

Maximilian Benz

# Minnesang diesseits des Frauendienstes und der Kanzonenstrophe

**Abstract:** In this paper, the author contests Helmut de Boor's widespread labelling of the early Minnesang verses as the ›Danubian tradition‹ by revealing his unfortunate blending of topographical, textual, formal and genre-related aspects. The argument is based on a selection of early stanzas that have not absorbed Franco-Provençal influences such as the strophic form of the canzone or the idea of love service. In the manuscript tradition, some of these in the first place anonymous verses have been attributed to *Der von Kürnberg*, the *Burggraf von Regensburg*, *Leutholt von Seven*, *Waltram von Gresten* and *Niune*. At this point they are newly conceptualized as witnesses of a collective art form. Therefore, these early verses constitute an own sub-genre and can be distinguished from the later corpora rightly attributed to the *Burggraf von Rietenburg*, *Meinloh von Sevelingen* and *Dietmar von Aist*.

DOI 10.1515/bgsl-2014-0048

»Etwas ist unwiederbringlich verlorengegangen. Die Historiographie ist eine zeitgenössische Art des Trauerns. Sie wird ausgehend von einer Abwesenheit betrieben und bringt lediglich Scheinbilder hervor, so wissenschaftlich sie auch sein mögen.« (Michel de Certeau)

## I.

Der ungenannte Verfasser des 74. der ›Neuen Critischen Briefe‹, hinter dem sich Johann Jakob Bodmer verbirgt,<sup>1</sup> berichtet davon, wie er durch einen Freund von einer Spalte im Waldboden erfährt, aus der eine fremde Stimme »in einer alten

---

<sup>1</sup> Der vier und siebenzigste Brief, in: Neue Critische Briefe über gantz verschiedene Sachen, von verschiedenen Verfassern, Zürich 1749, S. 474–506. – Von den intensiven Diskussionen der in der Villa Vigoni in Lovenjo di Menaggio, an der Universität Zürich und im Forschungskolloquium von Manuel Braun an der Universität Stuttgart vorgetragene Fassungen dieses Textes habe ich sehr profitiert. Für die kritische, genaue Lektüre meines Manuskripts und zahlreiche Anregungen danke ich darüber hinaus herzlich Harald Haferland, Christian Kiening, Elke Koch und Susanne Reichlin.

deutschen Mundart verfasset[e]« (S. 476) Lieder erklingen lässt. Der Erzähler begibt sich alleine des Nachts an die besagte Stelle, die sich mitten in einem Zirkel von Buchen und Fichten unter Eichen befindet und passend zum Alter der Eichen – mutmaßlich standen sie »schon zu des Orgetorix Zeiten« (S. 476) – früher eine Opferstätte der Helvetier war. Mit Hilfe anakreontischer Verse aus Friedrich von Hagedorns ›Oden und Liedern in fünf Büchern‹ (1747)<sup>2</sup> stimuliert er einen Wechselgesang mit der unterirdischen Stimme. Schließlich kann er das ›Erdmännchen‹ hervorlocken, das hinter der Stimme steht. Dieses ›Erdmännchen‹ zeigt und schenkt ihm – dankbar darüber, dass es »seit vierhundert Jahren den ersten guten Liebesgesang vernommen« (S. 482) hat – nach einem literarhistorisch und -kritisch informierten Gespräch schließlich in seiner »unterirdischen Wohnung« ein auf einem Pult liegendes »grosses Buch« (S. 497): die große Heidelberger Liederhandschrift, den Codex Manesse.

Die Erzählung kreist somit um ein Unmittelbarkeitsphantasma, das der Text als nicht verwirklichter Ausweis. Es ist eine Pointe der Erzählkonstruktion, dass anfangs suggeriert wird, dass hier eine verlorene Stimme erklinge, sich diese aber nicht als ›ursprünglich‹ herausstellt. In der Figur des ewig alten ›Erdmännchens‹, das seinerzeit nach der Niederlage des Zwergenkönigs Laurin an den Stauferhof gelangte, wo es mit Heinrich von Veldeke, Reinmar und Walther befreundet war, ist (lediglich) ein Klanggedächtnis hypostasiert. Das ist aber weder tradierbar, noch edierbar und damit gleichfalls nicht Gegenstand philologischen Interesses. Es ist deshalb nur konsequent, dass der Codex als philologischer Fetisch den Höhepunkt der Passage bildet. Während am Anfang der Erzählung nur die Stimme vernommen wird, »[d]en Leib, von dem die Stimme kömmt,« (S. 476) aber niemand gesehen hat, bleibt am Schluss nur das stumme *corpus* der Handschrift zurück.

Diese kühne Erfindung Bodmers, die wohl vornehmlich Werbung für seine 1748 veröffentlichten ›Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manesischen Sammlung‹ war,<sup>3</sup> kann man natürlich als hypertrophe Mystifikation eines poetisch wie philologisch enttäuschenden Stümpers kritisieren.<sup>4</sup> Sie stellt aber dennoch eine Urszene der Minnesangphilologie

<sup>2</sup> Vgl. Joh. Nikolaus Schneider: *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*, Göttingen 2004 (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 9), S. 21.

<sup>3</sup> Vgl. Albert M. Debrunner: *Das güldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1996 (Epistemata 170), S. 55.

<sup>4</sup> Vgl. Volker Mertens: *Bodmers Murretier. Möglichkeit und Grenzen der Minnesangrezeption im 18. Jahrhundert*, in: *LiLi* 38 (2008), S. 52–63.

dar:<sup>5</sup> An ihr lässt sich ein grundsätzliches Problem der Beschäftigung mit Minnesang ablesen, das notwendig aus der medialen Ambivalenz des Untersuchungsgegenstands – Minnesang – und seiner handschriftlichen Überlieferung hervorgeht. Auch im Zeichen der gegenwärtigen Emphase auf der Überlieferung<sup>6</sup> ist ein alleiniger Rekurs auf die Handschriften unzulänglich. Lassen sich aufgrund der Zufälligkeit der Überlieferung mit Fokus auf diese ganz generell nur Aussagen von beschränkter Reichweite treffen,<sup>7</sup> so gilt das in verschärftem Maße für den Minnesang, der abgesehen vom ›Codex buranus‹ eigentlich erst ab 1270 handschriftlich greifbar ist.<sup>8</sup> Hinzu kommt ferner, dass basale, interpretatorisch aber höchst relevante Fragen – etwa die nach der Referenz des Rollendeiktikons *ich* –

---

5 Auf komplexe Weise inszeniert Bodmers Fiktion die Kategorien von Körper und Schrift, die für den Zugang zu mittelalterlicher Literatur gegenüber dem Begriffspaar von Mündlichkeit und Schriftlichkeit einige Vorzüge aufweisen, vgl. Christian Kiening: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur, Frankfurt/Main 2003, bes. S. 12–14.

6 Kritisch zur Innovationsleistung der ›New Philology‹: Freimut Löser: Postmodernes Mittelalter? ›New Philology‹ und ›Überlieferungsgeschichte‹, in: Arthur Groos u. Hans-Jochen Schiewer unter Mitarbeit v. Jochen Conzelmann (Hgg.): Kulturen des Manuskriptzeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002, Göttingen 2004 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1), S. 215–236.

7 Vgl. Norbert Kössinger: Text und Buch. Anlässlich von Jürgen Wolfs literatur- und kulturhistorischen Untersuchungen zur volkssprachigen Schriftlichkeit im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Abdruck des Wiesbadener Fragments von Gottfrieds ›Tristan‹, in: PBB 135 (2013), S. 244–260, hier S. 246 f.

8 Eine vollständige Auflistung der Lyriküberlieferung des 13. Jahrhunderts findet man nun bei Norbert Kössinger: Tradierung und Transformation. Die deutschsprachige Lyriküberlieferung des 13. Jahrhunderts, in: Susanne Köbele (Hg.): Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008, Berlin 2013 (Wolfram-Studien XXI), S. 39–66, hier S. 49–56. Die Rekonstruktion literaturgeschichtlicher Zusammenhänge muss natürlich immer von der Überlieferung aus-, aber auch entschieden über sie hinausgehen; vgl. Franz Josef Worstbrock: Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230 [2001], in: Susanne Köbele u. Andreas Kraß (Hgg.): Ders.: Ausgewählte Schriften. Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2004, S. 87–101. Überlieferungs- und literaturgeschichtliche Überlegungen können dabei auch auseinander hervorgehen, vgl. Stephan Müller: Sprechende Bücher – verschwundene Schrift. Probleme und Praktiken der Kodifizierung von Intimität in der Volkssprache im Früh- und Hochmittelalter. Zugleich eine These zur Spätüberlieferung des Minnesangs, in: Mireille Schnyder (Hg.): Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters, Berlin u. New York 2008 (Trends in Medieval Philology 13), S. 49–61, hier S. 60: ›Vor dem Hintergrund der beschriebenen Spannung zwischen ›Liebe‹ und volkssprachiger ›Schrift‹ könnte man vermuten, dass die performativ konzipierte Liebeslyrik für eine Vortragskultur attraktiver war, während die Situationsentwürfe einer elaborierten Tageliedtradition auf die Schrift verweisen. [...] Der schriftbezogene, textuell organisierte Liedtyp des Tageliedes hat also anscheinend einen schweren Start in die zeremonielle Liedkunst der höfischen Kultur, aber er fand in seiner textuellen Zugewandtheit an die Schrift dann schnell den prekären Weg aufs Pergament. Der rituellen Praxis des

nicht ohne eine Reflexion über den ›gesungenen Vortrag‹<sup>9</sup> auch nur in Angriff genommen werden können. Damit ist natürlich keiner »Suche nach dem performativen Urfall«<sup>10</sup> das Wort geredet, aber das Angewiesensein auf die handschriftliche Überlieferung bei gleichzeitiger Notwendigkeit, diese zu übersteigen in Richtung der historischen Situation des Vortrags, macht die besondere methodische Spannung der Beschäftigung mit dem Minnesang aus.

Bodmers »skurrile Erzählung«<sup>11</sup> ist aber noch in einer anderen Hinsicht aufschlussreich: In ihrer unverhohlenen literarischen Wertung, also in der Fokussierung auf diejenigen Sänger, die »unter dem kaiserlichen Stamme von Staufen den Minnegesang auf den Gipfel der Vollkommenheit geführt haben« (S. 482 f.), lässt sie die heute überwiegend als ›früh‹ angesehenen Strophen des Minnesangs beiseite, die in der Minnesangphilologie, abgesehen vom notorischen Kürenberger und von den textkritischen Exzessen um Dietmar von Aist, gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts, aber auch noch bis in die Gegenwart vor allem in Hinsicht auf die Ursprünge<sup>12</sup> interessierten. Diese Ursprünge wurden ausgehend vom ›frühen‹ Minnesang von Julius Schwietering in antiken Briefen, wie den Ovid'schen *Heroides*,<sup>13</sup> von Hennig Brinkmann in mittellateinischen Briefen,<sup>14</sup> von Friedrich Gennrich in kirchlichen Hymnen und Sequenzen,<sup>15</sup> von

---

Rollensangs blieb dieser Weg noch eine Zeit verbaut, so lange bis die archivalischen oder repräsentativen Interessen einer neuen Schreibpraxis sich auch dieser Tradition annahmen.«

**9** Vgl. Jan-Dirk Müller: Heinrich von Morungen: ›Mir ist geschehen als einem kindelīne‹ (MFr 145,1), in: GRM 60 (2010), S. 3–26, hier S. 3.

