

Gedichte und Interpretationen  
Mittelalter

Gedichte  
und Interpretationen

Mittelalter

Herausgegeben  
von Helmut Tervooren

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Universal-Bibliothek Nr. 8864

Alle Rechte vorbehalten

© 1993 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 1993

RECLAM und UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene

Warenzeichen der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

ISBN 3-15-008864-X

## Das Frauenlied

### Reinmar: *Lieber bote, nu wirp alsô*

Von Ingrid Kasten

- 1 Lieber bote, nu wirp alsô,  
sich in schiere und sage ime daz:  
vert er wol und ist er vrô,  
ich lebe iemer deste baz.
- 5 Sage ime durch den willen mîn,  
daz er iemer solhes iht getuo,  
dâ von wir gescheiden sîn.
  
- 2 Vrâge er, wie ich mich gehabe,  
gich, daz ich mit vröuden lebe.  
swâ du mügest, dâ leit in abe,  
daz er mich der rede begeben.
- 5 Ich bin im von herzen holt  
und saeche in gerner denne den lichten tac:  
daz aber dû verswigen solt.
  
- 3 Ê daz du iemer ime verjehest,  
daz ich ime holdez herze trage,  
sô sich, daz dû alrêst besehest,  
und vernim, waz ich dir sage:
- 5 Mein er wol mit triuwen mich,  
swaz ime danne muge zer vröiden komen,  
daz mîn êre sî, daz sprich.
  
- 4 Spreche er, daz er welle her,  
– daz ichs iemer lône dir –  
sô bit in, daz ers verber  
die rede, dier jungest sprach zuo mir,

- 5 Ê daz ich in an gesehe.  
wê, wes wil er dâ mit beswaeren mich,  
daz niemer doch an mir geschehe?
- 5 Des er gert, daz ist der tôt  
und verderbet manigen lip;  
bleich und eteswenne rôt,  
alse verwet ez diu wîp.
- 5 Minne heizent ez die man  
ûnde mohte baz unminne sîn.  
wê ime, ders alrêst began.
- 6 Daz ich alsô vil dâ von  
gerédetè, daz ist mir leit,  
wande ich was vil ungewon  
sô getâner árbéit,
- 5 Als ich tougenlichen trage –  
dûn sólt im niemer niht verjehen  
alles, des ich dir gesage.<sup>1</sup>

1 Lieber Bote, nun tu folgendes, / eile zu ihm und sage ihm dies: / Wenn es ihm gutgeht und er froh ist, / so sei mir das Leben um so lieber. / [5] Sage ihm auf meinen Wunsch, / er solle niemals etwas tun, / wodurch wir getrennt würden.

2 Wenn er fragt, wie es mir ergeht, / dann sage, daß ich fröhlich bin. / Wo immer du kannst, da bringe ihn dazu, / mich mit diesem Thema zu verschonen. / [5] Ich bin ihm von Herzen zugetan / und würde ihn lieber sehen als den hellen Tag. / Das aber sollst du verschweigen.

3 Bevor du ihm jemals sagst, / daß ich ihm von Herzen zugetan bin, / schau und vergewissere dich / und höre, was ich dir sage: / [5] Wenn er wirklich treu an mich denkt – / was immer ihn erfreuen kann / und was meine Ehre erlaubt, das sage dann.

1 Text nach: MFMT XXVIII = 178,1.

4 Wenn er sagt, er wolle kommen / – ich werde es dir immer  
 lohnen –, / dann bitte ihn, jene Worte nicht zu wiederholen, /  
 die er kürzlich zu mir sagte, / [5] bevor ich ihn sehe. / Ach,  
 warum will er mich mit etwas quälen, / das sich doch niemals  
 an mir erfüllen darf.

5 Was er begehrt, das ist der Tod / und stürzt manchen ins  
 Verderben; / bleich und bisweilen rot / werden die Frauen  
 davon. / [5] Minne nennen es die Männer, / aber es sollte bes-  
 ser Unminne heißen! / Weh ihm, der zuerst damit angefan-  
 gen hat.

6 Daß ich derart viel davon / geredet habe, ist mir leid, /  
 denn vorher kannte ich / eine solche Qual überhaupt nicht, /  
 [5] wie ich sie heimlich erdulde. / Du sollst ihm niemals  
 etwas / von all dem verraten, was ich dir gesagt habe.

1. *Zur Überlieferung.* Strophen des Lieds sind in insgesamt vier mittelalterlichen Handschriften überliefert, vollständig erhalten sind sie jedoch in keiner von ihnen. Auch die Strophenfolge variiert:

- 1–5–2 (b)
- 1–5–3–4 (C)
- 1–2–4–5–6 (E)
- 1–2–4–6–5 (m)

Die Strophen in den Handschriften C und E werden Reinmar zugeschrieben, einem Minnesänger, der um 1200 wirkte. Die Strophen in b sind ohne Überschrift, die in m unter dem Namen *van Nyphen* überliefert, mit dem vermutlich der Minnesänger Gottfried von Neifen gemeint ist. Die Verfasserschaft Reinmars wird aufgrund dieser Zuschreibung jedoch nicht in Frage gestellt. Die Auffassung Konrad Burdachs, der das Lied für »unecht« erklärte, hat andere Gründe. Burdach konstatierte in ihm »Widersprüche und überflüssige Wiederholungen«,<sup>2</sup> die er Reinmar nicht zutraute.

