Liebeslied, folgender Beleg:

Uns hât der winter geschadet über al:
 heide unde walt sint beide nû val,
 dâ manic stîmme vil suoze inne hal.
 sæhe ich die megede an der strâze den bal
 wêrfen, sô kæme uns der vogele schal.
 (L 39,1; L/C 15, Str. 1, V. 1ff.)

In diesem allgemeinen, außerreligiösen Sinn ist das Wort *maget* als Sg. nur zweimal belegt.

Eine Belegstelle findet man in L 74,20:

‚Nement, frowe, disen cranz’
 alsô sprach ich zeiner wol getânen maget,
 ‚sô zieret ir den tanz
 mit den schoenen bluomen, als irs ûffe traget.
 Het ich vil edele gesteine [...].‘
 (L 74,20; L/C 51, Str. 1, V. 1ff.)

Der andere Beleg findet sich in Strophe L 73,23:

Ich wil al der welte swern ûf ir lîp:
 den eit sol si wol vernemen!
 sî mir ieman lieber, maget oder wîp,
 diu helle mûeze mir gezemen.
 Hât si nû deheine triuwe,
 sô getrûwet sî dem eide und entstêt mîns herzen riuwe.
 (L 73,23; L/C 50, Str. 4, V. 1ff.)

Es wäre sicherlich zu weit gegriffen, wenn man die Verwendung des Wortes der letzten beiden Beispiele auch nur in der Implikation als Synonym für die Jungfrau Maria versteht. Bei den Minnesängern vor Walther finden sich kaum Belege für *magt*,⁶⁰⁴ nach Walther dagegen nicht wenige. Wenn das Wort vorkommt, ist es semantisch entweder im Sinne des „Dienstmädchens“ zu verstehen, oder das Wort ist als Plural verwendet. Ein Lied in „Des Minnesangs Frühling“ (überliefert in Hs. M bl. 67^v), dessen Entstehung im Dunklen bleiben muss,⁶⁰⁵ belegt:

⁶⁰³ Hier immer als Sg.

⁶⁰⁴ Allein Kürenberg verwendet das Wort in Form des Diminutiv *magetîn* (MF 10,9, MT Ton II, Str. 12, V.1).

⁶⁰⁵ Zur schwierigen Datierung der „namenlosen“ Lieder in „Des Minnesangs Frühling“ vgl. Haustein (2000),

Swaz hie gât umbe,
dz sint alle megede,
die wellent ân man
allen disen sumer gân.

(MT „Namenlose Lieder“ VI; Vogt Anm. S. 259, v.Kraus Anm. S. 317)

Im folgenden Lied ist die weibliche Figur des „Dienstmädchens“ allerdings nicht die Geliebte des Minnesängers:

„In minnen paradîse
ir beider lîp mit fröiden lac.
dar sleich ein magt lîse:
diu sprach: ‚nu wol ûf, ez ist tac.‘“

(Ulrich von Liechtenstein: Frauendienst. Lied 36, Str. 5, V. 1ff.)

Erst in der späten Zeit finden sich auch aus dem Bereich des Minnesangs Belege dafür, dass die Bedeutung von *magt* dem neuhochdeutschen Mädchen näher steht, als dies beispielsweise bei Oswald von Wolkenstein der Fall ist. *Maget* bedeutet bekanntlich im Mittelhochdeutschen nur am Rande das neuhochdeutsche Mädchen, wie eben hier bei den spätmittelalterlichen Autoren.

Die mittelhochdeutschen Wörterbücher erläutern das Wort *magt* übrigens folgendermaßen:

„jungfrau, bes. die jungfrau Maria;
übertr. auch von männlichen personen;
dann wie adj.: unberührt, unverletzt, rein;
die jungfrau als zeichen des thierkreises;
die weibl. scham der jungfrau;
unfreies mädchen, dienende jungfrau einer *vrouwe*, dienerin, magd.“⁶⁰⁶
„1. *virgo*, in eigentlicher bedeutung, ohne hinsicht auf stand oder verhältnis zu einer gebieterin. [...]
2. in übertragener bedeutung
a, auch von männern, die ihre keuschheit bewahrt haben. [...]
b, überhaupt unverletzt, unberührt, rein. [...]
3. die dienerin, in beziehung auf ihre gebieterin (*vrouwe*). [...] diese bedeutung schliesst nicht einmal die erste stets in sich. [...]⁶⁰⁷

Die Figur des Mädchens in der Literatur des 19. Jahrhunderts⁶⁰⁸ ist sicherlich der Lyrik des Mittelalters fremd. Die *magt* einer *vrouwe* muss im Übrigen keineswegs von ‚niedrigem‘ Stand gewesen sein. Aus dem hier Gesagten ergibt sich jedoch auch nicht, dass man *magt* (oder ggf. die ‚besonderen‘ weiblichen Rollensprecherinnen) eindeutig als Synonym der *vrouwe* (= Frau von Stand) erfassen kann – dies vor allem, weil man die besondere Akzentuierung der weiblichen Figuren durch das ungewöhnliche Wort „*magt*“ – was es auch bedeuten mag und worauf es auch bezogen werden soll – nicht endgültig beurteilen kann.

Neben der Semantik von *magt* gilt es zu beachten, dass *vrouwe* in der bisherigen Diskussion über die Genderrolle in L 39,11 u.a. zu eng gefasst war. *Vrouwe* heißt die Frau von Stand, die

erneut Boll (2007) S. 147-149.

⁶⁰⁶ Lexer (Online) mit Belegen; vgl. auch Taschenwörterbuch, S. 132.

⁶⁰⁷ Benecke (Online).

⁶⁰⁸ Vgl. Bennewitz (1989), 251. Die Belegstellen solcher Konnotation belegen reichlich die Einträge zu „Mädchen“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (Online).

jedoch sowohl von der ‚niedrigeren‘ Ritterfamilie⁶⁰⁹ als auch von einem – innerhalb der aristokratischen Gesellschaft – ‚höheren‘ Geschlecht stammen kann. Die *vrouwe* in den Minneliedern kann so streng genommen semantisch nicht besonders eng gefasst werden. Sie war Dame, genauere Fragen jedoch, wie hoch beispielsweise ihr Rang war, mag jeder aus seinem jeweiligen sozialbedingten Standpunkt heraus beantwortet haben.

Um die angenommene generelle Freiheit der Semantik für den Begriff *vrouwe* festzustellen und um zugleich den möglichen semantischen Unterschied zu *magt* zu verdeutlichen, soll auch für *vrouwe* die Beschreibung der Wörterbücher einbezogen werden:

„herrin, gebieterin, geliebte;
unser vr. Maria;
in der anrede u. als titel vor eigennamen;
frau oder jungfrau von stande, geges. zu *wîp*“⁶¹⁰

Dabei zeigt das Wörterbuch eine weitere semantische Möglichkeit auf, die auf die Interpretation des Minnesangs nicht angewendet wird:

„*gemalin* (er was âne vrouwen, *unverheiratet* ROTH. R. 18. daz ir mich geruochet minnen als ein êlichen vrouwen TROJ. 8337. ich muoz iuch hie gewinnen ze frouwen und ze wîbe *ib.* 21365) [...] *weib im gegens. zur jungfrau, weibl. wesen überh.* (arme frowen ELIS. 2251. 357. heilige vrowen, *nonnen* MONE z. 9,58 a. 1321. die frawen, *huren* CHR. 11. 646,1. die gemeinen frouwen MERAN. 13. der bôsen frouwen hûs, lupanar DFG. 339° s. vrouwenhûs. *vrouwe nennt der hund die lerche* REINH. 292,29. 41, *der kegelspieler die kugel* RENN. 11372. 97).“⁶¹¹

Die hier angegebenen Bedeutungen „*gemalin*“ und „*weib im gegens. zur jungfrau, weibl. wesen überh.*“ sollen hier noch diskutiert werden. Neben M. LEXER äußern sich die Bearbeiter von G. F. BENECKE über diese beiden Punkte zögernd bis bedenklich. Der Bedeutung „*gemalin*“ bei LEXER entspricht in BENECKE die folgende Erläuterung:

„*noch bleibt zu untersuchen, in wie weit vrouwe im zwölften und dreizehnten jahrhundert auch die frau des mannes, die ehfrau (wîp, kone) bezeichnet. später ist dieser gebrauch ohne zweifel zulässig [...]*“⁶¹²

⁶⁰⁹ Vgl. Masser (1989), hier besonders S. 8-11.

⁶¹⁰ Lexer (Online) oder Taschenwörterbuch, S. 300.

⁶¹¹ Lexer (Online) oder Taschenwörterbuch, S. 300.

⁶¹² Benecke (Online). Der zitierten Stelle folgen die Belegstellen: „vgl. *nurus sunsfraw gl. Mone* 6,439. Wernhers von Valkenstein *frou leseb.* 944, 22. *daß er im 13. jahrhundert noch nicht gewöhnlich war, zeigt frauend.* 318,25: *dô reit ich zuo der vil lieben k o n e n mîn. diu kûnd mir lieber niht gesîn, swie ich doch het übr mînen lîp ze v r o w e n (geliebten) dô ein ander w î p . nach Lachmann zu Iw.* 4006 *ist vrouwe für wîp (ehfrau) gegen die sprach- und denkweise des dreizehnten jahrhunderts geschweige des zwölften.* *Iw.* 149. 283, *wo Laudine, die mit Iwein bereits vermählt ist, von dem dichter sîn vrouwe genannt wird, beweist nicht das gegentheil, da sie zu der zeit von ihm getrennt und die dame seines herzens ist, noch weniger* 151. 287. 288, *wo sie von sprechenden dîn vrouwe, sîn vrouwe genannt wird. darf man aber a. Heinr.* 1449: *sîner gemaheln er dô pflac mit guote und mit gemache und mit aller slahte sache als sîner frouwen oder baz nicht vrouwe durch gemahlin übersetzen? Haupt meint auch zu Engelh. s. 235 mit recht daß man das.* 652. 5101. 5184 *und wohl auch* 5015 *frouwe als frau des mannes müsse gelten lassen, aber nur nicht e h e f r a u übersetzen, als stände wîp oder kone; es sei vielmehr zu bedenken, daß von der königin von Dänemark und von der herzogin von Brabant die rede ist, wie man sagen könnte 'Frute und seine königin.'* vgl. *noch von danne stal ich mich zehant und reit mit freuden dâ ich vant die herzenlieben k o n e n mîn: diu kund mir lieber niht gesîn. diu guot enphie mich alsô wol, alsô von reht ein v r o w e sol enphâhen ir vil lieben m a n frauend.* 222,1. – – *über das leben der vrouwen s. das schon oben angeführte werk: Weinhold die deutschen frauen im mittelalter.*“ Hervorhebung im Text.

Zu den Bedeutungsvarianten wie „weib im gegens. zur jungfrau, weibl. wesen überh.“ heißt es bei BENECKE:

„*allgemeiner s. v. a. weib, wobei das ehrende, das ursprünglich in dem worte liegt noch durchschimmern kann, oft aber auch ganz bei seite gesetzt wird. [...]*“⁶¹³

Was man sich unter dem ‚konventionellen‘ Bild der *vrouwe* vorstellen soll, oder was sich ein mittelalterliche Publikum unter diesem vorgestellt haben könnte, bleibt gleichwohl offen.

Bei genauerem Hinsehen können *magt* und *vrouwe* sowohl unverheiratet als auch verheiratet sein; außerdem können *magt* und *vrouwe*, hier MASSER folgend (auch s.o. unter Kapitel 6.1.1.), sowohl Frauen ‚höheren‘ als auch ‚niedrigeren‘ Standes sein, wohl bemerkt, dass der nicht-aristokratische ‚niedrige‘ Stand von der Literatur sowie den Entwicklungen innerhalb der literarischen Diskurse ausgeschlossen war; Ausnahmen erscheinen gleichwohl nicht unmöglich.⁶¹⁴ Es liegt nahe, dass die Minnesangforschung zu Unrecht den Unterschied zwischen ‚hohem‘ und ‚niedrigem‘ Stand ausschließlich zwischen dem aristokratischen und nicht-aristokratischen Stand sieht und darauf basierend über denjenigen der *magt* und der *vrouwe* debattiert hat. Mit der Feststellung, *magt* soll „dezidiert als *frowe*, als adlige Dame“⁶¹⁵ aufgefasst werden, hat man diese Forschungsdiskussion nicht beendet, sondern ist zum Ausgangspunkt zurückgekehrt.⁶¹⁶

Die Semantik von *vrouwe* und *magt* überschneidet sich; zudem waren die sozialen Verhältnisse des mittelalterlichen Publikums vielschichtig. Daraus lässt sich schließen: Bezeichnungen für die Frau wie *vrouwe* und *magt* sind Leerstellen. Dieser Befund führt direkt zum Sänger Neidhart, der die verschiedenen Frauenfiguren mit Bezeichnungen wie *muoter*, *tohter*, *altiu wîp* etc. gegenseitig vollkommen austauschbar inszeniert. Dies bedeutet aber keinsfalls, dass all diese weiblichen Kategorien – einschließlich *magt* und *vrouwe* – immer auf gleiche Weise die weibliche Emotionalität‘ in Frauenliedern ausgedrückt hätten. Allein die Lektüre der Lie-

⁶¹³ Benecke (Online). Der zitierten Stelle folgen die Belegstellen: „vrouwen unde man s. v. a. wîp u. man troj. 143. a. MS. 2,185. b. ez wære frouwe oder man Parz. 626,2. vgl. 320,23. gegen frowen und gegen mannen Gfr. l. 3,12. und was nieman bî ir von frouen noch von mannen leseb. 943,7. frouwen güete mannen kumber büez et MS. 1,4. b. do er hört deiz frouwen stimme was Parz. 437,3. vrouwen mit der ê verheiratete frauen Pass. 200,5. vgl. ê v r o u w e . auch in der rechtssprache wird das wort gern allgemein gebraucht z. b. diu frouwe unde ir voget leseb. 190,2. ein frouwen ritter Engelh. 2579 u. ann. ich bin an minnen worden lôz, dar umbe tragent schœne vrouwen mir ir haz MS. 2,94. a. vgl. v r o u w e n h û s , v a r n d e v r o u w e n . vrouwen glîch alle weiber Herb. 6264. vrouwen name Frl. 113, 14. min wîbes name vgl. n a m e . du grûwelicher vrowen name! myst. 68, 26.“ Hervorhebung im Text.

⁶¹⁴ Damit ist nicht gemeint, dass in der Literatur keine nicht-aristokratischen Figuren vorkommen. Dieser Personenkreis erscheint dort aber ausdrücklich als aristokratische Projektion, als konstruiertes Gegenbild, wie *dörper* bei Neidhart. Beispiele aus der Gattung des höfischen Romans können zeigen, dass etwa *gebûren* als ein Erscheinungsphänomen neben Riesen und Tieren aufgefasst wird (etwa in „Erec“ und „Iwein“ Hartmanns von Aue).

⁶¹⁵ Vgl. Heinze (1997), S. 157. S.o. auch unter Kapitel 6.1.1.

⁶¹⁶ Die von der Forschung vorgenommene Oppositionsbildung von *magt* und *vrouwe* darf angezweifelt werden. Ob Walther *magt* von *vrouwe* abgrenzt, lässt sich anhand des Oeuvres Walthers selbst nur schwer herausarbeiten.

der Neidharts macht sofort klar, dass den einzelnen Kategorien die unterschiedliche Semantik der *vröude* und auch *saelde* zugeschrieben ist. Für das Lied L 39,11 scheint aber Freude und Glück in der Liebesbeziehung sowohl einer *magt* als auch einer *vrouwe* zugeschrieben zu sein. Hier ist (mindestens für die modernen Rezipienten) *saelde* als ‚weibliche‘ Emotionalität in der ‚weiblichen‘ Stimme eines Rollen-Ichs ausgedrückt.

Es liegt nahe, dass die einzelnen, wohl aristokratischen Hörer den Liedtext aus eigener Perspektive – je nach ihrer eigenen Lebensrealität – beliebig auslegen, was für eine weibliche Figur im Lied spricht.⁶¹⁷ Der Autor selbst trug vermutlich das Lied in verschiedenen aristokratischen Publikumskreisen vor. Daraus darf man schließen, dass dem mittelalterlichen Publikum die Frage ‚*magt* oder *vrouwe*‘ gleichgültig war. Die mediävistische Philologie hingeng davon aus, die Ich-Sprecherin in einigen Liedern Walthers, darunter L 39,11, konkreter fassen zu müssen.

6.2. Walther von der Vogelweide L 43,9

6.2.1. L 43,9 – eine Forschungsskizze

Auf Lied L 43,9 wurde im Diskussionszusammenhang über das deutsche Dialoglied aufmerksam gemacht, für das romanischer Einfluss vermutet wurde. THOMAS BEIN (2007) weitet anhand der Überlieferung des Liedes die herkömmlichen Arbeitsfelder der Überlieferungsgeschichte aus.⁶¹⁸ Während die Ausführungen von ASHCROFT⁶¹⁹ und MECKLENBURG⁶²⁰ wenig zur genderspezifischen Diskussion beitragen, beschäftigt sich jedoch ANN MARIE RASMUSSEN intensiv damit. Ihrer Interpretation zufolge antwortet die Dame nicht direkt auf die Frage und sie verweigere sich der Rolle als Lehrerin, weil diese hierarchisch höher stehe als der Mann⁶²¹ und „replaces the communicative model of instruction with one of dialogue, an exchange that substitutes equality for hierarchy.“⁶²² Die „*mâze*“ (vgl. Str. 1) als höfisches Ideal werde „in its quintessentially feminine form“ als „feminine modesty“⁶²³ im Lied progagiert.⁶²⁴ Das Sprechen der Dame, bezogen auf den letzten rätselhaften Vers des Liedes, „performs the last

⁶¹⁷ Dies trifft wohl besonders auch auf die sekundäre Rezeption (also wenn das Lied nach dem Tod des Autors weiterhin durch einen anderen Sänger vorgetragen wird) zu; außerdem ist es interessant, sich vorzustellen, wie die spätmittelalterlichen Hörer, im Verlauf des fortschreitenden Sprachwandels, das Lied gedeutet haben könnten.

⁶¹⁸ Bein erweitert die Frageinteressen, die sich durch die Debatte um die New Philology entwickelt haben. Die Arbeit liefert deshalb auch die Grundlage für Genderuntersuchungen, weil diese ohne kulturhistorisches Wissen – wie Zeit und Ort, in denen ein Genderdiskurs in Umlauf kommt, – nicht als fundiert gelten können.

⁶¹⁹ Vgl. dazu Ashcroft (2000), S. 98.

⁶²⁰ Vgl. dazu Mecklenburg (2004), S. 103f.

⁶²¹ Vgl. Rasmussen (1991), S. 73f.

⁶²² Rasmussen (1991), S. 74.

⁶²³ Rasmussen (1991), S. 73.

⁶²⁴ Rasmussen (1991), S. 73f.

exchange of rank proposed by the poem, reinstating the woman as the hierarchically superior lofty lady to whom the male speaker had addressed his supplication in the poem's first stanza.⁶²⁵ Dass sich die Dame der weiblichen „inferiority“ bewusst sei und gerade deshalb eine solche Bitte (vgl. „*daz beste von uns sage*“, Str. 3, V. 4) seitens der Dame das ironische und parodistische Moment beinhalte,⁶²⁶ kann man gleichwohl nur schwer nachvollziehen.

6.2.2. Text und Überlieferung

Das Lied ist „sehr reich überliefert bis ins 15. Jahrhundert“.⁶²⁷ So belegen die Handschriften a, B, C, E, O, F, s das Lied als vierstrophig in der gleichen Strophenfolge, die Handschrift D einstrophig (Str. 1). Die geographische Verbreitung des Liedes erstreckt sich somit bemerkenswert weit.⁶²⁸ L 43,9 ist nicht nur das meist überlieferte Lied Walthers, sondern auch „der am häufigsten überlieferte Text“⁶²⁹ des Minnesangs schlechthin. In den Hs. B, C, E ist das Lied unter dem Namen Walthers überliefert, in der Hs. A im anonym nachgetragenen Anhang (a). Die Überlieferung in den Hs. F (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts), O (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts), D (um 1300) und s (um 1400) bleiben anonym, weil diese Überlieferungsträger keine Autorennamen enthalten. Hs. s bezeugt in den Blättern 14^{r/v}, 20^v, 22^r, 41^r die Strophen Walthers mit einer Überschrift „*He^sn Walt^ss zanch*“ auf Blatt 14^r. Das Lied L 43,9 befindet sich am Ende von insgesamt 8 Strophen auf Blatt 14^r. In der Hs. D stehen nach dem Corpus Reinmars von Zweter 18 Walther-Strophen namenlos,⁶³⁰ die im V. 8 der Strophe 1 von L 43,9 am Seitenende enden. Hierfür wird Blattverlust vermutet.⁶³¹ Die ältere Forschung ordnet das Lied denjenigen Liedern Walthers zu, die unter der Rubrik ‚Neue Hohe Minne‘ subsumiert werden sollen. In der Forschung gilt „eine[] große[] Beliebtheit des Liedes“⁶³² als gesichert „wohl wegen seiner didaktischen Außenseite“⁶³³. Trotz der überaus breiten Überlieferung sind die Liedfassungen konstant geblieben⁶³⁴ und die Texte zeigen lediglich kleinere variierende Unterschiede auf. Tendenzen sind bereits herausgearbeitet. Nach der Beobachtung SCHWEIKLES weisen die BC- und E-Fassungen viele Parallelen auf.⁶³⁵ Von diesen weichen die O-, F- und

⁶²⁵ Rasmussen (1991), S. 75.

⁶²⁶ Vgl. Rasmussen (1991), S. 74.

⁶²⁷ Kuhn (1982), S. 37.

⁶²⁸ Vgl. dazu Bein (2007), S. 272f.

⁶²⁹ Schweikle (1998), S. 630.

⁶³⁰ 12 Strophen des Wiener-Hoftons sowie ein 5-strophiges Lied L 53,25. Vgl. Schweikle (1998), S. 12f.

⁶³¹ Vgl. Schweikle (1998), S. 13.

⁶³² Kasten (1995), S. 917.

⁶³³ Kuhn (1982), S. 37.

⁶³⁴ Bein (2007), S. 278f.