**10** Manfred Kern: *actor in persona*. Poetische Bemächtigung, Topik und die Spur des Ich bei Walther von der Vogelweide, in: Helmut Birkhan u. Mitwirkung v. Ann Cotten (Hg.): Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer, Wien 2005 (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 721), S. 193–217, hier S. 215.

**11** Jan-Dirk Müller: J. J. Bodmers Poetik und die Wiederentdeckung mittelhochdeutscher Epen, in: Euphorion 71 (1977), S. 336–352, hier S. 338.

**12** Diese wurden von Anton E. Schönbach (Die Anfänge des deutschen Minnesanges. Eine Studie, Graz 1898) auch in der Romania und, ursprünglicher noch, von Konrad Burdach (Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes, in: Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften 1918, S. 994–1029 u. 1072–1098, bes. S. 1022–1029 u. 1072–1098) in persisch-arabischer Transformation hellenistischer Dichtung vermutet.

**13** Vgl. Julius Schwietering: Einwirkung der antike auf die entstehung des frühen deutschen minnesangs, in: ZfdA 61 (1924), S. 61–82.

**14** Vgl. Hennig Brinkmann: Entstehungsgeschichte des Minnesangs, Halle/Saale 1926 (DVjs Buchreihe 8).

**15** Vgl. Friedrich Gennrich: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Ein literarhistorisch-musikwissenschaftlicher Beitrag, in: DVjs 7 (1929), S. 187–228.

Gustav Ehrismann im »volkstümlichen Empfinden«<sup>16</sup> oder von Theodor Frings in der Frauenstrophe<sup>17</sup> gesucht, aber selbstredend nie gefunden.<sup>18</sup>

Ich will mich hier nicht über die Vorgehensweise der älteren Forschung erheben, aber doch darauf hinweisen, dass die Konsequenzen problematisch sind, die dieser Umgang mit dem ›frühen‹ Minnesang in methodischer Hinsicht zeitigt. Denn wer in diesen Strophen die Ursprünge des Hohen Sangs sucht, betrachtet das Frühere immer schon mit Blick auf das Spätere. Obwohl Max Ittenbach bereits 1939 gegen die den Forschungen von Carl von Kraus bis Ingeborg Ipsen<sup>19</sup> eignende Teleologie Einspruch erhoben hatte,<sup>20</sup> die den frühen Minnesang nach Maßgabe des ›klassischen‹ zu begreifen versuchten, hat sich daran bis heute wenig geändert, wie ein kurzer Blick auf einige jüngere Arbeiten zeigt, die sich auch mit dem ›frühen‹ Minnesang beschäftigen.

Harald Haferland argumentiert von einer Theorie der Entstehung des Minnesangs her: Der Kürenberger setze ein »unbestimmtes Folklore-Ich«<sup>21</sup>, wie es im Volkslied zu finden sei, voraus, gehe aber auch darüber hinaus, indem er ›Kunstdichtung‹ verfasse. Haferland betrachtet den »Übergang vom Volkslied zum Kunstlied, wie er wohl auch dem Minnesang zugrunde liegt,«<sup>22</sup> und nimmt an, dass im weiteren Verlauf der Gattungsgeschichte das *ich* der Rollenlieder aus dem *ich*, oder besser: den *ichs* im Kürenberg-Corpus hervorgehe. Auch wenn Haferland betont, dass sich diese *ichs* von den Kanzonen des Hohen Sangs dadurch unterscheiden, dass sie nicht »in ein referentielles Kontinuum, d. h. in eine zusammenhängende Raumzeit, gestellt und über mehrere Lieder hinweg als dasselbe Ich identifiziert«<sup>23</sup> würden, begreift er die ›Kunstdichtung des Kürenbergers‹ mittels eines teleologischen Modells: Was die Rollenlieder betrifft, gibt es eine Linie vom Volkslied über den Kürenberger zum Hohen Sang; was die Kanzonen angeht, handelt es sich hingegen um ein Rezeptionsphänomen der Trobadorlyrik.

Etwas anders verhält es sich bei Jan-Dirk Müller, der aber auch den ›frühen‹ Minnesang deutlich unter Maßgabe dessen versteht, was am Hohen Sang entwickelt wird: Müller sieht,

**16** Gustav Ehrismann: Die Kürenberg-Literatur und die Anfänge des deutschen Minnesangs, in: GRM 15 (1927), S. 328–350, hier S. 332. Ehrismann lässt auch andere Faktoren gelten (vgl. S. 343 f. u. 347–350), da die Quellenlage eine Festlegung nicht erlaubt.

**17** Vgl. Theodor Frings: Minnesinger und Troubadours [1949], in: Hans Fromm (Hg.): Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, Darmstadt 1961 (Wege der Forschung 15), S. 1–57.

**18** Vgl. Rolf Grimminger: Poetik des frühen Minnesangs, München 1969 (MTU 27), S. 33.

**19** Vgl. Ingeborg Ipsen: Strophe und Lied im frühen Minnesang, Halle/Saale 1933.

**20** Vgl. Max Ittenbach: Der frühe deutsche Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache, Halle/Saale 1939 (DVjs Buchreihe 24).

**21** Harald Haferland: Minnesang als Posenrhetorik, in: Albrecht Hausmann (Hg.): Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik, Heidelberg 2004 (Beihefte zum Euphorion 46), S. 65–105, hier S. 71.

**22** Haferland [Anm. 21], S. 72.

**23** Haferland [Anm. 21], S. 71.

im Anschluss an Wolfgang Isters Differenzierung zwischen dem Imaginären und den ›Akten des Fingierens‹, für den ›frühen‹ Minnesang noch eine weitgehende Entsprechung der ›sozialen Fiktion‹ und der ›poetischen Fiktion‹ gegeben: Ausdifferenzierte Ich-Rollen ließen sich nicht finden.<sup>24</sup> Damit erweist sich Müllers Modell, das zur Beschreibung des Hohen Sangs entwickelt wurde, gegenüber den frühen Texten – der Zusammenfall der Kategorien macht dies deutlich – als stumpf.

Ähnlich geht es auch Albrecht Hausmann nicht um den ›frühen‹ Minnesang als solchen,<sup>25</sup> vielmehr arbeitet er heraus, wie Reinmar seine Minnesangskonzeption gerade durch eine Abgrenzung von einem sexuelle Erfüllung einschließenden ›frühminnesängerischen Konzept‹ profiliert.<sup>26</sup> Damit rekonstruiert Hausmann, wie Reinmar den ›frühen‹ Minnesang gesehen hat, bemüht sich aber nicht darum, der überlieferten Vielfalt selbst gerecht zu werden. Nicht zuletzt deshalb bleibt Hausmanns Bild des ›frühen‹ Minnesangs eher holzschnittartig.<sup>27</sup>

Insgesamt hat sich gegenüber dem ›frühen‹ Minnesang in der Forschung ein gewisser *ennui* ausgebreitet. Sieht man von Horst Brunners Anthologie<sup>28</sup> ab, wurde seit gut vierzig Jahren, also seit den Arbeiten Rolf Grimingers und Derk Ohlenroths<sup>29</sup>, diese Konstellation von Strophen, deren besonderer Status doch jedem vor Augen steht, in ihrem eigenen Zusammenhang nicht mehr monographisch erschlossen.<sup>30</sup>

---

24 Vgl. Jan-Dirk Müller: Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. Zum Verhältnis von Liedkunst und Lebenskunst [2004], in: Ders.: Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien, Berlin u. New York 2010, S. 65–81, hier S. 79 f.

25 Vgl. Albrecht Hausmann: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität, Tübingen u. Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40), S. 77–153.

26 Vgl. Hausmann [Anm. 25], S. 117: »Nur der hohe Minnesang bietet ein Programm sozialisierter Souveränität, weil hier das Ethos männlicher Freiwilligkeit mit den sozial nobilitierenden Werten *staete* und *triuwe* verknüpft ist. Nur auf diesem Weg emanzipiert sich der Mann vom Entgegenkommen der Frau und der Mißbilligung durch die Gesellschaft. Die daraus potentiell resultierende *vröide* muß nicht nur nicht verheimlicht werden, sie ist zudem von punktuellen Ereignissen (*geschehen*) unabhängig, kann nicht entzogen werden und wird deshalb von Dauer sein. Insofern ist das hochminnesängerische Konzept trotz der prinzipiellen Negativität der dargestellten Minne dem frühen Minnesang und dem Tagelied überlegen.«

27 Vgl. Hausmann [Anm. 25], S. 92–95.

28 Vgl. Früheste deutsche Lieddichtung, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Horst Brunner, Stuttgart 2005 (RUB 18388). Was die literarhistorischen Parameter betrifft, verfährt Brunner konventionell.

29 Vgl. Griminger [Anm. 18]; Derk Ohlenroth: Sprechsituation und Sprecheridentität. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Sprache und Realität im frühen deutschen Minnesang, Göttingen 1974 (GAG 96).

30 Die ›frühe‹ Lyrik interessiert eben meist mit Blick auf das, was daraus möglicherweise geworden sein wird. Bezeichnend sind in diesem Sinne Corpuswahl und Fragestellung Andreas Hensels: Vom frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne. Studien zum Liebesbegriff und zur

## II.

Dass der ›frühe‹ Minnesang keineswegs im Fokus des Forschungsinteresses steht, mag auch damit zu tun haben, dass über die wenigen Strophen des sogenannten donauländischen Minnesangs scheinbar literarhistorisch gesichertes Wissen vorliegt. Helmut de Boor<sup>31</sup> verband inhaltliche und metrisch-formale Merkmale mit der topographischen Kategorie des mutmaßlichen Entstehungsraumes zu gattungsgeschichtlichen Zwecken, indem er 1953 die Bezeichnung ›früher donauländischer Minnesang‹ prägte.<sup>32</sup> Diese Etikettierung hat sich in allen gängigen Darstellungen durchgesetzt, auch wenn einzelne Aspekte, nachgerade die topographischen, wohl für obsolet gehalten werden (wobei es wiederum gerade die topographischen Konnotationen sind, die in der Bezeichnung stets mitgeführt werden). Wie dem auch immer sei – auf der Ebene des »Proseminarwissen[s], wie es landauf landab verbreitet wird«<sup>33</sup>, wird man Folgendes feststellen können: Als ›früh‹ gelten in Langzeilen verfasste Stophen, die besonders häufig als Einzelstrophen in sich geschlossen sind, aber auch sogenannte Wechsel bilden. Es treten viele Frauenstrophen auf. Die Verfasser, die um oder kurz nach 1150 literarisch produktiv waren, stammen aus dem Donaauraum. Eine wesentliche inhaltliche Komponente ist die Abgrenzung von der Trobadorlyrik. Denn den Texten ist die Vorstellung des Frauendienstes fremd:<sup>34</sup> Die Geschlechterbeziehung wird nicht vasallitisch modelliert und die Vorstellung existiert nicht, dass der Mann leidet, weil der Dienst zurückgewiesen wird. Formal wie inhaltlich zeigen sich die ›frühen‹ Strophen somit von der Trobadorlyrik unbeeinflusst.