2 Burdach, S. 218.

Burdach erörterte auch die Frage nach der Strophenfolge und dem Liedzusammenhang. Er deutete die bC-Überlieferung als erste Fassung, die Em-Überlieferung als eine Mischung aus dieser und einer zweiten, verlorenen Fassung.<sup>3</sup> Die Herausgeber folgen bei der Wiedergabe des Textes in der Regel der Überlieferung von E, in die sie die nur in bC tradierte Strophe an dritter Stelle einfügen.<sup>4</sup> Aber auch die von Schweikle vorgenommene, an der bC-Überlieferung orientierte Reihung der Strophen erweist sich als plausibel (1-5-3-4-2-6).<sup>5</sup> Die verschiedenen Möglichkeiten der Strophenfolge deuten auf eine eher lockere Fügung des in ihnen entfalteten gedanklichen Zusammenhangs hin.

**2. Thema, lyrisches Ich und Sprechsituation.** Das Thema dieses Lieds ist der Konflikt einer Frau zwischen *minne* und *êre*, zwischen persönlicher Neigung und den Normen der Gesellschaft, welche die Verwirklichung ihrer Liebe nicht gestatten.

Das lyrische Ich ist also das Ich einer Frau, einer Liebenden. Obwohl nur sie spricht, hat ihre Rede eine dialogische Dimension, weil sie sich an einen Dritten wendet, an einen Boten. Motiviert wird die Rede der Frau durch die Abwesenheit eines Mannes, den sie liebt und dem sie durch den Boten eine Mitteilung zukommen lassen möchte. Die Sprechsituation, die das Lied setzt, wird somit bestimmt durch eine triadische Beziehung: durch die Sprecherin, einen abwesenden Mann und einen Boten, der als Vertrauter und Mittler fungiert. Er repräsentiert eine Distanz zwischen Mann und Frau sowie die Möglichkeit ihrer Überwindung.

Die Sprecherin möchte, daß der Mann erfährt, wie sehr ihr an seinem Wohlbefinden liegt, wie wichtig es für sie ist, ihn glücklich zu wissen. Auf keinen Fall wünscht sie ein Ende der Beziehung; deshalb läßt sie ihm ausrichten, daß er nichts

3 Ebd., S. 219.

4 Vgl. die Ausgaben von MF bis zur letzten (38.) Auflage; Reinmar, Lied XXVIII (MF 178,1).

5 Reinmar, Ausgabe nach Schweikle, Lied XXVIII.

tun möge, was zu einem Bruch führen könnte. Worauf die Frau mit diesen Worten anspielt, wird nicht genauer gesagt. Der Kontext läßt jedoch darauf schließen, daß es sich dabei um eine *rede* des Mannes handelt, um eine sprachliche Äußerung, deren Wiederholung die Frau ausschließen möchte: um die Bitte, auf seine Werbung einzugehen, seine Liebe zu erwidern. Dies darf nach Meinung der Frau unter keinen Umständen geschehen, obwohl sie dem Mann durchaus ein Zeichen ihrer Zuneigung geben möchte.

Wie sehr sie zwischen ihrer Liebe und der Rücksicht auf ihr gesellschaftliches Ansehen schwankt, zeigt der ständige Wechsel ihrer Positionen. Auch die vielerlei Einschränkungen, Vorbehalte und Rücknahmen, die ihre Aussagen charakterisieren, machen dieses Schwanken deutlich. So erklärt sie zwar, daß sie sich über einen Besuch des Mannes freuen würde, und sie bekennt sich offen zu ihrer Liebe, aber sie verpflichtet ihren stummen »Gesprächspartner« sogleich dazu, über das Gesagte Stillschweigen zu bewahren. Andererseits verwünscht sie die *minne*, die in ihren Augen für Frauen bedrohlich und verderbenbringend ist, weil sie nicht in Einklang steht mit den Forderungen der *ère*. Daß sich nach ihrer Einschätzung die Sache aus der Perspektive von Männern anders darstellt, wird ausdrücklich gesagt.<sup>6</sup>

Die Mängel, die Burdach dem Lied vorhielt, die Widersprüche und Wiederholungen, erweisen sich dabei als literarische Mittel der indirekten Charakterisierung der Frau, deren innerer Konflikt in »contrastive pattern«<sup>7</sup> einen adäquaten

6 Vgl. vor allem Str. 5, in welcher der geschlechtsspezifische Aspekt bei der Bewertung der Liebe zur Sprache kommt. Reinmar greift, um die Wirkung der Liebe auf Frauen zu veranschaulichen, auf den Topos des Rot- und Bläßwerdens zurück, der aus ovidianischer Tradition stammt. Der letzte Vers der Strophe ist vermutlich als Anspielung auf den Sündenfall zu verstehen.

