

Zweitveröffentlichung



Bennewitz, Ingrid

Ein kurze rede von guoten minnen : Liebes-Wahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

Datum der Zweitveröffentlichung: 29.07.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109315x

Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (2000): Ein kurze rede von guoten minnen : Liebes-Wahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Walter Lenschen (Hrsg.), Die Sprachen der Liebe = Langages de l'amour, Bern: Lang, S. 155–185.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Ingrid Bennewitz (Bamberg)

Ein kurze rede von guoten minnen

Liebes-Wahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

Ich beginne mit der fiktiven Inszenierung¹ eines medialen Zugriffs auf die Geschichte der Welt-Literaturen: Angenommen, die Literatur aller Epochen und Kulturen stünde – der Konjunktiv wird sich wohl irgendwann demnächst erübrigen – abrufbar auf unserem personal computer zur Verfügung und wir könnten mit einem einfachen Befehl («Löschen») alle jene Werke daraus zum Verschwinden bringen, die mit den Themen Liebe, Erotik und Sexualität zu tun haben – was bliebe da wohl von den uns vertrauten Werken, Namen und «epochalen» Entwicklungen übrig? Zumal davon auszugehen ist, dass unser Computer ohne Rücksicht auf vorhandene subtile Interpretationsleistungen und ungerührt von theologischen Bedenken wohl auch vor Texten wie dem Hohenlied nicht Halt machen würde ... Wenn man das Szenario zu Ende denkt, muß man beinahe zu der Ansicht gelangen, dass aufgrund dieser Situation jenen, die mein(t)en, sich berufsmäßig mit Literatur beschäftigen zu müssen, noch niemals etwas anderes übriggeblieben ist als sich sozusagen «gezwungenermaßen» diesen Themen zu widmen. Und dennoch läßt sich sagen, dass die Literaturwissenschaft und hier wiederum insbesondere jene, die sich mit der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit beschäftigt, ihre – selbstverständlich rein professionelle – Leidenschaft für Liebe und Erotik in besonderem Maße in den letzten beiden

Jahrzehnten entdeckt hat. Dies steht in engem Zusammenhang mit der Rezeption der methodischen Vorgaben der Mentalitätsgeschichte und dem Verständnis des 12. Jahrhunderts als «Achszeit» der europäischen Kulturgeschichte; das themenbezogene Stichwort würde lauten: «die Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter» (P. Dinzelsbacher).²

Wie in der Mediävistik häufig, stammen auch für den Bereich der «höfischen Liebe» Begriff und (mehr oder weniger bewußt damit assoziierte) Vorstellungen aus dem 19. Jahrhundert und haben seitdem die germanistische Wissenschaftsgeschichte geprägt. Seine wissenschaftliche Premiere hat die Formulierung «amour courtois» dem Romanisten Gaston Paris zu verdanken, der damit in seinem Aufsatz über Chrestiens 'Lancelot' folgende Positionen verknüpfte (ich zitiere nach dem Resümee von Joachim Bumke³):

1. Höfische Liebe ist ungesetzlich, *illégitime*, und daher auf Heimlichkeit angewiesen. Sie schließt die volle körperliche Hingabe ein.
2. Höfische Liebe verwirklicht sich in der Unterordnung des Mannes, der sich als Diener seiner Dame betrachtet und die Wünsche seiner Herrin zu erfüllen sucht.
3. Höfische Liebe fordert von dem Mann das Bemühen, besser und vollkommener zu werden, um dadurch seiner Dame würdiger zu sein.
4. Höfische Liebe ist 'eine Kunst, eine Wissenschaft, eine Tugend' (*un art, une science, une vertu*) mit eigenen Spielregeln und Gesetzen, die die Liebenden beherrschen müssen.

Zu den fatalen Konsequenzen dieses Entwurfs zählten wissenschaftsgeschichtlich die Gleichsetzung von höfischer Liebe und Ehebruch, die Projektion der Uniformität, also der Vorstellung, es habe eine einheitliche Konzeption der höfischen Liebe gegeben und dieser (literarische) Entwurf sei zudem noch gelebte Praxis des Mittelalters gewesen. – Gaston Paris' Definitionsversuch, dessen Wirkungsgeschichte – speziell auch außerhalb der Literaturwissenschaft im engeren Sinne – immer noch nicht beendet zu sein scheint, ist über den Diskussionen

der letzten zwanzig Jahre zunehmend obsolet geworden, ohne dass dadurch die Richtigkeit der Einzelbeobachtungen an sich aufgehoben worden wäre, und hat der Einsicht in die Heterogenität des Phänomens Platz gemacht.⁴ Mit anderen Worten: Höfische Liebe präsentiert sich in durchaus unterschiedlichen, ja widersprüchlichen Facetten, abhängig von der jeweiligen literarischen Gattung bzw. Subgattung und abhängig vom Gestaltungswillen des jeweiligen Autors oder – wenn auch selten, speziell im mittelhochdeutschen Bereich – der Autorin. Die Suche nach dem verbindlichen Gemeinsamen dieser Entwürfe, wenn man sie denn überhaupt antreten will, reduziert sich auf die Feststellung von Grundsätzlichem: auf den «spezifisch höfische(n) Charakter der Liebe, das heißt ihre Einbettung in den höfischen Gesellschaftsentwurf»⁵ – was letztlich auch wiederum nicht allzu viel bedeutet, denn neben der geistlichen, die neben einer quasi logischen Gegenposition in Hinblick auf die Entdeckung der Liebe und ihre Formulierung als persönlich-individuelle, erotisch gefärbte Zuwendung zu Gott in vielerlei Hinsicht Parallelen und Überschneidungen dazu aufweist, wird uns aus der schriftliterarischen Überlieferung schlicht keine andere Konzeption von Gesellschaft greifbar, es sei denn, das ebenfalls wiederum vom Höfischen aus inszenierte Feindbild des 'Dörperlichen'.

Ein weiterer Vorstellungsbereich, der die Forschung vielfach beschäftigt hat, betrifft die Frage der Kontinuität von Gefühlen und Gefühlsäußerungen von der Antike über das Mittelalter bis zur Gegenwart. Die Standardformel von der «Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter» verweist bereits auf den wissenschaftlichen mainstream in der Einschätzung, wie ihn repräsentativ Dinzelbacher formuliert:

Liest man jedoch Quellen aus den ganzen 1000 Jahren jener Epoche, die wir vereinfachend als «das Mittelalter» zusammenfassen, so läßt sich eine derartige Rückprojektion nicht mehr halten. Vielmehr schwinden mit dem Ausgang der Antike die Zeugnisse für Liebe, wenn wir darunter eine immer

(zumindest tendenziell) Sexualität implizierende, lebensbestimmende Zweierbeziehung gegenseitiger emotioneller Anziehung und intimer Exklusivität verstehen. ... im Frühmittelalter (wird) im Unterschied zur Antike und zur Neuzeit Liebe überhaupt nicht als zentrales Lebenselement, als *raison d'être*, empfunden und beurteilt. Denn erst in einer bestimmten Phase des Mittelalters, ab etwa der Mitte des 11. Jahrhunderts, kommt es zur Ausbildung dieser Emotion in einer der gegenwärtigen bereits nahen Form, kommt es zur Entdeckung (oder von der Antike her gesehen: zur Wiederentdeckung) der Liebe.⁶

Das hat so gewiss seine Richtigkeit, und dennoch wird man als Einschränkung formulieren müssen: auf der Basis der uns erhaltenen schriftlichen Quellen, die uns bis zu diesem Zeitpunkt so gut wie keine Aussagen für den Bereich der volkssprachlichen weltlichen Literatur erlauben.⁷

Dass die unterschiedlichen literarischen Entwürfe höfischer Liebe und Erotik unterschiedliche Rollenzuweisungen für die Geschlechter vorsehen, stand in der mediävistischen Forschung außer Zweifel. Der Enthusiasmus früherer Generationen über die in dieser Literatur angeblich zum Ausdruck kommende 'neue' Wertschätzung der Frau («Die höfische Gesellschaft und ihre Dichtung gaben der Frau einen neuen, hohen Eigenwert. Sie wird Stern und Mittelpunkt der Gesellschaft ...»⁸) ist mittlerweile einer ernüchterten Feststellung der Diskrepanz zwischen Literatur und gesellschaftlicher Wirklichkeit gewichen: «Für eine verheiratete Frau war es besser, sich mit dem zu begnügen, was die Ehe ihr bot. ... Die unverheiratete Frau tat gut daran, sich an die Lehren der Winsbekin zu halten, die ihrer Tochter riet, gänzlich auf Liebe zu verzichten. ... Die Dame des Minnesangs, die sich der Werbung eines Mannes beharrlich verweigerte, hatte hier ihre realgesellschaftliche Wurzel.»⁹ Dies gilt bei genauem Hinsehen auch für die literarischen Entwürfe selbst. Der Einschätzung Joachim Bumkes, wonach «auch in der höfischen Liebe (...) die Ungleichheit der Geschlechter bestehen bleiben (sollte)»¹⁰, ist tatsächlich wenig hinzuzufügen. Zu fragen bleibt allerdings, welche Konzeptionen von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit

(verstanden als soziale Rollenentwürfe, gender) und weiblichen bzw. männlichen Körpern (sex) in den literarischen Diskursen des Mittelalters über Liebe und Erotik entwickelt werden und in welchem Maße sie neuzeitliche Modelle geprägt haben oder aber von ihnen divergieren.¹¹ Dabei ist vorab auch an Roland Barthes' Verständnis des Liebesdiskurses zu erinnern:

*Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir ça et là, ce sont des allées et venues, des 'démarches', des 'intrigues'. L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. (...) On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique (...) Ainsi de l'amoureux en proie à ces figures: (...) La figure, c'est l'amoureux au travail.*¹²

Diesen Spuren möchte ich im folgenden versuchen nachzugehen, und zwar anhand von Beispielen aus unterschiedlichen literarischen Gattungen des Mittelalters (Minnesang, genauer: Sängersonnet; erotisches «Frauen»-Lied; höfischer Roman: Tristan und Isolde). Ich beginne mit der in Bezug auf das Modell der höfischen Liebe vielleicht spektakulärsten Gattung, dem Minnesang.

Im Minnesang, speziell der Minnekanzone, sind die Rollen von Sänger und Dame scheinbar eindeutig verteilt: auf der einen Seite unbewegliche, unerreichbare und faszinierende Weiblichkeit, auf der anderen Seite erfolglos Nähe und Anerkennung fordernde Männlichkeit. Gegenüber dem starren weiblichen Objekt sehen wir buchstäblich den Sänger in seiner eigenen Inszenierung in unaufhörlicher Bewegung, im Sich-Annähern und Sich-Entfernen vom Gegenstand seiner Verehrung (im Sinne des Barthes'schen *discursus*). Während jedoch der Dame geistige und körperliche Qualitäten (güete, schoene) über den Text des Liedes zugesprochen (oder aber auch abgesprochen!) werden, sie damit literarische Imagination bleiben, werden sie in der Rolle des Sängers quasi veranschaulicht und vorgeführt. Von der Dame wird

behauptet, dass sie gut sei; der Sänger hingegen demonstriert *sein* Gutsein, *seine* staete, *seinen* unaufhörlichen dienst in der konkreten Aktion seines Gesangs. Der Zuschreibung von Qualitäten steht deren Performanz gegenüber, und damit wird ein verstecktes Machtverhältnis offenbar: Die literarische Zuschreibung (genauer: Zu-Sprechung) kann jederzeit zurückgenommen werden, sie ist auf Zeit verliehenes Privileg, abhängig von der (fiktionalen) Liebeszuwendung des männlichen Ich im Medium der Literatur. Letzteres wiederum kann seine innerhalb des literarischen Mediums erworbene Qualitäten nicht verlieren, solange es seine genuine Funktion erfüllt – nämlich solange es singt, Kunst produziert. Insofern bleibt es gut, selbst dort, wo es sich scheinbar ins Unrecht setzt, weil es die Spielregeln verletzt, die Dame beschimpft oder zurückweist. Und: In der literarischen Formulierung der vorgeblich erfahrenen Ablehnung demonstriert der Sänger nicht nur artistische Kompetenz, sondern er gelangt auch durch «die gedankliche Bewältigung dieser Irritation (...) zur Entdeckung der Person als eines schöpferischen Subjekts».¹³ Mit anderen Worten: Über die Gestaltung der Rolle des Sängers erarbeitet sich das männliche Ich künstlerische Anerkennung, 'Individualität' und die erotische Macht des Bezeichnenden. Dass dies bereits von den Zeitgenossen so interpretiert wurde, zeigt die Stilisierung der Sängerverolle (des 'Riuwentalers') in Neidharts Sommerliedern. Dazu tritt das in dieser Hinsicht viel zu wenig beachtete Moment der Aufführungssituation: Stets 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 Sängerverolle (die im Moment der Aufführung ja zunächst einmal meist im Rezeptionsverständnis zusammenfallen). Wenn in Neidharts Sommerlied HW 16,38 das junge Mädchen vorgeblich nur durch den Kuss des begehrten Sängers (freilich verstärkt durch «eine wurzen in dem munde», HW 17,30) in Ohnmacht fällt, so antizipiert es in der literarischen Stilisierung

des männlichen Autors das Verhalten eines neuzeitlichen (weiblichen) Publikums gegenüber z.B. (männlichen) Bühnenstars wie – die Namen sind beliebig – Freddy Mercury oder Michael Jackson. Dazu passt auch die Inszenierung der Autorrolle mit Namen: «Hartmann, gên wir schouwen / ritterliche vrouwen ...»(MF 216,31f.; vergleichbares bei Walther oder Neidhart). – Die Dame hingegen bleibt unworbene, aber anonyme Schachfigur im literarischen Spiel der Macht, die beliebig verschoben oder sogar ausgetauscht werden kann – gegen Gott (bereits bei Friedrich von Hausen: Kreuzlied MF 47,9), gegen die «armen wîbe» bei Hartmann (MF 216,29), gegen das «herzeliebe vrowelîn» bei Walther (L 49,25) –, und gegen deren vorgeblichen Machtanspruch von Anbeginn des deutschen Minnesangs an opponiert wird (Kürenberger MF 9,29). Gerade Walther offenbart wie kein anderer die Ohnmacht der Dame: in seiner massiven Kritik an dem von Reinmar ins Spiel gebrachten Auferstehungstopos (L 111,22; si ist mîn osterlicher tac); in der Demonstration auktorialer Allmacht über das Objekt der Verehrung, das mit dem Tod seines Schöpfers von der literarischen Bühne abzutreten hat (stirbe aber ich, so ist sie tot; L 73,16 nach HS. E) und dem von einem jugendfrischen Stellvertreter das Fell mit jungen Sommergerten gegerbt werden soll – eine Anspielung, die an erotischer Deutlichkeit nichts zu wünschen überläßt; er offenbart diese literarische Verfügbarkeit aber auch im Austausch der 'vrouwe' gegen das 'magedîn', das beim Anblick des Sängers züchtig zu erröten und unter der linden zu allem bereit zu sein hat. Das ist die Kehrseite der 'herzeliebe' und der vielgepriesenen Revolution des Minnesangs bei Walther: War die Rolle der Dame davor auf Zurückweisung, auf Erteilen erotischer Frustration an die Adresse des Sängers festgelegt, so ist sie es nun auf emotionale und erotische Akzeptanz. Verweigert sie diese, fehlt es ihr an rechter güete, und das gleiche gilt für den Fall, dass sie mit dieser herzeliebe einen Unwürdigen beglücken sollte. Wie freilich aufrichtige, 'wahre' Verehrer von den unaufrichtigen zu unterscheiden sein sollen, bleibt das

Geheimnis des Sängers. Im Bereich der Konstruktion von gender etabliert das System des Minnesangs ein doppelbödiges Spiel: Während literarisch die Macht dem besungenen Objekt – der Dame – zugesprochen und jede Entscheidung von diesem abhängig gemacht wird, werden die Karten der (artistischen, erotischen) Verfügungsgewalt vom männlichen Ich/Subjekt gemischt. –

Eine vergleichbare Perspektive entsteht aber auch für den Bereich der an diesem literarisch-erotischen Spiel beteiligten Körper: Die Schönheit der Dame ist zunächst einmal – neben ihrer güete – Ausgangspunkt der männlichen Fasziniertheit; sie 'zwingt' zur (erotischen) Verehrung. Der Körper der Dame erleuchtet die Nacht («... sol aber mir iemer mê / geliuhten dur die naht / noch wîzer danne ein snê / ir lîp vil wol geslaht»; MF 143,22 Heinrich von Morungen), er erscheint als literarische Adaptation der Himmelskörper, als «Sonne», in deren Licht die höfische Gesellschaft und vorab der Sänger sich inszenieren:

ich muoz iemer dem gelîche spehen,
Als der mâne tuot, der (den C) sînen schîn
von des sunnen schîn enfât
(MF 124,35ff.; Heinrich von Morungen)