Obwohl diese literarhistorische Charakterisierung weitgehende Geltung beansprucht, stellen sich bei einer näheren Betrachtung einige Fragen. Wie bereits die Etikettierung als ›früh‹ nahelegt, bleiben, darauf hatte ich bereits hingewiesen, die

---

literarischen Konzeption der Autoren Kürenberger, Dietmar von Aist, Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Rietenburg, Friedrich von Hausen und Rudolf von Fenis, Frankfurt/Main [u. a.] 1997 (Europäische Hochschulschriften. Deutsche Sprache und Literatur 1611).

**31** Das heißt natürlich nicht, dass de Boor diese Zuordnung ›erfunden‹ hätte, denn etwa auch Ittenbach [Anm. 20], S. 198, spricht von der »frühritterliche[n] Lyrik der Donaulande«. Aber de Boor hat diese Bezeichnung als literarhistoriographische Ordnungsgröße geprägt, vgl. Autorenkollektiv unter Leitung von Rolf Bräuer: Geschichte der deutschen Literatur. Mitte des 12. bis Mitte des 13. Jahrhunderts, Berlin 1990 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 2), S. 522.

**32** Vgl. Helmut de Boor: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170–1250, München 1953 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 2), S. 238.

**33** Müller [Anm. 24], S. 65.

**34** Vgl. Ingrid Kasten: Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts, Heidelberg 1986 (GRM Beiheft 5).

Strophen immer auf ein ›Später‹, den Hohen Sang, verwiesen, obwohl diese (zumeist nur implizite) Teleologie zur Ahistorizität der Kategorien führen kann. Zudem ist die Definition dessen, was unter ›donauländischem Minnesang‹ gefasst werden soll, nicht trennscharf. Viele Strophen der Verfasser, die gemeinhin zum ›donauländischen Minnesang‹ gerechnet werden, fügen sich nicht vollständig in die Definition, weswegen die Mehrzahl der Verfasser des ›donauländischen‹ Minnesangs als ›Dichter des Übergangs‹ bezeichnet werden. Ein weiteres Problem hierbei ist, dass das Nomen ›Übergang‹ eine Entwicklungsgeschichte nahelegt, in die sich die überlieferten Strophen allerdings nicht bringen lassen: So hat jüngst Anton Touber in metrischer Hinsicht gezeigt, dass sich die Strophenform etwa Friedrichs von Hausen wohl kaum aus der Kürenbergerstrophe ›entwickelt‹, sondern er diese direkt aus der Romania übernommen hat.<sup>35</sup>

Daraus ergeben sich gegenüber der konventionellen literarhistorischen Ordnung zwei Desiderata. Zum einen ist eine distinkte Konstellation<sup>36</sup> von Strophen des ›frühen‹ Minnesangs zu rekonstruieren, die sich wesentlich von anderen möglichen Strophenzusammenstellungen unterscheidet: Welche Verfasser oder welche Strophen lassen sich dieser Konstellation zurechnen? Durch was zeichnen sich die Strophen dieser Konstellation aus? Zum anderen sind die Eigenheiten und die spezifische Poetik der einzelnen Verfasser, die bislang als ›Dichter des Übergangs‹ charakterisiert werden, differenziert und für sich zu beschreiben. Beides wären Ausgangspunkte, um zu einer neuen Gattungsgeschichte oder, vorsichtiger formuliert, zu einer neuen Gattungssystematik zu kommen.<sup>37</sup> Es versteht sich von selbst, dass im vorliegenden Beitrag nur einige Vorüberlegungen dazu angestellt werden können, ein historisch stimmiges Corpus derjenigen

<sup>35</sup> Vgl. Anton H. Touber: Romanischer Einfluss auf den Minnesang. Friedrich von Hausen und die Hausenschule, in: PBB 127 (2005), S. 62–81, hier S. 65.

<sup>36</sup> Der Ausdruck ›Konstellation‹ ist von mir gewählt worden aufgrund seiner Konnotationsarmut und der fehlenden literarhistorischen Implikationen. Er ist der Rede von »Rändern« (Ludger Lieb: Der Jahreszeitentopos im ›frühen‹ deutschen Minnesang. Eine Studie zur Macht des Topos und zur Institutionalisierung der höfischen Literatur, in: Thomas Schirren u. Gert Ueding [Hgg.]: Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium, Tübingen 2000 [Rhetorik-Forschungen 13], S. 121–142, hier S. 134) vorzuziehen, da diese die Bezogenheit auf einen Kern suggeriert. Lieb selbst betont, dass es darum genau nicht geht (vgl. ebd.: »Texte, die zwar offensichtlich zum Minnesang gehören, doch inhaltlich und formal von den Regeln und Prinzipien des Hohen Minnesangs abweichen [ohne daß diese ›Abweichung‹ Programm wäre wie bei Neidhart].«).

<sup>37</sup> Hierzu liegen schon zahlreiche Beobachtungen vor, die ältere Schematisierungen kritisieren, etwa die von Hennig Brinkmann angenommene Unterscheidung zwischen ›Erfahrungs-‹ und ›Reflexionsstil‹, die sich so nicht halten lässt: Vgl. Manfred Eikermann: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300, Tübingen 1988 (Hermaea N. F. 54), bes. S. 151–155.



Strophen zusammenzustellen, die sich den Kategorien des Hohen Sangs entziehen, und dieses mit Hilfe gegenstandsadäquater Parameter zu beschreiben.

Um ein distinktes Corpus zu gewinnen, anhand dessen auch die Beschreibungskategorien entwickelt beziehungsweise modifiziert werden können, muss man zunächst eine ›differentia specifica‹ setzen, aus der ein Kategorienbündel abgeleitet werden kann. Zu diesem Zweck soll hier noch einmal mit dem Kriterium des fehlenden romanischen Einflusses<sup>38</sup> in metrischer wie inhaltlich-konzeptueller Hinsicht gearbeitet werden:<sup>39</sup> In den Blick genommen werden somit Strophen, die aus Langzeilen bestehen und in denen man keine Aspekte des Frauendienstes erkennen kann. Dieser Zusatz ist wichtig: Denn es ist immer wieder, etwa auch für den Kürenberger erwogen worden, dass er auf das Modell eines romanisierenden Minnesangs eingehe, es aber ablehne; abgesehen davon, dass sich solche Aussagen kaum falsifizieren lassen, werden sie bewusst zurückgestellt, um nicht immer schon von einer Einheit auszugehen, die sich allererst erweisen müsste.<sup>40</sup> Damit setze ich voraus, dass romanischer Einfluss nur dort angenommen werden sollte, wo er sich auch fassen lässt.<sup>41</sup>

---

**38** Die Exzesse des ›source-hunting‹ und die Errungenschaften der Intertextualitätsforschung machen die Frage nach (rekonstruierbaren) Einflüssen nicht obsolet; vgl. Maximilian Benz: Aeneas und Henoch im Jenseits. Zu einer vermeintlichen jüdischen Quelle von Verg. Aen. VI, in: Predrag Bukovec u. Barbara Kolkmann-Klamt (Hgg.): Jenseitsvorstellungen im Orient. Kongressakten der 2. Tagung der RVO (3./4. Juni 2011, Tübingen), Hamburg 2013 (Religionen im Vorderen Orient 1), S. 217–243, hier S. 221–224.

**39** Vgl. hierzu auch Kurt Rathke: Dietmar von Aist, Greifswald 1932, bes. S. 1–18. Ohlenroth [Anm. 29], S. 29, wählt die Strophen in Hinsicht auf die Integration von Sprache und Realität aus (vgl. auch bes. S. 32–37). Ich setze Einfluss aus der Romania als ›differentia specifica‹, ohne damit sofort Rückschlüsse auf eine Chronologie zu implizieren, wie es Gustav Ehrismann tat, der zur Scheidung ebenso vorgegangen ist. Ehrismann [Anm. 16], S. 333, rekonstruierte folgende Konstellationen: »Man wird also drei Stufen im deutschen Minnesang zu unterscheiden haben: 1. Kürenberg und die älteren Dietmarlieder (Dietmar<sup>1</sup>); 2. Dietmar<sup>2</sup>, Regensburg, Rietenburg, Meinloh, die schon romanischen Einfluß zeigen; 3. den romanisierenden Minnesang von Hausen und Veldeke an.« Demgegenüber stelle ich Fragen nach einer literarhistorischen Standortbestimmung bewusst zunächst zurück und gehe nur am Schluss meiner Ausführungen kurz auf diese ein.

**40** Kluckhohn widerspricht sich selbst, wenn er behauptet, dass sich »der deutsche Minnesang durch diese typischen Ergebnisdrücke als eine Einheit« (S. 71) erweise, zuvor aber klarstellt, dass sich die Dienstmetaphorik »nur beim Kürenberger nicht, den die Scherersche Schule ja aber gerade als eine höchst individuelle Erscheinung, gar nichts Typisches hinzustellen versucht hat, und nicht bei dem Burggrafen von Regensburg, unter dessen vier Strophen drei Frauenstrophen sind«, finden lasse; vgl. Paul Kluckhohn, Der Minnesang als Standesdichtung [1914], in: Fromm [Anm. 17], S. 58–84, hier S. 70.

**41** Ich sehe – wie auch andere, vgl. Hensel [Anm. 30], S. 40 – beispielsweise nicht, weshalb man die Vorstellung unerfüllbarer Liebe in der Frauenstrophe MF 8,25 zwingend auf romanischen Einfluss zurückführen muss, wie es Kasten, ausgehend von Friedrich Panzer, tut, vgl. Deutsche

Die Setzung beruht zudem auf einer methodischen Überlegung: Ich gehe davon aus, dass wesentliche, aus der Trobadorlyrik stammende formale (nämlich die Kanzenstrophe) wie inhaltliche Aspekte (nämlich der Frauendienst) den Hohen Sang entscheidend prägen und dass im zunächst nur heuristisch vollzogenen Umkehrschluss gerade die Strophen, die weder die Kanzenform aufweisen noch das Konzept des Frauendienstes kennen, geeignet sind, um eine Konstellation zu rekonstruieren, deren adäquate Beschreibung gerade durch am Hohen Sang entwickelte Kategorien erschwert wird (und dies sind nicht zuletzt auch: ›Verfasser‹, ›Lied‹, ›Wechsel‹, ›Mannes- bzw. Frauenstrophe‹ u. s. f.). Ich betone, dass dies eine heuristische Setzung ist. Ob dieses Kriterium tatsächlich die Rekonstruktion einer distinkten Strophenkonstellation erlaubt, ist zu überprüfen. Die sich zeigenden Zusammenhänge lassen ihrerseits wiederum Modifikationen in Hinsicht auf die Corpusbildung zu. Entsprechend sind sukzessive die Analyse Kriterien, die ganz überwiegend der Beschäftigung mit dem Hohen Sang entwachsen sind, auf ihre Passförmigkeit zu überprüfen. Es ist ein zwischen Setzung und Empirie oszillierendes Verfahren, das seine methodische Reflexion stets mit sich führt.