⁶³⁵ Vgl. Schweikle (1998), S. 630f.

s- und a- Fassungen nicht nur ab, sondern zeigen untereinander gemeinsame Tendenzen auf.⁶³⁶

Die verbreitete Fassung L/C Nr. 20 ist zwar auf der Basis der Hs. O ediert, der Text ist aber aus allen Überlieferungszeugnissen zusammengestellt. SCHWEIKLES Liedfassung basiert hingegen relativ konsequent auf Hs. C. HEINEN (1989) präsentiert fünf Paralleldrucke (BC, E, O, F, s), die im genaueren Hinsehen nach drei unterschiedlichen Prinzipien dargestellt sind: Die erste Fassung ist auf der Basis der Hs. B und C ediert und die Abweichungen sind im Apparat als Varianten dargestellt; die E- und O-Fassungen stellen jeweils den normalisierten Text dar, wobei letztere im Apparat die D-Überlieferung berücksichtigt; F- und s-Fassungen stellen jeweils diplomatische Abdrucke dar. Problematisch ist bei HEINEN vor allem die aus den Hs. B und C zusammengestellte Textversion,⁶³⁷ die die Abweichungen marginalisiert. Die Wiedergabe der Hs. a. fehlt. Im Anschluss druckt HEINEN ferner die ältere Walther-Ausgabe von LACHMANN/V.KRAUS, ergänzt durch Textmarkierungen, die auf alle editorischen Eingriffe in den Text hinweisen.⁶³⁸ Dagegen transkribiert BEIN in seinem Aufsatz zu L 43,9 (2007) alle handschriftlichen Überlieferungen und bieten alle Fassungen als Paralleldruck an.

Da die Edition von LACHMANN/CORMEAU auf der Hs. O basiert – dem Rezeptionszeugnis, auf dem die Analysen der Lieder in der vorliegenden Arbeit nicht basieren –, wird hier der Text SCHWEIKLES, der auf C basiert, verwendet. Dieser Text wird im Folgenden in der linken Spalte dargestellt; in der rechten Spalte werden Varianten angeführt. Diese Darstellung ist in zwei Teile geteilt: Die erste Darstellung zeigt Varianten in den Hss. a, B, C, E, die zweite diejenigen in den Hss. D, F, O, s. Die Entscheidung hierfür ist angesichts der Vielzahl der Überlieferungsträger des Liedes pragmatisch getroffen.

⁶³⁶ Vgl. Schweikle (1998), S. 631. Die Parallelen zwischen F und s sind auf den ersten Blick auszumachen. Zum Beispiel bei der Männerstrophe: Str.1 direkte Anrede (F zweimal, s einmal) und bei der Frauenstrophe: Str. 4 in Hinsicht auf „*gewert*“ und „*lon*“ (F, s).

⁶³⁷ Heinen (1989), S. 164.

⁶³⁸ Heinen (1989), S. 166.

Textabdruck nach Schweikle (L 43,9):

Ich hôte iu sô vil tugende jehen,
daz iu mîn dienst iemer ist bereit.
*enhet*e ich iuwer niht gesehen,
ez schate mir an mîner werdekeit.
ich wil iemer deste tiurre sîn
und bite iuch, frouwe, daz ir iuch

underwindent mîn.
ich lebte gerne, kunde ich leben,
nû bin ich tumb, mîn wille ist guot,
nû sult ir mir die mâze geben.

„Kunde ich die mâze als ich niene kan,
sô waere ich in der werlte ein saelic wîp.
ir tuot als ein wol redender man,
daz ir sô hôhe tiuret mînen lîp.
nû bin ich doch tumber danne ir sît.

waz darumbe, doch wil ich scheiden *disen*
strît:
tuot ir alrêrst des ich iuch bite:
lêret ir mich der manne muot,
sô lêre ich iuch der wîbe site.“

Wir wellen daz diu staetekeit
iu guoten wîben gar ein krône sî.

kunnet ir mit zûhten sîn gemeit,
sô stênt lilien wol den rôsen bî.
nû merket wie der *linden* stê

der vogellîne singen, dar under bluomen unde
klê.
michels baz stât iu frouwen schoener grouz.

iuwer minneclîcher redender munt

machet daz man kûssen muoz.

Varianten in a, B, C und E:

a: Frouwe, ich; E: hoere; E: vil der

CE: het

aE: daz schat; a: mir vil

aE: nû wil ich

a: ich bitte; E: Da ich bitte; **BC: saelic
frouwe guot**; a: dez daz ir

a: juch gerne; a: juch leben

a: ich ir leider niht in kan; E: ich enkan

a: ich waere zir; E: zuor

C: ich tuon als

a: mir den lîp

a: ich bin noch; E: ich bin niht wîser denne ir
sît

aCB: den strît; E: doch waene ich daz ich
wölle scheiden uns den strît

a: tuont von erst

a: nu sagit mir

a: der frouwen site

a: wir man wir, diu *fehlt*; E: sie wöllent

a: ob allen gouten dingen, gar *fehlt*; E: der
guoten frouwen rehte krône

a: sît ir; E: kan si; a: wol gemeit

E: die rôse wol der lilien

a: nû wartent; **BC: lilie**; a: der fogel singin
und ir rat

a: *fehlt*; E: ir vogelsang

E: noch baz; E: iu *fehlt*; a: wibin werder
grouz

a: wan ir wol suozer redender; E: ir

minneclîcher

a: der schafit; E: in kûssen

„Ir man frâgent wer uns wol behage:

der übel erkennen kan unde guot

und ie daz beste von uns sage,
dem sîn wir holt, ob erz mit triuwen tuot.
kan er ze rehte ouch wesen frô,

daz er gedenket ze mâze weder nider noch ze
hô,
sô tuot er des daz herze gert:
welch wîp verseit dem einen vaden?

guoter man ist guoter sîden wert.“

a: Ich sage iuch wer uns wîben wol behaget;
E: Ich sage ju wer uns wol gehabet
a: nieman wan der irkennit ubil und gout; B:
der übel und guot erkennen kan; E: der beide
erkennet übel

a: und vil des bestin von uns saget; E: saget

a: unde der ze mâze kan wesen frô; E: kan er
denne mit zühten wesen frô

a und dabî kan tragen beide nider unde hô; E
und sîn gemüete setzen nider unde hô

aE: der mac erwerben swes er gert

E: welich frouwe; a: verseit ime; E: ime
verseit

Textabdruck nach Schweikle (L 43,9):

Ich hôrte iu sô vil tugende jehen,

daz iu mîn dienest iemer ist bereit.
enhete ich iuwer niht gesehen,
ez schate mir an mîner werdekeit.

ich wil iemer deste tiurre sîn

und bite iuch, frouwe, daz ir iuch
underwindent mîn.
ich lebte gerne, kunde ich leben,
nû bin ich tumb, mîn wille ist guot,

nû sult ir mir die mâze geben.

„Kunde ich die mâze als ich niene kan,

sô waere ich in der werlte ein saelic wîp.
ir tuot als ein wol redender man,
daz ir sô hôhe tiuret mînen lîp.
nû bin ich doch tumber danne ir sît.

waz darumbe, doch wil ich scheiden *disen*
strît:

tuot ir alrêrst des ich iuch bite:
lêret ir mich der manne muot,
sô lêre ich iuch der wîbe site.“

Varianten in D, F, O und s:

F: Frouwe, ich; DFO: høre, s hoer; DF: vil
der; s: ghern

DF: muoz immer sîn (F: sein) bereit

D: unde hete ich iuch mut ge-, F: nue hett

DFO: daz; DO: schadete, F: schadet mir
nimmer

D: unde wil ouch immer; F: nû wil ich, s: und
ich will

D: ich bitte; s: iuch *fehlt*

D: nû bin ich tumb fehlt; D: *mit* mîn *bricht*
ab;

s: des suldir mich

F: nicht kan; O: nekan; s: (*V.1-2 und V.3-4*
ausgetauscht) zo ich net inkund

O: zuor werlde, F: der welte wol. s: ter werelt

F: ich vil tummer denn, Os: ich bin vil; s:
drover

FO: waz darum *fehlt*; s: ich wil sceiden den
strît

F: nun tut, s: nu doyt erst; Os: ir *fehlt*

FO: und saget mir; F der mynne

Wir wellen daz diu staetekeit
iu guoten wîben gar ein krône sî.

kunnet ir mit zûhten sîn gemeit,
sô stênt lilien wol den rôsen bî.

nû merkent wie der *linden* stê
der vogellîne singen, dar under bluomen unde
klê.
michels baz stât iu frouwen schoener gruoz.

iuwer minneclîcher redender munt
machtet daz man küssen muoz.

„Ir man frâgent wer uns wol behage:

der übel erkennen kan unde guot
und ie daz beste von uns sage,
dem sîn wir holt, ob erz mit triuwen tuot.
kan er ze rehte ouch wesen frô,

daz er gedenket ze mâze weder nider noch ze
hô,

sô tuot er des daz herze gert:

welch wîp verseit dem einen vaden?
guoter man ist guoter sîden wert.“

F: iu *fehlt*; Os: den guoten; O: frouwen rehte
ein, F: wol ein kron; s: gar *fehlt*

Os: kunnen si

Os: vil wol; O: die lilie der rôsen bî, s: die
rôse der bî, lilien *fehlt*

F: der vogelein sanck; Os: derder vogelsanc;
F: und da weisser kle

FOs: noch baz; Os: iu *fehlt*; F: reinen weiben;
F: ir gût und ouch werder frouwen gruoz

FOs: ir minneclîcher; F: wol redender

FOs: der machtet in küssen

FOs: Ich sage iu (F: euch) wer uns wol beha-
get

FOs: der beide erkennt (F: kennet) übel

FOs: saget

F: und ob er ez in, O: ob he iz

F: der mac in zuhten wesen frô; Os: der dan;

Os: ouch *fehlt*

F: der dine in zu mâzen hie und dô/ und trge
dem gemute weder nider noch zu hôh; O:
unde gedenke im zuo mâze nidere und ouch
zuo mâzen hô; s: unde gedenke im zuo mâze
nider und hô

F: der mac wol bitte wes er gert; Os: der (s:
er) mac erwerben des er gert

F: fraw versaget im in gute

F: er wirt dô schier gewert; O: ist wol guoter;
s: ist wol rîches lônes

Für das Lied findet die neunzeilige Stollenstrophe mit zweizeiligen Stollen und fünfzeiligem Abgesang (4a 5b / 4a 5b // 5c 6c 4d 4x 4d)⁶³⁹ bzw. auch die zehnzeilige Stollenstrophe (4a 5b / 4a 5b // 4c 2x' 4c 4d 4x 4d) Verwendung, wobei letztere durch das Auftreten zweier Waisen im Abgesang „das Besondere“⁶⁴⁰ darstellt. Diese unterschiedlichen Ergebnisse hängen nicht von den unterschiedlichen Fassungen ab, sondern von der Interpretation der Hebungsanzahl in Vers 5 einerseits und andererseits dadurch, ob man V. 6 bzw. V. 6 und 7 als eine Zeile oder zwei Zeilen sieht. Berücksichtigt man alle Fassungen vergleichend, lässt sich konstatieren, dass für die B- und C- sowie dazugehörigen Fassungen ein eigenes metrisches Schema gilt.⁶⁴¹

⁶³⁹ Schweikle (1998), S. 631.

⁶⁴⁰ Kasten (1995), S. 916.

⁶⁴¹ Diese Aufgabe erfüllt Schweikle aber nicht gänzlich: Falls die überlieferten Fassungen auf zwei Gruppen aufzuteilen seien, dann vertritt die Gruppe mit BC wohl das Schema mit der zehnzeiligen Stollenstrophe, aber nicht im Sinne der Interpretation Kastens. Dies geht auf die genauere Sichtung mehrerer Textzusätze in BC zurück: Str.1 in V. 6 „saelic frouwe guot“, 5c 4c 4c, statt 5c 6c; Str. 3 und 4 in V. 5 und 6 eine Versgrenzverschiebung,

Strophe 1:

In der 1. Strophe des vierstrophigen Dialogliedes ergreift, wie ausnahmslos in den Wechsel- und Dialogliedern bei Walther,⁶⁴² der männliche Sprecher das Wort:

„Ich hörte iu sô vil tugende jehen,
daz iu mîn dienest iemer ist bereit.“
(Str. 1, V.1-2)

Mit der direkten Ansprache „iu“ im ersten Vers bietet der männliche Sprecher nach Möglichkeit seinen Dienst (V. 2) an. Der Mann begründet seine Dienstbereitschaft durch den inhaltlich nicht genauer genannten Preis der Tugend der Dame, „vil tugende“ (V. 1), „tugende“ im Sinne „besonders gute Eigenschaft“, „Vorzüglichkeit“, „edle, feine Sitte u. Fertigkeit“⁶⁴³. Dass die Dame ihm durch ihre „tugende“ bekannt gewesen sei, weist das nicht seltene Motiv des Hörensagens vom Ruf der Dame nach.⁶⁴⁴ Falls man sich vorstellt, dass dieses Zwiegespräch die erste Begegnung des Sängers mit der Dame ist, so soll diese vor dem Minnesangpublikum umso überzeugender als das entscheidende Moment inszeniert werden:

„enhetē ich iuwer niht gesehen,
ez schate mir an mīner werdekeit.“
(Str. 1, V. 3-4)

Mit der Betonung der Qualität der Dame und zugleich mit ihrer Wirkung auf ihn unterstreicht der Sprecher seine Rolle, der Frauendiener dieser Dame zu sein:

„ich wil iemer deste tiurre sîn
und bite iuch, frouwe, daz ir iuch underwindent mîn.“
(Str. 1, V. 5-6)

SCHWEIKLE eliminiert in V. 6 trotz seines Editionsprinzips (CB) den gemeinsamen Wortlaut in den Hs. B und C „*saelic frouwe guot*“⁶⁴⁵ aus metrischen Gründen. Dagegen ist denkbar, dass der Schreiber/Redaktor die Waise eliminierte⁶⁴⁶ und ein anderes metrisches Schema versuchte. Mit „*saelic frouwe guot*“ könnte aber ein wörtlicher Bezug zu V. 2 in der zweiten Frauenstrophe „*ein saelic wîp*“ geschaffen werden. Die zitierten Zeilen bereiten darüber hinaus zwei weitere Schwierigkeiten: „*tiure*“ (V. 5) übersetzt HUGO KUHN als „hoch an Rang“⁶⁴⁷, KASTEN/M. KUHN als „ausgezeichnet“⁶⁴⁸ und SCHWEIKLE als „achtenswert“⁶⁴⁹. „*tiure*“ kann aber zugleich minnesangüblich für Minnewirkung stehen, so wie bei Frings „sich

4c 7c, statt 5c 6c. – Dies ist aber noch kein Schema der zehnzeiligen Stollenstrophe. Vgl. dazu Schweikle (1998), S. 631. Seine Analyse zu dieser Überlieferungs-Gruppe mit BC bewertet die E-Überlieferung (gegenüber BC) als „z. T. geglättet“ (ebd.).

⁶⁴² Vgl. unten Anhang 2. Übrigens ist in den Wechsel- und Dialogliedern Reinmars die Sprecherrolle in der ersten Strophe nicht ausschließlich die männliche.

⁶⁴³ Vgl. Lexer (Online) oder Taschenwörterbuch, S. 233.

⁶⁴⁴ Vgl. auch Kasten (1995), S. 917, die das Motiv genauer erläutert.

⁶⁴⁵ Vgl. Schweikle (1998), S. 633.

⁶⁴⁶ Vgl. Kasten (1995), S. 917.

⁶⁴⁷ Kuhn (1982), S. 32.

⁶⁴⁸ Kasten (1995), S. 401.

⁶⁴⁹ Schweikle (1998), S. 201.

sein[en] eigene[n] Wert erhöhen⁶⁵⁰. Für „*underwinden*“ notiert H. KUHN: „*underwinden* = Belehrung“, „[m]it *underwinden* I,7 wollte der Sänger die *frowe* geradezu zu seiner *magistra* machen“⁶⁵¹. KASTEN/M. KUHN und Schweikle übersetzen dagegen die Halbzeile als „daß Ihr Euch meiner annehmet“⁶⁵² viel allgemeiner, aber im Einklang mit minnesangspezifischem Sinn, so etwa „Bitte um Zuwendung“⁶⁵³. Zwar muss die Paraphrase hier nicht auf eine beschränkt werden, gleichwohl scheint die von H. KUHN vorgenommene Deutung eher eine Einzelmeinung zu sein. Der Sinn der beiden Verse hängt jedoch von den jeweiligen Hörervorstellungen in Bezug auf V. 3-4 ab: Stellt sich das Publikum die Szene als erste Begegnung vor, so ist die Bitte des Sprechers von allgemeiner Art und könnte im Sinne von H. KUHN als Dienstannahme durch die Dame verstanden werden; stellt sich das Publikum die Szene aber als unermüdliche Wiederholung der Werbung vor, so könnte der männliche Unterwerfungsgestus („*sich underwinden*“ = in Besitz nehmen, sich bemächtigen) mehr als eine Dienstannahme, nämlich eine Lohnforderung bezwecken. Die Varianten von V. 1 „*høre*“ (aDFO, E: *hoere*, s: *hoer*) und „*hôrte*“ (BC) sind in diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnen. Die Formulierung „*ich horte*“ kann die Worte des Mannes nachträglich erscheinen lassen, wenn sie nach der mehrmals gescheiterten Werbung dem Mann in den Mund gelegt werden soll. Der nächste Vers, Vers 6 („*ich lebte gerne, kunde ich leben*“), den SCHWEIKLE mit „ich würde mit Freude leben, verstünde ich (höfisch) zu leben“ übersetzt, erinnert erst recht an die Radikalität der minnesängerischen Konzeption, die für Walther die Tradition bedeutet: Leben oder Tod.

Mit Überzeugung spricht sich der männliche Sprecher zwei Attribute, nämlich „*guot*“ und „*tumb*“ (d.h. unerfahren, aber auch „schwach von Sinnen oder Verstand“⁶⁵⁴) zugleich zu, so dass er sich mit guten Gründen bei der angesprochenen Dame als Schüler vorstellen und die „*mâze*“ erfahren darf:

„nû bin ich tumb, mîn wille ist guot,
nû sult ir mir die mâze geben.“
(Str. 1, V. 7-9)

In bezug auf die „*mâze*“ (die höfische Mitte⁶⁵⁵) verweist die Forschung zu L 43,9 einhellig auf das meist interpretierte Minnelied Walthers L 46,32. Die Untersuchung von HELMUT RÜCKER zu *mâze* liefert aber Belege, die im moralisch-didaktischen Bereich angesiedelt

⁶⁵⁰ Frings (1954), S. 554.

⁶⁵¹ Kuhn (1982), S. 32.

⁶⁵² Kasten (1995), S. 401 und Schweikle (1998), S. 201.

⁶⁵³ Schweikle (1998), S. 632.

⁶⁵⁴ Lexer (Taschenwörterbuch), S. 233. Vgl. auch Lexer (Online).

⁶⁵⁵ Ehrismann (1995), S. 128ff. Dass das Wort auf dem mittelalterlichen *ordo*-Gedanken basiert, muss hier nicht betont werden.

sind.⁶⁵⁶ Walther verwendet das Wort im Minnesang ebenso wie in der Spruchdichtung.⁶⁵⁷ Mit Blick auf dieses Lied fasst KASTEN prägnant den Sachverhalt der mediävistischen Forschung zu Walthers *mâze* zusammen: „Umstritten ist insbesondere die Deutung der Begriffe *mâze*, *minne* und *herzeliebe* und der Relationen, die unter ihnen bestehen.“⁶⁵⁸

Auf dieses viel diskutierte Verhältnis von *mâze* und *minne* bei Walther wird noch bei der Analyse von Strophe 4 zurückzukommen sein. Hier soll zunächst der Versuch einer Deutung des letzten Verses vorgenommen werden. Die Forderung des Mannes, ihm „*die mâze geben*“, wurde bislang sehr unterschiedlich interpretiert und in der Tat lässt der Vers eine große Bandbreite an Deutungen zu. H. KUHN paraphrasiert und interpretiert die Verse 6 bis 9 wie folgt:

„Ich möchte mein ‚Leben‘ gern richtig führen, wenn ich so zu leben verstünde: mein Wille ist gut, nur bin ich unbelehrt: Jetzt und hier müßt ihr mir dafür die richtige Regel geben [...] wie in 46,32 die *frowe Mâze* mit ihrer *lêre*. Die *mâze* hier ist dann geradezu die *regula*, die sie ihm zum ‚Leben‘ geben soll.“⁶⁵⁹

KUHN fasst den Sinn der männlichen Forderung kurz danach aber mit einer nicht unwichtigen Akzentverschiebung zusammen: „Der Sänger fordert die Dame auf, ihm als *magistra* eine verbindliche Definition der *mâze*, der Minneregel, zu geben.“⁶⁶⁰ Bei H. KUHN bedeutet die „*mâze*“ dann geradezu die *regula*, die sie ihm zum ‚Leben‘ geben soll“⁶⁶¹. FRINGS interpretiert mit vergleichbarer Konnotation, aber deutlich in seiner eigenen Richtung: „[er] bittet um Belehrung über die *mâze* (*mezura*), [...] gewiß mit dem geheimen Gedanken, wieweit er in Liebesdingen gehen darf.“⁶⁶² SCHWEIKLE dagegen versteht die männliche Bitte „um die Erläuterung der *mâze*“ auch als Teil des „Bescheidenheitstopos“⁶⁶³. Ihm kann man desto mehr zustimmen, je näher man die spezifische Lage des männlichen Sprechers, nämlich diejenige der vorbeigeführten und sich vorbeizuführenden Performanz des höfischen Sängers in den Blick rückt. Der Mann bietet den Dienst an und stellt sich im Gesang vor; in der ersten Strophe werden gerade höfische Tugenden gezeigt; der höfische Sänger führt bereits höfisch sein Lied auf. Seine Vollkommenheit könnte verraten, dass er diese Bitte nicht nötig hätte. Desto deutlicher drückt er aus, dass er „*tumb*“ sei.

An dieser Stelle sei der Versuch einer weiteren Lesart unternommen. Der Mann wünscht sich die „*mâze*“, damit er wieder „*gerne*“ leben kann. Wenn das Publikum erwartet, dass die Werbung des Mannes gattungsgebunden immer auf die Ablehnung durch die Dame stößt,

⁶⁵⁶ Rückert (1975).

⁶⁵⁷ Für das Wort „*mâze*“ gibt es 20 Belege. Vgl. „Mittelhochdeutscher Begriffsdatenbank“ (Online).

⁶⁵⁸ Kasten (1995), S. 922.

⁶⁵⁹ Kuhn (1982), S. 32. Hervorhebung im Text.

⁶⁶⁰ Kuhn (1982), S. 36.

⁶⁶¹ Kuhn (1982), S. 32. Hervorhebung im Text.

⁶⁶² Frings (1954), S. 554.