In der Folge wird der weibliche Körper nicht nur zum Ornament, sondern er wird auch fragmentiert, und diese Fragmente (die weiße Haut, der rote Mund, der Blumenkranz) werden im Sinne erotischer Signalements aufgerufen:

Rôter munt, nu lache,
daz mir sorgen swinde;
rôter munt, nu lache, daz mir sendez leit zergê.
(G.v.Neifen KLD 15,IV,3)

Ein schapel brûn, underwîlent ie blanc,
hât mir gehoehet daz herze und den muot ...
(Hiltbolt von Swanegöi KLD 24,II)

Vom Körper des Sängers hingegen erfahren wir im Minnesang so gut wie nichts: allenfalls noch, dass er – in der Situation des Tageliedes – in Umarmung/Verschmelzung mit dem Körper der Frau erinnert wird oder aber in der biographischen Stilisierung der Sängerrolle als ein im Dienst an der Dame gealterter, der deshalb vielleicht auch die Rolle des Verführers an einen jüngeren abgeben (Morungen, Walther, Neidhart) oder überhaupt (zugunsten des Dienstes an Gott) aufgeben muss. Mit anderen Worten: Im Minnesang wird ein Körperkonzept sichtbar, das den Liebesdiskurs nachhaltig bis hin zur Moderne beeinflussen sollte (obwohl gerade im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Roman die Gegenposition präsent ist: Der Geliebte wird dort nicht zuletzt wegen seiner körperlichen Qualitäten gewählt). Der weibliche Körper, die von ihm (sozusagen unabhängig vom Willen der 'Besitzerin') ausgehende erotische Faszination wird zum Schicksal, sowohl für die Frau als Objekt des Begehrens als auch für den Mann, der vorgeblich nicht anders als begehren kann. Der Körper des Mannes bleibt hingegen weitgehend abwesend; der männliche Beitrag zur Erotik besteht zunächst in deren Intellektualisierung und Problematisierung im Medium der Kunst.

Für die Bereiche Liebe und Erotik in der deutschsprachigen Lieddichtung des Mittelalters ist korrekterweise jedoch nicht nur auf die Entwürfe des Minnesangs zu verweisen, sondern auch auf jene des erotisch-obszönen Liedes. Wir verdanken die 'reine Lehre' des Minnesangs ja bis zu einem gewissen Prozentsatz der sorgfältigen Vorauswahl der Editoren des 19. Jahrhunderts, die ihr Möglichstes taten, diesen «schmutz» den Benützern – an Benutzerinnen war ohnehin nicht gedacht und wenn, wurden sie entsprechend vorgewarnt (Bobertag, Neidhart Fuchs: «Vor jungen Damen beliebe man den Band zu sekretieren») – ihrer Edition zu ersparen.¹⁴ Das gilt schon für Reinmar – erinnert sei an MF Nr. LXVII «Herre, wer hât sie begozzen» –, es gilt in noch viel stärkerem Ausmaß für Neidhart, und hier insbesondere die Überlieferung der Großen Heidelberger Liederhandschrift (C), die wenigstens noch im

Anhang bzw. Vorspann der Ausgabe von Haupt und Wießner aufschien, und die Überlieferung der Berliner Neidhart-Handschrift mgf 779 (c) aus dem 15. Jahrhundert¹⁵, die in besonderem Maße mit dem Stigma des 'Unechten' versehen wurde und nur in von der Hagens Edition der 'Minnesinger' von 1838 greifbar war. In beiden Handschriften finden sich zahlreiche Lieder, in denen es durchaus handfest zur Sache geht. Ein besonders typisches Beispiel für diese Gattung ist das Lied vom «wenglinck» (c Nr. 7), das ich – der Vorgabe dieser Tagung folgend – in der Überlieferung der Hs. c und in zwei Übersetzungen vorlegen möchte, letzteres nicht ganz ohne Hintersinn (vgl. Text S. 180).

Ich folge kurz dem Gang der 5 Strophen¹⁶:

Str. 1: Der Sänger präsentiert das Objekt seines Liedes, ein Mädchen namens Ges. Sie spielt mit anderen jungen Leuten (erotische) «Kinderspiele» namens «zwicken zwergen» und «wen(g)ling» verstecken.

Str. 2: Pastourellenszene. Der Sänger überrascht die junge Dame beim «Rosenpflücken» und bietet seine «Hilfe» an.

Str. 3: Der Sänger ergreift die Initiative zu diversen Spielen; er spielt «zwickenzwergen», und ihre Frage, ob er denn auch das Spiel «wen(g)ling» verstecken beherrsche, ist die gewünschte Aufforderung zu noch anderen «Spielen».

Str. 4: Das Mädchen protestiert anfangs gegen diese Variante des Spiels, die ihr offensichtlich unbekannt war, äußert dann aber den Wunsch nach «mehr».

Str. 5: Das Mädchen äußert zunächst den Wunsch nach einer genauen Untersuchung des Gegenstandes ihres Vergnügens, danach jenen nach Wiederholung des Spiels. Sie zeigt ekstatische Begeisterung (Verlust des Verstandes, Wahrnehmungsveränderungen: 3 Sonnen am Himmel, etc.).

Die beiden Übersetzungen zeigen ganz unterschiedliche Formen des Herangehens: Ulrich Müllers Übersetzung bleibt relativ nahe am Text und läßt dessen Mehrdeutigkeiten, aber auch die Schwierigkeiten und Unsicherheiten des Übersetzens deutlich werden. – Dieter Kühn übersetzt hier – eher die

Ausnahme denn die Regel in seiner Neidhart-Biographie – ebenfalls die gesamten fünf überlieferten Strophen (nach c). Wie schon in seiner Oswald- Biographie gelingen auch Kühn dabei einige Male Umsetzungen, die, wie es Ulrich Wyss im Fall von Peter Rühmkorffs Walther-Übersetzungen treffend formuliert hat, «dem Philologen abwechselnd die Zornesröte und die Neidesblässe ins Gesicht» jagen. So glückt es ihm auch hier, das erotische Flair der Handlung im Neuhochdeutschen zu bewahren, doch dies um den Preis der Vereindeutigung (so wird aus dem «vielschichtigen» «wen(d)ling» der sehr eindeutige «ömmel»/»oymel»). Stilistisch hat Kühn eine notorische Vorliebe für den Verzicht auf das Subjekt des Satzes (z.B. Str. 4, 8f.: «Hab so recht, bringe dir, steckte ihr, etc.), für «volksetymologische» Übersetzungen (mhd. «ânen» – neuhdt. «ahnen»). Doch unterläuft Kühn auch eine nicht untypische Fehlleistung, die vielleicht mehr über die erotischen Fantasien des Autors (nämlich Kühn) verraten als diesem lieb sein kann. Am Schluß der Str. 4 heißt in Vers 15: «der guten er taucht sie nicht arg» («tauchen» zu mhd. «dunken-dûhte»). Kühn verkennt diese sprachhistorische Entwicklung völlig und bildet eine Ableitung (offenbar zum neuhochdt. Wort «(ein)tauchen») und übersetzt: er «drang nicht schmerzhaft ein». – So «erotisch» ist der mittelhochdeutsche Text nun eben genau nicht!

Was an Texten wie diesen neben ihrer erotischen Eindeutigkeit besonders auffällt, ist die Projektion sexueller Handlungen oder zumindest der Aufforderung dazu auf die Rolle der Frau. Dies kann z.B. durch Zitate aus dem 'hohen Minnesang' geschehen, die in charakteristischer Weise verändert werden (vgl. im folgenden Reinmar-Zitat Vers 6 «wuote»):

Herre, wer hât sie begozzen mit der milche und mit dem bluote?
 ichn kan sie nimmer angesehen, mir enwerde wol ze muote.
 Diu vil löse guote,
 benimet mir die sinne mîn,
 daz ich nâch ir wuote.
 (Reinmar MT LXVII,1)

Das gleiche gilt für die Umwertung jener Werte, die der Dame im Minnesang zugeschrieben werden. Ihre güete offenbart sich nun im offenkundigen Mitleid z.B. mit jenem Ritter, der ausgerechnet sîne scheid verloren hat und dem dafür rascher Ersatz offeriert wird (vgl. Neidhart HW XLIV,1). Dazu tritt das Expertentum im Arrangement stark erotisch gefärbter Mädchenspiele (s.o.) oder in der Verwendung sexueller/obszöner Metaphern, so z.B. im Gespräch über die Beschaffenheit der scheid im Lied HW XLIV:

Frouwe, lât mich eine rede wizzen,
ob sî (= die scheid, I.B.) zuo dem orte iht sî verslizzen.»
'nein sî ûf mîn sêle und ûf mîn triuwe.
ich gap sî mînem leiden man für niuwe.
sî ist dicke als ein bret,
niuwan an der einen stet,
dâ ze dem hengelriemen:
daz enschadet iu noch ander niemen.'
(HW XLIV, 9ff.)