Wenn also zunächst mit dem Kriterium der Abwesenheit des Konzepts des Frauendienstes im Langzeilencorpus des Minnesangs gearbeitet wird (Abschnitte II und III), so geschieht dies in der Absicht, dieses Kriterium nebst der mit ihm stets verbundenen Bezogenheit auf den Hohen Sang zu überwinden und das Strophen corpus in seinem eigenen Recht zu beschreiben (Abschnitte IV und V).

Stellt man, nur tentativ, die Strophen des Langzeilencorpus des Minnesangs zusammen, die das Konzept des Frauendienstes nicht zu kennen scheinen, so ergibt sich folgendes Bild:

MF 3,17 (Namenlos X)	38 A (Niune)
	14 C (Waltram von Gresten)
MF 4,1 (Namenlos XI) <sup>42</sup>	13 A (Walther von Mezze)
MF 7,1 (Der von Kürenberg)	1 Bu (Der von Kürenberg)
	1 C (Der von Kürenberg)

---

Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, übersetzt von Margherita Kuhn, Frankfurt/Main 1995 (Bibliothek des Mittelalters 3), S. 591. Vgl. auch die Hinweise in Anm. 53; für romanischen Einfluss argumentiert auch Alois Wolf: Die Anfänge des Minnesangs und die Troubadourichtung, in: Helmut Birkhan (Hg.): Minnesang in Österreich, Wien 1983 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 24), S. 197–244, hier S. 213 f.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu unten S. 599.

MF 7,10 (Der von Kürenberg)	2 Bu (Der von Kürenberg) 2 C (Der von Kürenberg)
MF 7,19 (Der von Kürenberg)	3 Bu (Der von Kürenberg) 3 C (Der von Kürenberg)
MF 8,1 (Der von Kürenberg)	4 Bu (Der von Kürenberg) 4 C (Der von Kürenberg)
MF 8,9 (Der von Kürenberg)	5 Bu (Der von Kürenberg) 5 C (Der von Kürenberg)
MF 8,17 (Der von Kürenberg)	6 Bu (Der von Kürenberg) 6 C (Der von Kürenberg)
MF 8,25 (Der von Kürenberg)	7 Bu (Der von Kürenberg) 7 C (Der von Kürenberg)
MF 8,33 (Der von Kürenberg)	8 Bu (Der von Kürenberg) 8 C (Der von Kürenberg)
MF 9,5 (Der von Kürenberg)	9 Bu (Der von Kürenberg) 9 C (Der von Kürenberg)
MF 9,13 (Der von Kürenberg)	10 C (Der von Kürenberg)
MF 9,21 (Der von Kürenberg)	11 C (Der von Kürenberg)
MF 9,29 (Der von Kürenberg)	12 C (Der von Kürenberg)
MF 10,1 (Der von Kürenberg)	13 C (Der von Kürenberg)
MF 10,9 (Der von Kürenberg)	14 C (Der von Kürenberg)
MF 10,17 (Der von Kürenberg)	15 C (Der von Kürenberg)
MF 16,1 (Der Burggraf von Regensburg)	17 A (Leutholt von Seven) 1 C (Der Burggraf von Regensburg)
MF 16,8 (Der Burggraf von Regensburg)	18 A (Leutholt von Seven) 2 C (Der Burggraf von Regensburg)
MF 16,15 (Der Burggraf von Regensburg)	1 A (Der Burggraf von Regensburg) 3 C (Der Burggraf von Regensburg)
MF 16,23 (Der Burggraf von Regensburg)	2 A (Der Burggraf von Regensburg) 4 C (Der Burggraf von Regensburg)
MF 32,1 (Dietmar von Aist)	1 B (Dietmar von Aist) 1 C (Dietmar von Aist) M bl. 81 <sup>v</sup>
MF 32,5 (Dietmar von Aist)	2 B (Dietmar von Aist) 2 C (Dietmar von Aist)
MF 32,9 (Dietmar von Aist)	3 B (Dietmar von Aist) 3 C (Dietmar von Aist)

MF 33,15 (Dietmar von Aist)	7 B (Dietmar von Aist)
	7 C (Dietmar von Aist)
MF 33,23 (Dietmar von Aist) <sup>43</sup>	8 B (Dietmar von Aist)
	8 A (Heinrich von Veltkilchen)
	8 C (Dietmar von Aist)
MF 33,31 (Dietmar von Aist)	9 B (Dietmar von Aist)
	9 C (Dietmar von Aist)
MF 34,3 (Dietmar von Aist)	10 A (Heinrich von Veltkilchen)
	10 B (Dietmar von Aist)
	10 C (Dietmar von Aist)
MF 34,11 (Dietmar von Aist)	9 A (Heinrich von Veltkilchen)
	11 B (Dietmar von Aist)
	11 C (Dietmar von Aist)

Eine Anmerkung zur Zitation: Die Ausgabe ›Des Minnesangs Frühling‹ ist in Hinsicht auf ihre Editionsprinzipien und, wie sich zeigen wird, auch mit Blick auf die Anordnung der Strophen inadäquat; das ist eine keineswegs neue Einsicht. Gleichwohl lösen sich die Probleme nicht, wenn man auf den handschriftlich überlieferten Text zurückgeht, so sehr das im Zuge eines gegenwärtigen Handschriftenfetischismus *en vogue* sein mag. Ein überlieferungsgeschichtlich informiertes Vorgehen ersetzt nicht die Notwendigkeit von Editionen nebst textkritischer Arbeit, wie gerade die neueste Auflage der Lieder und Sprüche Walthers mit ihren vielen ›Fassungseditionen‹ zeigt.<sup>44</sup> Ich zitiere deshalb nach der nach wie vor eben nicht ersetzten Edition, nehme aber (gerade was den sog. ersten Kürenbergerton betrifft) Konjekturen zurück und modifiziere den Text, wo dies erforderlich ist, mit Blick auf die handschriftliche Überlieferung.

Das Auffällige an dieser Zusammenstellung ist, dass es sich im Wesentlichen um Strophen handelt, die dem Kürenberger, dem Burggrafen von Regensburg und Dietmar von Aist zugeschrieben werden. Da die Rekonstruktion der Strophenkonstellation mit der Verfasserfrage zusammenhängt, fokussiere ich diese zunächst mit Blick auf den Kürenberger und den Burggrafen von Regensburg (Abschnitt III): Es wird sich zeigen, dass nicht nur die Zuschreibung an die beiden Verfasser höchst fragwürdig ist, sondern dass man auch nur mit Einschränkungen von distinkten Corpora ausgehen kann, die den Verfasserzuschreibungen der

---

<sup>43</sup> Vgl. hierzu unten S. 597.

<sup>44</sup> Vgl. Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu herausgegeben, mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein, Berlin u. Boston 2013.

Handschriften entsprechen. Diese Befunde sind der Ausgangspunkt dafür, ein nicht nach Verfassern gliederbares, aber heterogenes Langzeilencorpus zusammenzustellen, dessen Strophen bei aller (programmatischen) Verschiedenheit auch gemeinsame inhaltliche Züge teilen (Abschnitt IV). Von diesem Langzeilencorpus kann abschließend ein Teil der Dietmar von Aist zugeschriebenen Strophen abgegrenzt werden, auch wenn es sich um Langzeilenstrophen handelt, in denen man romanischen Einfluss nicht zweifelsfrei erkennen kann. Die Strophen des Dietmar-Corpus weisen wie auch die Strophen Meinlohs von Sevelingen und des Burggrafen von Rietenburg eine große Nähe zum Corpus der hier rekonstruierten Konstellation auf, unterscheiden sich aber auch signifikant von ihr (Abschnitt V).

### III.

Es ist seit Moriz Haupt immer wieder erwogen worden, dass der Verfassersname des Kürenbergers aus MF 8,5: *in Kürenberges wîse*<sup>45</sup> gebildet wurde.<sup>46</sup> Wie Franz Josef Worstbrock durch einen Vergleich mit der Budapester Liederhandschrift, in der die entsprechende Passage *in chvrenbergere wîse*<sup>47</sup> lautet, zeigen konnte,<sup>48</sup>

---

45 Ich zitiere nach ›Des Minnesangs Frühling‹, 38., erneut revidierte Aufl. mit einem neuen Anhang, hg. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, Stuttgart 1988.

46 Vgl. grundsätzlich Carl von Kraus: Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen, durch Register erschlossen und um einen Literaturschlüssel ergänzt, hg. v. Helmut Tervooren u. Hugo Moser, Stuttgart 1981, S. 20 f. Eine spätere Zuschreibung erwägt neben anderen auch Hugo Kuhn: Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesseschen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung [1980], in: Hans Fromm (Hg.): Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, Bd. 2, Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 608), S. 35–76, hier S. 57, Anm. 40.

47 ›Des Minnesangs Frühling‹ [Anm. 45], S. 464.

48 Vgl. Franz Josef Worstbrock: Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz [1998], in: Susanne Köbele u. Andreas Kraß (Hgg.): Ders. [Anm. 8], S. 61–89, hier S. 79: »Kürenberg ist ein Ortsname oder Name eines Wohnsitzes, im 12. Jahrhundert für sich kein Personen- oder Familienname. Konversionen eines Ortsnamens unverändert in Familiennamen sind dem 12. Jahrhundert fremd, sind auch im 13. noch selten und greifen erst seit dem 14. um sich. Die Nutzung eines Ortsnamens für einen Familiennamen verlangt im 12. und 13. Jahrhundert regulär die Voranstellung der Präposition *von* oder die Ableitung mit dem *-ære*-Formans. Demnach bietet allein Bu mit *in chvrenbergere wîse* eine für die Mitte des 12. Jahrhunderts usuelle und richtige Form der Familiennamenbildung, C mit *in kvrenberges wîse* dagegen eine wesentlich jüngere Form. Aber meint der von *wîse* abhängige Genitiv *kvrenberges* tatsächlich eine Person oder nicht doch einen Ort? Die Form *chvrenbergere* in Bu ist Gen. Pl., der Satz MF 8,3–8,5 zu übersetzen: ›Da hörte ich einen Ritter sehr schön singen in der Melodie der Kürenberger‹. Die vernommene Melodie, nicht einem bestimmten Herrn von

handelt es sich in MF 8,5 nicht um einen Namen, vielmehr geht es um die Zuschreibung einer Melodie an einen Ort und seine Bewohner. So meint die Stelle in Bu, dass jemand »in der Melodie der Kürenberger«<sup>49</sup> singt, wohingegen in C *Kürenberges* Genitiv des Ortsnames ist: Die Frau, die an der Zinne steht, spricht demnach davon, dass sie einen Ritter in Kürenberger Weise und nicht, wie Margherita Kuhn übersetzt, »in der Weise des Kürenbergers«<sup>50</sup> singen hört.