7 Zu dieser Einschätzung gelangt bereits Frederic C. Tubach, »Feudal Ritual and Personal Interplay. Observations on the Variety of Expressive Modes in Minnesang«, in: *From Symbol to Mimesis*, hrsg. von F. H. Bäuml, Göttingen 1984, S. 190–207, hier S. 203 f.

Ausdruck findet. Sie stehen für die konkurrierenden Impulse, von denen die Frau bewegt wird, von dem Wunsch, sich mitzuteilen, und dem Wunsch, lieber zu schweigen, von dem Konflikt zwischen Sagen-Wollen und Versagen-Müssen. Wie souverän Reinmar die Mittel der indirekten Charakterisierung beherrscht, zeigt sich auch darin, daß er bisweilen nur andeutet, was sich in der Frau abspielt. So läßt er sie nur ihre Sorge äußern und ihre Bitte, der Mann möge die *rede* nicht wiederholen; den Rezipienten aber bleibt es überlassen zu folgern, daß sie dies tut, weil sie fürchtet, sie werde dieser Bitte womöglich nicht widerstehen können.

Die ›Lösung‹ des Konflikts besteht in diesem Lied darin, daß die Frau dem Boten untersagt, irgend etwas von dem, was sie gesprochen hat, weiterzugeben. Das Lied führt also vor, wie die Absicht einer liebenden Frau, mit dem geliebten Mann zu kommunizieren, scheitert. Die Mitteilung, die sie ihm zukommen lassen will, wird zwar ausgesprochen, aber sie wird im gleichen Augenblick annulliert und damit förmlich negiert. Diese Negation hat den Charakter eines Widerrufs, einer *revocatio*, einer in der höfischen Lyrik insgesamt häufiger auftretenden Stilfigur.<sup>8</sup>

Der Konflikt der Frau macht deutlich, daß die Liebesbeziehung, von der in diesem Lied die Rede ist, außerhalb der gesellschaftlich sanktionierten Bahnen gedacht ist, und das heißt: außerhalb der Ehe. Zweifellos hat dieser Konflikt Anschlußmöglichkeiten an den lebensweltlichen Horizont der höfischen Gesellschaft geboten, für die Reinmar seine Lieder dichtete. Insbesondere Frauen dürften sich angesprochen gefühlt haben, weil sie strikteren Moralregeln unterworfen waren als ihre männlichen Standesgenossen und in der Regel nicht die Möglichkeit hatten, über ihre Sexualität selbst zu verfügen und ›freie‹ Liebesbeziehungen zu unterhalten. Daß im Blick auf die Liebe für Männer und Frauen andere Normen gelten, wird auch in dem Lied gesagt.

8 Vgl. Heinrich Sieckhaus, »Revocatio. Studie zu einer Gestaltungsform des Minnesangs«, in: DVjs. 45 (1971) S. 237–251.

Für die Interpretation des Lieds ist jedoch vor allem das literarische Verweisungspotential von Bedeutung, das es enthält und das es zu entschlüsseln gilt. Hierzu gehört zum einen die Frage nach der Gattung, der das Lied zuzuordnen ist, die Frage nach der Gattung des Frauenlieds und dem Typus, den Reinmars Lied repräsentiert. Zum anderen ist zu ermitteln, welchen Stellenwert die Gattung in der höfischen Lyrik insgesamt und im Œuvre Reinmars im besonderen innehat.

3. *Die Gattung des Frauenlieds in der mittelalterlichen Lyrik.* In der Forschung hat es sich eingebürgert, Lieder des Mittelalters, in denen das lyrische Ich als ein weibliches ausgewiesen ist, als Frauenlieder zu bezeichnen.<sup>9</sup> 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.

Frauenlieder gehören zu den ältesten Zeugnissen der volkssprachlichen Lyrik, welche die Überlieferung bewahrt hat. Sie zeichnen sich, weil es sich um Liebesklagen handelt, im allgemeinen durch einen elegischen Ton aus. Die Frau erscheint in der Regel als eine Liebende, deren Sprechen motiviert wird durch die Abwesenheit des Mannes, den sie liebt. Die Darstellung der Liebe läßt sich demnach als ein von der Frau gehaltener »Diskurs der Abwesenheit«<sup>10</sup> charakterisieren, der verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten zuläßt: Klagen der Frau über den Schmerz der Trennung und über äußere Hindernisse, welche der Verbindung mit dem geliebten Mann entgegenstehen, Äußerungen der Sorge, er werde sich einer anderen Frau zuwenden, Erinnerungen an vergan-

9 Zur Begriffsbildung in der Forschungsgeschichte vgl. die Einleitung zu *Romanische Frauenlieder*.

10 Der Begriff stammt von Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M. 1988, S. 27.

genes Liebesglück, Liebesbeteuerungen und Treuebekundungen, die Beschwörung der trotz der Trennung bestehenden Gemeinsamkeit.