Der männlichen Offensive sieht die Frau zumindest mit Gelassenheit entgegen (vgl. Reinmar MT LXVII,5,2ff.: «mîne friunt die vörhtent, daz ich werde wunt mit sîme scharpfen speize. / Daz er mich erschieze, / des ich gar ân angst bin. / schiuzet er, sô stiche ich in, / sô sehe, waz ers genieze.») – Nicht genug damit, zeigt sich die Frau vom Ausgang des Unternehmens zwar leicht verwirrt (s.o.: «Ich pin wicz worden frej / als der hymel kuppfrej sey / vnd der Sunnen werd drey» c 7,V,14ff.), aber jedenfalls begeistert genug, um den Gegenstand des angeblichen Vergnügens näher in Augenschein nehmen zu wollen (c 7, Str. V).

Die Absicht, denke ich, wird überdeutlich, und ich überlasse das Resümee mit gutem Grund einem männlichen Kollegen:

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 ... zu hören. Dieser Vorgang der Selbstbewahrung vollzieht sich auf dem Wege der 'disowning projection'.¹⁷

Dem ist wohl kaum etwas hinzuzufügen, vielleicht allenfalls noch die Beobachtung, dass dort, wo es um 'wahre' Männlichkeit geht, die Rolle des Sängers in den meisten Fällen zusätzliche Souveränität in der Inszenierung des (männlichen) Autors gewinnt. Er ist master of the game, seine Schwäche ist allenfalls eine vorübergehende, deren Überwindung durch die tatkräftige Unterstützung oder spätestens durch den energischen Zuspruch der Dame sicher scheint (Neidhart WL 8, IV (Teilung der 6 «Birnen») und HW XLIV,24: «zieht wider; diu würze ist noch niht gebrûwen»). Bei aller drastischen Anschaulichkeit der epischen Inszenierung und der verwendeten Detailrealismen ist nicht zu übersehen, dass für diese Gattung des mittelalterlichen Liedes in weitaus höherem Maße noch als für die «klassische» Kanzone des Minnesangs die Kluft zwischen Literatur und Alltagsrealität der höfischen Gesellschaft und insbesondere der (adeligen) Frau zu bedenken ist.

Was aber passiert dort, wo im epischen Erzählen des Mittelalters der «wahre Gegenstand der Legende» die «Trennung der Liebenden» ist?¹⁸

Die Geschichte von Tristan und Isolde, nicht nur im französischen und deutschen Mittelalter in vielerlei Varianten erzählt, sondern in so gut wie allen Volkssprachen des Mittelalters präsent, hält schon alle Versatzstücke bereit, die zukünftig dem abendländischen Mythos von der leidenschaftlichen Liebe (des amour passion) zugehören sollten: Liebe als Ehebruch, Liebe zur Liebe/Leidenschaft, Liebe zum Tod. Ich versuche, dies kurz zu erklären:

a) Die Liebe als Ehebruch

Es war kein geringerer als Denis de Rougemont, der den Roman von Tristan und Isolde als den «großen europäischen Mythos vom Ehebruch» bezeichnet hat.¹⁹ Denn folgt man der Logik der Geschichte, wäre «ohne den Gatten ... den beiden Liebenden nichts anderes übriggeblieben als sich zu verheiraten» – und dies wäre das zwangsläufige Ende des amour passion gewesen. Das Konzept der strikten Trennung von Liebe und Ehe kann sich auf keinen geringeren

mittelalterlichen Gewährsmann als Andreas Capellanus berufen, der der Gräfin von Champagne den berühmten Urteilsspruch in der Mund legt:

Dicimus enim et stabilito tenore firmamus, amorem non posse suas inter duos iugales extendere vires.²⁰

Zwar benötigen alle Bearbeitungen von Tristan und Isolde noch den Liebestrank in mehr oder weniger deutlich ausgeprägter allegorischer Funktion als auslösendes Moment, doch bleiben durch die strukturellen Vorgaben des Erzählens und den Gang der Handlung auch so keine Zweifel daran, daß Tristan und Isolde (als stärkster Held und schönste Frau) ebenso sehr für einander bestimmt sind wie sie ihre Erzähler umgekehrt keinerlei Anstalten machen lassen, diese Liebe in das überzuleiten, was man modern eine dauerhafte Beziehung nennen würde. Dies gilt für die ebenso abrupte wie – sähe man die Fortsetzung der Liebesbeziehung als Ziel der Geschichte an – auf äußerst abstruse Weise²¹ inszenierte Beendigung ihres gemeinsamen Lebens in der Minnegrotte. Am deutlichsten zeigt sich dieses Phänomen in Gottfrieds von Straßburg Bearbeitung des Stoffes jedoch vielleicht in der sog. 'Gandin'-Episode (v. 13097ff.): Ehemann Marke hat Isolde durch ein übereiltes Lohn-Versprechen an den als ritterlich-höfischen Unterhaltungskünstler aufgetretenen Gandin verloren; sie wird von Tristan in letzter Sekunde gerettet, bevor der Entführer mit ihr das Land verlassen kann. Nichts und niemand könnte die beiden Liebenden daran hindern, nun ihrerseits zu flüchten, zumal Markes Schwäche das Unterfangen moralisch geradezu legitimieren würde, doch Tristan bringt Isolde nach dem obligatorischen Liebesintermezzo im locus amoenus zurück an den Hof, natürlich nicht ohne sich die zynische Aufforderung an Marke zu verkneifen, doch bitte in Zukunft besser auf seine Ehefrau aufzupassen – womit der leidenschaftlichen Liebe für einige Zeit wieder ausreichend Hindernisse beschert werden können, die ihre Phantasie zu deren Überwindung beflügeln

und ihre Leidenschaft nicht ermüden lassen wird.

b) *Die Liebe zur Liebe*

(im Sinne der Selbststilisierung als Liebende/r)

Zwar gilt auch für die Erzählungen von Tristan und Isolde, daß die Protagonisten die 'klassischen' Voraussetzungen für ihre Rollen mitbringen: Isolde ist die schönste Frau, und Tristan, wie er im Kampf gegen Morolt sowie den Kämpfen nach dem Abschied von Isolde (und nicht zu vergessen, dem Drachenkampf!) demonstriert, der stärkste Held. Dennoch werden ihre Karrieren im Fortschreiten der Handlung immer mehr am Maßstab der Erfüllung ihrer Funktion als Liebende gemessen, und das bedeutet in beiden Fällen den Verstoß gegen jene Definitionen positiver Weiblichkeit und Männlichkeit, wie sie sowohl die Diskurse der zeitgleichen moralisch-didaktischen wie der pragmatisch-theologischen Literatur etablieren. Dies zeigt sich in der Rolle Isoldes an der ständigen Bereitschaft zu List und Betrug, die sie im gut mittelalterlichen Sinne als Tochter Evas erweist – als solche kann sie bei Gottfried von Straßburg infolgedessen sogar Christus anlässlich des vom Ehemann verlangten 'Gottes'-Urteils (kurzfristig) außer Kraft setzen; dies zeigt sich aber auch an jenem ethischen Abgrund, an dem diese Figur mit der Absicht zur Tötung ihrer Freundin und Dienerin Brangäne plaziert wird. In Analogie gilt für Tristan das gleiche: in Bezug auf den Betrug seines Onkels, 'Adoptiv'-Vaters und Feudalherren Marke, insbesondere aber in Bezug auf jene «Abenteuer», die ihn in der Rolle des männlichen Helden geradezu desavouieren (Tristan unter den Aussätzigen, Tristan als Narr). Es ist vor allem diese Ambivalenz, gegen die die Autoren in unterschiedlicher Weise ankämpfen: mittels einer Schuldentlastung durch ein Wörtlichnehmen der Chiffre des Minnetranks oder – wie bei Gottfried – mittels der Schaffung einer eigenen Rezeptionsgemeinde, den «edelen Herzen», denen solche Anfechtungen und ambivalente HeldInnen zugemutet werden dürfen.