Es scheint mir vor diesem Hintergrund in hohem Maße unwahrscheinlich zu sein, dass das in C und Bu überlieferte Corpus tatsächlich auf einen *Churenbergære* zurückgeht. Plausibilität erhält die Annahme, dass in der Frauenstrophe MF 8,1 der Sang des Corpusverfassers thematisiert wird, nämlich nicht zuletzt dadurch, dass die Strophen MF 8,1 und 9,29 zu einem Wechsel zusammengeführt werden,<sup>51</sup> der gelegentlich sogar zu einem »der frühesten poetologischen Minnelieder«<sup>52</sup> erhoben wird.

MF 8,1 *Ich stount mir nehtint spâte an einer zinne,  
dô hört ich einen rîter vil wol singen  
in Kürenbergaerer wîse. mir enwerde der lîp sîn,  
er muoz mir daz lant rûmen, sprach daz magedîn. [Bu]  
in Kürenberges wîse al ûz der menigîn.  
er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn. [C]*

MF 9,29 *Nu brinc mir her vil balde, mîn ros, mîn îsengewant,  
wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,  
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.  
si muoz der mîner minne iemer darbende sîn.*

Üblicherweise wird folgender Zusammenhang (re-)konstruiert: Eine Dame, nach C die Landesherrin, hört einen Sänger und droht ihm für den Fall, dass er sich ihr nicht hingibt, an, dass er das Land verlassen muss. Daraufhin verlangt ein Ritter, dass ihm Pferd und Rüstung gebracht werden sollten, da er das Land verlassen

---

Kürenberg zugeschrieben, ist, da kaum von mehreren Urhebern die Rede sein wird, bei den Kürenbergern »zuhause« und daher *chvrenbergere wîse*. Versteht man die Lesart Bu so, wäre die Lesart C, *kvrenberges* als Gen. des Ortsnamens verstanden, ihr nahezu synonym.«

49 Worstbrock [Anm. 48], S. 79.

50 »Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters« [Anm. 41], S. 47.

51 Vgl. etwa Trude Ehlert: Ablehnung als Selbstdarstellung. Zu Kürenberg 8,1 und 9,29, in: Euphorion 75 (1981), S. 288–302, die zunächst deutlich zeigt, wie offen die Strophen sind (und auch ihr Zusammenhang), wenn man »Minnesangskonnotationen«, die »noch durch nichts gerechtfertigt sind« (S. 292), zurückstellt; dann aber entwickelt sie eine Deutung, die maßgeblich von der Zusammenfügung beider Strophen zu einem Wechsel ausgeht. Vgl. auch Anm. 53.

52 Sabine Obermaier: Von Nachtigallen und Handwerkern. »Dichtung über Dichtung« in Minnesang und Sangspruchdichtung, Tübingen 1995 (Hermaea N. F. 75), S. 25.

müsse: Im Wechsel der beiden Strophen ergibt sich so der vom Kürenberger gesungene Vortrag als Bezugspunkt – freilich unter der Prämisse, dass der in der Frauenrede von MF 8,1 genannte Ritter als Sänger der Strophe MF 9,29 identifizierbar ist. Erneut war es Franz Josef Worstbrock, der darauf hinwies, dass diese enge Bezugnahme dadurch unwahrscheinlich wird, dass im Budapester Fragment keine *vrouwe* spricht, sondern ein *magedin*.<sup>53</sup> Sie wird freilich nur dann unwahrscheinlich, wenn man hier nicht strikt auf der ›lectio difficilior‹ von C besteht und in Bu den Fehler eines Schreibers<sup>54</sup> oder ein ›Spiel mit Rollen‹<sup>55</sup> annimmt. Für die hier verfolgten Zusammenhänge ist entscheidend, dass die metapoetische Bedeutung der *Kürenberges wîse*, die ja nur eine einem Kollektiv zugeschriebene Melodie meint, kaum haltbar ist. Damit wird nicht nur die Zuschreibung der Strophen an einen von Kürenberg fraglich.

Zugleich lässt sich auch die Einheit des tradierten Corpus bezweifeln: Denn der erste und der sog. zweite Kürenbergerton haben miteinander nicht mehr, sondern weniger gemeinsam als der erste mit der in Handschrift A Niune, in Handschrift C Waltram von Gresten zugeschriebenen Strophe MF 3,17:<sup>56</sup> Die Identität der metrischen Struktur korrespondiert dabei mit Entsprechungen auf der inhaltlichen Seite, wobei sich auch Differenzen ausmachen lassen. Trotz der Tatsache, dass die drei Strophen im selben Ton verfasst wurden, ergibt sich kein liedähnlicher Zusammenhang, wie folgende Interpretationsminiaturen zeigen.

---

53 ›Des Minnesangs Frühling‹ [Anm. 45], S. 464. Vgl. Worstbrock [Anm. 48], S. 83. Da es sich in der Zinnenstrophe nach Bu nicht um eine *vrouwe* handelt, liegt hier wohl keine Auseinandersetzung mit dem romanischen Minnesang vor, wie verschiedentlich vorgeschlagen wurde. Vgl. Eduard Wechssler: Frauendienst und Vasallität, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 24 (1902), S. 159–190; Rüdiger Krohn: Begehren und Aufbegehren im Wechsel. Zum Verfahren von Parodie und Protest bei einigen Liedern des Kürenbergers, in: Ders. (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, München 1983, S. 117–142; Ehlert [Anm. 51], S. 299 f.; Jens Köhler: *Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung*, Heidelberg 1997 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), S. 76 f.; Kasten [Anm. 34], S. 212–218. Und schließlich wäre auch Michael Schillings ansonsten sehr ansprechende These einer ›nach Rollen getrennten Verschriftung‹ (Michael Schilling: *Sedimentierte Performanz. Die Kürenberg-Strophen in der Heidelberger Liederhandschrift*, in: *Euphorion* 98 [2004], S. 245–263, hier S. 252) *passé*.

54 Harald Haferland, mündlich.

55 Vgl. Sonja Kerth: ›*Jô enwas ich niht ein eber wilde*‹. Geschlechterkonzeptionen im ›Wechsel‹, in: *ZfdA* 136 (2007), S. 143–161, hier S. 150 mit Anm. 37. Zu Kerths These vgl. meine Anm. 97.

56 Brunner [Anm. 28], S. 191, erwägt die Zugehörigkeit der Strophe zum ›Kürenbergerkorpus‹.

- MF 3,17 *Mich dunket niht sô guotes noch sô lobesam  
sô diu liehte rôse und diu minne mîns man.  
diu kleinen vogellîn  
diu singent in dem walde, dêst menegem herzen liep.  
mir enkome mîn holder geselle, ine hân der sumerwunne niet.*
- MF 7,1 *Vil lieber vriunt, daz ist schedelîch;  
swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch.  
die site wil ich minnen.  
bite in, daz er mir holt sî, als er hie bevor was,  
und man in, waz wir redeten, dô ich in ze jungest sach.*
- MF 7,10 *Wes manst dû mich leides, mîn vil liebe?  
unser zweier scheiden müeze ich geleben niet.  
verliuse ich dîne minne,  
sô lâze ich diu liute wol entstân,  
daz mîn vröide ist der minnist und ander alle man. [Bu] [C: und  
alle andere man]*

In MF 3,17 stellt ein weibliches Ich eine leuchtende Rose und die Liebe ihres Mannes auf dieselbe Stufe. Natur und Mensch werden auch im folgenden Bild in einen Zusammenhang gebracht, indem der Vogelgesang im Wald als Menschen angenehm bezeichnet wird. Die Bedeutungsebene der Liebesbeziehung wird durchgehalten, indem für Menschen in der Wortfigur der *pars pro toto* das Nomen *herze* gesetzt wird. Die letzte Zeile bezieht nun konkret das Erleben auf die Sprecherinstanz zurück: Scheinbar geht es um einen Gegensatz, wie der konjunktionslose konjunktivische Nebensatz mit exzipierender Bedeutung nahelegt. Doch in der aufscheinenden Möglichkeit, dass der *holde geselle* kommt, verheißt die Strophe auch die Möglichkeit des Zusammenfalls floraler, faunistischer und erotischer Erfüllung. Wie aus einem Zusammenhang gerissen und weit weniger abgestuft wirkt demgegenüber die metrisch im Grunde identische Strophe MF 7,1,<sup>57</sup> in der die Sprecherin nach einem sentenzhaft formulierten Preis der *staete* und ihrem Bekenntnis einen Dritten bittet, den Geliebten an die vergangene Begegnung zu erinnern. Subtil geht es auch hier um Erotik – denn es ist klar, »daß mehr auf dem Spiel steht als ein Gespräch in gegenseitiger Sympathie«<sup>58</sup> –, doch wird diese nicht durch Motivik, sondern mittels einer Gesprächssituation ausgedrückt. Und während in MF 3,17 der *geselle* als *holt* bezeichnet wird, ist die

<sup>57</sup> Eine kleine Differenz liegt gleichwohl vor, vgl. von Kraus [Anm. 46], S. 9 f. Allerdings lässt sich die Differenz entweder mit Kraus' Konjektur *vogellîne* oder (weniger elegant, aber ohne Texteingriff) mit einem betonten *diu* beseitigen. Zum Verhältnis von 3,17 und 7,1 vgl. Wilhelm Scherer: Der Kurenberger, in: ZfdA 17 (1874), S. 561–581, hier S. 571.

<sup>58</sup> Grimminger [Anm. 18], S. 65.



*hulde* des *vriunts* in MF 7,1 nicht mehr gewiss; in beiden Strophen wird an eine vergangene Zeit der Vereinigung erinnert, wobei in MF 3,17 die Erinnerung als Verheißung perspektiviert, in MF 7,1 hingegen auf ein uneingelöstes Versprechen hingewiesen wird. In MF 7,10 schließlich wendet sich das ›ich‹ direkt an seinen Partner; erneut geht es um den Wunsch nach Vereinigung, hier jedoch vom Zeitpunkt einer drohenden Trennung aus formuliert, weswegen, anders als in den Strophen MF 3,1 und 7,1 sowie in Übereinstimmung mit der direkten Ansprache, die beiden Partner noch vereint sind.