Soweit die Verfasser von Frauenliedern bekannt sind, handelt es sich fast ausnahmslos um Männer. Nur in Frankreich, im Wirkungsbereich der Trobadors, sind Frauen als Autorinnen von Frauenliedern bezeugt, die sogenannten *trobairitz*, deren literarische Produktion quantitativ allerdings nicht ins Gewicht fällt.<sup>11</sup> Da die Verfasser meist Männer waren, werden die Frauenlieder vielfach als ›Rollenlieder‹ qualifiziert. Auf diese Weise soll die Differenz herausgestellt werden, die zwischen dem lyrischen Ich und dem Autor-Ich besteht. Dadurch kann allerdings die Annahme nahegelegt werden, daß diese Differenz für andere Gattungen der höfischen Lyrik, insbesondere für das an die Perspektive eines Mannes gebundene höfische Werbe- oder Minnelied,<sup>12</sup> nicht besteht. Demgegenüber ist jedoch zu betonen, daß auch die Männerlieder der höfischen Lyrik Rollenlieder sind,<sup>13</sup> zumal ältere, von einem biographischen Verstehensansatz geprägte Interpretationen nach wie vor zu Fehleinschätzungen verleiten können.

Die Frauenlieder der mittelalterlichen Lyrik haben das Interesse der Interpreten insgesamt nur in begrenztem Maße angezogen. Im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Bemühungen standen stets die von der romanischen Lyrik beeinflussten Männerlieder, die mit ihrem Diskurs über die hohe Minne erklärungsbedürftiger erschienen als die eher schlich-

11 Vgl. Oskar Schultz (Hrsg.), *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig 1888. Inzwischen liegt eine Neuedition vor: Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen 1991.

12 Der Einfachheit halber wird hier wie im folgenden für das unter dem Einfluß des romanischen Frauendienst-Konzepts entwickelte Männerlied der Terminus ›Werbeliied‹ verwendet, der dem Charakter des *grand chant courtois*, so unterschiedlich seine Ausprägungen im einzelnen auch sind, am ehesten gerecht wird.

13 Vgl. bereits Schweikle, S. 38.

ten Äußerungen über die Liebe in den Frauenliedern. Lediglich in der Diskussion über die ›Ursprünge‹ des Minnesangs spielte die Gattung des Frauenlieds eine wichtige Rolle, weil einige Gelehrte in den ältesten Zeugnissen dieser Gattung die angeblich ›volkstümlichen‹ Grundlagen der höfischen Lyrik fassen zu können meinten.<sup>14</sup> Die Debatte verstummte jedoch, nachdem sich die ›Volksliedtheorie‹ in ihrem Kern als romantischer Mythos erwiesen hatte.<sup>15</sup>

Die Gattung des Frauenlieds verdient indessen allein in ihrer spezifischen Historizität, in ihren gesellschaftlichen und literarischen Konstitutionsvoraussetzungen sowie in ihrer Entwicklung mehr Aufmerksamkeit als ihr im allgemeinen zuteil wird. Schon ein Blick auf den deutschen Minnesang zeigt, wie ungewöhnlich produktiv die Frauenrede in ihrer Offenheit für vielfältige thematische Besetzungen und Anbindungen an verschiedene Sprechsituationen und Gattungskonventionen ist. So tritt die Frauenrede in dialogisierten Formen wie dem ›Wechsel‹ und dem ›Dialoglied‹, außerdem im ›Tagelied‹, in der ›Pastourelle‹ und im ›Kreuzlied‹ auf, aber auch in Liedformen, die vorrangig durch eine besondere Gebrauchssituation bestimmt sind, wie in ›Tanzliedern‹.

Wie groß die Vielfalt der Typenbildung ist, welche Möglichkeiten der Ausdifferenzierung mit der Frauenrede verbunden sind, wird noch deutlicher, wenn überdies die Ausprägungen der Gattung in anderen europäischen Literaturen des Mittelalters in den Blick kommen.<sup>16</sup>

Im Vergleich erweist sich jedoch auch, wie unterschiedlich

14 Der prominenteste Vertreter dieser Theorie in der Germanistik war Theodor Frings; vgl. dazu beispielsweise seine Abhandlung: *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert*, München 1960.

15 Die zuletzt in diesem Zusammenhang erörterte These, daß es sich bei den aus dem spanischen Kulturbereich stammenden Frauenstrophen, den *Hargas*, um ›volkstümliche‹ Poesie handelt, ist überzeugend widerlegt worden von Klaus Heger, *Die bisher unveröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*, Tübingen 1960.