Auch Tristan und Isolde werden als von der Liebe Bewegte, Umgetriebene (in Rückbezug auf Barthes Modell des Liebes-Diskurses) gezeigt: im plastisch-körperlichen Sinn der

gehetzten Choreographie ihrer heimlichen Treffen und in der ständigen intellektuellen Fixiertheit auf ihre Leidenschaft, dies insbesondere in den großen Monologen nach ihrer Trennung bei Gottfried.

c) *Die Liebe zum Tod*

Auch wenn man sich davor hüten muß, die von Richard Wagner im Anschluß an Schopenhauer am Tristan-Stoff exemplifizierte Welt- und Lebensnegation auf die mittelalterlichen Romane zurückzuprojizieren, wird doch – wenigstens in den Bearbeitungen von Thomas und Gottfried – die grundsätzliche Todesbereitschaft der Protagonisten als Folge ihrer Auslieferung an die Liebe deutlich. Gottfried determiniert seine Protagonisten im Augenblick des gemeinsam genossenen Minnetranks zum Tod (im Ausruf Brangänes, vgl. v. 11705f.: «ouwê Tristan unde Isôt,/diz tranc ist iuwer beider tôt») und verstärkt dies durch die Indifferenz des männlichen Helden gegenüber Leben oder Tod:

ez waere tôt oder leben:
ez hât mir sanfte vergeben.
ine weiz, wie jener werden sol;
dirre tôt der tuot mir wol.
solte diu wunneclîche Isot
iemer alsus sîn mîn tôt,
sô wolte ich gerne werben
umbe ein êweclîchez sterben.
(v.12495ff.)²²

Konsequenterweise nennt der Erzähler Isolde schließlich auch Tristans «leben und sîn(en) tôt», ja seinen «lebende(n) tôt» (v. 18468). Dennoch manifestiert sich im 'Ausgang' der Geschichte (im fragmentarischen Schluß Gottfrieds) ein durchaus unterschiedliches 'gendering' der leidenschaftlichen Liebe: Es ist Isolde – Isolde, der Tristan unterstellt, sich gut mit ihrem Ehemann zu amüsieren, um ohne Schuldgefühle eine Ehe eingehen zu können –, die ohne Tristan lebendigen Leibes tot ist («... daz ich âne in bin / reht innerthalp des herzen tôt»

(v.18552f.)) und die bei Thomas dem tödlich verletzten Tristan bewußt nach-stirbt, den berühmten Frauentod des gebrochenen Herzens sozusagen, nachdem Thomas ihr noch einen letzten Selbstbetrug unterschoben hat:

Pur mei avez perdu la vie,
E jo frai cum veraie amie:
Pur vos voil murir ensement.
(v. 3111, Sn. 806)²³

Tristan ist freilich nicht Isolde wegen gestorben, es sei denn, man will mit großflächigen psychologischen Projektionen arbeiten. Tristan hat sich vielmehr, so sagen es Gottfried (im letzten Monolog Tristans) und Thomas deutlich, längst mit seinem Zustand (als Ehemann mit fallweise besuchter Geliebter und adeliger Bohemien) arrangiert:

In die Bretagne sind Tristan und Kaherdin fröhlich zurückgekehrt und sie amüsieren sich vergnügt mit ihren Freunden und ihrem Gefolge, und sie gehen häufig im Wald auf die Jagd und auf Turniere in verschiedenen Ländern. (v.2157, D 885)

Seine tödliche Verletzung wird sich Tristan bei einem männerbündischen Raufhandel zuziehen. Die Situation, in der er sich nun plötzlich Isolde, oder genauer, ihrer Heilkräfte erinnert, ist strukturell gesehen (unter der Voraussetzung, daß Gottfried hier der Version Thomas' gefolgt ist) eine Wiederholung seines Verhaltens gegenüber ihrer Mutter, deren Heilkräfte er in Anspruch nahm, obwohl er ihren Bruder getötet hatte. Die Projektion, die der Erzähler Isolde unterschiebt, gleichsam um ihr eigenes Verhalten rechtfertigen zu können, leistete offenbar der Wunschvorstellung der zukünftigen Rezipientinnen und Rezipienten vom gemeinsamen Liebestod des Liebespaares Vorschub.

Dabei konnten Thomas wie Gottfried eine vergleichbare Konzeption, das heißt die Verbindung von Liebestod und Weiblichkeit, bereits in den mittelalterlichen Bearbeitungen der Eneis finden, wobei sich wenigstens für den deutschen Autor

sagen läßt, daß er Heinrichs von Veldeke Bearbeitung gekannt haben muß und sie bzw. ihren Autor offenbar hoch geschätzt hat, läßt er ihn doch im berühmten Literatur-Exkurs des 'Tristan' als denjenigen auftreten, der am Baum der Dichtung das erste Reis in deutscher Sprache gepfropft hätte («er inpfete daz erste rîs in tiutscher zungen», v. 4738f.). Heinrich von Veldeke folgt dabei wesentlich den Vorgaben des französischen Roman d'Eneas (und in diesem speziellen Fall auch Vergils), wenn das Entstehen der Liebe zwischen Dido und Eneas durch das raffinierte Eingreifen der Venus über den «Infektionsträger» Ascanius inszeniert wird, etwas salopp gesagt, einer personalisierten Vorwegnahme des Minnetranks, der wie dieser von Hand zu Hand oder genauer von Mund zu Mund geht (vgl. H.v.V. v. 805ff.; Roman d'Eneas v. 764ff.). Dido kennt in ihrer Liebe zu Eneas keine Kompromisse; sie, die ebenso kluge wie umsichtige Herrscherin, die alle männlichen Anvancen nach dem Tod ihres Gatten abgelehnt hatte, gibt sich offen als seine Geliebte zu erkennen und verliert prompt ihre ('männliche') Autorität, ihr öffentliches Ansehen. Ebenso kompromisslos quittiert sie den Abschied von Eneas mit ihrem Selbstmord, während Eneas das von den Göttern geforderte Ende seiner Liebesbeziehung zwar unwillig – da Schwierigkeiten mit Dido voraussehend – aber letztlich eben doch akzeptiert und seinen Karriereauftrag als dynastischer Ahnherr Roms planmäßig erfüllt. Es ist eben diese Ungleichheit der Gefühle und Lebenskonstellationen, die in den mittelalterlichen Illustrationen der Dido-Eneas-Beziehung bereits festgehalten scheint. – Was Dido möglicherweise ihre Reputation als Liebende in der späteren Rezeptionsgeschichte gekostet hat, ist der Umstand, daß dieser Liebestod nicht in selbstloser Verzehrung nach dem Geliebten vor sich geht, sondern vielmehr nach klarer Analyse der Verhältnisse:

Wir empfinden sehr ungleich: ich sterbe vor Liebe, er spürt nichts davon, er ist in Frieden, ich habe die Qualen; ... Er erfindet seine Ausflüchte und er erzählt seine Lügengeschichten. (Roman d'Eneas v. 1823)²⁴

Und bei Heinrich von Veldeke:

Bisher liebten mich die Menschen, die mich kennengelernt hatten. Ihr habt Grund, Euch über meine Schande herzlich zu freuen. Ihr stammt von Untieren ab und nicht von Menschen. Ihr habt keine Barmherzigkeit mehr, Euer Herz ist ohne Liebe. (v.2214ff.)²⁵

Nichtsdestoweniger charakterisiert Veldeke ihren Selbstmord als Tat des Wahnsinns, getragen von «unrehte(r) minne» (v. 2428f.) und läßt konsequenterweise auch das Zusammenreffen von Eneas und Dido anlässlich von dessen Besuch in der Unterwelt sehr knapp ausfallen (v. 3296ff.). Eneas will zwar «ihr Unglück beklagen; traurig sah er sie an» (3300f.), doch dabei bleibt es auch, da Dido sich schmerzerfüllt abwendet. Damit ist für Veldeke der Fall erledigt, während im französischen Roman d'Eneas die Szene relativ breit ausgesponnen ist. Eneas zeigt dort seinen Schmerz und hält zu seiner Rechtfertigung eine immerhin 20 Verse lange Verteidigungsrede. Dido entzieht sich dem allerdings durch Flucht, und zwar zu ihrem ersten Mann, Sicheus, obwohl sie «por son forfait» (wegen ihrer Verfehlung) nicht wagt, diesen anzusehen oder in seine Nähe zu gehen.