Alle drei Strophen sind im selben Ton verfasst, jede für sich weist aber eine spezifische Kommunikationshaltung auf (Monolog, Anrede eines Boten, Anrede des/der Geliebten). Das Prinzip der *catenatio*,<sup>59</sup> ausgelöst durch die Formen des Verbs *manen* und wohl auch durch Assonanz der Waisen, dürfte dazu geführt haben, dass der Strophe MF 7,1 in der handschriftlichen Überlieferung die Strophe MF 7,10 beigefügt wurde. Wesentliches Argument gegen die Zusammengehörigkeit beider Strophen ist, dass man mit gutem Recht bezweifeln kann, dass es sich bei MF 7,10 um eine Mannesstrophe handelt.<sup>60</sup> Aber auch abgesehen davon bilden die beiden Strophen nicht unumwunden einen ›Wechsel‹. Schließlich wendet sich die Dame in MF 7,1 an einen Boten, der Mann (wenn es denn einer ist) in MF 7,10 hingegen direkt an sie. Die charakteristische, gleichwohl aber sehr künstliche Struktur des wechselseitigen Bezugs monologischer Strophen liegt somit nicht vor,<sup>61</sup> auch wenn es Beispiele gibt, »daß im Wechsel gelegentlich die Anrede in der 2. Pers. Sg.«<sup>62</sup> erscheint; in diesem Fall müsste man sich die Dame nicht als anwesend, sondern als imaginiert denken. Vor dem Hintergrund des überlieferten Textes der beiden Einzelstrophen ist die Annahme eines Wechsels jedenfalls nicht das Nächstliegende, gleichwohl wird man in den beiden Strophen durch bestimmte Satzungen auch einen Wechsel finden können, wenn man es denn unbedingt will: »Die Interpretation der zweiten Strophe als Mannesrede ist wohl die einzig sinnvolle, wenn man die beiden Strophen als zusammengehörig betrachten und an der hs. Strophenreihenfolge festhalten möchte.«<sup>63</sup> Ja, wenn.

<sup>59</sup> Vgl. Kuhn [Anm. 46], S. 61 f., unter Rekurs auf Hermann Schneider.

<sup>60</sup> Vgl. von Kraus [Anm. 46]; Köhler [Anm. 53], S. 71–74; ›Lyrik des frühen und hohen Mittelalters‹ [Anm. 41], S. 585.

<sup>61</sup> Vgl. Köhler [Anm. 53], S. 40–54; Manuel Braun: Die Künstlichkeit des dialogischen Liedes, in: Marina Münkler (Hg.): Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang, Bern [u. a.] 2011 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N. F. 21), S. 19–34, bes. S. 24.

<sup>62</sup> Köhler [Anm. 53], S. 42.

<sup>63</sup> Katharina Boll: *Alsô redete ein vrowe schoene*. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts, Würzburg 2007 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31), S. 160.

Auch innerhalb des zweiten Tones, dessen Strophen mit Ausnahme von MF 8,9 in inhaltlicher, stilistischer und metrischer Hinsicht eng beieinander stehen,<sup>64</sup> lässt sich weder eine *persona* – so Manfred Kerns eher produktionsorientierter Vorschlag für ein anhand von Walther entwickeltes »Euvre-umspannende[s] Ich[]«<sup>65</sup> – noch eine »Autorkonkretisation« festmachen – so Albrecht Hausmanns rezeptionsorientierter Begriff für das in der Überlieferung vorfindliche Bild des Autors.<sup>66</sup> Dies hat gute Gründe, die in der Forschung nicht nur, wie oben bereits erwähnt, mit Blick auf die dem Kürenberger zugeschriebenen Strophen, sondern insgesamt für den »frühen« Minnesang in der üblichen Logik und Diktion des »Noch (nicht)« herausgearbeitet wurden. Angesichts der Vielfalt und der Uneinheitlichkeit der Referenzen des Rollendeiktions *ich* erscheint es konsequent, gerade in Bezug auf den sog. zweiten Kürenbergerton davon auszugehen, dass »der liedinterne Sänger und das Ich des Liebenden, das er sprechen lässt, noch grundsätzlich geschieden sind.«<sup>67</sup> Man muss nun deshalb nicht, wie Wilhelm Scherer, Konrad Burdach oder Derk Ohlenroth es getan haben,<sup>68</sup> mehrere Verfasser der unter dem Namen des Kürenbergers überlieferten Strophen annehmen. Ich frage mich allerdings, woher die Zuversicht (etwa auch Harald Haferlands) kommt, wissen zu können, dass es »ein und derselbe Verfasser« ist, der hier »verschiedene unbestimmte Ichs zum Sprechen bringt.«<sup>69</sup> Haferland präsupponiert, was die Strophen des sog. Kürenberger betrifft, die Einheit eines »multiplen Strophen-Ichs«<sup>70</sup>, die sich aus dem Corpus heraus nicht ohne Weiteres erweisen lässt und einzig durch den einheitlichen Verfasser begründbar ist, der auch als einheitlicher Sänger gedacht wird. – Nun könnte man freilich gegen meine Skepsis einwenden, dass das einzige, was wir in diesem Fall haben, nämlich die handschriftliche Überlieferung in Form von Bu und C, eine eindeutige Sprache spricht und die beiden Töne dem von Kürenberg zuschreibt. Gerade die Liederhandschriften und ihre Organisations-

64 Vgl. zusammenfassend von Kraus [Anm. 46], S. 19.

65 Kern [Anm. 10], S. 199.

66 Vgl. Hausmann [Anm. 25], S. 26–31 und 95–100.

67 Worstbrock [Anm. 48], S. 73.

68 Vgl. Scherer [Anm. 57]; Konrad Burdach: Das volkstümliche deutsche Liebeslied, in: ZfdA 27 (1883), S. 343–367; Ohlenroth [Anm. 29].

69 Haferland [Anm. 21], S. 71. Dies verwundert umso mehr, als Haferland an anderer Stelle durchaus angezweifelt hat, dass der Name des Kürenbergers authentisch sein könnte, vgl. Harald Haferland: Minnesang bis Walther von der Vogelweide. Eine Forschungskritik, in: Hans-Jochen Schiewer (Hg.): Forschungsberichte zur Germanistischen Mediävistik, Band V,2, Bern [u. a.] 2000, S. 54–160, hier S. 63.

70 Harald Haferland: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (Beihefte zur ZfdPh 10), S. 94.

prinzipien sind es aber, die die Einheit des Corpus und die Zuschreibung an den von Kürenberg unwahrscheinlich erscheinen lassen.

Die Kompilatoren der Liederhandschriften sind strikt nach dem keineswegs selbstverständlichen Autor- und Corpusprinzip verfahren:<sup>71</sup> Strophen beziehungsweise Lieder werden stets zu einem Corpus zusammengefasst, das einem Autor zugeordnet wird. Zu den Liederhandschriften treten mehr oder minder rekonstruierbare Vorstufen (etwa \*AC oder \*BuBC); aus der Zeit vor 1270 ist aber nur sog. Streuüberlieferung auf uns gekommen, bei der es sich »mit Ausnahme des Sonderfalles clm 4660 entweder um Einsprengsel und Einschübe in lateinischen Handschriften oder aber um sporadische Lied einzelaufzeichnungen in fremder Umgebung«<sup>72</sup> handelt; von der mutmaßlichen Überlieferung auf »Rollen, Einzelblätter[n] oder Wachstafeln«<sup>73</sup> ist für die Zeit vor 1270 nichts erhalten. Die (sehr spärliche) Streuüberlieferung ist vor 1270 anonym.

Zieht man nun in Betracht, dass Fälle bekannt sind, in denen anonym überlieferte Corpora nachträglich im Sinne einer strikten Anwendung des Autorprinzips einer teilweise dubiosen Figur zugeschrieben wurden, ja wie weit die Redaktoren gingen, um dem Autorprinzip gerecht zu werden,<sup>74</sup> und verbindet all diese Erkenntnisse mit Hugo Kuhns plausibler Vermutung, dass bis etwa 1230 ein Kanonisierungsprozess abgeschlossen war, der für das Autorprinzip der Lieder-

---

**71** Vgl. Franz-Josef Holznapel: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen u. Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32), S. 49 (zu Autor- und Corpusprinzip) u. S. 56: »Vor allem der Vergleich mit anderen Formen der Lyriküberlieferung zeigt jedoch, daß sowohl das Autor- wie auch das Corpusprinzip nur eine von vielen Arten darstellt, wie im Mittelalter eine Lyriksammelhandschrift organisiert werden konnte.«

**72** Holznapel [Anm. 71], S. 21, Anm. 3 (Hervorhebungen des Originals von mir nicht wiedergegeben).

**73** Holznapel [Anm. 71], S. 24.

**74** Vgl. hierzu den Rekonstruktionsversuch von Albrecht Hausmann: Rudolf von Rotenburg im Budapester Fragment?, in: Anton Schwob u. András Vizkelety (Hgg.): Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposions, Bern [u. a.] 2001 (Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte 52), S. 65–77, hier S. 74: »Denn der Schreiber oder Redaktor, der dieses Corpus [das des Rudolf von Rotenburg, M. B.] hergestellt hat, tat etwas, was unserer modernen Vorstellung von ›Autorschaft‹ entgegengesetzt ist: Er machte sich aus einem vorgegebenen Textmaterial einen Autor ›zurecht‹. Zunächst fand er ein loses Blatt vor, aller Wahrscheinlichkeit nach anonym. Er sieht zwar an der Disposition recto: leere Seite und verso: beschriebene Seite, daß er den Anfang eines Corpus vor sich hat, denn die leere Seite war ja offenbar für ein Autorbild bestimmt, aber er weiß nicht welches. Nun ersetzt er eine Strophe durch eine andere, die für ihn offenbar nicht anonym ist und mit den gleichen Worten endet wie die ersetzte – *herzen küneginne* –, und überträgt die Autorzuschreibung dieser Strophe auf das gesamte, von dem losen Blatt abgeschriebene Corpus. Dadurch paßt nun das vorgefundene anonyme Textmaterial in das Konzept einer nach dem Autorprinzip organisierten, illustrierten Liederhandschrift.«

handschriften ursächlich sei,<sup>75</sup> dann ist es eine naheliegende Intuition, dass die beiden Töne, die unter dem Namen des von Kürnberg in Bu und C überliefert sind, zunächst anonym überliefert worden waren.

Weiterführend ist diese Intuition nun deshalb, weil in Hinsicht auf das dem Burggrafen von Regensburg zugeschriebene Strophencorpus Ähnliches zu bemerken ist. Was den Burggrafen betrifft, zeigt sich bereits Friedrich Heinrich von der Hagen irritiert angesichts der Existenz zweier Burggrafen, die nach Regensburg und nach Rietenburg differenziert werden, obwohl sich die in Frage stehenden historischen Personen nach beiden Orten nannten<sup>76</sup> – *purchgravi de Rietenburch vel Ratispona*<sup>77</sup>.