⁶⁶³ Schweikle (1998), S. 632.

glaubt man in der Stimme des Mannes einen Unterton zu hören: Der gütigen Behandlung des Minnedieners soll die „*mâze*“ zustehen; die „Minneregel“ müsste ohne „*mâze*“ sein. So sieht man, dass der Mann um Zuwendung und letztlich um Erhörung bittet:

„Nun sollt Ihr mir das rechte Maß zeigen“⁶⁶⁴

Diese Worte, hier nach der Übersetzung von KASTEN/M. KUHN, können erst recht in der Aufführung sehr treffend im genannten Sinn vernommen werden. Wie weit das Publikum diesen aufdringlicheren Hintersinn verstand, hängt allerdings über die Art und Weise der Aufführung hinaus vom jeweiligen Erwartungshorizont des Einzelnen ab. Walthers Minnelieder dienen gattungsgebunden zur Inszenierung einer Variation der Werbungsarten und zwar in der Form ‚doing‘. Mit Blick auf die Sprecherreihenfolge ist die günstige Position des sprechenden Mannes offensichtlich: In dieser Reihenfolge kann er der Dame gegenüber eine neue, von ihm erweiterte höfische Rede anbringen und ausprobieren (und angeblich von der Dame steuern lassen). Indem er die Frau darum bittet, sich äußern zu dürfen, hat er nun das Recht, sich freier zu äußern. Die Dame muss angesichts dieses ‚dynamischen‘ Handelns des Mannes die neue Grenze des höfischen Sprechens ihrerseits schnell genug bestimmen können. Was aus dieser Szene resultiert, kann man im Verlauf des Liedes beobachten. Die direkte Bitte des männlichen Sprechers, ihm „*mâze*“ zu geben, fordert, auch weil sie direkt an die Dame gerichtet ist, die angesprochene Sprecherin in besonderer Weise heraus; sie soll, indem sie spricht, „*mâze*“ zeigen und vorführen können.

Strophe 2:

Die zweite Strophe beginnt damit, dass die Dame genau die höhere Position als *magistra*, die ihr der männliche Sprecher zugeschrieben hat, verweigert:

„Kunde ich die *mâze* als ich niene kan,
sô waere ich in der werlte ein saelic wîp.“
(Str. 2, V. 1-2)

und sich dann dem anwesenden dienst anbietenden Mann mit lobenden Worten zuwendet:

„*ir tuot* als ein wol redender man,
daz ir sô hôte tiuret mînen lîp.“
(Str. 2, V. 3-4)

V. 3 ist in der Hs. C, die der Edition Schweikles zugrunde liegt, mit einem anderen Wortlaut überliefert, der durch die Editoren aufgrund des Schreibfehlers⁶⁶⁵ eliminiert wurde. Dieser lautet:

ich tuon als ein wol redender man (Str. 2, V. 3, nach Hs. C)

⁶⁶⁴ Kasten (1995), S. 401.

⁶⁶⁵ Dies trifft auf alle neueren Editionen von Lachmann/Cormeau (1996), Kasten (1995) und Schweikle (1998) zu. Kasten (1995), S. 918: „Die gesamte Überlieferung steht hier gegen C, und auch der Kontext spricht eindeutig für einen Schreibfehler in C.“

Man kann diesen Wortlaut nicht unbedingt ausschließen, wenn er als eine Bemerkung der Dame gelesen wird, die als weibliches Geschlecht, wie üblich im Mittelalter, nicht jederzeit sprechen darf.⁶⁶⁶ Dabei bleibt der Bezug auf den nächsten Vers (V. 4) erklärungsbedürftig. Der Begriff „*tiuren*“ (V. 4) ist nachgebildet in der Korrespondenz zur Formulierung des Mannes in V. 5 in der Strophe 1 („*ich wil iemer deste tiurre sîn*“). Die entsprechende weibliche Äußerung hier in V. 4 „*daz ir sô hôhe tiuret mînen lîp*“ kann erstens als Ehrerbietung gegenüber dem Mann betrachtet werden, mit dem sie sich gerade unterhält. H. KUHN paraphrasiert in diesem Sinne V. 4, „daß ihr meinem Wesen [...] so hohen Rang verleiht“⁶⁶⁷. Man kann sich zweitens vorstellen, dass die ‚harmlose‘ höfische Ehrerbietung je nach Rezeptions- oder auch Imaginationsweise einen weiteren Sinn vermuten lässt.⁶⁶⁸ Mit dem Vers kann auch die Wirkung der Minne bereits vorausdeutend dargestellt werden. Übrigens übersetzen KASTEN/M. KUHN die Stelle im Bezug auf die preisenden (auch schmeichelhaften) Worte in der ersten Strophe „da ihr mich so hoch preist“⁶⁶⁹ und heben hervor, dass die Dame mit ihrem weiblichen Männerpreis „*wol redender man*“ ihrerseits auf den männlichen Frauenpreis antwortet. Dieser Ausdruck scheint, über das weibliche Ich Reinmars hinaus, das bestmögliche weibliche Lob für den Mann im Frauenlied zu sein.⁶⁷⁰ Die Dame setzt fort:

„nû bin ich doch tumber danne ir sît.“
(Str. 2, V.5)

SCHWEIKLE sieht sich hier dazu veranlasst, das Sprechen der Frau als „Bescheidenheitsrivalität“⁶⁷¹ zu werten.⁶⁷² Damit wird aber das Wesentliche übersehen. Die Sprecherin reagiert auf die Rede des Mannes Wort für Wort: „*mâze*“, „*saelic*“, „*tiuren*“ „*tumb*“, so dass klar ersichtlich wird, dass ihre Selbstdefinition, anders ausgedrückt ihr *gender*, aufgrund der Wortauswahl des das Minnelied vortragenden Mannes konstruiert wird. Die weibliche Stimme bleibt

⁶⁶⁶ Die Gelegenheit des Sprechens für die adligen Frauen (nicht nur) in der Öffentlichkeit war selten, vgl. dazu Bennewitz (1996), Ehlert (1998). Auch sei hier ausdrücklich an die zeitlich ein wenig später entstandene Gattung der moral-didaktischen Literatur des Mittelalters erinnert, die auch mit Blick auf die öffentliche und private Rede alltägliche Verhaltensanweisungen enthält. Zum weiblichen und männlichen *gender* vor allem in den moral-didaktischen Werken des Mittelalters vgl. Bennewitz (1988), Weichselbaumer (2002) und (2002a) und Bennewitz/Weichselbaumer (2003).

⁶⁶⁷ Kuhn (1982), S. 33.

⁶⁶⁸ Bauschke (1999) stellt nach ihrer Untersuchung der Lieder Walthers eine vergleichbare Problematik fest, die sie als „Mehrstufigkeit als Liedkonzept“ zu deuten versucht. Vgl. Bauschke (1999), S. 287f.

⁶⁶⁹ Kasten (1995), S. 401. Schweikles Übersetzung in seiner Ausgabe (1998) „daß Ihr mich so hoch einschätzt“, die auf dem ersten Blick Kasten/Kuhn ähnlich erscheint, erlaubt die hier vorgestellte Deutung eher nicht.

⁶⁷⁰ Dies erklärt offenbar die geringe Möglichkeit eines höfischen, weiblichen Männerpreises, weil die Vorzüglichkeit des männlichen Körpers beispielsweise offenkundig nicht der Dame in den Mund gelegt werden kann. Wenn dies aber trotzdem versucht wird, entsteht ein erotischer Männerpreis, der bereits anhand des ‚Frauenliedes‘ Reinmars LV diskutiert wurde. Vgl. dazu oben Kapitel 3.2.

⁶⁷¹ Schweikle (1998), S. 632.

⁶⁷² Neben Schweikle betrachtet Rasmussen (1991), S. 73ff. desgleichen diesen Sachverhalt. Rasmussen sieht die Thematisierung von „*maze*“ auf die Aufführung bezogen im Handeln. Die „*maze*“ ist hier nicht allein als Gegenstand der Diskussion genannt, sondern die Dame praktiziert diese in der Form der von Schweikle genannten Bescheidenheitsrivalität.

auf diese Weise unfähig, durch das Sprechen sowohl das Selbst als auch die Realität der Welt zu konstituieren. Indem aber die Dame die Aussage des Mannes mit einem Bescheidenheitstopos zurückweist, stilisiert und vollzieht sich die weibliche Identität im negierenden Prozess. Die Attribute aus dem konventionellen Frauenpreis sind in der Tat nur mittels der weiblichen Stimme in leere Worte umzuwandeln. Indem die weibliche Stimme das höfische weibliche Vorbild dekonstruiert, schreibt sie sich die weibliche Minderwertigkeit zu. Während der männliche Sprecher in der Tat als ‚beredter‘ Mann mit mehreren Worten die Gesprächspartnerin preist, ist der weibliche Männerpreis bescheiden auf das Attribut „*wol redend*“ beschränkt.

Erst nach dem Beginn des Abgesangs greift die Frau das eigentliche Thema „*die mâze*“ auf und geht auf das Anliegen des Mannes ein:

„waz darumbe, doch wil ich scheiden *disen* strît.“
(Str. 2, V. 6)

Diese Äußerung erscheint diskussionswürdiger, als von der bisherigen Forschung eingeschätzt: Warum reagiert die Dame auf die Forderung des Mannes, „*die mâze*“ zu „*geben*“ mit der Antwort, sie wolle „*disen strît*“ „*scheiden*“ (BCEs)? Denn die Forderung, „*die mâze*“ zu „*geben*“ beinhaltet keine Auseinandersetzung, wenn man den Ausdruck wie H. Kuhn in dem Sinne, den Minnedienner die „verbindliche Definition“ der „*mâze*“ zu lehren, versteht. Warum sieht sich die Dame dazu bewogen, „diesen Streit schlichten“⁶⁷³ (bzw. „diese Auseinandersetzung entscheiden“⁶⁷⁴) zu müssen? Wo überhaupt findet sich ein Streit bei der Forderung des Mannes?⁶⁷⁵ Wieso meint die Dame, dass der Mann ausdrücklich vorhätte, hinsichtlich der „*mâze*“ mit ihr kontrovers zu debattieren? Diese Frage ist davon unberührt, ob das verwendete Wort „*strît*“ (V. 6) die direkte mittelhochdeutsche Übersetzung der provenzalischen Gattungsbezeichnung „*tenson*“, „Disput in einer Liebesfrage“⁶⁷⁶ ist oder nicht. Da auf diese Frage später eingegangen werden soll, werden zunächst die Worte der Dame weiter verfolgt. Der von der Dame versprochene Vollzug einer Handlung, des „den-Streit-Scheidens“ kann konkret durch ihr „Bitten“ begonnen werden:

„tuot ir alrêst des ich iuch bite:
lêret ir mich der manne muot,
sô lêre ich iuch der wîbe site.“
(Str. 2, V. 7-9)

So kommt sie nur eingeschränkt der Forderung des Mannes entgegen. Sie gibt auf seine Bitte in ihrer Weise die Antwort: eine Bitte an den Mann, er und sie sollen die Bestimmung des

⁶⁷³ Kasten (1995), S. 403.

⁶⁷⁴ Kuhn (1982), S. 33.

⁶⁷⁵ Daher übersetzt Schweikle hier mit dem Ausdruck „diese Streitfrage klären“, damit man ihn allgemeiner wie etwa als „diese Frage klären“ paraphrasieren kann. Vgl. Schweikle (1998), S. 203.

⁶⁷⁶ Frings (1954), S. 554.

jeweils anderen Geschlechts beschreiben.⁶⁷⁷ Die weibliche Dominanz in der Handlung bestimmt die beiden nachfolgenden Strophen. Diese Verse, die als Wendepunkt des Liedes fungieren und zum nachfolgenden Gespräch überleiten, haben in der Forschung offensichtlich Verwunderung ausgelöst; nur so lässt sich erklären, dass die mittelhochdeutschen Verse unkommentiert ins Neuhochdeutsche übertragen wurden:

„Der Ritter will von der Dame die *maze* lernen, doch diese will erst den *muot* der Männer kennen lernen, bevor sie ihn den *site* der Frauen lehrt.“⁶⁷⁸

H. KUHN gibt die genaueste Erläuterung ab, um den Wortlaut nachvollziehbarer zu machen:

„Die ihr vom Sänger in I zugeordnete Lehrkompetenz als *Magistra* (der Minne-„Regel“), die die *frowe* in II, 1-5 abgelehnt hatte, biegt sie um in die Rolle einer Diskussions-Partnerin: *strit* = *disputatio*! – die allerdings sich die Entscheidung vorbeihält: *scheiden*. Dies, weil sie weiter dem „Streit“ selbst zwei neue Argumente unterlegt: Als Argument der Männer fordert sie zunächst ihren *muot*, ihre Absicht, heraus, um dem dann, als „Lehre“ der Frauen, ihre *site* dagegen zu stellen, d.h. ihre Art.“⁶⁷⁹

Daran anschließend fährt H. KUHN allerdings fort:

„Von jetzt an handelt es sich also gar nicht mehr, wie er in I wollte, um die eine *regula*, die Doktorin der Minne, die beide Partner verpflichten müsste, sondern um die getrennten Inhalte der „Forderungen“ der Männer und der „Reaktionen“ der Frauen, womit „sie“ sich jetzt schon jeder gemeinsamen Minne-Verpflichtung entzieht.“⁶⁸⁰

Hier nun ist erneut auf die Frage nach dem Sachverhalt „*die mæze geben*“ zurückzukommen, die Frage, warum sich die Dame, wie bereits oben angedeutet, mit einem „Streit“ beschäftigen will. H. KUHN vertritt hier die Ansicht, dass sich die Dame durch die überleitenden Verse (V. 7-9) „jeder gemeinsamen Minne-Verpflichtung“ entziehen wolle. Bei SCHWEIKLE hingegen wird nicht immer ersichtlich, was mit „ihr zugewiesene Rolle“, die die Dame zurückweist, gemeint sein kann:

„Dienstbereitschaft auf Grund des Tugendruhmes der Dame, die den Mann gesellschaftlich und ethisch aufwertet, Bitte um Zuwendung und [...] um Erläuterung der *maze*, der Basis-tugend der höfischen Ethik und Hauptbedingung für das angestrebte Verhältnis. – Die Dame weist die ihr zugewiesene Rolle zunächst zurück [...]. In Anerkennung seiner Haltung ist sie jedoch zum weiteren Disput über die gegenseitigen Wünsche und Regeln bereit.“⁶⁸¹

Im Folgenden soll ausgeführt werden, was in den von H. KUHN und SCHWEIKLE angebotenen Erläuterungen nicht genau ausgedrückt wurde. Durch jene männliche Forderung an die Dame, das „*die mæze geben*“ in der ersten Strophe, sieht sich, laut KUHN, die Dame bereits auf Basis der doppeldeutigen Sprache dazu gezwungen, die Umworbene zu sein („gemeinsame Minne-Verpflichtung“, so KUHN). Die Antwort, die diese weibliche Rolle dem Mann mit eigener

⁶⁷⁷ Rasmussen (1991), S. 73ff versteht ihre Bitte an den Mann im Sinne „gegenseitig unterrichten“ und sieht darin die von der Dame selbst gewollte Aufhebung der Hierarchie des Frauendienstes. Die Dame bricht hiermit die hierarchischen Verhältnisse von Mann und Frau im Minnesang auf, wie ihr vom Mann gerade angeboten wird.

⁶⁷⁸ Burdach (1928), S. 148.

⁶⁷⁹ Kuhn (1982), S. 33.

⁶⁸⁰ Kuhn (1982), S. 33.

⁶⁸¹ Schweikle (1998), S. 632.

Stimme liefern soll, ist gattungsgemäß ein Ja oder ein Nein gegenüber der männlichen Werbung und dem männlichen Dienst. Es handelt sich in der Sprechsituation der Frau in der zweiten Strophe um jene Inszenierung des seelischen Dilemmas, die die Frauenlieder vor allem Reinmars kennen. Dieses Dilemma der Frau ist im hier zu untersuchenden Dialoglied gut verdrängt. In der dilemmatischen Situation wählt die Dame hier jedoch eine kluge Strategie, die Sachlage nach ihrem Interesse umzusteuern: Von der dilemmatischen Frage ‚ja oder nein‘, ‚für und gegen‘ ‚*die mâze*‘ zu ‚*geben*‘, werden als Alternative zwei Meinungspositionen abgeleitet, von denen die eine vom männlichen Geschlecht, die andere vom weiblichen Geschlecht mit der je eigenen Stimme verteidigt werden soll. Dieser kluge Einfall der Dame dem Dilemma zu entkommen – sie ist dabei paradoxerweise ‚*tumber*‘ als der Mann – geht aber nicht unbedingt auf die Originalität Walthers, sondern auf die vorhandene Tradition des Streitgedichtes zurück, die unten (s.u. Kapitel 6.2.3) thematisiert werden soll. Der hier vorgestellte Lektürevorschlag ist nicht neu. FRINGS sagt deutlicher:

„Zuvor aber müßte sie der Männer Sinn erfahren, sie werde dann von der Lebensart der Frauen sprechen. Damit entlockt sie dem Mann den Gedanken, der sich hinter der Frage nach der *maze* versteckt.“⁶⁸²

Strophe 3:

Nach der Bitte der Sprecherin in der zweiten Strophe ergreift in der dritten Strophe wieder der Mann das Wort, damit auch in diesem Lied, vergleichbar mit den anderen Wechsel- und Dialogliedern Walthers, die symmetrische Sprecherreihenfolge ‚Mann – Frau – Mann – Frau‘ gewahrt bleibt. In dieser und der nächsten Strophe wird also über ‚*manne site*‘ und ‚*wibes site*‘ (Str. 2, V. 8 und V. 9) gesprochen. Das Thema hat, wie gesehen, die Sprecherin in ihrer Antwortrede in der zweiten Strophe von der eigentlichen Bitte des Mannes (‚*nû sult ir mir die mâze geben*‘, Str. 1, V. 9) abgeleitet. Diese Bitte des Mannes, den die Sprecherin als ‚Streit‘ versteht, wird ihr zufolge dadurch ‚erfüllt‘ oder erledigt werden, indem der Sprecher und die Sprecherin gegenseitig Wünsche für das jeweils andere Geschlecht austauschen; die Bitte des Mannes (‚*die mâze*‘ zu ‚*geben*‘) oder besser der ‚Streit‘ löst sich in Wünschäußerungen über das andere Geschlecht auf. Wie im Folgenden deutlich wird, werden die männliche und die weibliche Position als Gegensatz vorgeführt.

Der männliche Sprecher nutzt den konventionellen Wortschatz eines Frauenpreises, ‚*staete*‘, ‚*züht*‘ und ‚*gemeit*‘:

⁶⁸² Frings (1954), S. 554.

„Wir wellen daz diu staetekeit
iu guoten wiben gar ein krône sî.
kunnet ir mit zühten sîn gemeit,
sô stênt lilien wol den rôsen bî.“
(Str.3, V.1-4)

Hier verbindet der männliche Sprecher in auffallender Weise „*lilien*“ mit „*rosen*“; sein Frauenpreis überbietet somit nicht nur den Marienpreis, sondern geht darüber hinaus, indem anschließend *locus amoenus*, der „Ort der Liebe“ angerufen wird:

„nû merket wie der *linden* stê
der vogellîne singen, dar under bluomen unde klê.“
(Str. 3, V. 5-6)

Allerdings ist „*linden*“ (V. 5) in den Hs. BC durch „*lilie*“ ersetzt, was aber von Editoren als Schreibfehler bewertet wird. Aber mit „*lilie*“ steht der Topos des *locus amoenus* in seiner erotischen Konnotation gemäßiger dar, weil die „*lilie*“, ungleich der „*rose*“, die religiöse Bedeutung der Reinheit besitzt.⁶⁸³ Im nächsten Vers wird der höfische Ton fortgesetzt: „*schoener gruoz*“ (V. 7), das Motiv, das bei Walther besonders oft vorkommt, steht am Beginn der Begegnung der Geschlechter. Dem Ausdruck der vorigen Frauenstrophe entgegkommend („*ein wol redender man*“, Str. 2, V. 3), heißt Vers 8:

„juwer minneclîcher redender munt“.
(Str. 3, V. 8)

Aber daraus folgt ein Automatismus des spezifisch männlichen Schicksals. Der Mund der Dame, so der Sprecher,

„machtet daz man küssen muoz.“
(Str. 3, V. 9)

In V. 8-9 ist von der „Äußerung des kaum verhüllten Liebesverlangens“⁶⁸⁴ die Rede. Kuhn notiert darüber hinaus: „Es wird also, [...], zuletzt in der Tat der *muot*, die Absicht der Männer mit der Minne, enthüllt, wie es die Frau [Str.] II, [V.] 9 gefordert hatte.“⁶⁸⁵ Die Schlussverse der Männerrede setzen voraus, dass die Rollenverteilung auch im „Lehr-Gespräch“, in dem das männliche Ich als Schüler, das weibliche als Lehrerin dargestellt wird, mit derjenigen des Werbungsliedes gleich bleibt: die männliche Rolle als aktiv Werbende, die weibliche als passiv Umworbene. Der Körper der Frau wird gleichsam als Reminiszenz etwa an Morungen fragmentarisiert⁶⁸⁶ – hier ist es der Mund. Dieses Phänomen der Konzeption der weiblichen Körperwahrnehmung ist in diesem Dialoglied desto offenkundiger, je näher man die weibliche Körperbeschreibung mit der männlichen vergleicht: Während die sprechende Frau (in der Männerstrophe) ausdrücklich auf einen Körperteil, nämlich den ‚Mund‘ reduziert ist, kommt

⁶⁸³ Vgl. Lexikon der Symbole, CD-Rom (1999).

⁶⁸⁴ Kasten (1995), S. 917.

⁶⁸⁵ Kuhn (1982), S. 34.

⁶⁸⁶ Zu diesem Phänomen, das besonders im Minnesang Morungen deutlich wird, vgl. Bennewitz (1996).

der sprechende Mann (in der Frauenstrophe) als das vollständige Subjekt vor: „*ein wol redender man*“ (Str. 2, V. 3).

Strophe 4:

Als „*wībes site*“ beschreibt die weibliche Sprecherin in der Strophe 4 das Bild des idealen Mannes. Genau analog zur Strophe 3 sollte man hier der Konvention des Männerpreises begegnen. Obwohl (oder gerade weil) die Ebenbürtigkeit der männlichen und weiblichen Sprecher klar gemacht wird (vgl. die Strophe 1, v.a. in den Hs. B und C), wird der Schwerpunkt des Männerpreises im Vergleich zum Frauenpreis deutlich auf die moralisch-intellektuelle Ebene (V. 1-2) und auf die minnesängerischen Fähigkeiten (V. 3) verlagert; die Forderung an die Treue (V. 4), das ‚alte‘ Motiv des Frauenliedes, gerät dabei keineswegs aus dem Blickfeld:

„Ir man frâgent wer uns wol behage:
der übel erkennen kan unde guot
und ie daz beste von uns sage,
dem sîn wir holt, ob erz mit triuwen tuot.“
(Str. 4, V. 1-4)

Die Forderung der Sprecherin, „*daz beste von uns sage*“ (V. 3) – „*uns*“ verstanden als die Frau bzw. Frauen allgemein – ist nicht immer mit derjenigen in Vers 2 – der Mann soll „*übel*“ und „*guot*“ „*erkennen*“ können – vereinbar, wenn Vers 2 auf das Urteilsvermögen bezogen werden soll und man sich zudem die bekannten Verse Walthers in Erinnerung ruft. Der Mann bzw. die Männer sind dort dazu aufgefordert, die „*guoten*“ von den „*üblen*“ Frauen zu unterscheiden:

„diu wîp gelîchent uns ein teil ze sêre.
daz wir in *alsô* lieb sîn, übel also guot,
seht, daz gelîchen nimt uns fröide und êre.“
(L 48,12, Str. 2, V. 2-4)

„*wan* daz ich scheid
die guoten und die boesen. seht, daz ist ir haz.
lobte ich die beide
gelîche wol, wie stüende daz?“
(L 58,21, Str.4, V. 6-7)

„si swachent wol gezogenen lîp,
ez ensî ein wol bescheiden wîp.“
(L 90,15, Str. 4, V. 5-6),

während sich der weibliche Wunsch in Vers 3 auf die konventionelle Verhaltensregel im Minnedienst zu beziehen scheint, nach der der männliche Sprecher über die Frau(en) allein „*wol*“ sprechen soll.⁶⁸⁷

⁶⁸⁷ Hiermit sei auf die Heterogenität der Lieder Walthers hingewiesen. In dieser Hinsicht soll vor solcher Lektürepraxis gewarnt werden, anhand der unkonventionellen ‚*frouwe*-kritischen‘ Teststellen für alle Lieder Walthers einen innovativen oder ethischen Charakter zu beanspruchen, wie dies etwa bei Brunner/ Hahn/ Müller/ Spechtler (1996), besonders S. 76f. und Rasmussen (2002) der Fall ist.