In dieser Rollenkonzeption mußte die Erzählung von Dido und Eneas immerhin bereits um 1170/80 so geläufig sein, daß der Minnesänger Friedrich von Hausen darauf Bezug nehmen konnte. Die Dame in seinem Lied scheint jedenfalls einschlägig vorgewarnt zu sein, will sie doch keinesfalls als Dido enden:

Ich muoz von schulden sîn unvrô
sît sî jach, dô ich bî ir was,
ich mohte heizen Enêas
und solte aber des wol sicher sîn,
si wurde niemer mîn Tidô.
(MF 42,1ff.)

Doch das Mittelalter kennt nicht nur diese Version des Erzählens von Dido, die sie in den Umkreis der tragisch Liebenden mit letztlich eben doch negativen Konnotationen (im Sinne des *amour fou*) einordnet. Auch für eine ganz andere und wiederum ebenso vorwiegend weiblich «besetzte» Liebeskonzeption diente sie als Paradebeispiel, nämlich für den Inbegriff der treuen Gattin, die ihrem Mann über dessen Tod hinaus in Liebe verbunden ist und ihr Leben der Erinnerung, «*memoria*», widmet. So erzählt kein geringerer als Giovanni Boccaccio von Dido, und Heinrich Steinhöwel hat es in seiner deutschen Übersetzung ebenso übernommen: Nachdem ihr Mann Sicheus von ihrem Bruder aus Habgier ermordet wurde, machte sie «Schluß mit weiblicher Zartheit, wappnete ihr Herz mit männlicher Härte» (S. 137), gründet mit politisch umsichtigem, klugem strategischem Handeln die Stadt Karthago und gilt als Inbegriff der Schönheit, Tugend und Keuschheit. Als die Bürgerschaft von ihr die Ehe mit einem die Stadt bedrohenden König verlangt, begeht sie – trotz der Ankunft des Eneas, die hier in einem Nebensatz erledigt wird –, öffentlich Selbstmord, um nicht ihre Treue gegenüber dem verstorbenen Ehemann brechen zu müssen – ein Umstand, der Boccaccio zu langen Tiraden über das Lob des Witwenstandes hinreißt, als dessen Inkarnation Dido hier erscheint («*O viduitatis infracte venerandum eternumque specimen, Dido*»; «ewig anbetungswürdiges Urbild unbeugsamer Witwenschaft»), die umstandslos für die Konzeption der ehelichen Liebe/ der liebenden Ehefrau literarisch vereinnahmt wird: «Bis in den Tod müssen sie an ihrer Liebe festhalten, wenn sie ihre Witwenpflicht erfüllen wollen. Und an eine zweite Ehe dürfen sie nicht einmal denken.» (S. 149).

Noch deutlicher wird diese so ganz andere (und es erübrigt sich zu sagen: der Alltagshistorie selbstverständlich sehr viel nähere) Liebeskonzeption bei Steinhöwel angesprochen: «*ir gemaine lieby sol weren uncz in den tod, wil sie irem man in rechter fruntschafft und lieby verprochen syn. Und gedenken nit fürbas in ander hochzyt zegan, als mänge tuet, mer darumb*

daz sie ir boese lyplich wolnust volbringe, wann umb hailikait der ee.» (S. 153)²⁶

Was an den vorgestellten Beispielen deutlich geworden sein sollte, ist die Tatsache, dass es mitnichten *die* Liebeskonzeption des Mittelalters gibt, sondern dass es durchaus unterschiedliche, auch miteinander rivalisierende Konzeptionen von Liebe gibt, die unter Umständen sogar an den gleichen Protagonisten literarisch exemplifiziert werden konnten. – Dabei scheint für mich in den Entwürfen der weiblichen Protagonisten – der durch den Sänger inszenierten Dame des Minnesangs ebenso wie den tragisch Liebenden Isolde oder Dido – bereits am Beginn der deutschsprachigen Literatur eine Konzeption der Verbindung von Liebe, Tod und Weiblichkeit vorweggenommen, deren Spuren es sowohl in Hinblick auf spätere literarische Projektionen wie auf mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen nachzugehen lohnen sollte.

Anmerkungen

- 1 Das Titelzitat stammt von Gottfried von Straßburg, hier und in der Folge zitiert nach der Ausgabe von Rüdiger Krohn (Gottfried von Straßburg, *Tristan* Nach dem Text von F. Ranke neu hg. und ins Neuhdt. üs. Stuttgart, 1980, 3 Bde.); vgl. dort v. 12183ff.:
«Ein langiu rede von minnen / diu swaeret höfschen sinnen. / kurz rede von guoten minnen / diu guotet guoten sinnen. (Langes Reden über die Liebe ist vornehmen Leuten lästig. Eine kurze Erzählung über vorbildliche Liebe tut vortrefflichen Gemütern wohl)». Gottfrieds «kurz(e) rede» ist immerhin im fragmentarischen Zustand bereits über 19500 Verse lang. – Für die Möglichkeit, die folgenden Überlegungen im Zusammenhang der vom Centre de traduction littéraire und der Faculté des lettres der Universität Lausanne veranstaltenden Tagung zum Thema «Erotisme et traduction» am 31.5.1997 zu präsentieren, möchte ich den Organisatoren sehr herzlich danken. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern, allen voran meinem Kollegen Alexander Schwarz, danke ich für Anregungen und lebhaftige Diskussion. Die Form des mündlichen Vortrags bleibt im folgenden weitgehend gewahrt.

- 2 Ich nenne eine Auswahl (!) einschlägiger Werke, die zum Teil auch eine Diskussionsgrundlage für das Folgende darstellen: Febvre, Lucien, «Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen», in Bloch, Marc u.a., *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Hg. von Claudia Honegger, Frankfurt, 1977, S. 313-334. – Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt, 1982. – Krohn, Rüdiger (Hg.), *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, München, 1983. – Schnell, Rüdiger, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern und München, 1985. – Peter Dinzelbacher, «Gefühle und Gesellschaft im Mittelalter. Vorschläge zu einer emotionsgeschichtlichen Darstellung des hochmittelalterlichen Umbruchs», in *Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200*, Hg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf, 1986, S. 213-241; ders.: Art. «Liebe». in *Lexikon des Mittelalters*, hg. von Robert-Henri Bautier u.a., Bd. 5, München und Zürich, 1991, Sp. 1963-1968; ders.: *Europäische Mentalitätsgeschichte*, Stuttgart, 1993. – Müller, Ulrich (Hg.), *Minne ist ein swaerez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter*, Göppingen, 1986 (GAG 440). – Brundage, James A., *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, London, 1987. – Rougemont, Denis de, *Die Liebe und das Abendland*, Zürich, 1987 (orig. Paris, 1939). – Müller, Maria E. (Hg.), *Eheglück und Liebesjoch. Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts*, Weinheim und Basel, 1988. – Spreitzer, Brigitte, *Die stumme Sünde. Homosexualität im Mittelalter*, Göppingen, 1988 (GAG 498). – Haubrichs, Wolfgang (Hg.), *Konzepte der Liebe im Mittelalter* (LiLi 19, H. 74), Göttingen, 1989. – Kristeva, Julia, *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt, 1989. – Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München, Wien, 1989. – Beutin, Wolfgang, *Sexualität und Obszönität. Eine literaturpsychologische Studie über epische Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance*, Würzburg, 1990. – Busby, Keith / Kooper, Erik (Hg.), *Courtly Literature, Culture And Context*, Amsterdam, 1990. – Hans-Jürgen Bachorski (Hg.), *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Trier, 1991; darin: Verf.: «Du bist mir Apollo» / «Du bist mir Helena». 'Figuren' der Liebe im frühneuhochdeutschen Prosaroman, S. 185-210. – Bloch, R. Howard, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, London, 1991. – Salisbury, Joyce E. (Hg.), *Sex in the Middle Ages*, New York, London, 1991. – Payer, Pierre J., *The Bridling of Desire. Views of Sex in the Later Middle Ages*, Toronto etc., 1993. – Tatlock, Lynne (Hg.), *The Graph of Sex And the German Text. Gendered Culture in Early Modern Germany 1500-1700*, Amsterdam, 1994 (Chloe Bd. 19). –