16 Vgl. dazu die Anthologie *Frauenlieder des Mittelalters* (mit einer Einleitung und Literaturhinweisen).

die Entwicklung der Gattung in den einzelnen Literaturen verläuft. Im deutschen Bereich ist das Frauenlied integraler Bestandteil der höfischen Lyrik, im Repertoire der im Süden Frankreichs wirkenden Trobadors spielt es dagegen so gut wie keine Rolle. Die bereits erwähnten *trobairitz* haben einen Sonderstatus inne und bilden ohnehin nur eine marginale Erscheinung. Im Norden Frankreichs wiederum entwickelt sich eine besondere Vielfalt an Gattungstypen von *chansons de femme*, unter denen sich die balladenhaften *chansons d'histoire*, die – vermutlich bei der Arbeit, beim Spinnen und Weben gesungenen – *chansons de toile*, dann die den deutschen Frauenklagen durchaus entsprechenden *chansons d'ami* und schließlich die *chansons de malmariée*, die Klagen einer unglücklich verheirateten Frau, finden, wobei es zwischen diesen Typen Motivüberschneidungen gibt.

In der französischen Lyrik insgesamt lassen sich, wie die Untersuchungen von Pierre Bec zeigen, zwei verschiedene soziopoetische Register unterscheiden, zum einen das *registre aristocratisant*, das überwiegend von Autoren mit gelehrter Bildung getragen wurde, die an den Höfen wirkten und ihre Lieder ›signierten‹, zum anderen das *registre popularisant*, dessen Träger im wesentlichen anonym und für ein breiteres, über die Höfe hinausgehendes Publikum wirkende Spielleute waren. Im Zentrum des ›aristokratisierenden Registers‹ steht für Bec der *grand chant courtois*, das höfische Werbe- und Minnelied, im Zentrum des ›popularisierenden Registers‹ das Frauenlied in allen seinen verschiedenen Erscheinungsformen, wobei Bec Interferenzen zwischen beiden Registern durchaus nicht ausschließt.<sup>17</sup>

Die Untersuchungen Becs machen in aller Schärfe deutlich, daß die beiden zentralen Gattungen der mittelalterlichen Lyrik, das Frauenlied und das höfische Werbelied des Mannes, im Grunde zwei verschiedenen Registern angehören, die sich als verschiedene Diskurse über die Liebe erweisen kön-

17 Bec (1977–78).

nen. Tatsächlich verbinden sich mit beiden Gattungen poetische Konzepte, die in Gegensatz zueinander stehen und die deshalb mitunter in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander treten. Besonders klar wird dies an dem unterschiedlichen Bild der Frau: Im Frauenlied erscheint die Frau als eine von Sehnsucht nach dem Mann erfüllte Liebende, im höfischen Werbelied hingegen erscheint sie, dem von den Trobadors entwickelten Konzept des Frauendienstes – der hohen Minne – entsprechend, in der Rolle einer Minnedame, welche der Werbung des Mannes gegenüber gleichgültig bleibt. Denn Voraussetzung des Sprechens im *grand chant courtois*, so verschieden er im einzelnen gestaltet sein kann, ist stets die Situation eines Mannes, dessen Liebe nicht erwidert wird.

4. *Das Frauenlied im deutschen Minnesang und in der Lyrik Reinmars.* Daß die Gattung des Frauenlieds und das höfische Werbelied, das auf dem Konzept des Frauendienstes basiert, eigentlich zwei verschiedenen Registern angehören, zeigt auch die Entwicklung des deutschen Minnesangs. In der frühen Lyrik, im ›donauländischen Minnesang‹ (um 1160), ist das Frauenlied noch eine bevorzugte lyrische Aussageform, für die nicht selten die alten Langzeilen gewählt werden. Mit der Adaption des romanischen Frauendienst-Konzepts verliert die Gattung jedoch merklich an Bedeutung, während gleichzeitig das höfische Werbelied zum beherrschenden lyrischen Paradigma wird. Signifikant für diese Entwicklung ist es, daß sich unter den Liedern einiger Minnesänger dieser Zeit, etwa bei Rudolf von Feis und Bernger von Horheim, Frauenlieder überhaupt nicht mehr finden.

Im ›klassischen‹ Minnesang (um 1200) gewinnt die Gattung allerdings wieder an Bedeutung, und es ist bemerkenswert, daß gerade Reinmar, ein exemplarischer Vertreter des Hohen Sangs, besonders häufig auf die traditionelle Aussageform des Frauenlieds zurückgreift,<sup>18</sup> für die nun jedoch die neue

<sup>18</sup> Dies zeigt namentlich die Studie von Jackson (1981).

Kanzonenstrophe verwendet wird. In einigen Fällen stehen seine Frauenstrophen dem hergebrachten Typus inhaltlich nahe, erscheint die Frau als Liebende, die über ihre Zuneigung zu einem abwesenden Mann spricht. In anderen Fällen aber versucht Reinmar, die Aussagemöglichkeiten des Frauenlieds mit dem Diskurs über die hohe Minne zu verbinden. Im Zentrum der Lieder dieser Art, zu denen auch die Komposition *Lieber bote, nu wirp alsô* zu rechnen ist, steht der Konflikt der Frau zwischen *minne* und *êre*.