Diese Irritation ist allerdings nur durch den historischen Kontext ausgelöst worden und geht nicht auf eine Ununterscheidbarkeit der beiden Corpora zurück. Ganz im Gegenteil hat Wilhelm Scherer nachgewiesen,<sup>78</sup> welche markanten Unterschiede sich zwischen beiden Corpora finden lassen. Nicht zuletzt verläuft zwischen dem Corpus des von Regensburg und des von Rietenburg die hier vorgeschlagene Trennlinie romanischen Einflusses.<sup>79</sup> Bewegung ist allerdings in die alte Frage gekommen, weil die Budapester Liederhandschrift die in der Manessischen Liederhandschrift dem Burggrafen von Rietenburg zugeschriebenen Strophen dem von Regensburg zuordnet.<sup>80</sup> Zudem sind die beiden Strophen MF 18,1 und MF 18,9 des Rietenberg-Corpus in C bearbeitet worden; ursprünglich handelt es sich, wie Franz Josef Worstbrock rekonstruiert hat, je um »ein Langverspaar mit einer Anzahl – zwei, drei oder vier – folgender Kurzverse«<sup>81</sup>, was die beiden ersten Strophen des Rietenberg-Corpus in die Nähe des Regensburg-Corpus rückt. Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass die beiden Corpora unterschieden werden können und ja auch unterschieden wurden, auch wenn das des Rietenburgers näher an dem des Regensburger steht, als früher angenommen wurde. Zudem ist den in C dem Burggrafen von Regensburg zugeschriebenen Strophen der *dienst*-Gedanke fremd, der sich im Corpus des von Rietenburg findet. Gleichwohl wurde in letzter Zeit

75 Vgl. Kuhn [Anm. 46], bes. S. 62–67, u. Holznagel [Anm. 71], S. 53, 93 u. ö.

76 Vgl. Friedrich Heinrich von der Hagen: *Minnesinger. Geschichte der Dichter und ihrer Werke*, Bd. 4, Leipzig 1838, S. 155.

77 *Genealogia Ottonis II. ducis Bavariae et Agnetis ducissae*, in: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum XVII*, Hannover 1861, S. 376–378, hier S. 377, Z. 33.

78 Vgl. Wilhelm Scherer: *Deutsche Studien II. Die Anfänge des Minnesanges*, Wien 1874, S. 27–37.

79 Anders Karl Bertau: *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. 1: 800–1197, München 1972, S. 369.

80 Vgl. »Des Minnesangs Frühling« [Anm. 45], S. 465–467.

81 Worstbrock [Anm. 48], S. 68.

verschiedentlich<sup>82</sup> dafür plädiert, dass es sich doch um einen und nicht um zwei Dichter handle. Meines Erachtens liegt vor dem Hintergrund des bislang Ausgeführten aber etwas ganz anderes nahe.

Unzweifelhaft ist, dass die beiden Corpora unterschieden werden können und historisch auch unterschieden wurden, dass allerdings die Differenzierung in einen Burggrafen von Regensburg und einen von Rietenburg sowohl in Hinsicht auf den historischen Kontext als auch mit Blick auf die handschriftliche Zuschreibung keinen Sinn ergibt. Geht man davon aus, dass die Regensburg-Strophen zunächst anonym überliefert und erst nachträglich einem Autor zugeordnet wurden, dann sind die beiden Burggrafen tatsächlich eine Person, dessen Corpus aber nur die Strophen umfasst, die in C dem von Rietenburg, in Bu dem von Regensburg zugesprochen wurden.<sup>83</sup> Dass die in C dem von Regensburg zugeschriebenen Strophen ursprünglich anonym überliefert waren, zeigt sich auch mit Blick auf die Handschrift A, die das Corpus getrennt überliefert und MF 16,1 und 16,8 Leutholt von Seven zuspricht.

Ein Argument nicht nur für die Plausibilität, sondern auch für die Adäquatheit der vorgeschlagenen Modifizierung ist, dass sich vom Pseudo-Regensburg-Corpus aus eine Verbindung zu der bereits erwähnten Einzelstrophe MF 3,17 zeigt:

---

**82** Vgl. Worstbrock [Anm. 48], S. 76; Johannes Janota: Zum Burggrafen von Regensburg im Budapester Fragment, in: Schwob [Anm. 74], S. 131–142, der für die Priorität des Namens von Regensburg plädiert; Sonja Emmerling: *Daz ich niuwe minen sanc*: Zur Rezeption französischer Minnelyrik im Regensburger-Rietenburger-Corpus, in: Edith Feistner (Hg.): Das mittelalterliche Regensburg im Zentrum Europas, Regensburg 2006 (Forum Mittelalter Studien 1), S. 201–210; Johannes Rettelbach: Reimwort- und Tonschemakorrekturen bei Autoren aus der Frühzeit des Minnesangs, in: *ZfdPh* 129 (2010), S. 83–105, hier S. 103; Boll [Anm. 63], S. 182 f. Ihre These, dass beim Regensburger/Rietenburger der Versuch vorliege, durch die positive Darstellung des weiblichen Dienstes den Mann zur Nachahmung zu reizen (vgl. S. 193 f.), halte ich für abwegig.

**83** Es ist von entscheidender Bedeutung, dass die beiden Corpora in der Überlieferung unterschieden wurden (daran ändert ja auch Bu nichts!) und dass sie sich stil- und formgeschichtlich voneinander abgrenzen lassen (bei aller durch Bu nun sichtbaren Nähe). Damit liegen in diesem Fall deutlich mehr Indizien vor für zwei Corpora als in den Fällen, in denen Autorprofile ohne jede Basis in der mittelalterlichen Überlieferung durch die Forschung nachgerade des 19. Jahrhunderts erstellt wurden. Zur Spervogel/Herger-Debatte (und den Implikationen für Pseudo-Dietmar usw.) vgl. Ulrich Müller: ›Herger‹: Ein Sangspruch-Sänger aus ›Minnesangs Frühling‹, aus ›Minnesangs Winter‹ oder aus ›Minnesangs Zweitem Frühling‹?, in: Rüdiger Krohn (Hg.): ›*Dâ hoeret ouch geloube zuo*‹. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstags, Stuttgart u. Leipzig 1995, S. 139–154.

- MF 3,17 *Mich dunket niht sô guotes noch sô lobesam  
sô diu liehte rôse und diu minne mîns man.  
diu kleinen vogellîn  
diu singent in dem walde, dêst menegem herzen liep.  
mir enkome mîn holder geselle, ine hân der sumerwunne niet.*
- MF 16,15 *Ich lac den winter eine. wol trôste mich ein wîp,  
vore si mir mit vrôiden wolde kunden die bluomen und die sumerzît.  
daz nîden merkaere. dêst mîn herze wunt.  
ez enheile mir ein vrowe mit ir minne, ez enwirt niemêr gesunt.*

Metrisch zwar voneinander unterschieden, sind die beiden Strophen sehr ähnlich im komplexen Einsatz der Topoi: Auch wenn hier ein Mann spricht, teilen beide Strophen eine nur indirekt realisierte Koppelung von Freude und Leid sowie der Jahreszeiten. Eine besonders deutliche Entsprechung findet sich in der syntaktischen (und logischen) Struktur mit dem vorangestellten konjunktionslosen konjunktivischen Nebensatz mit exzipierender Bedeutung, der ein charakteristisches Element von ›Liebessyntax‹<sup>84</sup> ist. Wie MF 3,17 so hält auch MF 16,15 die Möglichkeit der Liebe präsent, indem zwar gesagt wird, dass das *herze* durch den *nît* der *merkaere wunt* sei, die Heilung aber mit der Liebe der Frau verbunden wird.<sup>85</sup> Das Nomen *herze* wird an derselben Stelle wie in MF 3,17 gebraucht, gleichzeitig ergibt sich aber eine Differenz: Denn während in MF 3,17 die vielen glücklichen Herzen dem Herz der Sprecherin entgegengestellt werden, da diese den Vogelgesang gerade nicht genießen kann, handelt es sich in MF 16,15 um das *herze* des Sprechers, das hier explizit *wunt* ist (im Gegensatz zur Implikation in MF 3,17). Von MF 3,17 aus gibt es demnach verschiedene Verbindungen in Richtung des sog. ersten Kürenbergertons und zu einer Strophe des Pseudo-Burggrafen von Regensburg.

<sup>84</sup> Jens Haustein, schriftlich.

<sup>85</sup> Mit all dem ist natürlich nichts über das Corpus der Strophen ausgesagt, die dem Burggrafen von Rietenburg (B und C, in Bu unter Burggraf von Regensburg) zugeschrieben werden. Im Rietenburg-Corpus zeigt sich allerdings ein Zusammenhang, der sich als allmähliches Herantasten an die Kanzonenstrophe und das Konzept des Frauendienstes begreifen lässt. Diesen Entwicklungscharakter hat der Schreiber von C tilgen wollen; gerade deshalb würde ich ihm kein literarhistorisches Bewusstsein zusprechen wollen (wie es Thomas Neukirchen tut, Thomas Neukirchen: *Sît sich hât verwandelt diu zît*. Alter Sang und neuer Sang beim Burggrafen von Rietenburg in der Redaktion der Handschrift C [MF 19,7–19,27], in: GRM 51 [2001], S. 285–302).

## IV.

Eine Zwischenbilanz: Abgesehen vom allerdings inhaltlich-konzeptuell auch recht heterogenen sog. zweiten Kürenbergerton lösen sich die (Verfasser-)Corpora auf und weitere Zentralkategorien der Minnesangforschung, wie etwa ›Lied‹ und ›Wechsel‹, werden problematisch; gleichzeitig rücken die Einzelstrophen jenseits der handschriftlich vorgenommenen Verfasserzuordnungen zusammen und es zeichnen sich Umrissene einer Konstellation ab. Diese zu rekonstruieren bedeutet, ein wohl kaum nach Verfassern gliederbares, aber heterogenes Corpus von Langzeilenstrophen zusammenzustellen, zwischen denen mehr oder weniger deutlich Beziehungen hergestellt werden können (bzw. konnten). Neben einem engeren metrischen Zusammenhang zeichnet sich zugleich auch ein über der Ebene eines Liedes liegender inhaltlicher ab, wie die Interpretationsminiaturen gezeigt haben. Was aber verbindet die Einzelstrophen, die sich metrisch gleichen oder ähneln, in inhaltlicher Hinsicht? Nur auf der Basis der überlieferten Strophen wird im Folgenden nach einem möglichen Zusammenhang gefragt und dabei auch nach Gründen für die allenthalben sich zeigende anonyme Überlieferung gesucht.