- Thomas Kornbichler / Wolfgang Maaz (Hg.), *Variationen der Liebe. Historische Psychologie der Geschlechterbeziehungen*, Tübingen, 1995. – Scieurie, Helga / Bachorski, Hans-Jürgen (Hg.), *Eros-Macht-Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur*, Trier, 1996.
- 3 Joachim Bumke, *Höfische Kultur*, München, 1986, Bd. 2, S. 504.
 - 4 Eine wissenschaftshistorische Analyse des Rezeptionsvorgangs von großer Präzision bietet der Aufsatz von Ingrid Kasten: «Der amour courtois als 'überregionales' Kulturmuster. Skizze zum Problem einer Begriffsbildung», in Hartmut Kugler (Hg.), *Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Mittelalter*, Berlin, New York, 1995, S. 161-174. – Eine gewisse Gegenposition zu der genannten jüngeren Entwicklung findet sich in den materialreichen Arbeiten von Rüdiger Schnell, die an der Einheitlichkeit des Begriffs der höfischen Liebe festhalten und neue «Innennormen» erarbeiten, die nun ihrerseits wieder als normativ gelten (Ausschließlichkeit der Bindung an eine Person, Treue, Gegenseitigkeit, Selbstbeherrschung, Leidenschaft...). Ich teile hier die Kritik von I. Kasten (s.o., S. 173).
 - 5 Bumke, 1986, S. 505.
 - 6 Dinzelbacher, 1993, S. 71.
 - 7 Damit möchte ich jedoch keineswegs den Spekulationen um die Liebeslyrik des Frühmittelalters neuen Auftrieb geben. Erinnerung sei an das Dictum von Theodor Frings: «Am Anfang der Liebeslyrik steht in aller Welt das Liebeslied der Frau.» (in PBB (O) 88, 1967, S.307-328, hier S. 307). Es gibt in dieser Hinsicht offenbar eine Auslagerung der Beweislast zwischen Romanisten und Germanisten: Während letztere auf die spanisch-portugiesischen Frauenlieder verweisen, gelten den Romanisten häufig die sog. Anonyma aus Minnesangs Frühling (speziell MF 3,1 «Dû bist mîn») als Beleg. – Zur Diskussion vgl. Dinzelbacher, 1993, S. 77f. und Verf.: «Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang», in *Mediaevistik*, 4 (1991), S. 21-36.
 - 8 Helmut de Boor, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250*, München, 1965, S. 9.
 - 9 Bumke, 1986, S. 567.
 - 10 Bumke, 1986, S. 560 mit Bezug auf A. Capellanus.
 - 11 Vgl. dazu: Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main, 1991. – Marie-Louise Angerer, *Zwischen Ekstase und Melancholie. Der Körper in der neueren feministischen Diskussion*, in *L'Homme*, 5 (1994), S. 28-44. – Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart, 1995. – Lorey, Isabell, *Immer Ärger mit dem Subjekt*, Tübingen, 1996. – Mediävistische Perspektiven: Nancy F. Partner (Hg.), «Studying medieval women: Sex, gender, feminism», in *Speculum*, 68 (1993), S. 305-471. – Linda Lomperis (Hg.), *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*, University of Pennsylvania

- Press, 1993. – Verf., «Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von 'Weiblichkeit' in der deutschen Literatur des Mittelalters», in Jan-Dirk Müller (Hg.), *Aufführung und Schrift in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart, Weimar, 1996, S. 222-238.
- 12 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, 1977 (dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 5. Aufl., Frankfurt/Main, 1985), hier S. 7f.
 - 13 Grubmüller, 1986, S. 392.
 - 14 Vgl. etwa die Anmerkung Felix Bobertags zu seiner Edition des «Neidhart Fuchs»: «vor jungen Damen beliebt man den vorliegenden Band ... zu 'sekretieren'» (Narrenbuch. Berlin und Stuttgart, 1884, repr. Darmstadt, 1964, S. VIII).
 - 15 *Die Berliner Neidhart-Handschrift c* (mgf 779), Hg. von Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitwirkung von Ulrich Müller, Göppingen, 1981 (GAG 356).
 - 16 Zu Überlieferung (in den Neidhart-Hss. c und f) und Interpretation vgl. Ulrich Müller: *Gaude mihi! oder Das Neidhart-Lied vom «Wengling»* (Lied c 7, f 12). in Wolfgang Spiewok (Hg.), *Deutsche Literatur des Spätmittelalters*, Greifswald, 1986, S. 123-142. Vgl. dort auch die verschiedenen Erklärungsversuche zum Wort «wen(g)ling» (wohl mit der Grundbedeutung: «männliches Glied») S. 131f.
 - 17 Rüdiger Krohn, «Begehren und Aufbegehren im Wechsel. Zum Verfahren von Parodie und Protest bei einigen Liedern des Kürenbergers», in R. Krohn (Hg.), *Liebe als Literatur*, München, 1983, S. 117-142, hier S. 121.
 - 18 Denis de Rougemont, *Die Liebe und das Abendland*, Zürich, 1987, (orig. Paris, 1939), S. 45.
 - 19 Rougemont, 1987, S. 22.
 - 20 «Wir verkünden und setzen unverrückbar fest, daß die Liebe zwischen zwei Eheleuten ihre Macht nicht entfalten kann.» (Lat. Zitat und deutsche Übersetzung nach Bumke, 1986, S. 530.)
 - 21 So interpretiert schon Rougemont die Tatsache, dass die Liebenden vor ihrer Entdeckung plötzlich wieder getrennt bzw. durch Tristans Schwert getrennt schlafen (vgl. dort S. 45 und 53): «Sie verpassen sozusagen keine Gelegenheit, sich voneinander zu trennen. Ist kein Hindernis da, so erfinden sie eines: das blanke Schwert, Tristans Heirat ...», S. 45).
 - 22 Üs. nach Krohn 1980: «Ob Tod oder Leben: Es hat mich angenehm vergiftet. Ich weiß nicht, wie die andere Tod ist; dieser jedenfalls gefällt mir gut. Wenn die herrliche Isolde immer so mein Tod sein soll, dann will ich mich mit Vergnügen bemühen um einen ewigen Tod.»
 - 23 Zit. nach der Ausgabe mit Übersetzung von Gesa Bonath: *Thomas, Tristan*, München, 1985.
 - 24 *Le Roman d'Eneas*, Üs. und eingel. von Monica Schöler-Beinhauer, München, 1972 (Klass. Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben Bd. 9).

- 25 Heinrich von Veldeke, *Eneasroman*. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt von Dieter Kartschoke, Stuttgart, 1986.
- 26 Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*, Hg. und üs. von Irene Erfen und Peter Schmitt, Stuttgart, 1995.

Textanhang: Neidhart-Hs. c (mgf 779)

c 7 Der wenglinck /(136 v)

- I AVff mein zwar vnd auff mein sess. (137r)
Ich wil singen
von einer maid die haist ges.
die sah ich den hayerles
5 schön springen.
Mitt den kinden traib sie uil.
zwicken zwergen.
darczu kund sie ein spill.
haisstet als ich wenen will.
10 wennling bergen.
Da sie da nyder sassen fúr dy tume.
sie sprach lat mich den wenling tragen vmbe.
Ir begund ir hendel al zugrossen.
seht darumb sie es nicht lie.
15 zu iglicher sie da ging.
zwoßchen vnd ober der knye.
da ward als sie den wenling vast verstossenn.
- II Sam ein gast ich gangen was.
fúr ein awen.
durch ein wyß in ein gras.
do man veyol plumen laß.
5 rosen schawen.
Das was eineß morgens frú.
sie was eine.
Da kam ich geschlichen zu fragen was die liebe thú.
die susse rayne.
10 Sie erschrickett sere gleich einem kinde.
frewlein nun was tut Ir.
sie sprach ich pinde.
ein rosen krenczel auff mein haubt zu zier.
frewlein nu gúnnet mir.
15 das ich rosen raiche dir.
zu dem krancz nach meiner gir.
das ward von der guten erlaubett mir.

- III Schier Zway krenczlein sie vns pannt.
 auff der haide.
 Ich slug sie auff ir weisse handt.
 Schimpffes ich mich vnterwandt.
 mit der maide.
- 5 Ich warff ir den meinen Zweig
 do uil palde.
 Sie hebt vnd tet mir einen zwick.
 Sie sprach ich wil haben sick.
- 10 vor dem walde.
 Do begund ich mit klugen zwicken zwergen.
 Sie sprach herr kúnt Ir ein spill wennelinck pergen.
 Ia das kan ich schön tut euch vnterr.
 Secht darumb ich es nit lies.
- 15 meinen wenlinck ich Ir sties.
 zwuschen pain als sie mich hies.
 do sie des empfandt. sie nam sie wunder.
- IV Schimpfen sie eins tails verdros.
 ssy sprach bleibe.
 ewer vnfug ist zu gros.
 warumb decket ihr mich plos.
- 5 kom./ich lide. (137v)
 fraw das ich den wending.
 pas verschieb
 dornach stet mir mein gerinck.
 ich lere dich ein fremdes dingk.
- 10 du vil liebe.
 Sie sprach mir kam nye wending vnters hemde.
 fraw der ler ich dich noch zway. die dir sein fremde
 sprach ich zu der schonen volg meiner lere.
 meinen wenling ich da parg.
- 15 der guten er taucht sie nicht arg.
 die here. waß nye so karg.
 das sie bate den wending bergen mer.
- V Do das spill ein ende nam.
 sprach die here.
 Herr dorumb seit mir nicht gram.
 ob ich mich ein tail verscham.
- 5 durch ewer ere.
 Wenlinck thut Ir mir erkant.