Reinmar ist nicht der erste Minnesänger, der diesen Konflikt gestaltet. Das Thema ist vorgeprägt bei einigen älteren Liedautoren, bei Heinrich von Veldeke, Friedrich von Hausen und Hartmann von Aue.<sup>19</sup> Auch in der romanischen Lyrik wird das Thema behandelt. Vor allem die Comtessa de Dia versucht, ähnlich wie Reinmar, Frauenlied und Frauendienst in Bezug zueinander zu setzen.<sup>20</sup>

Reinmar hat an diesem Thema offensichtlich ein besonderes Interesse gehabt. So steht das Lied *Lieber bote, nu wirp alsô* nicht allein, sondern neben anderen Frauenliedern dieses Typus. Die Forschung hat ermitteln können, daß es in engem Zusammenhang mit drei weiteren Liedern steht, die inhaltlich explizit aufeinander verweisen. Kennzeichnend für sie ist nicht nur das gleiche Thema, der Konflikt zwischen *minne* und *êre*, sondern auch die Wiederaufnahme eines signifikanten Motivs, des Motivs des Rede- bzw. Singverbots. Sie sind als eine Art Sequenz konzipiert.

Funktion und Bedeutung des Liedes *Lieber bote, nu wirp alsô* werden in nicht geringem Maße durch die Zugehörigkeit zu dieser Liederfolge bestimmt, durch die übrigens auch die Verfasserschaft Reinmars gegen etwaige Zweifel bestätigt

19 Vgl. MF 57,10; MF 54,1; MF 216,1.

20 Vgl. Pierre Bec, »Trobairitz et chansons de femme«, in: CCM 22 (1979) S. 235–262, sowie Ingrid Kasten, »Weibliches Rollenverständnis in den Frauenliedern Reinmars und der Comtessa de Dia«, in: GRM N.F. 37 (1987) S. 131–146. An die in diesem Aufsatz entwickelten Überlegungen knüpfen die folgenden Darlegungen an.

wird. Dies zeigt bereits das erste Lied der Sequenz, das ihm in der Handschrift C unmittelbar vorausgeht, die Komposition *Sage, daz ich dirs iemer lône* (Reinmar XXVII).

Auch hier hat die Frau einen Ansprechpartner, der zwar nicht ausdrücklich als Bote bezeichnet wird, aber in der botentypischen Rolle eines Vertrauten und Mittlers zwischen Mann und Frau auftritt. Er bleibt jedoch nicht stumm, sondern ergreift noch selbst das Wort. Die Frauenrede ist also, wie es für die Gattung typisch ist, mit anderen Elementen kombiniert, wobei Reinmar mit der Botenrede auf ein traditionell mit der Frauenrede verbundenes Element zurückgreift.

Schon in diesem Lied steht das Schwanken der Frau zwischen ihrer Liebe und den Forderungen der gesellschaftlichen Moral im Vordergrund. Auch das Motiv der *rede* spielt bereits eine wichtige Rolle. So zeigt die Frau einerseits ihre Anteilnahme, indem sie sich bei dem Boten nach dem Befinden eines *vil lieben mannes* erkundigt, andererseits aber läßt sie den Mann auch wissen, sie erwarte von ihm, daß er ein bestimmtes Thema nicht mehr zur Sprache bringe (Str. 2, 2 *läze eht eine rede, sô tuot er wol*).

Für den hier verfolgten Zusammenhang ist es besonders wichtig, daß Reinmar in diesem Lied unmißverständlich klarstellt, daß der *vil liebe man*, von dem die Frau spricht, mit dem lyrischen Ich seiner Männerlieder identisch ist. Dies geschieht, indem er explizite Referenzen zu einem Lied herstellt, in dem der Sänger erklärt hatte, er werde niemals mehr singen, wenn die Minnedame ihn nicht ausdrücklich darum bitte (Reinmar XIII, Str. 6, V. 8 f.). Auf diese Äußerung nimmt die Sprecherin des Frauenlieds Bezug, indem sie den Boten fragt, ob der Mann dies wirklich gesagt habe. Auch der Bote bezieht sich wörtlich auf das zitierte Männerlied, er erklärt, der Mann tröste sich mit dem Gedanken, daß er das Schicksal ohnehin nicht beeinflussen könne (XXVII, Str. 2, V. 6).

Die Referenzen machen indessen deutlich, daß nicht nur der

*vil liebe man* mit dem Sänger, sondern auch die Sprecherin des Frauenlieds mit der Minnedame identifiziert werden soll, um deren Liebe der Sänger in seinen Liedern wirbt. Daraus folgt weiter, daß die *rede*, deren Wiederholung die Frau nicht wünscht, über den nicht formalisierten Sprechakt des Werbens hinausgreift und speziell das Werbe- und Minnelied des Sängers avisiert.