Im ersten Vers des Abgesangs wird, entsprechend der Formulierung „*kunnet ir mit zühten sîn gemeit*“ (Str. 3, V. 3), jene Freude gefordert, die man für das höfische Leben für grundlegend hält:

„kan er ze rehte ouch wesen frô,“
(Str. 4, V. 5)

Aber die Sprecherin erwartet ferner das, was im bisherigen höfischen Preiskatalog meist nicht vorkommt, so dass der folgende Satz etwa „als grundsätzliche Anleitung zum Werben“⁶⁸⁸ als für Walther charakteristisch gedeutet wurde:

„daz er gedenket ze mâze weder nider noch ze hô,“
(Str. 4, V. 6)

Mit dieser Wunschäußerung für den Mann wird jedoch die eingangs geäußerte Bitte oder Forderung des männlichen Sprechers („*die mâze*“ zu „*geben*“) tatsächlich zum Bittsteller selbst zurückgeschickt: Der Minnedienstler soll als Bedingung „*ze mâze*“ „*gedenken*“ können. Zunächst ist es an dieser Stelle aber erforderlich, sich mit den Überlieferungsvarianten des Verses zu beschäftigen:

- (a) und dabi kan tragen beide nider unde hô
- (B) daz er gedenket ze mâze weder nider noch ze hô
- (C) daz er gedenket ze mâze weder nider noch ze hô
- (E) und sîn gemüete setzen nider unde hô
- (F) der dine in zu mâzen hie und dô / und trage dem gemute weder nider noch zu hôh
- (O) unde gedenke im zuo mâze nidere und auch zuo mâzen hô
- (s) unde gedenke im zuo mâze nider und hô

Für die Interpretation des Verses wurde das sog. ‚Programmlied‘ (L 46,32) immer wieder herangezogen, für das den drei Begriffen „*nider*“ und „*hô*“ zum einen, zum anderen „*mâze*“ eine zentrale Bedeutung beigemessen wird. Dabei wurde leicht übersehen, dass „*nider unde hô*“, dessen gesellschaftsorientierte Sinnggebung besonders in der älteren Forschung für wichtig gehalten wurde, lediglich die tatsächliche Tiefe und Höhe bedeuten kann. Die zahlreichen Belege für das Wortpaar bei Walther weisen darauf hin, dass die Verwendung des kontrastierenden Wortpaares geläufig war. Diese „für Walther typische Antithese *nider und hô*“⁶⁸⁹ erscheint aber dann besonders von Bedeutung, wenn das Wortpaar bezüglich der Dichtkunst verwendet wird:

⁶⁸⁸ Schweikle (1998), S. 630.

⁶⁸⁹ Schweikle (1998), S. 632.

„Ich drabe dâ her vil rehte drîer slahte sanc:
den hôhen und den nidern und den mittelswanc,
daz mir die rederîchen iegeslîche sagen danc.
wie kônde ich der drîer eime nû ze danc gesingen:
der hôhe der ist mir ze starc, der nider gar ze kranc,
der mittel gar ze spaehē an disen twerhen dîngen.
nû hilf mir, edeler kûniges rât, dâ enzwischen drîngen,
daz wir alle ein ungehazzet liet zesamene bringen.“
(„Kaiser Friedrichs-Ton/ Engelbrechtston“, Str. 2, L 84,22)⁶⁹⁰

Zu nennen ist auch die Spruchdichtung L 17,25, die den Kontrast zwischen der personifizierten Frau *bône* und dem als „*kreftec unde guot*“ bezeichneten *halm* unterhaltsam zur Sprache bringt:

„Waz êren hât frô Bône,
daz man von ir singen sol,
si rehtiu vastenkiuwe?
sie ist vor und nâch der nône
[...]
ein halm ist *kreftec* unde *guot*,
waz er uns allen liebes tuot,
er frôit vil manigem sînen muot,
wie danne umbe sînen sâmen!
von grase und von halme zuo strô
er machet manig herze frô,
er ist *guot* nider unde *hô*.
frouwe Bône set libera nos a malo, *âmen*.“
(„Zweiter Philippston“, Str. 3, L 17,25)

Für die vollständige Auseinandersetzung mit dem Begriff *mâze* bei Walther ist das bereits erwähnte ‚Programmlied‘ entscheidend. Das in der Edition SCHWEIKLES zweistrophig edierte Lied ist in den Handschriften ABCE als fünfstrophig überliefert. Die zitierten Strophen stellen dabei in C und E Strophe 3 und 4, in A und B Strophe 4 und 5 dar.⁶⁹¹

„Aller werdekeit ein fûegerinne,
daz sît ir zewâre, frouwe Mâze.
ein saelig man, er iuwer lêre hât!
der darf sich iuwer niht beschamen inne
beide ze hove noch auch an der strâze.
durch daz sô suoche ich iemer iuweren rât,
daz ir mich ebene werben lêret:
wirbe ich nidere, wirbe ich hôh, ich bin versêret.
ich was vil nâch ze nidere tôt,
nû bin ich aber ze hôhe siech,
unmâze *enlâzet* mich âne nôt!

⁶⁹⁰ Zur Interpretation dieser Strophe vgl. Schweikle (1994), S. 436f.

⁶⁹¹ Vgl. dazu Schweikle (1998), S. 587f.

Nideriu minne heizet diu sô swachet,
daz der lîb nâch kranker liebe ringet.
diu liebe tuot unlobelîche wê.
hôhiu minne heizet diu daz machet,
daz der muot nâch werder liebe ûf swinget.
diu winket nû, daz ich ir mite gê.
nû *enweiz* ich, wes diu *mâze* beitet:
kumet herzeliebe, sô bin ich verleitet.
doch hât mîn lîb ein wîp ersehen,
swie minneclîche ir rede sî,
mir mac wol schade von ir geschehen.“
(L 46,32; L/C 23a)

Diesem Lied wurden bislang viele Arbeiten gewidmet.⁶⁹² Erst die jüngere Forschung hat das ‚Programmlied‘ als solches bezweifelt. Dabei ist das zentrale Argument gegen die ältere Auffassung⁶⁹³ die Erkenntnis, dass das Prinzip der höfischen „*mâze*“ (Str. 2, V. 7) mit einer „*herzeliebe*“ (Str. 2, V. 8), aufgefasst als die Verstärkung der Grundbedeutung vom mittelhochdeutschen *lieb*⁶⁹⁴ (= angenehm), nicht vereinbar ist.⁶⁹⁵ In der Hinsicht, dass die *mâze* dem männlichen Sprecher fremd bleiben soll, sofern er begehrt und sich als Minnediener definiert, weisen der Dialog L 43,9 und das Lied L 46,32 Gemeinsamkeiten auf. *Mâze* und Liebesverlangen (so *herzeliebe*) passen schlicht nicht zusammen, so ist der Hintergrundgedanke auch der Lieder L 46,32 und L 43,9, zumal hier die *mâze* aus dem Mund der weiblichen Sprecherin als Bedingung für die Zusage der Liebeszuwendung formuliert ist. Man mag aber fragen, wofür dieses Lied bei Walther steht, anders gesagt, was intendiert Walther mit der eingangs formulierten Bitte des Mannes („*die mâze*“ zu „*geben*“), wenn „*ze mâze*“ zu „*gedenken*“ wieder für die Bedingung der Zusage der Dame in den Mund gelegt werden soll? Um im Liedverlauf nur zu zeigen, dass die *mâze* dem werbenden Mann definitiv nicht zuteil werden kann, somit die Resignation des Minnesängers wieder einmal zu demonstrieren? Die männliche

⁶⁹² Das Lied stellt in der älteren biographischen Forschung und anschließend in der Chronologisierung der Minnelieder Walthers das entscheidende Moment dar. Zur Bedeutung dieses ‚Programmliedes‘ in der älteren Forschung vgl. die ausführliche Auseinandersetzung von Kurt Herbert Halbach mit der Forschungsgeschichte, vgl. (⁴1983, zuerst 1965), S. 76ff.

⁶⁹³ Vgl. Halbach, ⁴1983, S. 76: „wenn nun die Sehnsucht nach der *mâze*, nach dem *ebene werben* aufflammt; die sich, wohl nur wenig später, in den ‚Mädchenliedern‘ der ‚ebenen Minne‘ so herrlich verwirklicht [...]. Das bekenntnishaft Element, das längst schon unter der Oberfläche von Walthers Minne-Liedern geglüht hatte, ist damit zum Durchbruch gekommen; reife Frucht ist dieses *Beicht-Gebet* an *Frau Mâze*“. Hervorhebung im Text. Halbach (⁴1983), S. 79 konnte die programmatische Bedeutung der *mâze* für die Minnekonzeption Walthers wie folgt umschreiben: „Und Simrock (1870) gebührt wieder einmal der Ruhm, zuerst den Begriff der ‚mäßigen‘ (d.h. *ebenen*) *Minne* bei Walther ganz ernstgenommen zu haben. Über Burdach (der Sache nach) reicht er (im Wesentlichen) bis zu Wilmanns/Michels sowie Ehrismann/De Boor heute.“

⁶⁹⁴ Vgl. Kasten (1989a), S. 258. Eine vergleichbare Meinung vertritt im Rahmen der Diskussion zu *herzeliebe* Walthers Ranawake (1983). Zu diesem Begriff resümierend vgl. Scholz (1999), S. 116.

⁶⁹⁵ Diese Auffassung vertreten trotz Abweichungen bereits Willson (1965), Schweikle (1963), Ruh (1985); Scholz (1999) besonders S. 100 im Rahmen der jüngeren interpretationsgeschichtlichen Darstellung. Zudem scheint auch Hahn die Auffassung zu vertreten (vgl. Brunner/Hahn/Müller/Spachtler (1996), S. 119). Hahn stellt zudem Interpretationen, die darüber hinausgehen, vor (vgl. ebd. S. 117-120). Die Studie von Sabine Obermaier weist im Wesentlichen auch in diese Richtung (vgl. Obermaier (1995), S. 90-96); Hübner (1996), S. 240f. betrachtet das Lied nach der Überlieferung C und vertritt die gleiche Auffassung (S. 243).

Rolle in diesem Lied ist jedoch in zweierlei Hinsicht in einem Aufführungsprozess bemerkenswert: In der Aufführung, in der Handlung des Mannes, realisiert sich die *mâze*, also die Grenze des Verhaltens einerseits; andererseits praktiziert der männliche Sprecher einen Versuch zur Grenzüberschreitung durch das Handeln, das Werben mit einer deutlichen Erfüllungsperspektive, wobei von einer minnesängerischen ‚Verzichtliebe‘ keine Rede ist.

Unter der Einhaltung der *mâze* und unter den anderen bereits angesprochenen Bedingungen käme die Zusage der Frau für den werbenden Mann, wenn sie meint:

„sô tuot er des daz herze gert“
(Str. 4, V. 7)

Diverse Abweichungen der Überlieferung des Verses können den Erwartungshorizont des Publikums nicht weiter erhellen:

(Hss. BC) sô tuot er des daz herze gert
(Hs. aE) der mac erwerben swes er gert
(Hs. F) der mac wol bitten wes er gert
(Hs. O) der mac erwerben des er gert
(Hs. s) er mac erwerben des er gert

Die Fassungen der Hss. BC stehen nah an derjenigen der Hs. F, die neben dem gerechtfertigten Minnedienst auch die Ausformulierung der Lohnforderung zulässt, während die Fassungen der Hs. aEOs darüber hinaus den gerechtfertigten Erwerb des Lohnes zur Sprache bringen.

Die letzten beiden Verse bilden die Schlusspointe, die als offene Zeilen, beinahe als Rätsel, viele Interpretationsmöglichkeiten schon im Mittelalter – da die Überlieferungen stark voneinander abweichen – zugelassen hat. Hier sei nach BC zitiert:

„welch wîp verseit dem einen vaden?
guoter mann ist guoter sîden wert.“
(Str. 4, V. 8-9)

Zu den Versen nahm die ältere Forschung intensiv Stellung. Die jüngere Forschung scheint keine neuen Interpretationsmöglichkeiten gefunden zu haben, auch wenn eine solche im Folgenden behauptet wird:

„Dem Dienenden steht für guten Dienst ein Seidengewand zu. Diese allgemeine Regel wird auf die Minne angewandt. Die Schlußpointe scheint mir aber nicht zu besagen, daß die Dame den Minnediener witzig auf solchen Lohn einschränkt (v.Kraus [1935, I.N.], 145f.). Da das kostbare Kleid den schönen Leib vertreten kann (vgl. 62,36ff.), eröffnet die Partnerin in der Rede vom nicht versagten Faden und der verdienten Seide doch eher erotische Verheißungen“.⁶⁹⁶

⁶⁹⁶ Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996), S. 112. Dagegen bewertet Kaplowitt (1986), S. 136 die Schlusspointe viel vorsichtiger: „She considers him only as a good vassal, who deserves the gift of a rich garment, rather than as a suitor, who is entitled to the lady’s love. Also this is not specifically stated in the song, it is implied, inasmuch as the reward of love is not connected – at least in the lady’s eyes – with the man’s desire to improve his conduct.“

„[D]er kann erlangen, was er begehrt: welche Frau verweigert ihm auch nur einen Faden (auch nur das Geringste)? „Guter Mann“ ist „guter Seide“ würdig. Der Pointe muß darin liegen, daß das „nicht einen Faden“-Gewähren, also das Gewähren der vollen Gunst, in ein „gutes“, Minimum für den „guten Mann“ umgebogen wird.“⁶⁹⁷

KASTEN referiert hingegen die bisherigen Meinungen:

„Die Deutung dieser Metapher ist umstritten. Gesehen wurde darin ein symbolischer Ausdruck für eine >Verbindung<, d.h. die >Hingabe< der Frau, aber auch für eine scherzhafte Abfuhr des Mannes, dem mit dem vaden nur das >Geringste<, als gar nichts, zugestanden werde.“⁶⁹⁸

Mit dieser Schlusspointe bietet die Frau ein Erfolgsrezept für die Werbung des Mannes, darüber ist sich die Forschung trotz gradueller Unterschiede einig. Die Überlieferungsvarianten stimmen in dieser Hinsicht auch eindeutig überein. Bei diesem Ausgang erwartet das Publikum nicht mehr jenen typischen ablehnenden, zugleich erheiternden Schluss des üblichen Dialogliedes.⁶⁹⁹ Dagegen hört man aus dem rätselhaften Schlusswort der Dame die mögliche Zusage heraus. Der offene, gleichwohl positive Liedausgang soll aber die Frage aufwerfen: Was ist die Rolle der angesprochenen und zugleich sprechenden Dame in diesem Dialog, in welchem die männliche Rolle, wie bereits gesagt, erst in der prozesshaften Aufführung bemerkenswerter wird? Die Dame verliert durch das prozessual fortschreitende Handeln des Mannes immer mehr ihren gattungstypischen Standpunkt als Minnedame.

6.2.3. *Vröude* ohne Liebe(nde): Gattungs- und Diskurskontaminationen

Die Aufgabe der weiblichen Stimme in diesem Dialog, so stellt man nach der Analyse fest, besteht wie in den anderen Frauenliedern darin, die Äußerung des werbenden Mannes zu beantworten. Dabei macht das Lied erneut das Dilemma der Sprecherin gegenüber der männlichen Werbung sichtbar. In Bezug auf die Sprecherin in L 43,9 macht schon BURDACH auf Reinmars Lied MT XLIV aufmerksam. Gemeinsam für dieses weibliche Reden ist die fehlende illokutionäre Kraft in der weiblichen Sprechhandlung (s.o. unter Kapitel 5.2.4.):

„In der Erklärung der Frau 44,4 kan er ze rehte ouch wesen frô und tragen gemüete ze mâte nider unde hô, der mac erwerben swes er gert: welch wîp verseit im einen vaden? klingt noch so etwas nach von Reinmar 193,5 ein alsô schône redender man, wie möhte ein wîp dem iht versagen, der ouch sô tugentfliche lebt?“⁷⁰⁰

Die weibliche Stimme in L 43,9 stellt sich damit in die Traditionslinie der bislang vorliegenden dilemmatischen Frauenlieder wie die Reinmars.⁷⁰¹ Aufgrund seiner Parodie des dilemma-

⁶⁹⁷ Kuhn (1982), S. 35. Hervorhebungen im Text.

⁶⁹⁸ Kasten (1995), S. 918.

⁶⁹⁹ Zum Beispiel wie Albrecht von Johansdorf MT XII und Walther L 84,34.

⁷⁰⁰ Burdach (1928), S. 148.

⁷⁰¹ Einen weiteren Aspekt, der die Frauenlieder und Dialoglieder verbindet, erwähnt Ranawake (2003), S. 178 am Rand: „Themen, die auch sonst aus Frauenstrophen bekannt sind: Sorge um den eigenen guten Ruf, die frau-liche *ère*, die Problematik des rechten Verhaltens in Liebesdingen, die Unzuverlässigkeit der Männer – sie dienen der Dame als Begründung dafür, die Werbung abzuweisen.“ Die Gemeinsamkeit der dilemmatischen Sprechsituation in den Frauenliedern (Reinmars) und der Tradition der dilemmatischen Streitgedichte untersucht

tischen Frauenmonologs (L 113, 31) kann angenommen werden, dass Walther die Sprechsituation dieses Liedtyps interessierte.

Walther bedient sich nicht nur der dilemmatischen weiblichen Stimme aus der literarischen Tradition, die bereits vor ihm vorhanden war. In der Forschung wird für die deutsche Gattung des Dialogliedes der Einfluss des romanischen Streitgedichtes angenommen, ohne dabei eine eigenständige Entwicklung der Gattung auszuschließen.⁷⁰² Allerdings ist es einigermaßen verwunderlich, dass zwar die Gattung der Tenzzone, aber nicht explizit die (Unter)gattung des Partimen in diesem Diskussionszusammenhang in Blick genommen wurde. Die Grundstruktur des Partimen, die innerhalb des Streitgedichts, d.h. der Tenzzone (*tenso*) im ‚weitestem‘ Sinne eine Sonderstellung einnimmt, hätte eigentlich mit Blick auf die Struktur von L 43,9 nicht unberücksichtigt bleiben dürfen, wie die folgende Definition zeigt:

„Der Trobador, der mit der ersten Strophe beginnt, stellt ein Problem zur Debatte und bietet dazu zwei Lösungen an. Sein Partner wählt eine davon, so daß dem Fragesteller die andere überlassen bleibt, und beide verteidigen nun ihre so gefundenen Standpunkte über mehrere Strophen hin.“⁷⁰³

Das Lied Walthers zeigt in der Tat Ähnlichkeiten mit der Struktur des Partimen, das in der germanistischen Forschung häufig als ‚dilemmatisches Streitgedicht‘⁷⁰⁴ bezeichnet wird. Im Unterschied dazu bestimmt hier der Fragesteller die beiden Positionen in der ersten Strophe, die Partnerin formuliert diese in der zweiten Strophe aus. Also stellt der Fragesteller nicht nur das Problem von *mâze* zur Debatte, sondern fordert damit auch die Partnerin heraus, sich über ihre Position bewusst zu werden, die geschlechterspezifisch anders ist als seine. Die Partnerin versteht es und benennt die zwei Lösungen: seine Position, ja für „*die mâze*“ zu „*geben*“ als „*der manne muot*“, dagegen ihre Position, nein gegen „*die mâze*“ zu „*geben*“ als „*der wîbe site*“. Ein weiterer Unterschied zur romanischen Gattung betrifft die Reihenfolge des Sprechens: Die Partnerin, die Dame, wählt zwar von den vorgeschlagenen zwei Lösungen diejenige, die sie selbst vertritt, nämlich „*der wîbe site*“, beginnt aber nicht sofort damit, diesen Standpunkt auszuführen, sondern gibt dem Mann zuerst die Möglichkeit, das Wort zu ergreifen und seine Position „*der manne muot*“ zu verteidigen.

Gleichwohl muss die Frage, ob Walther sich für die Gattung Partimen besonders interessiert hat, oder ob er die Gattung Partimen gut kannte, ungeklärt bleiben. Die Gattungen Tenzzone

bereits Kasten (1980). Sie kommt zum Ergebnis, dass das dilemmatische Aussagemuster in den Frauenliedern Reinmars nicht vom dilemmatischen Streitgedicht abzuleiten ist. In der vorliegenden Untersuchung werden für L 43,9 keine literarhistorischen Fragen berücksichtigt.

⁷⁰² Vgl. besonders Kasten (1989) und Ranawake (2003).

⁷⁰³ Neumeister (1969), S. 15.