- das ich schaw
wie es sej vmb yne gewantt.
Do gab ich Irn in die hant.
10 vor der awe.
Sie batt mich da den wenling pas ver stossenn.
Sie sprach herr dem ewerm spill. kan sie nicht genossenn.
mir ist als die erde lauff vmb.
Ich pin wicz worden frej.
15 als der hymel kuppfrej sey
vnd der Sunnen. wern drey.
das gswür ich ayde. so sprach die tumme.

Übersetzung: Ulrich Müller
(1986)

I Bei meiner Wahrheitsliebe (?) und bei meinem Würfelglück! Ich will von einem Mädchen singen, die hieß Ges. Die sah ich den Juhei-Tanz gut tanzen. Mit den Mädchen (Jugendlichen) spielte sie gerne «Zwicken-Zwacken». Außerdem konnte sie ein Spiel, das – soweit ich weiß – «Wengling-Verstecken» heißt. Als sie vor der Jungen (Törrichten) niedergesessen waren, da sante sie: «Laßt mich den Wengling herumtragen». Die Hände begannen ihr groß (schwer?) zu werden, aber – seht! – deswegen hörte sie nicht auf. Sie ging zu jeder einzelnen, und zwischen und oberhalb der Knie hat sie den (wurde ihr der?) Wengling fest hineingestoßen (versteckt).

II Wie ein Fremder war ich über eine Aue gegangen, durch eine Wiese hin zum Gras, wo man Veilchen pflückte, um nach Blumen zu schauen. Das geschah an einem frühen Morgen, und sie war ganz allein. Da kam ich leise hinzu, um zu fragen, was das liebe Mädchen denn mache. Die Schöne, die erschrickt wie ein junges Mädchen (Kind?). «Edles Fräulein, was macht ihr da?» Sie sagte: «Ich binde einen Kranz aus Rosen, um mir die Haare damit zu schmücken.» – «Edles Fräulein, vergönnt mir, daß ich Dir die Rosen, so wie Du sie brauchst, reiche.» Das hat mir die Schöne erlaubt.

Übersetzung: Dieter Kühn
(Herr Neidhart, 1981)

Bei der Wahrheit und beim Glück im Spiel: / singen werd ich / von dem Mädchen namens Res. / Das sah ich beim Ringelreien / niedlich tanzen. / Spielte mit den Gören gerne / «Zwickezwacke». / Und sie war auch gut im Spiel, / nennt sich, wenn ich mich nicht irre, / «Ömmel stecken». / Als sie dort vor dieser Göre saßen, / sagte sie: «Ich geh jetzt mit dem Ömmel rund.» / Und es schwollen ihre Händchen, / trotzdem gab sie es nicht auf: / ging zu einer jeden hin; / zwischen Knieen, weiter oben / schob sie fest den Ömmel rein. /

Ich ging, als wäre ich dort fremd, / zu der Aue, / durch die Wiese zu dem Grasstück, / wo man Veilchenblumen pflückte: / junge Röslein sehen ... / War an einem frühen Morgen. / Sie: alleine ... / Schlich mich an sie ran und fragte, / was die Liebste denn so tue. / Sie erschrak, / die hübsche Süße, wie ein Kind. / «Fräulein, sagt, was tut Ihr da?» / Sie darauf: «Ich binde mir ein Rosenkränzchen, / für den Kopf, als Schmuck.» / «Fräulein, so erlaubt mir eins: / würd Euch gern die Rosen reichen ...» / Dies hat mir die Edle dann genehmigt.

III Sogleich flocht sie uns zwei Kränzlein dort auf der Wiese. Ich patschte sie auf ihre weiße Hand, und ich wollte mit dem Mädchen schäkern. Ich gab ihr schnell meinen Schaff hin. Sie hob ihn auf und gab mir einen harten Griff. Sie sprach: «Ich möchte am Waldrand einen Sieg (?) erringen.» Da fing ich an, mit dem 'klugen' Mädchen «Zwicke-Zwack» zu treiben. Sie sagte: «Mein Herr, könnt ihr das Spiel «Wengling-Verstecken?» – «Ja, das kann ich gut. Legt euch darunter!» Und seht, ich war nicht faul und stieß ihr meinen Wengling, so wie sie es wollte, zwischen die Beine. Als sie das spürte, staunte sie darüber.

IV Teilweise war sie mit dem Spaß nicht einverstanden. Sie sagte: «Laßt es bleiben! Ihr seid zu frech! Warum macht ihr mich so bloß? Das mag ich nicht sehr!» – «Edle Frau, damit ich den Wengling besser verstecken kann. Danach steht mir meine Lust! Ich werde Dich etwas Tolles lehren, Du Liebste!» – Sie sagte: «Noch nie ist mir ein Wengling unter mein Hemd gekommen.» – Ich sagte zu der Schönen: «Edle Frau, ich lerne Dir noch zwei Sachen, die Dir neu sind. Folge nur meiner Lehre!» Meinen Wengling versteckte ich bei ihr, und er kam ihr keineswegs schlimm vor. Die Gute war keineswegs abweisend, sondern wollte noch mehr von dem «Wengling-Verstecken».

Rasch band sie für uns zwei Kränzchen. / Auf der Wiese / hab ich ihre edle Hand getätschelt, / und begann mit diesem Mädchen / so zu scherzen ... / Warf ihr meinen Maienzweig / sehr bald zu, / und sie fing ihn, neckte mich, / sagte: «Möchte gern poussieren, / vor dem Wald.» / Ich begann, nicht schlecht, das «Zwickezwack». / «Kennt Ihr, Herr, das Spielchen 'Ömmel stecken'?» / «Ja, das kenn ich! Legt Euch drunter.» / Seht, ich brachte es sogleich, / schob ihr, ganz nach ihrem Wunsch, / meinen Oymel zwischen ihre Beine. / Als sie das so spürte, staunte sie!

Dieser Spaß wurd ihr zu dicke, / rief: «Hört auf!» / Euer Spiel ist mir zu grob! – / Doch warum lieg ich jetzt nackt? / Komm doch!» «Gerne, / hohe Frau, ich schieb den Oymel / sanfter rein. / Hab so recht den Bock darauf, / bringe dir ein Kunsstück bei.» / Und die Liebste / sagte: «Nie kam mir ein Oymel unters Hemd.» / «Hohe Frau, ich zeig dir jetzt zwei neue Nummern». / sagte ich der Schönen, «Aufgepaßt!» / Steckte ihr den Oymel zu, / dieser Lieben, drang nicht schmerzhaft ein. / Meine Schöne war nicht so erfahren, / daß sie mich um die Reprise bat.

V Als das Spiel zum Ende kam, da sagte die Schöne: «Mein Herr, seid mir nicht böse, wenn ich mich noch zu einer Bitte durchringe: Bei Eurer Ehre, zeigt mir «Wengling», damit ich sehe, wie er beschaffen ist.» Da gab ich ihn ihr in die Hand, dort auf der Auwiese. Da bat sie mich, den «Wengling» noch einmal stärker zu stoßen. Sie sagte: «Mein Herr! Von Eurem Spiel kann man nicht genug bekommen. Mir ist es, als ob sich alles drehe! Mein Verstand setzt aus, und mir kommt es vor, als ob der Himmel rotglänzend sei und es drei Sonnen gäbe. Darauf schwöre ich einen Eid.» Das sagte das junge (einfältige?) Mädchen.

Als das Spiel ein Ende nahm, / sprach die Edle: / «Herr, Ihr seid mir wohl nicht böse, / wenn ich mich nun was erdreiste – / Euer Ehren, / stellt mir doch den Oymel vor, / ich will sehen, / wie es um denselben steht.» / Gab ihn ihr denn in die Hand ... / In der Aue / bat sie mich erneut ums Oymel-Stecken, / sprach: «Mein Herr, an Euer Spiel reicht nichts heran. / Mir ist, als würde sich die Erde drehn ... / Das bringt mich ganz um den Verstand! / Der Himmel scheint mir kupferrot, / und die Sonne seh ich dreifach! / Das kann ich beschwören!» sprach das Gör.