Schon diese spezifische Wendung deutet darauf hin, daß es Reinmar nicht nur und jedenfalls nicht vorrangig darum geht, eine besondere Problemsituation von Frauen zu thematisieren. Zwar benutzt er die Frauenrede, um die Liebe aus der Sicht der Minnedame zu perspektivieren, aber dabei ist ihm vor allem darum zu tun, die Wirkung seiner Kunst möglichst eindrucksvoll zu veranschaulichen. Das zeigt sich besonders in der Gestaltung des Motivs des *rede*-Verbots, das im Zusammenhang mit der Weigerung des Sängers steht, ohne besondere Aufforderung von seiten der Minnedame weiterhin zu singen: Mit der Furcht der Frau, sie werde den Unwillen der Gesellschaft erregen, wenn sie der Forderung des Sängers nicht nachkomme, sucht Reinmar indirekt die Bedeutung seiner Liedkunst für die Gesellschaft zu unterstreichen; andererseits gibt er zu verstehen, daß auch die Minnedame selbst, die dem Sänger scheinbar so gleichgültig gegenübersteht, »in Wirklichkeit« stark von ihm und seiner Kunst affiziert ist, gerade weil sie fürchtet, durch seine *rede*, durch seinen Sang, zu Schaden zu kommen.

Mit diesem Lied wird ein Verstehenshorizont etabliert, der für die Komposition *Lieber bote, nu wirp alsô* vorauszusetzen ist. Der Konflikt, der darin wieder aufgegriffen und weiter entwickelt wird, ist folglich nicht der irgendeiner Frau, sondern der Konflikt der Minnedame der Männerlieder Reinmars. Die Frau hat zwar mit dem Boten immer noch einen Ansprechpartner, aber er ergreift selbst nicht mehr das Wort; die Darstellung konzentriert sich ganz auf das Innere der Frau.

In den beiden anderen Liedern, die noch zu dieser Sequenz

gehören, spitzt sich der Konflikt mehr und mehr zu. In dem Lied *Ungenâde und swaz ie danne sorge was* (Reinmar XXXII) ist der Bote aus der Sprechsituation ganz verschwunden. Die Frau redet zu sich selbst, und wieder reflektiert sie über die Liebe aus der Sicht der Minnedame. Sie sagt ausdrücklich, daß sie den Sänger nicht aus mangelnder Liebe abweise, sondern aus Rücksicht auf die *êre*; und sie bedauert, dem Mann das *rede*-Verbot erteilt zu haben, dem er sich stumm und ergeben gefügt hat. Seine Reaktion hat ihre Wirkung auf sie nicht verfehlt. Sie ist geneigt, das Singverbot aufzuheben, zumal sie sich jetzt stark genug fühlt, der betörenden Wirkung seiner Worte zu widerstehen. Reinmar läßt allerdings in subtiler Weise durchblicken, daß sie in Wahrheit mehr denn je gefährdet ist, weil sich in ihren Abwehr- und Selbstbehauptungsversuchen die Liebe nur allzu deutlich verrät.

In dem letzten Lied der Sequenz, in *Dêst ein nôt, daz mich ein man* (Reinmar LXIV), erreicht der innere Konflikt der Frau ein weiteres Stadium. Das Singverbot ist aufgehoben, und die Frau sieht sich der Macht des Sanges hilflos ausgeliefert. Sie fühlt sich außerstande, die Bewegung zu kontrollieren, welche der öffentliche Vortrag des Sängers in ihr auslöst. In ihrer Not wendet sie sich sogar an die traditionelle Instanz, welche über die Moral der Frauen wacht, an die *buote*, und bittet sie um Beistand. Sie muß sich eingestehen, daß sie, ohne es zu wollen, den Sänger liebt. So trägt die *minne* den Sieg über die *êre* davon, triumphiert – ohne daß der Sänger davon ›weiß‹ – die Liebende über die Minnedame. Dabei versäumt es Reinmar auch in diesem Lied nicht, die Rede der Frau noch einmal als Mittel der Selbstdarstellung und Selbstwerbung zu instrumentalisieren: Wie könnte sich, läßt er die Sprecherin sagen, eine Frau einem Mann versagen, der so schön zu reden versteht und so vorbildlich lebt (Str. 3, V. 5 ff.)?

Das Lied *Lieber bote, nu wirp alsô* hat seinen Platz in einer Reihe von Frauenliedern, die wiederum in Zusammenhang

mit den Männerliedern Reinmars stehen. Es ist Teil eines Spiels, das Reinmar mit Elementen der von ihm selbst geschaffenen, fiktiven poetischen Welt betreibt und das Züge einer kleinen dramatischen Inszenierung annimmt, bei der das Publikum über die Empfindungen der Hauptakteure auf dem laufenden gehalten wird, während diese selbst von dem Wissen um die Gefühle des anderen ausgeschlossen sind. Allein durch dieses Spiel mit verschiedenen Positionen des Wissens und Nichtwissens erhalten die Frauenlieder Reinmars einen besonderen Reiz.