⁷⁰⁴ Vgl. dazu Kasten (1980) und Schnell (1983).

und Partimen waren zu Lebzeiten Walthers ohnehin noch nicht voneinander gesondert. Dieser literarhistorische Umstand soll wie folgt erklärt werden:

„Das Wort *tenzon* begegnet erstmals im ältesten Streitgedicht. Es wäre indessen verfehlt, es hier bereits als Gattungsbezeichnung zu verstehen. Tenzon meint im Munde Uc Catolas Streit, Diskussion, Disputation über einen Gegenstand, der zwei Meinungen zuläßt“. „Als sicher darf gelten, daß *tenzon* erst zum Gattungsnamen für die Tenzone im engeren Sinne wurde, nachdem sich das Streitgedicht mit dilemmatischer Fragestellung eindeutig als *partimen* bzw. *joc partit* abgesondert hatte.“⁷⁰⁵

Aus diesen Gründen sind

„[b]eide Arten von Streitgedichten, auch das Partimen, [...] mit der Bezeichnung *tenzo* überliefert. Erst in den Handschriften des 14. Jahrhunderts taucht die Bezeichnung *partimen* als auf das dilemmatische Streitgedicht begrenzter Gattungsname auf, der die Tenzone ausschließt. [...] Formal gleichen sich Tenzone und Partimen vollkommen.“⁷⁰⁶

ERICH KÖHLER schließlich bestimmt, dass „[d]ie erste Blüte des Partimens [...] in die Jahre vor und nach 1200 [fällt].“⁷⁰⁷ Zur Entwicklung der beiden Gattungen der Tenzone und des Partimen soll dabei das Vorhandensein des Jongleurstreites wesentlich beigetragen haben.⁷⁰⁸

In diesem Zusammenhang erscheint aber weniger die gattungsgeschichtliche als vielmehr die geistesgeschichtliche Grundlage für die Entstehung des Streitgedichtes für das Verständnis der Lieder Walthers, darunter das behandelte Lied L 43,9, als aufschlussreich:

„Mit der Geltung der augustiniischen Formel „*Qui enim disputat, verum discernit a so*“ ist die *ratio* aufgerufen, per Disputation das Wahre vom Falschen, und – ethisch gewendet – das Gute vom Schlechten zu sonders. Der diskursiven scholastischen *ratio* entspricht bei den Trobadors der *sen*, die maßgebende und maßhaltende Vernunft. *Mensura* ist angewandter *sen*. Ebenso wie der scholastischen *ratio* ist dem *sen* die erkenntnistheoretische Funktion des richtigen Unterscheidens und des schließlichen Wählens (*triar, elebir*) auferlegt, verlagert freilich in der neuen Dichtung auf die moralische und soziale Problematik der höfischen Lebensform.“⁷⁰⁹

Es ist kein Zufall, dass die Darstellung mit dem Deutungsmuster des Minnesangs Walthers übereinstimmt. Die geistigen und moralischen Fähigkeiten wie *sin, mâze, scheiden* spielen eine gewichtige Rolle in seinem Minnesang, und auch die moralische und gesellschaftliche Problematik wird als Gesellschaftskritik⁷¹⁰ nicht nur in den Sprüchen, sondern auch in seinem Minnesang behandelt.

L 43,9 besteht damit aus Gattungen wie dem dilemmatischen Frauenlied, Tenzone, Partimen und nicht zuletzt dem Minnesang und der Spruchdichtung. Dies nicht im Sinne der Übernahme der Formen, sondern, wie man mit Blick auf die vorgestellte romanische geistesgeschichtliche Grundlage annehmen kann, auch im Sinne der geisteshistorischen Übernahme. Walthers

⁷⁰⁵ Köhler (1979), S. 4f.

⁷⁰⁶ Neumeister (1969), S. 17.

⁷⁰⁷ Köhler (1979), S. 24.

⁷⁰⁸ Vgl. Köhler (1979), S. 20: „Damit aus den Voraussetzungen der Disputationsmethode, der zeitgenössischen Rechtsformen einschließlich des Schiedsrichterverfahrens und des geselligen *joc d’amour* eine literarische Gattung entstand, bedurfte es noch einer weiteren Bedingung, nämlich des Vorhandenseins des Jongleurstreits“.

⁷⁰⁹ Köhler (1979), S. 19.

⁷¹⁰ Dazu Bein (1997), S. 145ff. und Scholz (1999), S. 104ff.

Polemik sowie der dialogische Charakter seines Minnesangs sind jedenfalls weniger auf die aus einem Individuum entsprungene Erneuerung zurückzuführen; es liegt vielmehr nahe, dass die Horizonterweiterung in seiner Dichtung mit den gattungskontaminierenden Tendenzen zusammenhängt, die sich auf alle zugänglichen literarischen Traditionen beziehen.

Mit Blick auf diese dichterischen Tendenzen Walthers hat die Forschung die Berührungspunkte zwischen den Minneliedern und der Spruchdichtung Walthers wiederholt diskutiert, hat dabei jedoch nicht berücksichtigt, dass die Gattungen Spruchdichtung und Minnesang zwar durchlässig, aber nicht immer miteinander vereinbar sind. Die Ethisierung des Minnesangs bei Walther⁷¹¹ hat nicht (allein) den Minnesang ‚neu akzentuiert‘, sondern ihn für sein Ende vorbereitet. Liebesleid wie Liebesfreude ist kein Thema mehr, sondern die Liebesbeziehung wird zur Pflicht, denn Lied L 43,9 vertritt hinsichtlich der Minnewerbung die Auffassung, dass eine positive Antwort gegeben werden soll, wenn die Voraussetzungen stimmen.

Hier ist der Minne und der Realisierung der Liebesbeziehung die *mâze* entgegengesetzt. Es ist offensichtlich, dass hier das Prinzip der Morallehre der Welt der Minnewerbung, die auf dem *herze* basiert, entgegensteht: Die *mâze*, die die gesellschaftliche Ordnung sichert, steht gegen die Liebe. Dies kann für die Lieder Walthers bedeuten: Spruchdichtung gegen Minnelied. Die Gattungsinterferenz mit der Sangspruchdichtung ist vor dem hier diskutierten Hintergrund der gattungskontaminierenden Tendenzen bei Walther erst recht von Belang, zumal L 43,9 eine Unstimmigkeit zwischen den Gattungen aufweist. Die Folge ist jedenfalls ein Konzeptionsbruch des Minnesangs, indem die minnesängerischen und spruchdichterischen Diskurse über die Geschlechterbeziehung in einem Lied aufeinander stoßen.

Was im Lied zum Ausdruck kommt, ist nicht monologisch geäußertes trauriges, sondern gesellschaftlich verpflichtendes freudiges Lebensgefühl, das im wenig affektiven höfischen Dialog vorgeführt werden soll. Gefühle von Leid und Trauer müssen nicht mehr nachvollzogen werden, sondern es werden vorbildhafte Geschlechterrollen, denen nicht nur Freude verpflichtend ist, sondern deren Trägern eine gegenseitige Minne automatisch widerfahren soll, vorgeführt. Das Dialoglied L 43,9 kann gleichwohl nicht als Liebeslehre dienen, da, wie gesehen, die Ausgangssituation in der ersten Werbestrophe am Ende noch einmal wiederkehrt.

⁷¹¹ Für die ältere Forschung vgl. stellvertretend Halbach (⁴1983), S. 88: „Walthers ‚gemäße Minne‘“, mit der die sog. ebene Minne gemeint sein soll. Die Ethisierung der Minne betont in der jüngeren Forschungsliteratur Gerhard Hahn, vgl. Brunner/Hahn/Müller/Spachtler (1996), S. 111 für das Dialoglied L 43,9, wobei die ethischen Komponenten auf *tugende*, *staetekeit*, *güete*, *triuwe* eingeschränkt werden können. Obwohl Hahn hier über *mâze* kaum direkt spricht, scheint er der alten Interpretation des ‚Programmliedes‘ zu folgen: *mâze* im Minneverhalten fordert *ebene* Minne. So Hahn ebd., S. 112: „sie [die Sprecherin in L 43,9, I.N.] sperrt sich nicht gegen Walthers Grundanliegen [...], sondern unterstützt es mit dem Gewicht ihrer Stimme.“

Die dem männlichen Klagelied inhärente unermüdliche Reflexion, warum die Frau dem sprechenden Ich nicht entgegenkommt, entzieht sich dem Horizont dieses minnesängerischen Lehrgesprächs und damit geht das ‚Subjektive‘ und das ‚Individuelle‘ am Minnesang verloren. *Vröude* im Lied L 43,9 ist in der männlichen und auch in der weiblichen Stimme nicht mehr die Emotion *vröude* in der (individuellen) Liebesbeziehung, sondern die höfische *vröude*, der alle höfischen Zuhörer verpflichtet sind.

L 43,9 wurde von KURT HALBACH als „höfische Hymnik“⁷¹² bezeichnet und in den älteren Ausgaben unter der Rubrik der „neuen hohen Minne“⁷¹³ geführt. Trotz der aktualisierten Auffassung, dass bei Walther lediglich „neue Akzente“⁷¹⁴ oder „Neuorientierungen“⁷¹⁵ zu beobachten seien, definiert GERHARD HAHN die „Neue Hohe Minne“⁷¹⁶ in zweifacher Hinsicht:

„In dieser Gruppe sind Lieder zusammengefaßt, die an oder auf eine *frouwe* gerichtet sind, Figur und Titel stehen für das Beste an inneren Werten, das die höfische Gesellschaft hervorgebracht hat, und für das Wertgefühl, das die Bemühung darum auch demwerbenden Mann ermöglicht und erlaubt [...]. ‚Hohe‘ Minne ist das Verhältnis nicht nur in seinem betonten Wertbezug, sondern auch darin, daß es im Stadium der Werbung, der noch nicht gewährten Erfüllung vorgeführt wird. Allerdings besteht [...] ermutigende Hoffnung (*tröst*) auf Entgegenkommen, zumindest nicht die Gefahr einer Abweisung, die entwürdigend für den Abgewiesenen ist. [...] ‚[N]eu‘ soll nicht Zeitangabe, sondern Bezeichnung für diese andere Qualität ‚hoher Minne‘ sein.“⁷¹⁷

Die ‚neue‘ Auffassung besteht demnach aus dem Wertbezug und nicht nur aus den „ethischen“⁷¹⁸ Qualitäten der Minne und der höfischen Dame, die im Minnesang Walthers als weibliche Rollensprecherin oder als angesprochene Frau fungiert. HAHN führt eine Konzeption der „neuen hohen Minne“ auch anhand des Liedes L 43,9 aus:

„In den einleitenden Strophen ist vorausgesetzt, daß die Partnerin, anerkanntermaßen, von höchstem ethischen Rang gesetzt ist (*sô vil tugende* 43,9) und der Minedienst an ihr *werdekeit*, *tiure sîn* bedeutet (I); auch die Dame [...] den Preis des Mannes [...] zu würdigen weiß (II). [...] Der Mann verlangt (III): verlässliche Beständigkeit (*staetekeit*) der Frau in ihrer *güete* [...], denn darauf will der Werbende ja sein Lieben bauen (43,16). Zu dieser ethischen Komponente weiblicher Idealität gehört die – lockend und belohnende – erotische. [...] Die Frau (IV) fordert Unterscheidung und ein davon bestimmtes und darin verantwortungsvolles Lob (*mit triuwen* 44,4)“⁷¹⁹.

⁷¹² Halbach (⁴1983), S. 80. Die „höfische Hymnik“ ist vertreten neben anderen vor allem in L 43,9, L 45,37, L 56,14.

⁷¹³ Maurer (³1969), S. 104 und (⁶1995), S. 162. Die zu dieser Rubrik zugehörigen einzelnen Lieder sind heute in den genannten Ausgaben von Friedrich Maurer und Peter Wapnewski (Rubrik: „Neue Hohe Minne“) in Abweichungen dokumentiert. Vgl. Maurers Ausgaben in der Tübinger Reihe „Altdeutsche Textbibliothek“ (³1969) und in der Münchner Reihe „Uni-Taschenbücher“ (⁶1995) und Wapnewskis Ausgabe (1962). Hier muss nicht mehr besonders betont werden, dass diese versuchten Chronologien der Lieder bereits der Forschungsgeschichte angehören. Es sei angemerkt, dass die Konzeption „Neue-Hohe-Minne“ Hahns trotz durchaus vorhandener Probleme bislang noch nicht explizit der Kritik unterzogen werden konnte.

⁷¹⁴ Hahn (1986), S. 56.

⁷¹⁵ Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996), S. 89.

⁷¹⁶ Hahn modifiziert (neben Maurer und Wapnewski) die eigentliche Bezeichnung „Neuerliche Hohe Minne“ bei Carl von Kraus in der Tradition von Konrad Burdach. Dazu Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996), S. 90.

⁷¹⁷ Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996), S. 108.

⁷¹⁸ So Hahn in Wiederholungen (vgl. Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996), S. 108-117).

⁷¹⁹ Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996), S. 111f.

Somit zeigt HAHN am konkreten Beispiel L 43,9 die entsexualisierte, also nicht erotisch-obszöne Inszenierung von Freude und Frau. Hier befindet sich – folgt man der Darstellung Hahns – ein eindeutig positiv oder höfisch konnotierter und moralisch-didaktisch korrekter Genderdiskurs, der die Frau als Freude imaginiert.

Gerade in diesem Diskussionszusammenhang sollen aber die Interferenzen des Minnesangs und der Sangspruchdichtung nicht übersehen werden, die die erweiterten Preisregister realisieren und das ‚neue‘ Frauenbild verursachen könnten:

„Seiner kritisch-lehrhaften Darlegung kann Walther gegenüber dem Minnethema und seiner rollenhaften Darbietung ein solches Gewicht geben und soviel Raum gewähren, daß sich die Grenzen zur Sang-spruchdichtung öffnen.“⁷²⁰

Besondere Aufmerksamkeit verdient an dieser Stelle, dass bei der von HAHN genannten Grenzüffnung verstärkt die Annäherung der Frau an die Freude ausgewiesen wird, die bereits unter Kapitel 5.4.3. thematisiert und auch im angesprochenen Lied Walthers exemplarisch betrachtet wurde.

In diesem Zusammenhang soll auf Walthers ‚Frauenpreisstrophen‘ aufmerksam gemacht werden, die der Gattung der Spruchdichtung zugehörig sind. Sie wurden bislang wohl aus textkritischen Gründen wenig in der Walther-Forschung behandelt,⁷²¹ auch wenn die Frauenpreise in diesen Strophen diejenigen in seinen ‚Preisliedern‘ übertreffen.⁷²² Die folgende Spruchstrophe betitelt Schweikle als „Frauenpreisstrophe I“⁷²³:

„Durch süezet und geblüemet sint die reinen frouwen,
ez wart nie niht sô wünnelichen an ze schouwen
in lüften *noch* ûf erde noch in allen grünen ouwen.
lilien *unde* rôsenbluomen, swâ die liuhten
in meien touwen durch daz gras und kleiner vogelîn sanc,
daz ist gegen solcher wünnebernden fröude kranc.
swâ man ein schoene frouwen sihet, daz kan trüeben muot erfiuhten
und leschet allez trüren an der selben stunt,
sô lieblich lachtet in liebe ir süezer rôter munt
und strâle ûz spilnden ougen schiezen in mannes herzen grunt.“
(„König Friedrichs-Ton“, L 26,3, Str. 7 [L 27,17ff.]⁷²⁴)

Die demonstrierte Attribution stimmt allgemein mit den Beschreibungstopoi in Minneliedern vieler Minnesänger überein. Für Walther lässt sich offenkundig bestätigen, dass sprachliche Parallelen zum Preislied (etwa L 45,37 und L 53,25) und zum ‚Lindenlied‘ bezeugt werden können. Die ausgiebige Naturmetaphorik, die auf *locus amoenus* hindeutet, wird ausdrücklich

⁷²⁰ Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996), S. 114f.

⁷²¹ Zur Überlieferung und Edition der beiden von Schweikle betitelten „Frauenpreisstrophen I und II“ vgl. Schweikle (1994), S. 381.

⁷²² Hübner (1996), S. 232-245 diskutiert die ausgewählten ‚Preislieder‘ Walthers im Rahmen der Geschichte des Frauenpreises und arbeitet in Abgrenzung zu den üblichen Minneliedern die besondere Funktion des Preises in diesem Liedtyp heraus. Die konkreten Preislieder vor und nach Walther nennt Schweikle (²1995), S. 126f.

⁷²³ Diese Bezeichnung stammt von Schweikle (1994), S. 128.

⁷²⁴ Zitiert nach Schweikle (1994). Vgl. auch „König-Friedrichston“, L/C 11, Str. 5.

auf das weibliche Geschlecht bezogen, das als *frouwen* (V. 1 und V. 7) bezeichnet wird.⁷²⁵ Folgende, ähnlich klingende Spruchstrophe ist von Schweikle als „Frauenpreisstrophe II“⁷²⁶ bezeichnet worden:

„Vil süeziu frouwe, hôhgelopt, mit reiner güete,
dîn kiuscher lîp gît *wünneberndez* hôhgemüete,
dîn munt ist roeter danne ein liechte rôse in touwes blüete.
got hât gehoehet und gehêret reine frouwen,
daz man in wol sol sprechen unde dienen zaller zît.
der werlde hort mit wünnelîchen freuden lît
an in, ir lop ist lûter unde clâr, man sol si schouwen.
für trûren und für ungemüete ist niht sô guot
als an ze sehen ein schoene frouwe wol gemuot,
swenne si ûz herzen grunde ir friunde ein lieplich lachen tuot.“
(„König Friedrichs-Ton“, L 26,3, Str. 8 [L 27,27ff.]⁷²⁷)

Hier wird eine vergleichbare Motivik und Topik demonstriert. Den „reinen frouwen“ in der vorhin zitierten Strophe V. 1 entspricht hier die *frouwe* „mit reiner güete“ (V. 1), so dass die ethische Qualität verdeutlicht wird, wenn in V. 4 wiederum von den „reinen frouwen“ die Rede ist. Verglichen mit der vorangehenden Strophe sind neben „*hôhgelopt*“ (V. 1) hier die Attribute „*hôhgemüete*“ (V. 2), „*gehoehet*“ (V. 4) und „*gehêret*“ (V. 4)⁷²⁸, „*kiusch*“ (V. 2) und „*lûter unde clâr*“ (V. 7) auffällig. Zum einen geht es um Wörter mit der Grundbedeutung „hoch“ und – offenbar akustisch und semantisch damit assoziiert – um den Begriff *hêr*. Vorbereitet von „*strâle ûz spilnden ougen*“ in der vorigen Strophe V. 10, visualisieren die Begriffe *lûter* wie *clâr* Licht und Transparenz, die symbolisch mit dem Wesen der Gepriesene(n) *rein* und *kiusch* korrespondieren. Die Annäherung der Frau zur Freude erscheint hier erst recht deutlicher als im behandelten höfischen Männerlied Reinmars wie beispielsweise MT LXVI. Zwar kommt das Attribut „*rein*“ dort nicht direkt vor, aber die Formulierung „*ir kiuschen wîpheit*“ (MT LXVI, Str. 2, V. 4) erscheint als vergleichbar.

Bemerkenswert ist, dass diese Spruchstrophen nicht nur die ‚ethischen‘ Qualitäten der Frau besingen, sondern die sinnliche Wirkung der weiblichen Schönheit. Streitet man die Konzeption der neuen hohen Minne ab, muss man eher konstatieren, dass der Diskurs über die Frau auch in der Spruchdichtung keineswegs auf die ‚ethischen‘ Qualitäten beschränkt ist. Mindestens in dieser Hinsicht ist sehr fraglich, ob die ‚ethischen‘ Eigenschaften der Minnebeziehung

⁷²⁵ Als besonders interessant erscheint dann dieser Befund im Kontext der kontroversen Diskussion über die Identität des Sprecherinnen-Ichs in L 39,11. An dieser Stelle kann man schlussfolgern, dass die Sprecherin des ‚Lindenliedes‘ *vrouwe* ist – wobei der mittelhochdeutsche Begriff *vrouwe*, wie oben diskutiert, wörtlich im weitesten Sinne verstanden werden soll.

⁷²⁶ Die Bezeichnung stammt von Schweikle (1994), S. 130.

⁷²⁷ Zitiert nach Schweikle (1994). Vgl. auch „König-Friedrichston“, L/C 11, Str. 6.

⁷²⁸ Außerdem sei in V.4 der zitierten Strophe besonders auf „*gehêret*“ verwiesen. Die Walther-Forschung scheint darauf bzw. auf diese Strophe selbst noch kaum Aufmerksamkeit gerichtet zu haben – Schweikle (1994), S. 381ff. berichtet die missglückte germanistische Rezeption dieser beiden „Frauenpreisstrophen“ –, während der Ausdruck „*hêre*“ (L 39, 24) im ‚Lindenlied‘ bis heute die größte Aufmerksamkeit auf sich zieht.

und der Dame, die von HAHN für seine neue Konzeption (der Neuen Hohen Minne oder der „positive[n] *frouwe*-Lieder“⁷²⁹) ausgewählt wurden, in der Tat mit irgendeiner Konzeption Walthers selbst korrespondieren würden. Sie enthalten nämlich nur folgende Attribute, die die Ebene der Frauenschönheit bewusst ausschließen: *frô, rehte hövscheit, zuht, mâze, güete, tugende, rehter muot, tiure, êre, saelde* sowie *guot* und *rein* (etwa wie „ein *reinez*, ein *guotez wîp*“⁷³⁰, die *guoten wîben*, oder *reinen lîp*).⁷³¹

Verglichen mit den anderen Autoren fällt in den Liedern Walthers selbst lediglich auf, dass der Begriff *tugent* (i.e. der Frau) größtenteils in den männlichen Minneliedern und in der Spruchdichtung artikuliert wird.⁷³² Im Rahmen dieser Arbeit soll nur konstatiert werden, dass diese Erweiterung der weiblichen und männlichen Attribute bei Walther mindestens auf die spruchdichterische Diskurstradition⁷³³ oder im weitesten Sinne auf seine Tendenz zur Gattungsmischung zurückgeführt werden muss. Aber durch die Erweiterung der Attribute und die Eigengestaltung der männlichen und weiblichen Genderrollen, die traditionell im Medium der männlichen Stimme gesprochen werden, wird der weibliche Genderdiskurs in den Vordergrund gestellt.⁷³⁴ Während bevorzugt die Frau als Quelle der *vröude* gepriesen wird, ist die

⁷²⁹ Vgl. die Bezeichnung der „positiven *frouwe*-Lieder“, Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996) S. 114. Dabei betont Hahn besonders das ‚positiv‘ besetzte Bild der ursprünglich abweisenden Dame.

⁷³⁰ Brunner/Hahn/Müller/Spechtler (1996) S. 111.

⁷³¹ Diese Ausdrücke basieren auf Hahn (1996) im Rahmen der Diskussion über die Konzeption der „Neuen Hohen Minne“, über die „ethischen“ Qualitäten der Minnebeziehung und der höfischen Frauen (und Männer) bei Walther.

⁷³² Das Wort *tugent* ist in den zahlreichen Minneliedern Walthers zu belegen. Im Folgenden werden Belegstellen in der Spruchdichtung nicht berücksichtigt.

Minnelieder mit dem Begriff <i>tugent</i> ; Bezeichnung der Minnelieder in Schweikle (1998) mit Seitenangabe	Belegstelle nach der Edition von Schweikle (1998)
L 42,13, Minnelieder mit Spruchthematik (S. 86ff.)	L 42,24 (Str. 3, V. 2)
L 43,9, Spezifische Gattungen: Dialoglied (S. 200ff.)	L 43,9 (Str. 1, V. 2)
L 58,21, <i>frouwen</i> -Kritik mit Gesellschaftskritik (S. 318ff.)	L 59,11; 59,14; 59,30 (Str. 3, V. 2 und V. 5; Str. 6, V. 3)
L 59,14, Preislieder (S. 158ff.)	L 57,11 (Str. 3, V. 5)
L 64,13, Minnelieder mit Spruchthematik (S. 104ff.)	L 64,28 (Str. 2, V. 7)
L 71,35, Spezifische Gattungen: erweiterter Wechsel (S. 188ff.)	L 72, 18 (Str. 2, V. 10)
L 92,9, Problematisierungen der Minne (S. 340ff.)	L 92,23 (Str. 2, V. 3)
L 93,19, Problematisierungen der Minne (S. 374ff.)	L 93, 36 (Str. 2, V. 8)
L 95,17, Problematisierungen der Minne (S. 346ff.)	L 95,43 (Str. 3, V. 7)
L 112,25, Spezifische Gattungen: <i>bote-frouwe</i> -Dialog (S. 214ff.)	L 113,18 (Str. 4, V. 4)
L 115,6, Traditionelle Minnelieder (S. 64ff.)	L 115,15 (Str. 2, V. 2)
L 118,12, Minnelieder mit Spruchthematik (S. 132ff.)	L 118,21 (Str. 3, V. 4)

⁷³³ Allerdings wurden die Preisregister in der Spruchdichtung bisher nicht gendertheoretisch untersucht. Margreth Egidi klammert gerade dieses Thema aus ihrer Untersuchung zum Sangspruch aus. Vgl. Egidis Hinweis auf die „Kritik an der Forschungskonstruktion zum ‚Frauenbild‘ des Minnesangs“ (Egidi, 2002, S. 31, Anm. 94). Dabei bezieht sich Egidi auf Hübner (1996).

⁷³⁴ Den Genderdiskursen in Interferenzen des Minnesangs und der Sangspruchdichtung hat die Forschung bislang keine Aufmerksamkeit geschenkt. Da für den vielbelegten Begriff *tugent* innerhalb des Minnesanges sehr eingeschränkt diskursive Kontinuitäten und Brüche gesucht werden können, soll den Diskursen über *tugent* der Frau und des Mannes eine neue gattungsübergreifende Untersuchung gewidmet werden. Diese Aufgabe bleibt für die Zukunft.

weibliche Stimme, die nicht nur, aber auch die weibliche *vröude* ausdrücken und über den männlichen Körper sprechen konnte, kaum mehr zu hören. Die verstärkte männliche Dominanz in der männlichen Sprechstimme verändert aber nicht nur den Diskurs über das weibliche *gender*. Die Darstellung der Emotionalität der *vröude* im Minnesang ist nicht mehr auf die Liebesfreude bezogen, sondern auf die gesellschaftliche Pflicht.

7. Zusammenfassung und Ausblick

Frauenlieder, hier als Hilfsbegriff verstanden, wurden in den letzten Jahrzehnten vor allem aus genderspezifischer Perspektive intensiv erforscht. Obwohl die weiblichen und männlichen Stimmen, die sich in Frauenliedern äußern, keine realhistorische Kategorie sind, ergaben sich unter den drei Perspektiven der Überlieferung, der weiblichen Sprechhandlung und der genderspezifischen Emotionalität relevante Ergebnisse.

Der Text der schriftlich überlieferten Frauenlieder bis Walther von der Vogelweide erscheint im Vergleich zu dem der Männerlieder als stabiler, was u.a. darauf hindeuten kann, dass sie im historischen Umfeld weniger rezipiert wurden als die zeitgleichen Männerlieder. Darüber hinaus scheint es möglich, dass die textinterne Sprecherrolle in Männerliedern dem Autor-Sänger und reproduzierenden Sänger deutlich näherstand als die textinterne Sprecherrolle in Frauenliedern.

Gegen die Feststellung bei der Liedlektüre, dass sich die weibliche Stimme vor allem im frühen Minnesang häufig zu Wort meldet, konnte die Untersuchung zum frühen Minnesang deutlich zeigen, dass es die männliche Stimme ist, die im frühen Minnesang sowohl im Text als auch in der Aufführung vorherrscht. Hingegen könnte der klassische Minnesang diese männliche Dominanz in gewissen Maßen verändert haben. Die Aufführung der Frauenlieder etwa durch Reinmar war der Anlass, über *gender trouble* zu diskutieren, aus dem resultieren konnte, dass die Austauschbarkeit (somit die Fiktionalität) der weiblichen und männlichen Genderstimmen (und -rollen) auch vom mittelalterlichen Autor Neidhart zur Unterhaltung genutzt wurde.

Die Emotionen von Leid und Trauer in der männlichen Minnekanzone können als ereignisfundierte Emotionsdarstellung angesehen werden. Die männliche Poetik des *trûrens* entsteht aus dem erfolgsorientierten Handlungsmuster der Gattung des Minnesangs. Hingegen repräsentiert die ‚weibliche Poetik‘ des *trûrens* bei Reinmar eine aus männlicher Sicht fingierte Psychologisierung der weiblichen Rolle. Außerdem lässt sich feststellen, dass das dilemmatische Sprechen in einer Liebesbeziehung für die sprechenden weiblichen Subjekte eine Gefahr konstituiert, weil dieses – im Sinne Butlers – niemals ein authentisches weibliches Sprechen sein kann. Darüber hinaus wurde deutlich, dass die männliche und die weibliche Stimme als Medium für zwei unterschiedliche Genderdiskurse zuständig sind.

Die Emotionen der *vröude*, die in den Sängerkanzonen nur im Ausnahmefall thematisiert werden können, sind vom Beginn des Minnesangs an in der weiblichen Stimme als intim-

erotisch konnotiert. Die klassischen Frauenlieder, in denen die weibliche wie männliche Stimme von Emotionen der *vröude* besetzt ist, können aber darauf hindeuten, dass es in der Zeit des klassischen Minnesangs um 1200 zumindest literarische Versuche gegeben hat, die *vröude* auch in der Stimme des männlichen Sängers zu artikulieren. Diese neue Entwicklung konnte erst durch die Anknüpfung an die Diskurse von Sangspruchdichtung und Moraldidaxe realisiert werden, wobei durch diesen Anschluss zugleich die Dominanz der männlichen Stimme und die darin etablierten Genderdiskurse erneut Hegemonie erreichten.

8. Anhang: Kategorisierung der Emotionen nach Mees (1991)⁷³⁵

Die folgende Auswahl orientiert sich an den Emotionskategorisierungen von Ulrich Mees. Nicht wenige mittelhochdeutsche Bezeichnungen von Emotionen können unterschiedlichen Emotionen zugeordnet werden. Ulrich Mees (1991) unterscheidet in seiner Untersuchung u.a. die „Struktur der Emotionen“: Ereignisfundierte Emotionen (Wohlergehen-Emotionen und Erwartungsemotionen), Attributionsemotionen und Verbindungsemotionen, Beziehungsemotionen (Wertschätzungsemotionen und Attraktivitätsemotionen), Empathie-Emotionen.

1. Ereignisfundierte Emotionen

1.1. Wohlergehen-Emotionen (etwa Freude und Leid/Trauer im Minnesang)

Freude entsteht aus der Zufriedenheit mit einem erwünschten Ereignis, Leid hingegen aus der Unzufriedenheit mit einem unerwünschten Ereignis.⁷³⁶ Freude gehört zur Kategorie von Freude-Emotionen, die in folgenden Varianten aufgezählt werden können:

„begeistert, entzückt, erfreut, ekstatisch, euphorisch, Freude, freudig erregt, freudige Überraschung, froh, fröhlich, gerührt, glücklich, wohl, zufrieden u.a.“⁷³⁷

Leid gehört zur Kategorie von Leid-Emotionen, die in folgenden Varianten aufgezählt werden können:

„Bedauern, bedrückt, betroffen, bestürzt, betrübt, einsam, elend, entsetzt, erschreckt, erschüttert, Gram, Heimweh, Kummer, Langweile, Leere, Leid, liebeskrank, niedergeschlagen, Sehnsucht, Schmerz, Schock, Schreck, Trauer, unglücklich, unwohl, unzufrieden, verstört, verzweifelt u.a.“⁷³⁸

Dabei kennt die Gruppe von Leid-Emotionen den „Verlust-Untertyp“⁷³⁹. Durch diese Spezifikation werden jene Emotionen abgetrennt,

„die sich auf eine bestimmte Art des ‚unerwünschten Ereignisses‘ beziehen: Nämlich jene, die einen Verlust bzw. eine Unerreichbarkeit implizieren.“⁷⁴⁰

⁷³⁵ Die folgende Darstellung übernimmt weitestgehend die Bezeichnungen und Kategorisierungen von Mees (1991) und folgt dabei teils wörtlich seinen Überlegungen.

⁷³⁶ Vgl. Mees (1991), S. 86-90.

⁷³⁷ Mees (1991), S. 86.

⁷³⁸ Mees (1991), S. 87.

⁷³⁹ Vgl. Mees (1991), S. 88f.

⁷⁴⁰ Mees (1991), S. 89.

Dieser Verlust-Untertyp, der mit dem inhaltlichen Schwerpunkt der Emotionsdarstellung im Minnesang genau korrespondiert,⁷⁴¹ umfasst u.a. die Varianten:⁷⁴²

Gram und Trauer (Verlust bzw. Unerreichbarkeit einer geliebten Person bzw. der Liebe dieser Person); Liebeskrankheit (Verlust bzw. Unerreichbarkeit des intentionalen Objekts einer romantischen Liebe); Bedauern (Verlust einer Gelegenheit bzw. Chance); Sehnsucht (Unerreichbarkeit z.B. der Gegenwart einer geliebten Person).

1.1. Wohlergehens-Emotionen

Bewertung eines Ereignisses	
als erwünscht	als unerwünscht
Zufriedenheit mit einem erwünschten Ereignis (z.B. Freude)	Unzufriedenheit mit einem unerwünschten Ereignis (z.B. Leid)

1.2. Erwartungsemotionen (etwa Hoffnung, Erleichterung und Furcht/Sorge, Enttäuschung im Minnesang)

Hoffnung entsteht aus der Zufriedenheit mit einem erwarteten und erwünschten Ereignis, Furcht hingegen aus der Unzufriedenheit mit einem erwarteten und unerwünschten. Für die

Entstehungen von Erwartungsemotionen⁷⁴³ ist also neben dem äußeren (Ereignis) auch der innere Auslöser relevant, nämlich die Einstellung (erwarten oder nicht erwarten) gegenüber dem kommenden Ereignis. Die Entstehung von Hoffnung und Furcht weist dabei Parallelen zur Entstehung von Freude und Leid/Trauer auf. Die Emotionskategorien Furcht und Hoffnung, die im Minnesang relativ häufig vorkommen, können jeweils mit folgenden Wörtern ausgedrückt werden:

„ängstlich, Befürchtung, besorgt, beunruhigt, Furcht, voller Grauen, (Hoffnungslosigkeit), Panik, Sorge“⁷⁴⁴.

„freudige Erregung, Hoffnung, hoffnungsfroh, hoffnungsvoll (Vorfreude), zuversichtlich“⁷⁴⁵.

⁷⁴¹ Für die Untersuchung des Minnesangs ist das Paradigma des Verlustes in der Regel geeignet, weil er sich in Hinsicht auf die Darstellung der Emotionen auf die gelungene und nicht gelungene Beziehung zum geliebten Gegenüber konzentriert. Dies kann aber nicht für alle Emotionsdarstellungen des Mittelalters geltend gemacht werden. Vgl. dazu die Entscheidung von Elke Koch, die das moderne Kriterium ‚Verlust‘ für die Historisierung der mittelhochdeutschen Begriffe im Wortfeld der Trauer (in Willehalm, Erec, Tristan) ungeeignet sieht; vgl. Koch (2006), S. 45: „Mittelhochdeutsche Emotionswörter aus dem Wortfeld der Trauer lassen sich nicht ohne weiteres anhand des Verlustkriteriums unterscheiden, eine Übertragung dieses Kriteriums würde vielmehr die ermittelten Differenzierungen zum Verschwinden bringen.“

⁷⁴² Vgl. Mees (1991), S. 89.

⁷⁴³ Vgl. Mees (1991), S. 104-114. Nach der Konzeption von Mees (vgl. S. 113f.) sind neben Hoffnung und Furcht auch Erleichterung und Enttäuschung den Erwartungsemotionen zugehörig. Erleichterung resultiert aus einem „erwartungswidrig ausgebliebenen unerwünschten“ Ereignis, Enttäuschung hingegen aus einem „erwartungswidrig ausgebliebenen erwünschten“ Ereignis.

⁷⁴⁴ Mees (1991), S. 107.

1.2. Erwartungsemotionen

Status des Ereignisses	Einschätzen des erwarteten Ereignisses	
	erwünscht	unerwünscht
erwartet	Zufriedenheit mit einem erwarteten erwünschten Ereignis (z.B. Hoffnung)	Zufriedenheit mit einem erwarteten unerwünschten Ereignis (z.B. Furcht)
erwartungsentsprechend	Zufriedenheit mit einem erwartungstypisch eingetretenen erwünschten Ereignis (Befriedigung)	
erwartungswidrig	Unzufriedenheit mit einem erwartungswidrig nicht eingetretenen erwünschten Ereignis (Enttäuschung)	Unzufriedenheit mit einem erwartungswidrig nicht eingetretenen unerwünschten Ereignis (Erleichterung)

2. Attributionsemotionen (etwa Zorn im Minnesang)

Emotionen wie Zorn (Empörung und Entrüstung) entstehen durch das Missbilligen der tadelnswerten Tat eines anderen.⁷⁴⁶ Gegensätze dazu sind Emotionen wie Billigen und Danken. Vorwurf und Lob können dabei nicht nur gegen andere, sondern auch gegen sich selbst gerichtet werden. Die Emotion Stolz entsteht durch das Billigen der eigenen löblichen Tat. Dagegen entstehen die Emotionen Scham und Schuldgefühl durch das Missbilligen einer eigenen tadelnswerten Tat. Attributionsemotionen „beruhen auf Normen/ Rechten/ Standards“.⁷⁴⁷ In diesem Sinne ist soziale Zustimmung/Ablehnung für diese Emotionskategorie zentral. Die Zustimmung/ Ablehnung muss dabei durch keinen Anwesenden erfolgen.

2. Attributionsemotionen

Art des Urteils	Bewertung des Tuns/Lassens von Urhebern als	
	löblich	tadelnswert
Selbst	Billigen der eigenen löblichen Tat (z.B. Stolz)	Missbilligen der eigenen tadelnswerten Tat (z.B. Scham)
Andere	Unzufriedenheit mit einem Ereignis, das aber für jemand anderen erwünscht ist (z.B. Billigung)	Missbilligen der tadelnswerten Tat eines anderen (z.B. Zorn)

⁷⁴⁵ Mees (1991), S. 107.

⁷⁴⁶ Vgl. Mees (1991), S. 115-116.

⁷⁴⁷ Mees (1991), S. 81.

2.1. Verbindungsemotionen von ereignisfundierten Emotionen und Attributionsemotionen (etwa Zorn im Minnesang)

Die vergleichbaren Emotionen können auch auf einem komplexeren Weg entstehen: Sie können aus einer Kombination des Missbilligens der tadelnswerten Tat eines anderen (1) und der Unzufriedenheit mit einem unerwünschten Ereignis (2) entstehen.⁷⁴⁸ Dazu gehören

„Ärger, Belästigung, beleidigt, frustriert, empört, entrüstet, erbittert, erbost, ergrimmt, gekränkt, sauer, Unmut, verärgert, Wut, Zorn“.⁷⁴⁹

2.1. Verbindungsemotionen von ereignisfundierten Emotionen und Attributionsemotionen

Billigen der löblichen Tat eines anderen (Billigung)	+	Zufriedenheit mit einem erwünschten Ereignis (Freude)	→ Dankbarkeit
Missbilligen der tadelnswerten Tat eines anderen (Vorwurf)	+	Unzufriedenheit mit einem unerwünschten Ereignis (Leid)	→ Ärger
Billigen der eigenen löblichen Tat (Selbstlob)	+	Zufriedenheit mit einem erwünschten Ereignis (Freude)	→ Selbstzufriedenheit
Missbilligen der eigenen tadelnswerten Tat (Selbstvorwurf)	+	Unzufriedenheit mit einem unerwünschten Ereignis (Leid)	→ Selbstunzufriedenheit

3. Beziehungsemotionen

3.1. Attraktivitätsemotionen

Liebe gehört, im Unterschiede zu Freude und zu Leid, zu den Beziehungsemotionen, genauer, den Attraktivitätsemotionen.⁷⁵⁰ Diese entstehen dadurch, dass jemand Personen oder Objekte als anziehend bewertet. Dazu gehören

„Liebe, verliebt, vernarrt, Wohlwollen, Zuneigung etc.“⁷⁵¹

Das mittelhochdeutsche *liep* kann die Bedeutung von Bindung und Liebe (Attraktivitätsemotionen) darstellen, muss dies aber nicht, da das Wort *liep* auch das Wohlbefinden ausdrücken und somit als Wohlergehen-Emotion bezeichnet werden kann.

Wenn jemand dagegen Personen oder Objekte als abstoßend bewertet, entstehen dadurch Emotionen wie

„Abneigung, Abscheu, Ekel, Feindseligkeit, Groll, Haß, Widerwille“⁷⁵².

⁷⁴⁸ Vgl. Mees (1991), S. 122-124 und S. 134-144.

⁷⁴⁹ Mees (1991), S. 134.

⁷⁵⁰ Vgl. Mees (1991), S. 145-168.

⁷⁵¹ Mees (1991), S. 152.

⁷⁵² Mees (1991), S. 153.

3.1. Attraktivitätsemotionen

Bewertung von Personen/Objekten in Bezug auf Vorlieben/Abneigungen als	
anziehend	abstoßend
ein(e) anziehende(s) Person/Objekt mögen (z.B. Liebe)	ein(e) abstoßende(s) Person/Objekt nicht mögen (z.B. Hass)

Die negativen Attraktivitätsemotionen sind selten auch in Frauenliedern zu beobachten. Diesen Emotionen könnten das mittelhochdeutsche *ge haz* und das mittelhochdeutsche *nîden* entsprechen, man muss allerdings auf die mittelhochdeutsche Semantik achten, die von der neuhochdeutschen abweicht:

- Das mittelhochdeutsche *ge haz* („feindlich gesinnt/böse/zornig sein; hassen“⁷⁵³) ist nicht nur wie hier Attraktivitätsemotion, sondern auch Attributionsemotion (unter 2) oder Kombinationsemotion (unter 2a).
- Das mittelhochdeutsche *nîden* (Verb) „hassen, anfeinden, verfolgen; neidisch/eifersüchtig sein; beneiden“⁷⁵⁴ sowie (Subst.) „Hass, Eifersucht, Missgunst, Neid“⁷⁵⁵ gehört nicht nur, wie hier, (negativen) Attraktivitätsemotionen, sondern auch Empathie-Emotionen (unter 4) an.

3.2. Wertschätzungsemotionen (etwa Anbetung und Verehrung)

Es handelt sich um Emotionen wie

„Anbetung, Achtung, Bewunderung, Demut, Ehrfurcht, Hochachtung, Verehrung“⁷⁵⁶.

Positive Wertschätzungsemotionen werden von der positiven (werthaltigen) Einschätzung von Personen oder Objekten bzw. ihren Eigenschaften, Fähigkeiten, Merkmalen ausgelöst.⁷⁵⁷ Die genannten Emotionen sind im Minnesang zwar nicht wörtlich ausgedrückt, es versteht sich jedoch von selbst, dass der Minnesang diese Gefühle immer thematisiert. Das Gegenteil von Anbetung oder Verehrung sind Emotionen wie

„Geringschätzung, Verachtung“⁷⁵⁸.

Diese Emotionen entstehen dadurch, dass jemand Personen/Objekte bzw. ihre Eigenschaften/Fähigkeiten/Merkmale in Bezug auf die objektiven Werte als wertlos einschätzt. Zwar werden diese Emotionen im Minnesang nicht wörtlich genannt, aber auf die Dame und auf den Personenkreis bezogen, die im Unterschied zum Ich-Sprecher die Werte der *minne* nicht verstehen.

⁷⁵³ Hennig: mhd. Wörterbuch, S. 97.

⁷⁵⁴ Hennig, mhd. Wörterbuch, S. 235.

⁷⁵⁵ Hennig, mhd. Wörterbuch, S. 235.

⁷⁵⁶ Mees (1991), S. 147.

⁷⁵⁷ Zu Wertschätzungsemotionen vgl. Mees (1991), S. 145-152.

⁷⁵⁸ Mees (1991), S. 147.

3.2. Wertschätzungsemotionen

<i>Bewertung von Personen/Objekten in bezug auf Vorlieben/Abneigungen als</i>	
<i>werthaltig</i>	<i>wertlos bzw. unwerthaltig</i>
ein(e) werthaltige(s) Person/Objekt wertschätzen (z.B. Bewunderung)	ein(e) unwerthaltige(s) Person/Objekt geringschätzen (z.B. Verachtung)

Hier ist besonders auf den Unterschied zwischen Wertschätzungsemotionen (3.2.) und Attraktivitätsemotionen (3.1.) innerhalb der Beziehungsemotionen zu achten. Mees betont, dass die Wertschätzungsemotionen sich auf die Werte als absolute Größen beziehen, während die Attraktivitätsemotionen auf „den subjektiven Vorlieben der bewertenden Person“⁷⁵⁹ basieren. Dieser Unterschied ist mit Blick auf die Emotionswahrnehmung im Minnesang allerdings kaum relevant, so dass der historische Konstruktionscharakter der beiden modernen Kategorien festgestellt werden kann.

4. Empathie-Emotionen (etwa Neid)

Emotionen wie

„Mißgunst, Neid“

sind Neid-Emotionen, die zur Kategorie Empathie-Emotionen gehören.⁷⁶⁰ Sie entstehen durch die Unzufriedenheit mit einem Ereignis, das vermutlich für eine andere Person erwünscht ist. Die Empathie-Emotionen, zu denen neben Neid-Emotionen noch Schadenfreude-, Mitfreude-, Mitleid-Emotionen gezählt werden, sind „soziale Emotionen“⁷⁶¹, die ohne Beteiligung des anderen oder der anderen nicht entstehen.

4. Empathie-Emotionen

Bewertung der Person A	Vermutete Bewertung der Person B	
	erwünscht	unerwünscht
Zufriedenheit	Zufriedenheit mit einem Ereignis, das für B erwünscht ist (z.B. Mitfreude)	Zufriedenheit mit einem Ereignis, das für B unerwünscht ist (z.B. Schadenfreude)
Unzufriedenheit	Unzufriedenheit mit einem Ereignis, das für B erwünscht ist (z.B. Neid)	Unzufriedenheit mit einem Ereignis, das für B unerwünscht ist (z.B. Mitleid)

⁷⁵⁹ Mees (1991), S. 152.

⁷⁶⁰ Vgl. Mees (1991), S. 90-103.