Ihre Funktion erschöpft sich indessen nicht im Spiel mit der Fiktion. Sie dienen auch der artistischen Selbstwerbung und erfüllen darüber hinaus eine poetologische Funktion. Denn viele Männerlieder Reinmars sind einem differenzierten ästhetischen Programm verpflichtet, das sich als ›Poetik des *trürens*‹ kennzeichnen läßt.<sup>21</sup> Im Mittelpunkt steht dabei der ethisch begründete Verzicht auf die Verwirklichung der Liebe und das Leid, das aus dem – mit der Rücksicht auf das Ansehen der Minnedame begründeten – Verzicht resultiert. Die entsagungsvolle Haltung, die der Sänger im Minnesang Reinmars vielfach zur Schau trägt, ist offenbar dem Verdacht der Unglaubwürdigkeit ausgesetzt gewesen. Jedenfalls verwahrt sich Reinmar mehrfach gegen die Unterstellung, die Liebe, von der er singe, sei nicht ›echt‹. Im Blick auf diesen Vorwurf der Unwahrheit erfüllen die Frauenlieder eine wichtige Funktion, weil sie zeigen, wie es ›in Wirklichkeit‹ im Innern der Minnedame aussieht und warum sie die Liebe des Sängers nicht offen erwidert.

Wie sehr die Konzeption der Frauenlieder Reinmars mit der Position verknüpft ist, die er im Diskurs über die hohe Minne vertritt, zeigt ein Vergleich mit der Thematisierung des Konflikts in den Liedern anderer Autoren. Weder Hartmann von Aue noch die Comtessa de Dia räumen der *ère* der Frau eine so große Bedeutung ein, wie Reinmar dies in seinen

21 Vgl. Näheres dazu bei Kasten, S. 310–319.

Frauenliedern tut, und so erscheint bei beiden die Liebe aus der Sicht der Minnedame auch keineswegs als etwas so Bedrohliches und Verderbenbringendes, sondern als etwas durchaus Positives, das Vorrang gegenüber den Normen der Gesellschaft beanspruchen kann. Besonders in den Liedern der Comtessa de Dia ist die Liebe der eindeutig höhere Wert, und entsprechend scheitert sie auch nicht an den Grenzen, die ihr von der Moral gesetzt werden, sondern an der Untreue des Mannes.<sup>22</sup>

Die komplementäre Funktion, welche der hier besprochene Frauenlied-Typus im Blick auf die Männerlieder Reinmars erfüllt, zeigt sich besonders deutlich in dem Lied *Lieber bote, nu wirp alsô*, in dem das Moment der artistischen Selbstdarstellung im Unterschied zu den anderen Liedern der Sequenz nicht in besonderer Weise ausgeprägt ist. Denn in dem hier gezeichneten Schwanken der Frau zwischen Reden und Schweigen, zwischen Sagen und Versagen, vollzieht sich eine Bewegung, die auch für viele Männerlieder Reinmars charakteristisch ist, in denen ein Entschluß oder eine Aussage am Ende des Liedes in einer *revocatio* wieder zurückgenommen wird. Stärker als in den anderen Frauenliedern dieses Typs wird das Selbstwertgefühl der Frau hier durch das Maß bestimmt, indem sie mit den Normen der Gesellschaft, mit ihrer Rolle als Minnedame, übereinstimmt, deren Wertschätzung nach der von Reinmar vertretenen Liebesauffassung nicht zuletzt darin besteht, daß sie den Verlockungen einer ›freien‹ Liebesbeziehung zu widerstehen vermag.<sup>23</sup> So macht Reinmar deutlich, daß die hohe Minne nicht nur an den Mann, sondern auch an die Minnedame hohe Anforderungen stellt. Das Lied *Lieber bote, nu wirp alsô* erweist sich so, indem es die innere Bewegung, die vom ›Sagen‹ zum ›Versagen‹ führt, in der Minnedame aufzeigt, als ein Pendant zum höfischen Werbelied Reinmarscher Prägung.

<sup>22</sup> *Frauenlieder des Mittelalters*, Nr. LV.

<sup>23</sup> Vgl. besonders das Lied Reinmar XIV (MF 165,10).

## Literaturhinweise

### *Ausgaben*

- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausg. von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. 1: Texte. 38., erneut rev. Aufl. mit einem neuen Anh. Stuttgart 1988.
- Frauenlieder des Mittelalters. Zweispr. Übers. und hrsg. von Ingrid Kasten. Stuttgart 1990. [Zit. als: Frauenlieder des Mittelalters.]
- Reinmar: Lieder. Nach der Weingartner Liederhandschrift (B) hrsg., übers. und komm. von Günther Schweikle, Stuttgart 1986. [Zit. als: Schweikle.]
- Romanische Frauenlieder. Hrsg. von Ulrich Molk. München 1989. [Zit. als: Romanische Frauenlieder.]

### *Forschungsliteratur*

- Bec, Pierre: La lyrique française au moyen âge (XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles). 2 Bde. Paris 1977-78.
- Burdach, Konrad: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Halle (Saale) 1928.
- Jackson, William E.: Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song. Amsterdam 1981.
- Kasten, Ingrid: Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern. Heidelberg 1986.