⁷⁶¹ Mees (1991), S. 90. Hervorhebung im Text.

9. Literaturverzeichnis

Handschriftliche Quellen

Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. Germ. 357 der UB Heidelberg. Bd. I: Faksimile, Bd. 2: Einführung von Walther Blank. Wiesbaden 1972.

Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. Germ. 357 der UB Heidelberg. Bd. I: Faksimile, Bd. 2: Einführung von Walther Blank. Wiesbaden 1972.

Die alte Heidelberger Liederhandschrift. Mit einer Schriftprobe. Hg. von Franz Pfeiffer: Stuttgart 1844. Nachdruck Heidelberg 1962.

Die Weingartner Liederhandschrift. Handschrift HB XIII 1 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Bd.1: Faksimileband; Bd. 2: Textband. Hg. von Otfrid Ehrismann. Stuttgart 1969.

Die Weingartner Liederhandschrift. Hg. von Franz Pfeiffer und Ferdinand Fellner. Stuttgart 1843. Nachdruck Heidelberg 1966.

Die Große Heidelberger ‚Manessische‘ Liederhandschrift. In Abbildung. Hg. von Ulrich Müller. Göppingen 1971.

Die Grosse Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). In getreuem Textabdruck. Hg. von Friedrich Pfaff. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage, bearbeitet von Hellmut Salowsky mit einem Verzeichnis der Strophenanfänge und 7 Schrifttafeln. Heidelberg 1984.

Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Texte, Bilder, Sachen. Katalog zur Ausstellung zum 12. Juni bis 2. Oktober 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg. Hg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner. Zweite verbesserte Auflage. Heidelberg 1988.

Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift, digitale Abbildungen mit der Beschreibung: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg357>>

Die Grosse Heidelberger Liederhandschrift, Digitale Abbildungen: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg848>>

Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen. Hg. von Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. Mit Beiträgen von Helmut Lomnitzer und Hans-Dieter Mück. Geleitwort von Hugo Kuhn. Göppingen 1977.

Ausgaben

Bernhart von Ventadorn: Seine Lieder. Einleitung und Glossar. Hg. von Carl Appel. Halle 1915.

Carmina Burana. Hg. von Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt a.M. 1987.

Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. von Carl von Kraus. Bd. 1 (Text) und Bd. 2 (Kommentar). 2. Auflage, durchgesehen von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978. [KLD]

Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte u. Kommentar von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn. Frankfurt a.M. 1995. [Kasten/Kuhn (1995)]

Frauenlieder des Mittelalters. Hg. von Ingrid Kasten. Stuttgart 1990.

Freidank: Bescheidenheit. Hg. von Heinrich E. Bezzensberger. Halle 1872.

Friedrich von Hausen: Lieder. Hg. von Günther Schweikle. Stuttgart 1984.

Früheste deutsche Lieddichtung. Hg. von Horst Brunner. Stuttgart 2005.

Gottfried von Straßburg. Tristan. Mhd./Nhd. 3 Bd. Text, Übersetzung und Kommentar von Rüdiger Krohn. 6., durchges. Aufl. Stuttgart 1993.

Hartmann von Aue: Lieder. Hg. von Ernst von Reusner. Stuttgart 1985.

Heinrich von Morungen: Lieder. Hg. von Helmut Tervooren. Stuttgart 1992.

Liebesgedichte von Frauen Schöner Jüngling, mich lüstet Dein. Liebesgedichte von Frauen; ein Wegweiser durch den Irrgarten der Liebe von Sappho bis Gioconda Belli. Herausgegeben und mit einem Essay zur Geschichte der europäischen Frauenlyrik verfaßt von Michael Korth. Gegliedert von Nancy Arrowsmith. Frankfurt a.M. 1988.

Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte mit Übertragungen und Anmerkungen. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut Brackert. Frankfurt a.M. / Hamburg 1993.

Des Minnesangs Frühling. Hg. von Karl Lachmann und Moritz Haupt. Leipzig 1857. [Haupt (1857), Anmerkung]

Des Minnesangs Frühling: Texte. Hg. von Hugo Moser und Helmut Tervooren. 38., erneut revidierte Aufl. m. einem neuen Anhang. Stuttgart 1988. [MT, M/T]

Des Minnesangs Frühling: Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen. Hg. von Hugo Moser und Helmut Tervooren. 36., neugestaltete und erw. Aufl. Stuttgart 1977. [MF II]

Des Minnesangs Frühling: Kommentare. III/1. Untersuchungen von C. von Kraus. [Nachdr. d. Ausg.] Leipzig 1939. Durch Reg. erschlossen u. um e. Literaturschlüssel erg. Hg. von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Stuttgart 1981. [MF III,1]

Des Minnesangs Frühling: Kommentare. III/2. Anmerkungen von K. Lachmann, M. Haupt, Fr. Vogt, C. von Kraus. [Nachdr. d. Ausg.] 30. Aufl., Zürich 1950. Durch Reg. erschlossen u. um e. Literaturschlüssel erg. Hg. von Hugo Moser/ Helmut Tervooren. Stuttgart 1981. [MF III,2]

Die mittelhochdeutsche Minnelyrik. Bd. 1: Die frühe Minnelyrik. Hg. von Günther Schweikle. Darmstadt 1993.

Mönch von Salzburg: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hg. von Christoph März. Tübingen 1999.

Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und frühen 13. Jahrhunderts. Hg. von Hubert Heinen. Göppingen 1989.

Die Lieder Neidharts. Hg. von Siegfried Beyschlag. Der Text der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung, Einführung und Worterklärungen, Konkordanz. Edition der Melodien von Horst Brunner. Darmstadt 1975.

Neidhart von Reuenthal: Die Lieder. Hg. von Edmund Wiessner. Fortgesetzt von Hans Fischer. 4. Aufl., rev. Paul Sappler. Mit e. Melodienanh. von Helmut Lomnitzer. Tübingen 1984.

Neidhart von Reuenthal: Lieder. Hg. von Helmut Lomnitzer. Stuttgart 1984.

Salzburger Neidhart-Edition (SNE). Hg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Franz-Viktor Spechtler, 3 Bände, Berlin und New York 2007.

Reinmar: Lieder. Hg. von Günther Schweikle. Stuttgart 1986.

Romanische Frauenlieder. Eingeleitet, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Ulrich Mölk. München 1989.

Tagelieder des deutschen Mittelalters. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Martina Backes. Einleitung von Alois Wolf. Stuttgart 1992.

Walther von der Vogelweide: Die Liebeslieder. Hg. von Friedrich Maurer. Tübingen ³1969.

Walther von der Vogelweide: Gedichte Walthers von der Vogelweide, übersetzt von Karl Simrock und erläutert von Karl Simrock und Wilhelm Wackernagel. Erster Theil. Berlin 1833.

Walther von der Vogelweide: Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Ausgewählt und übersetzt von Peter Wapnewski. Frankfurt a.M. und Hamburg 1962.

Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. Hg. von Christoph Cormeau. 14., völlig neu bearb. Aufl. Berlin und New York 1996. [L/C]

Walther von der Vogelweide: Sämtliche Lieder. Mittelhochdeutsch und in neuhochdeutscher Prosa. Mit einer Einführung in die Liedkunst Walthers. Hg. von Friedrich von Maurer. München⁶1995.

Walther von der Vogelweide: Werke. Band 1 und 2: Spruchdichtung und Liedlyrik. Hg. von Günther Schweikle. Stuttgart 1994 und 1998. [L]

Wissenschaftliche Hilfsmittel

Benecke, Georg Friedrich: Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von G. F. Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller u. (ab Bd. 2) Friedrich Zarncke. 3 Bde. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854-1866. <<http://woerterbuchnetz.de/BMZ>>. [Benecke]

Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde. Leipzig 1872-78. <<http://woerterbuchnetz.de/Lexer>> . [Lexer]

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole (CD-Rom). Berlin 1999.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. <<http://woerterbuchnetz.de/DWB>>

Lexikon des Mittelalters. Hg. von Robert-Henri Bautier u.a. München 1980f.

Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbanken. <<http://mhdbdb.sbg.ac.at>>

Ruh, Kurt (hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammer, fortgeführt von Karl Langosch. Zweite, völlig neu bearb. Aufl. Hg. von Kurt Ruh zus. m. Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger, Franz Josef Worstbrock. Berlin und New York 1978ff. [VL]

Scholz, Günther Manfred: Bibliographien zu Walther von der Vogelweide. Berlin 1969.

Scholz, Günther Manfred: Walther-Bibliographie 1968-2004. Frankfurt a.M. 2005.

Tervooren, Helmut: Bibliographie zum Minnesang und zu den Dichtern aus „Des Minnesangs Frühling“. Berlin 1969.

Paul, Hermann/ Wiehl, Peter/ Grosse, Siegfried: Mittelhochdeutsche Grammatik. Tübingen²³1989.

Forschungsliteratur

Althoff, Gerd: Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart u.a. 1996, S. 239-252.

Althoff, Gerd: Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters. In: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Hg. von Claudia Benthien u.a. Köln u.a. 2000, S. 82-99.

Angermann, Adolar: Der Wechsel in der mittelhochdeutschen Lyrik. Marburg 1910.

Ashcroft, Jeffrey: *Obe ichz lâze oder ob ichz tuo*. Zur Entstehung und Funktion des dilemmatischen Frauenmonologs (Reinmar, Walther und [pseudo-]Hausen). In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 57-76.

Ashcroft, Jeffrey: Frauenstimmen in der Minnelyrik Walthers von der Vogelweide. In: Frauenlieder – *Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 95-102.

Bauschke, Ricarda: Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999.

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

Bein, Thomas: „Mit fremden Pegasusen pflügen“. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie. Berlin 1998.

Bennewitz, Ingrid: Moraldidaktische Literatur. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. von H. A. Glaser. Bd. I (750-1320). Hg. von Ursula Liebertz-Grün. Reinbek 1988, S. 333-343.

Bennewitz, Ingrid: „*Vrouwe/maget*“. Überlegungen zur Interpretation der sog. ‚Mädchenlieder‘ im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption. In: Walther von der Vogelweide. Hg. von Hans-Dieter Mück 1989, S. 237-252.

Bennewitz, Ingrid: Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang. Überlegungen zur Funktion der sog. Frauenstrophen. In: Mediävistik 4 (1991), S. 21-36.

Bennewitz, Ingrid: Neidhart: ‚*Wie sol ich die bluomen uberwinden*‘. In: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Hg. von Helmut Tervooren. Stuttgart 1993, S. 321-337.

Bennewitz, Ingrid: Die SCHRIFT des Minnesangs und der TEXT des Editors. Studien zur Minnesang-Überlieferung im „Hausbuch“ des Michael de Leone (Minnesang-Handschrift E). Habilitationsschrift an der Universität Salzburg. 1993 (Manuskript).

Bennewitz, Ingrid: Eine Sammlung von Gemeinplätzen? Die Walther-Überlieferung der Handschrift E. In: *Dâ hoeret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen im Minnesang. Festcolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstags. Hg. von Rüdiger Krohn. Stuttgart 1995, S. 27-35.

Bennewitz, Ingrid: Ein Schachmatt der Minnesang-Philologie? Reinmars Lied MF 159,1 im Kontext der handschriftlichen Überlieferung. In: *So wold ich in fröiden singen*. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag. Hg. von Carla Dauven-van Knippenberg und Helmut Birkhan. Amsterdam u.a. 1995, S. 7-12. [Bennewitz (1995a)]

Bennewitz, Ingrid: ‚*Darum lieben Toechter/ seyt nicht zu gar fürwitzig ...*‘. Deutschsprachige didaktische Literatur des 13. – 15. Jahrhunderts. In: *Geschichte der Mädchen und Frauenbildung*. Bd. 1. Hg. von Elke Kleinau und Claudia Opitz. Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 23-41.

Bennewitz, Ingrid: Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart u.a. 1996, S. 222-238.

Bennewitz, Ingrid: Alte ‚Neue‘ Philologie? Zur Tradition eines Diskurses. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 116 (1997), Sonderheft: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, S. 46-61.

Bennewitz, Ingrid: Die obszöne weibliche Stimme. Erotik und Obszönität in den Frauenstrophen der deutschen Literatur des Mittelalters. In: *Frauenlieder – Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 69-84.

Bennewitz, Ingrid: ‚*Ein kurze rede von guoten minnen*.“ Liebes-Wahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. In: *Die Sprache der Liebe. Langages de l’amour*. Hg. von Walter Lenschen. Bern u.a. 2000, S. 155-185. [Bennewitz (2000a)]

Benthien, Claudia/ Fleig, Anne/ Kasten, Ingrid (Hg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln u.a. 2000.

Benthien, Claudia/ Fleig, Anne/ Kasten, Ingrid: Einleitung. In: *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Hg. von Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten. Köln u.a. 2000, S. 7-20.

Benthien, Claudia/ Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg 2002.

Berger, Arnold: Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 19 (1887), S. 440-486.

- Bertau, Karl: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. Bd. 2: 1195-1220. München 1973.
- Boll, Katharina: „*Alsô redete ein vrowe schoene*“. Untersuchungen zur Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts. Würzburg 2007.
- Bolte, Johannes: *Du bist min, ich bin din*. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 34 (1890), S. 161-167.
- Boor, Helmut De: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. München³1957.
- Bowlby, John: Verlust, Trauer und Depression. Frankfurt a.M. 1991.
- Brachmann, Friedrich: Zu den Minnesängern. In: Germania 31 (1886), S. 461-486.
- Brem, Karin: Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Berlin 2003.
- Bretschneider, Hans: Kürenbergliteratur. Eine kritische Musterung. Crossen a. O. 1908.
- Brinkmann, Hennig: Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Halle 1926. Nachdruck: Darmstadt 1971.
- Brinkmann, Sabine Christiane: Die deutschsprachige Pastourelle. 13. bis 16. Jahrhundert. Göppingen 1985.
- Brunner, Horst/ Hahn, Gerhard/ Müller, Ulrich/ Spechtler, Franz Viktor (Hg.): Walther von der Vogelweide: Epoche – Werk – Wirkung. München 1996.
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München⁸1997.
- Burdach, Konrad: Das volkstümliche deutsche Liebeslied. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 27 (1883), S. 343-367.
- Burdach, Konrad: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Leipzig 1880. Zweite berichtigte Auflage mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Lyrik. Halle 1928.
- Burns, Jane: Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature. Philadelphia 1993.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt a.M. 1991 – Originalausgabe: Gender trouble, New York 1990.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a.M. 1997 – Originalausgabe: Bodies that Matter, New York 1993.

Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin 1998 – Originalausgabe: *Excitable Speech*, New York 1997.

Cerquiglini, Bernhard: *In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*. Translated by Betsy Wing. Baltimore u.a. 1999 – Originalausgabe: *Eloge de la varinate. Historie crutique de la philologie*, Paris 1989.

Classen, Albrecht: Frauenlieder des 15. und 16. Jahrhunderts – Eine Einleitung. In: *Deutsche Frauenlieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Authentische Stimmen in den deutschen Frauenliedern der Frühzeit oder Vertreter einer poetischen Gattung (das „Frauenlied“)?* Einleitung, Edition und Kommentar von Albrecht Classen. Amsterdam u.a. 1999, S. vi.-xxxii.

Cormeau, Christoph: Versuch über typische Formen des Liedeingangs bei Walther. In: *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*. Hg. von Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 115-126.

Cramer, Thomas: *Mouvance*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 116 (1997), Sonderheft: *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, S. 150-181.

Cramer, Thomas: *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik. Berlin 1998.

Cramer, Thomas: Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe? In: *Frauenlieder - Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 19-32.

Cramer, Thomas/ Greenfield, John/ Ingrid Kasten/ Koller, Erwin (Hg.): *Frauenlieder – Cantigas de amigo*. Stuttgart u.a. 2000.

Daul, Gudrun: *Frauenliteratur des Mittelalters – Mythos oder Wirklichkeit? Weibliche Stimmenregister in der französischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*. Frankfurt 1996.

Dinzelbacher, Peter: Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Liebe im Mittelalter. In: *Minne ist ein swaerez spil*. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Hg. von Ulrich Müller. Göppingen 1986, S. 75-110.

Dinzelbacher, Peter (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1993.

Dronke, Peter: *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Bd.1: *Problems and Interpretations*. Oxford 1965.

Dronke, Peter: *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*. München 1973 – Originalausgabe: *The Medieval Lyric*. London 1968.

Edwards, Cyril: Von Archilochos zu Walther von der Vogelweide. Zu den Anfängen der Pastourelle in Deutschland. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 1-25.

Egidi, Margreth: Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob. Heidelberg 2002.

Edwards, Cyril: „*Hêre Frowe*“. Case, number and rank in Walther von der Vogelweide's „Lindenlied“. In: The Modern Language Review 99 (2004), S. 94-100.

Ehlert, Trude: Konvention – Variation – Innovation. Ein struktureller Vergleich von Liedern aus „Des Minnesangs Frühling“ und von Walther von der Vogelweide. Berlin 1980.

Ehlert, Trude: Männerrollen und Frauenrollen im Hohen Minnesang: kontrastiv der komplementär? In: Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann. Hg. von Burghart Krause. Wien 1997, S. 41-58.

Ehlert, Trude: *Ein vrowe sol niht sprechen vil*: Körpersprache und Geschlecht in der deutschen Literatur des Hochmittelalters. In: *Chivaliers errants, demoiselles et l'Autre*: höfische und nach höfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag. Hg. von Trude Ehlert. Göppingen 1998, S. 145-171.

Ehlert, Trude: Walther von der Vogelweide. In: Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990. Hg. von Dorothea Klein und Barbara Schneider. Würzburg 2000, S. 19-48.

Ehrismann, Gustav: Die Kürenberg-Literatur und die Anfänge des deutschen Minnesangs. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 15 (1927), S. 328-350.

Ehrismann, Otfried: „*Tandaradai*“, „*hêre vrouwe*“ und die „Schwelle des Allerheiligsten“. Frau und Tabu. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 60 (1987), S. 36-54.

Ehrismann, Otfried: Tandaradei: Zivilisation und Volkstümlichkeit in Walthers ‚Unter der linden‘. In: Soziokulturelle Kontexte der Sprach- und Literarentwicklung. Hg. von Sabine Heimann. Stuttgart 1989, S. 397-414.

Ehrismann, Otfried: Ehre und Mut, *Âventiure* und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter. München 1995.

Eming, Jutta: Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. – 16. Jahrhunderts. Berlin u.a. 2006.

Eming, Jutta/ Kasten, Ingrid/ Koch, Elke/ Sieber, Andrea: Emotionalität und Performativität in narrativen Texten des Mittelalters. Theorien des Performativen. In: Paragrana 10 (2001) H.1, S. 215-233.

- Fischer, Heinz: Die Frauenmonologe der höfischen deutschen Lyrik. Marburg 1934.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. Gesammelte Werke. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913-17. Frankfurt a.M. 1973, S. 428-446.
- Frings Theodor: Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (1951), S. 176-196.
- Frings, Theodor: Frauenstrophe und Frauenlied in der frühen deutschen Lyrik. In: Gestaltung Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Korff. Hg. von Joachim Müller, Leipzig 1957, S. 13-28.
- Frings Theodor: Erforschung des Minnesangs. In: Forschung und Fortschritte 26 (1950), S. 9-16 und 39-43. Erweiterte Fassung in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Ost) 87 (1965), S. 1-39.
- Frings, Theodor: Minnesänger und Troubadours. Vorträge und Schriften der Deutschen Akademie der Wissenschaft zu Berlin 34, Berlin 1949 – wieder erschienen in: Der deutsche Minnesang. Hg. von Hans Fromm. Darmstadt 1965, S. 1-57 und Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Ost) 91 (1971), S. 423-472.
- Frings, Theodor: Namenlose Lieder. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Ost) 88 (1967), S. 307-328.
- Frings, Theodor: Walthers Gespräche. In: Festschrift für Dieter Kralik. Horn 1954, S. 154-162 – wieder erschienen in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Ost) 91 (1969/71), S.548-557.
- Frings, Theodor: Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert. München 1960 – wieder erschienen in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Ost) 91 (1971), S. 473-496.
- Fritsch, Susanne: Vom Umkreisen und Einkreisen – Geschlechterdiskurse in der Minnelyrik. Eine Skizze. In: Edition und Interpretation. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift für Helmut Tervooren hg. von Johannes Spicker. Stuttgart 2001, S. 103-113.
- Fritsch-Rößler, Waltraud: Wandlung (in) der Abstinenz. Lieder der hohen Minne zwischen Singen, Sagen und Versagen. Die Poesie der Liebe. Hg. von Ulrich Kittstein. Frankfurt a.M. 2006, S. 41-85.
- Ganz, Peter F.: The ‚Cancionerillo Mozarabe‘ and the origin of the Middle High German ‚Frauenlied‘. In: The Modern Language Reviews 48 (1953), S. 301-309.

Gärtner, Kurt: Frau und Freude (*vrouwe* und *vröude*). Etymologisieren in der mittelhochdeutschen Literatur. In: Sprachspiele und Sprachkomik. *Jeux de mots et comique verbal*. Hg. von Michael Herrmann und Karl Hölz Frankfurt a.M. 1996, S. 35-52.

Gaunt, Simon: Gender and Genre in Medieval French Literature. Cambridge 1995.

Gellinek-Schellekens, Josepha E.: The voice of the Nightingale in Middle English Poems and Bird Debates. New York u.a. 1984.

Göhlich, Michael: Performative Äußerungen. John L. Austins Begriff als Instrument erziehungswissenschaftlicher Forschung. In: Grundlagen des Performativen. Hg. von Michael Göhlich, Christoph Wulf und Jörg Zirfas. Weinheim u.a. 2001, S. 25-46.

Grubmüller, Klaus: Historische Semantik und Diskursgeschichte. *zorn*, *nît* und *haz*. In: Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten. Berlin u.a. 2003, S. 47-69.

Haferland, Harald: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin 2000.

Haferland, Harald: Reinmars Frauenlieder. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie (2006), S. 368-389.

Hahn, Gerhard: Walther von der Vogelweide. *Nemt, frowe, disen kranz* (74,20). In: Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik. Hg. von Günther Jungbluth. Bad Homburg u.a. 1969, S. 205-226.

Hahn, Gerhard: Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. Einige Beobachtungen am Text. In: Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Festschrift für Kurt Ruh zum 65. Geburtstag. Hg. von Dietrich Huschenbett Tübingen 1979, S. 121-138.

Hahn, Gerhard: Walther von der Vogelweide. Eine Einführung. München u.a. 1986.

Hahn, Gerhard: Zu den Ich-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Hg. von Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 95-104.

Hahn, Gerhard: *Und hâst genuoc*. Noch einmal zu *Herzeliebezwrowelîn* (L 49,25). In: Walther lesen. Hg. von Volker Mertens. Göppingen 2001, S. 83-92.

Halbach, Kurt Herbert: Walther von der Vogelweide. 3., durchges. und erg. Aufl. mit krit. kommentierender Bibliographie 1965 – 1972. Stuttgart 1973.

Halbach, Kurt Herbert: Walther von der Vogelweide. 4. durchges. und erg. Aufl., bearb. von Manfred Günter Scholz. Stuttgart 1983.

Hartung, Wolfgang: Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler, Dichter, Musikanten. Düsseldorf u.a. 2003.

Hatto, Arthur T.: Eos. An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry. London u.a. 1965.

Haubrichs, Wolfgang: Männerrollen und Frauenrollen im frühen deutschen Minnesang. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 19 (1989), S. 39-57.

Haubrichs, Wolfgang/ Classen, Albrecht (Hg.): Ritual und Literatur. Stuttgart 2006.

Hausmann, Albrecht: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen 1999.

Hausner, Renate: Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Sprache – Text – Geschichte. Hg. von Peter K. Stein. Göppingen 1980, S. 281-384.

Haustein, Jens: Minnesangs Vorfrühling? Zu (MF 3.1-6,31). In: Edition und Interpretation. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift für Helmut Tervoooren. Hg. von Johannes Spicker. Stuttgart 2001, S. 21-31.

Heinen, Hubert: The Woman's Songs of Hartmann von Aue. In: *Vox feminae*. Studies in Medieval Woman's Songs. Hg. von John Plummer. Kalamazoo/Mich. 1981, S. 95-110.

Heinen, Hubert: Walther's Unter der linden. Its Function, its Subtexts, and its Maltreated Maiden. In: Medieval German Literature. Hg. von Albrecht Classen. Göppingen 1989, S. 51-73.

Heinzle, Joachim: Mädchendämmerung. Zu Walther 39,11 und 74,20. In: Verstehen durch Vernunft. Hg. von Burkhardt Krause. Wien 1997, S. 145-158.

Hensel, Andreas: Vom frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne. Studien zum Liebesbegriff und zur literarischen Konzeption der Autoren Kürenberger, Dietmar von Aist, Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Rietenburg, Friedrich von Hausen und Rudolf von Fenis. Frankfurt a.M. u.a. 1997.

Herzmann, Herbert: Walthers ‚Unter der linden‘ (L 39,11) – ein Lied der ‚Niederer Minne?‘ In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 96 (1977), S. 348-370.

Hoffmann, Werner: Frauenstrophe und Frauenlieder in der mittelhochdeutschen Liebeslyrik. In: Mannheimer Berichte 29 (1986), S. 27-37.

Holzner, Franz-Josef: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen u.a. 1995.

Holznagel, Franz-Josef: Typen der Verschriftlichung mittelhochdeutscher Lyrik vom 12. bis zum 14. Jahrhundert. In: Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums 13.-17. Oktober 1999. Hg. von Anton Schwob und András Vizkelety. Bern u.a. 2001, S. 106-130.

Holznagel, Franz-Josef: Mittelalter. In: Geschichte der deutschen Lyrik. Stuttgart 2004, S. 11-94.

Hübner, Gert: Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone. 2. Bde. Baden-Baden 1996.

Hübner, Gert: Minnesang als Kunst. Mit einem Interpretationsvorschlag zu Reinmar MF 162,7. In: Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik. Hg. von Albrecht Hausmann, Cornelia Logemann und Christian Rode. Heidelberg 2004, S. 139-164.

Jackson, William E.: Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song ("Frauenlied" and "Frauenstrophe") of Reinmar der Alte. Amsterdam 1981.

Jackson, William E.: Woman's Song in medieval German Poetry. In: *Vox feminae*. Studies in Medieval Woman's Songs. Hg. von John Plummer. Kalamazoo/Mich. 1981, S. 47-94.

Jackson, William E.: Reinmar der Alte and the woman as courtly victim. In: New Images of Women. Essays toward a cultural anthropology. Hg. von Edelgard E. DuBruck. Lewiston u.a.: Mellen 1989, S. 73-101.

Jaeger, C. Stephen/ Kasten, Ingrid (Hg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Berlin u.a. 2003.

Jäger, Ludwig (Hg.): Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung. Aachen 1988.

Kaiser, Gert/ Müller, Jan-Dirk (Hg.): Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Hg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986.

Kasten, Ingrid: *geteiltez spil* und Reinmars Dilemma MF 165,37. Zum Einfluß des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur. In: *Euphorion* 74 (1980), S. 16-54.

Kasten, Ingrid: Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts. Heidelberg 1986.

Kasten, Ingrid: Weibliches Rollenverständnis in den Frauenliedern Reinmars und der Comtessa de Dia. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 37(1987), S.131-146.

Kasten, Ingrid: Der Begriff der „herzliebe“ in den Liedern Walthers. In: Walther von der Vogelweide. Hg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1989, S. 253-267. [Kasten (1989a)]

Kasten, Ingrid: Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Hg. von Jan-Dirk Müller und Franz Josef Wortsbrock 1989, S. 81-93.

Kasten, Ingrid: Einleitung. In: Frauenlied des Mittelalters. Hg. von Ingrid Kasten, Stuttgart 1990, S. 13-29.

Kasten, Ingrid: Das Frauenlied. Reinmar: *Lieber bote, nu wirp alsô*. In: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Hg. von Helmut Tervooren. Stuttgart 1993, S. 111-128.

Kasten, Ingrid: Die Pastourelle im Gattungssystem der höfischen Lyrik. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 27-41.

Kasten, Ingrid: Zur Poetologie der ‚weiblichen‘ Stimme. Anmerkungen zu ‚Frauenlied‘. In: Frauenlieder – *Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 3-19.

Kasten, Ingrid: Einleitung. Forschungsfeld Emotionalität. In: Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten. Berlin u.a. 2003, S. XIII-XXVIII.

Kasten, Ingrid/ Eming, Jutta/ Koch, Elke/ Sieber, Andrea: Zur Performativität von Emotionen in erzählenden Texten des Mittelalters. In: Encomia-Deutsch. Sonderheft der deutschen Sektion der ICLS. Hg. von Christoph Huber. Tübingen 2000, S. 42-60.

Kasten, Ingrid/ Stedmann, Gesa/ Zimmermann, Margarete: Lucien Febre und die Folgen. Zu einer Geschichte der Gefühle und ihrer Erforschung. In: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit.. Hg. von Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann. Stuttgart u.a. 2002, S. 9-25.

Katschnig, Heinz/ Demal, Ulrike: Orpheus und Eurydike. Wo hört Trauer auf, wo fängt Depression an. In: Trauer und Depression. Hg. von Heinz Katschnig. Wien 2001, S. 11-24.

Kippenberg, Burkhard: Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikwissenschaftlichen Forschung. Mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen. München 1962.

Knape, Joachim: Rolle und lyrisches Ich bei Walther. In: Walther von der Vogelweide. Hg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1989, S. 171-190.

Koch, Elke: Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin u.a. 2006.

Köhler, Erich: h – Tenzzone. In: Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Bd. 2: *Les genres lyriques. Tome 1, Fascicule 5*, B III. Heidelberg 1979, S. 1-15.

Köhler, Erich: i – Partimen („*joc partit*“). In: Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Bd. 2: *Les genres lyriques. Tome 1, Fascicule 5*, B III. Heidelberg 1979, S. 16-32.

Köhler, Jens: Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung. Heidelberg 1997.

Kornrumpf, Gisela: Deutsche Lieddichtung im 14. Jahrhundert. Ein Aspekt der Überlieferung. In: Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. *Dubliner Colloquium 1981*. Hg. von Walter Haug, Timothy R. Jackson und Johannes Janota. Heidelberg 1983, S. 292-304.

Kraus, Carl von: Die Lieder Reinmars des Alten. Tl.1: Die einzelnen Lieder. Tl.2: Die Reihenfolge der Lieder. Tl.3: Reinmar und Walther. München 1919.

Krohn, Rüdiger: Begehren und Aufbegehren im Wechsel. In: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. Hg. von Rüdiger Krohn. München 1983, S. 117-142.

Krohn, Rüdiger: Ergänzung im Gegensatz. Anmerkungen zu Reinmars(?) Lied ‚*Herre, wer hât sie begozzen*‘. In: *Ist zwîvel herzen nâchgebûr*. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag Hg. von Rüdiger Krüger. Stuttgart 1989, S. 43-62.

Kühnel, Jürgen: Der ‚offene Text‘. Beitrag zur Überlieferungsgeschichte volkssprachiger Texte des Mittelalters (Kurzfassung). In: *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*. Heft 2. Hg. von Leonard Forster und Hans-Gert Roloff. Bern u.a. 1976, S. 311-321.

Kuhn, Hugo: Minnelieder Walthers von der Vogelweide. Ein Kommentar. Hg. von Christoph Cormeau. Tübingen 1982.

Lea, Elisabeth: Die Sprache der lyrischen Grundgefüge. *MFr.* 11,1–15,17 In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Ost)* 90, (1968), S. 305-379.

Lesser, Ernst: Das Verhältnis der Frauenmonologe in den lyrischen und epischen deutschen Dichtungen des 12. und angehenden 13. Jahrhunderts. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 24 (1899), S. 361-383.

Lewis, Michael/ Haviland-Jones, Jeannette M. (Hg.): *Handbook of emotions*. Second Edition. New York u.a.: Guilford²2000.

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart 1995.

Margetts, John: Wechselhafte Syntax. In: *Frauenlieder – Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 59-67.

Marold, K.: Über die poetische Verwertung der Natur und ihrer Erscheinungen in den Vagan-tenliedern und im deutschen Minnesang. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 23 (1891), S. 1-26.

Masser, Achim: Zu den sogenannten „Mädchenliedern“ Walthers von der Vogelweide. In: Wirkendes Wort 39 (1989), S. 3-15.

Maurer, Friedrich: Die „Pseudoreimare“. Fragen der Echtheit, der Chronologie und des „Zyklus“ im Liedercorpus Reinmars des Alten. Heidelberg 1966.

Mecklenburg, Michael: Walthers weibliche Stimme. In: Walther verstehen – Walther vermitteln. Hg. von Thomas Bein u.a. 2004, S. 83-107.

Mees, Ulrich: Die Struktur der Emotionen. Göttingen u.a. 1991.

Melville, Gert/ Moos, Peter von (Hg.): Das Öffentliche und Private in der Vormoderne. Köln u.a. 1998.

Mergell, Erika: Die Frauenrede im deutschen Minnesang. Limburg/L. 1940.

Mertens, Volker: Reinmars „Gegensang“ zu Walthers ‚Lindenlied‘. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 112 (1983), S. 161-177.

Mertens Volker: Der Hof, die Liebe, die Dame und ihr Sänger. Überlegungen zur Thematik und Pragmatik des Minnesangs am Beispiel von Liedern Walthers von der Vogelweide. In: Walther von der Vogelweide. *Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne 15 et 16 Janvier 1995*. Hg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok. Greifswald 1995, S. 75-93.

Mertens, Volker: Autor, Text und Performanz: Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide. In: *Sô wold ich in fröiden singen*. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag. Hg. von Carla Dauven-van Knippenberg und Helmut Birkhan. Amsterdam u.a. (1995), S. 379-397. [Mertens (1995a)]

Mertens, Volker: Tagelieder singen. Ein hermeneutisches Experiment. In: Wolfram von Eschenbach-Bilanzen und Perspektiven. Hg. von Wolfgang Haubrichs. Berlin 2002 (= Wolfram-Studien 17), S. 276-293.

Meyer, Richard M.: Alte deutsche Volksliedchen. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 29 (1885), S. 121-236.

Meyer, Richard M.: Volksgesang und Ritterdichtung. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 34 (1890), S.146-161.

Mölk, Ulrich: Einleitung. In: Romanische Frauenlieder. Eingeleitet, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Ulrich Mölk. München 1989, S. 13-47.

Müller, Jan-Dirk: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählungen. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang In: Wechselspiele. Hg. von Michael Schilling und Peter Strohschneider. Heidelberg 1996, S. 43-76.

Müller, Jan-Dirk: Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 121 (1999), S. 379-405.

Müller, Jan-Dirk: 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, Cornelia Logemann und Christian Rode. Heidelberg 2004, S. 47-64.

Müller, Ulrich: Die Ideologie der hohen Minne: Eine ekklesiogene Kollektivneurose? Überlegungen und Thesen zum Minnesang. In: *Minne ist ein swaerez spil*. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Hg. von Ulrich Müller. Göppingen 1986, S. 283-315.

Müller-Oberhäuser, Gabriele: Gender, Emotionen und Modelle der Verhaltensregulierung in den mittellenglischen *Courtesy Books*. In: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann. Stuttgart u.a. 2002, S. 27-51.

Neumeister, Sebastian: Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das Altprovenzalische Partimen. München 1969.

Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen 1995.

Obermaier, Sabine: Der Sänger und seine Rezipientin. Zu Ich-Rolle und Rollen-Ich in den Sängers- und Frauenliedern des Hohen Minnesangs. In: Frauenlieder – *Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 33-48.

Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1998.

Otto, Jürgen H./ Euler, Harald A./ Mandl, Heinz (Hg.): Emotionspsychologie. Ein Handbuch. Weinheim 2000.

Paddock, Mary M.: Speaking of spectacle. Another look at Walther's „Lindenlied“. In: *The German quarterly* 77 (2004), S. 11-28.

Perfetti, Lisa (Hg.): The Representation of Women's Emotions in Medieval and Early Modern Culture. Gainesville u.a.: University Press of Florida 2005.

Pfeffer, Wendy: The Change of Philomel. The nightingale in Medieval Literature. New York u.a. 1985.

Philipowski, Katharina-Silke/ Prior, Anne (Hg.): „*Anima*“ und „*séle*“. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter. Berlin 2006.

Plummer, John (Hg.): *Vox feminae*. Studies in Medieval Woman's Songs. Kalamazoo/Mich. 1981.

Plummer, John: Introduction. In: *Vox feminae*. Studies in Medieval Woman's Songs. Kalamazoo/Mich. 1981, S. 5-17.

Pomaßl, Gerhart: Die Reaktion der Frau auf Minnesang und Minnedienst in der deutschen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Jena 1961.

Pralle, Georg: Die Frauenstrophen im ältesten deutschen Minnesang. Halle 1892.

Ranawake, Silvia: Gab es eine Reinmar-Fehde? Zu der These von Walthers Wendung gegen die Konventionen der hohen Minne. In: *Oxford German Studies* 13 (1982), S. 7-35.

Ranawake, Silvia: Walthers Lieder der „*herzeliebe*“ und die höfische Minnedoktrin. In: *Minnesang in Österreich*. Hg. von Helmut Birkhan. Wien 1983, S. 109-152.

Ranawake, Silvia: Albrecht von Johansdorf, ein Wegbereiter Walthers von der Vogelweide? In: *Wolfger von Erla*. Hg. von Egon Boshof und Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1994, S. 249-280.

Rasmussen, Ann Marie: Representing Woman's Desire: Walther's Woman's Stanzas in „*Ich hoere zu so vil tugende jehen*“ (L.43,9), „*Under der linden*“ (L. 39,11), and „*Fro Welt*“ (L. 100, 24). In: *Women as protagonists and poets in the German Middle Ages. An anthology of feminist approaches to Middle High German literature*. Hg. von Albrecht Classen. Göppingen 1991, S. 69-85.

Rasmussen, Ann Marie: Reason and the female voice in Walther von der Vogelweide's poetry. In: *Medieval woman's song*. Hg. von Anne L. Klinck. New York 2002, S. 168-186.

Rücker, Helmut: *Mâze* und ihre Wortfamilie in der deutschen Literatur bis um 1220. Göppingen 1975.

Rüther, Hanno: Der Mythos von den Minnesängern. Die Entstehung der ‚Moringer‘-, ‚Tannhäuser‘- und ‚Bremberger‘-Ballade. Köln 2007.

Salem, Laila: Die Frau in den Liedern des ‚Hohen Minnesangs‘. Frankfurt a.M. u.a. 1980.

Schaefer, Jörg, Gestaltung des lyrischen Ich in Walthers „*under der linden*“. In: *Monatshefte* 58 (1966), S. 33-42.

Scherer, Wilhelm: Über das Nibelungenlied. In: *Preußische Jahrbücher* 16 (1865), S. 253-271.

Scherer, Wilhelm: Rezension zu: Des Minnesangs Frühling. Hg. von Karl Lachmann und Moriz Haupt. Leipzig 1857. – 2. Aufl. besorgt von Wilhelm Wilmanns 1875. In: Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur 1 (1871), S. 197-205.

Scherer, Wilhelm: Der Kürenberger. In: Zeitschrift für deutsches Alterthum 17 (1874), S. 561-581.

Scherer, Wilhelm: Deutsche Studien II. Die Anfänge des Minnesangs. In: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Wiener Akademie. Bd. 74 (1874), S. 437-516 – wieder erschienen: Ders: Deutsche Studien I und II. Wien ²1891. [Scherer (1974)a]

Schmidt, Erich: Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge. Strassburg 1874.

Schmid, Elisabeth: Die Inszenierung der weiblichen Stimme im deutschen Minnesang. In: Frauenlieder – *Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 49-58.

Schnell, Rüdiger: Zur Entstehung des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 33 (1983), S. 1-20.

Schnell, Rüdiger: Unterwerfung und Herrschaft. Zum Liebesdiskurs im Hochmittelalter. In: Modernes Mittelalter. Hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt a.M. u.a. 1994, S.103-133.

Schnell, Rüdiger: Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu ‚gender‘ und Gattung. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 128 (1999), S.127-184.

Schnell, Rüdiger: Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung. In: Frühmittelalterliche Studien 38 (2004), S. 173-276.

Schnyder, André: Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen u.a. 2003.

Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. Stuttgart u.a. 1999.

Schweikle, Günther: War Reinmar ‚von Hagenau‘ Hofdichter in Wien? In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaftliche Studien. Festschrift für Fritz Martini zum 60. Geburtstag. Hg. von Helmut Kreuzer und Käte Hamburger. Stuttgart 1969, S. 1-31.

Schweikle, Günther (hg.): Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970.

Schweikle, Günther: Stauferhof und die mhd. Lyrik, im besonderen zur Reinmar-Walther-Fehde und zu Hartmanns *herre*. In: Stauferzeit. Geschichte, Literatur, Kunst. Hg. von Rüdiger Krohn. Stuttgart 1979, S. 245-259.

Schweikle, Günther: Die *frouwe* der Minnesänger. Zu Realitätsgehalt und Ethos des Minnesangs im 12. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 109 (1980), S. 91-116.

Schweikle, Günther: Art. Heinrich von Rugge. In: ²VL Bd. 3 (1981), Sp. 869-874.

Schweikle, Günther: Die Fehde zwischen Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten. Ein Beispiel germanistischer Legendenbildung. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 97 (1986), S. 235-253. [Schweikle (1986a)]

Schweikle, Günther: Art. Reinmar der Alte. In: ²VL. Bd.7. (1989), Sp. 1180-91.

Schweikle, Günther: Minnesang. Stuttgart ²1995.

Sievert, Heike: Die Konzeption der Frauenrolle in der Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. In: *Der frauwen buoch*. Versuche zu einer feministischen Mediävistik. Hg. von Ingrid Bennewitz. Göppingen 1989, S. 135-158.

Sievert, Heike: Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. Göppingen 1990.

Sievert, Heike: Das ‚Mädchenlied‘. Walther von der Vogelweide: *Under der linden* In: Gedichte und Interpretation. Mittelalter. Hg. von Helmut Tervooren. Stuttgart 1993, S.129-143.

Spitzer, Leo: Die mozarabische Lyrik und die Theorien von Theodor Frings. In: Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion. Hg. von Rudolf Baehr. Darmstadt 1967, S. 198-230 – Originaltitel: The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories. In: Comparative Literature 4 (1952), S. 1-22.

Streicher, Oskar: Zur Entwicklung der mittelhochdeutschen Lyrik. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 24 (1892), S. 166-201.

Strohschneider, Peter: Aufführungssituation. Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung. In: Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991. Band III: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Hg. von Johannes Janota. Tübingen 1993. S. 271-331.

Tervooren, Helmut: Sangspruchdichtung. Stuttgart 1995.

Tervooren, Helmut: Sangspruchdichtung. 2., durchges. Aufl. Stuttgart 2001.

Tervooren, Helmut: Die „Aufführung“ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart u.a. 1996, S. 48-66.

Tesarek, Leopold: Kleine Kulturgeschichte der Singstimme von der Antike bis heute. Mit einem phoniatischen Beitrag von Univ.-Prof. Dr. Friedrich Frank. Wien u.a. 1997.

Trepp, Anne-Charlott: Gefühl oder kulturelle Konstruktion? Überlegungen zur Geschichte der Emotionen. In: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann. Stuttgart u.a. 2002, S. 86-103.

Tubach, Frederic C.: Feudal ritual and personal interplay. Observations on the variety of expressive modes in Minnesang. In: From symbol to mimesis. Hg. von Franz Heinrich Bäuml. Göppingen 1984, S. 190-207.

Ulich, Dieter/ Mayling, Philipp: Psychologie der Emotionen. 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2003.

Vester, Heinz-Günter: Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen. Opladen 1991.

Vogt, Friedrich: Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur. 1. Teil: Frühmittelhochdeutsche Zeit, Blütezeit 1. Das Höfische Epos bis auf Gottfried von Straßburg. 3., umgearbeitete Auflage. Berlin u.a. 1922.

Walther, Theodor E.: Über den Ursprung des höfischen Minnesangs und sein Verhältnis zur Volksdichtung. In: Germania 34 (1889), S. 1-74 und 141-156.

Warning, Rainer: Pastourelle und Mädchenlied. In: Festschrift Walter Haug und Burghart Wachiner. Bd. 2. Hg. v. Johannes Janota u.a. Tübingen 1992, S. 709-723.

Weber, Barbara: Oeuvre-Zusammensetzungen bei den Minnesängern des 13. Jahrhunderts. Göppingen 1995.

Weichselbaumer, Ruth: Der konstruierte Mann. Münster u.a. 2004.

Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen-Hiddingsel ²1995.

Willson, Harold Bernard: The ordo of love in Walther's Minnesang. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 39 (1965), S. 523-541.

Wilmanns, Wilhelm: Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide. Bonn 1882. Zweite vollständig umgearbeitete Auflage, besorgt von Victor Michels. Halle 1916.

Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin 2003.

Wolf, Alois: Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern. Darmstadt 1979.

Wyss, Ulrich: Was heißt: Frauenlieder komparatistisch interpretieren? In: Frauenlieder – *Cantigas de amigo*. Hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart u.a. 2000, S. 163-169.

Yeandle, David N.: ‚*schame*‘ im Alt- und Mittelhochdeutschen bis um 1210. Eine sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Herausbildung einer ethischen Bedeutung. Heidelberg 2001.

Zeyen, Stefan: ... *Daz tet der liebe dorn*: erotische Metaphorik in der deutschsprachigen Lyrik des 12.-14. Jahrhunderts. Essen 1996.

Zumthor, Paul: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. Aus dem Französischen von Klaus Thieme. München 1994 – Originalausgabe: *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris 1984.