Auf der inhaltlichen Ebene stellen die Strophen die Liebe als gegenwärtig und erfüllt<sup>86</sup> oder, aufgrund von *merkern*<sup>87</sup> oder *lügenaeren*<sup>88</sup>, als vergangen vor oder binden beide Zustände in Form der Erinnerung aneinander und bringen dabei sowohl die Perspektiven des Mannes<sup>89</sup> wie der Frau ins Spiel.<sup>90</sup> Kommunikation ist indirekt, zum Teil auch über Boten,<sup>91</sup> und direkt möglich: Es finden sich direkte Ansprachen sowohl der Frau wie des Mannes.<sup>92</sup> Die körperliche Vereinigung wird nie direkt beschworen, sondern erinnert, vorausgesetzt oder es wird auf sie angespielt. Es finden sich sowohl eher narrative als auch genuin lyrische Strophen, die Gegenwartigkeit evozieren.<sup>93</sup> Auch wenn das *wîp*

**86** Vgl. MF 7,10 (ich bestreite, dass diese Strophe mit 7,1 einen Wechsel bildet, s. o.); 9,21; 10,1; 10,9; 16,1; 16,8.

**87** Vgl. MF 7,19; 16,15.

**88** Vgl. MF 9,13.

**89** Vgl. MF 16,15.

**90** Vgl. MF 8,17; 16,23.

**91** Vgl. MF 7,1 (implizit); 10,9 (explizit).

**92** Vgl. MF 7,10 (vielleicht eine Frauenstrophe); 8,9; 8,17; 9,21; 10,1. Im Pseudo-Regensburg-Corpus gibt es hingegen nur indirekte Kommunikation.

**93** Damit widerspreche ich Albrecht Hausmann, der für den frühen Minnesang einen eher erzählenden Charakter in Anschlag bringt, der auf Vergangenes ausgerichtet sei, wohingegen im hohen Minnesang »nicht Abwesendes vergegenwärtigt, sondern Gegenwart durch die Simultaneitätsinszenierung textuell evoziert und gestaltet« (Albrecht Hausmann: Die *vroidē* und ihre

dem *rîter* überwiegend *undertân* ist,<sup>94</sup> ist die Frau keineswegs nur und immer liebesbereite Projektionsfläche. Es wird das unerfüllte Begehren nicht nur der Dame, sondern auch des Mannes thematisiert; mitunter hat er die Sorge, dass sich die Frau einem anderen zuwendet. Er kann unter Trennung leiden und sich damit als von der Frau abhängig begreifen.<sup>95</sup> Es handelt sich mitnichten um dezidiert männliche Perspektiven. Einige Strophen sind auffallend *gender-neutral*:<sup>96</sup> Feste Geschlechterbilder scheint es nicht gegeben zu haben,<sup>97</sup> wie die häufigen *inquit*-Formeln und die ganze Zuordnungsforschung zeigen.<sup>98</sup> Damit wird auch eine feste Differenzierung in ›Mannes- bzw. Frauenstrophen‹ problematisch.

Es zeigt sich somit innerhalb der Einzelstrophen eine irritierende Vielstimmigkeit. Oberflächlich betrachtet geht es gewiss darum, ein adliges Selbstverständnis mittels der gesellschaftlich nicht sanktionierten Beziehung zwischen Ritter und Dame zu reflektieren, aber ohne dass die Strophen ein Verhaltensprogramm enthielten, das anderen zur Übernahme angeboten wird. Es handelt sich nicht durchgehend nur um den Ausdruck eines ritterlichen Überlegenheitsgefühls. Allerdings ist die Mehrzahl der erhaltenen Strophen, wie das am Ende der Langzeilenstrophe placierte Nomen *muot* besonders pointiert zeigt,<sup>99</sup> darum bemüht, einem kollektiv (mit-)teilbaren Inneren, das von einem sichtbaren Außen unterschieden ist, Ausdruck zu verleihen oder sich über dieses Innere zu verständigen, es in der Aussage des anderen zu spiegeln.<sup>100</sup> Die Einzelstrophen

---

Zeit. Zur performativen Funktion der Inszenierung von Gegenwart im hohen Minnesang, in: Ders. [Anm. 21], S. 165–184, hier S. 176) werde. Vgl. auch Ders.: Verlust und Wiedergewinnung der Dame. Zur inhaltlichen Funktion von Narrativierung und Entnarrativierung im Minnesang, in: Hartmut Bleumer u. Caroline Emmelius (Hgg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin u. New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16), S. 157–180.

94 Vgl. MF 16,1.

95 Vgl. MF 16,15; (implizit) 9,21 und 10,1.

96 Vgl. Ingrid Bennewitz: Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang. Überlegungen zur Funktion der sog. Frauenstrophen, in: *Mediaevistik* 4 (1991), S. 21–36.

97 Ich finde es schwierig, hier ein ›innerliterarisches Spiel mit gängigen Klischees‹ anzunehmen (Kerth [Anm. 55], S. 159), denn dies setzt voraus, wie Kerth selbst bemerkt, dass »beim Dichter und den Rezipienten eine prinzipielle Übereinkunft darüber besteht, wie Männer- und Frauenkonzeptionen ›eigentlich‹ auszusehen haben.« (S. 152)

98 Vgl. Boll [Anm. 63], S. 107 f.

99 Vgl. MF 8,17; 10,17; 16,1.

100 Zur Spiegelung in der Aussage des anderen vgl. MF 16,5–7 (Frauenstrophe): *der sich mit manegen tugenden guot/machet al der welte liep,/der mac wol hōhe tragen den muot.*



schließen dabei an die *minne*-Semantik an, die dazu prädestiniert ist, ein Innen in Hinsicht auf ein Außen zu überschreiten.<sup>101</sup> Ausdrücke der *minne*-Semantik, an die weitere semantische Felder leicht angebunden werden können, liefern dabei nicht nur ›Transgressionskategorien‹<sup>102</sup> zwischen innen und außen wie das *herze*, sondern auch gleichsam stereotyp verwendbare Formulierungen, durch die Affekte ausgedrückt werden können, wobei die Frage, ob es sich um Erfahrungen handelt, bedeutungslos ist.<sup>103</sup> In dieser Hinsicht ist eine berühmt-berüchtigte Strophe des sog. zweiten Kürenbergertons von einiger Bedeutung:

MF 10,17 *Wîp unde vederspil die werdent lîhte zam.  
 swer sî ze rehte lucket, sô suochent sî den man.  
 als warb eine schoene ritter umbe eine vrouwen guot.  
 als ich dar an gedenke, sô stêt wol hōhe mîn muot.*

Es geht in ihr weniger um die Werbung, die mit der *ars venandi* analogisiert werden kann (was die prononcierte Leichtigkeit des Vorhabens ironisch tönt<sup>104</sup>), sondern – und durch Etiketten wie ›Prahlstrophe‹ wird die eigentliche Pointe verdeckt – um den begründeten Ausdruck eines Hochgefühls: Dieses wird unabhängig von der Frage, in welchem Verhältnis der *schoene ritter* und das *ich* stehen, durch die erinnerte erfolgreiche Werbung ausgelöst. Die Werbung ist aber nur eine Möglichkeit und steht keineswegs im Zentrum der Strophen. Auch das Ausgreifen auf Bilder der Natur kann zum Ausdrucksmedium werden,<sup>105</sup> ebenso wie die Wiedergabe intimer Kommunikation.<sup>106</sup>

---

**101** Gerade diese besondere Fähigkeit der *minne*-Semantik, Inneres auszudrücken, ist ja auch dafür verantwortlich, dass innerhalb des religiösen Diskurses auf sie zurückgegriffen wird. Es ist deshalb durchaus signifikant, dass die *sêle* sowohl im religiösen als auch im *minne*-Diskurs zur Codierung eines Innen verwandt wird; anders Katharina Philipowski: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Literatur, Berlin u. Boston 2013 (Hermaea 131), S. 76.

**102** Vgl. Philipowski [Anm. 101], S. 115.

**103** Vgl. besonders pointiert zu MF 10,1 Lorenz Deutsch: Kürenbergers *tunkel sterne* und die Rhetorik des magischen Sprechens – ein Liebeszauber, in: ZfdPh 125 (2006), S. 107–111, der die Strophe als Selbstverzauberung des Sprechers deutet.

**104** Vgl. Volker Mertens: Erzählerische Kleinstformen. Die genres objectifs im deutschen Minnesang: »Fragmente eines Beitrags über die Liebe«, in: Klaus Grubmüller [u. a.] (Hgg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn [u. a.] 1988, S. 49–65, hier S. 51; Schilling [Anm. 53], S. 257.

**105** Vgl. MF 3,17; 16,15.

**106** Vgl. MF 8,17; MF 10,1.

Ein bestimmbares einheitliches Programm gibt es nicht<sup>107</sup> – auch nicht, was die hier beschriebene Funktion der Kommunikation eines Inneren betrifft, wie gerade die Strophen zeigen, in denen eine Innenperspektive dezidiert verweigert wird.<sup>108</sup> Dieser inhaltliche Zug trifft sich mit einem kompositorischen: Feste Zusammenstellungen von Strophen lassen sich nicht erweisen.<sup>109</sup> Einen engeren Zusammenhang bildet allein das sog. Falkenlied, das allerdings erst durch die Strophe MF 9,5 zu einem Lied wird. Durch das Adverb *sît* wird ein direkter Bezug hergestellt. Allerdings sollte man auch in diesem Fall bei der Charakterisierung der ersten Strophe als Frauenstrophe vorsichtig sein<sup>110</sup> und angesichts der nicht nur inhaltlichen, sondern auch der sonst ja geltenden metrischen Bezüge Ambiguität zulassen sollte:<sup>111</sup> Während die männliche Kadenz in der zweiten Langzeile ansonsten auffällig oft mit einem männlichen Ich einhergeht, soll dies in MF 8,33 jedoch nicht der Fall sein, obwohl sich die Strophe durchaus als von einem männlichen Ich vorgetragene (und dann mit MF 9,5 nicht zwingend zu verbindende) vorstellen lässt. Dasselbe gilt für MF 8,25,<sup>112</sup> wo sich ebenfalls an charakteristischer Stelle die männliche Kadenz findet, die Forschung die Strophe aber aus inhaltlichen Gründen überwiegend als Frauenstrophe ansieht.

Es ist offenkundig, dass die Einzelstrophen, die auf uns gekommen sind, nur ein Bruchteil der ursprünglich verfassten Langzeilenstrophen darstellen. Gerade das immer noch erkennbare Zusammenspiel von formaler Entsprechung und inhaltlicher Divergenz (bei unterschiedlichen Affinitätsgraden der einzelnen Strophen) legt in Verbindung mit fehlenden Verfasser signatures die These einer Variationskunst nahe, deren Rahmen zwar die Kommunikation über ein Inneres ist, der zugleich aber auch polemisch gesprengt werden konnte.<sup>113</sup> Wie kann man

---

**107** Anders Hubert Heinen: Konvention und höfische Haltung in den Kürenbergliedern, in: *ZfdPh* 100 (1981), S. 346–357.

**108** Vgl. MF 8,9; 9,29.

**109** Vgl. von Kraus [Anm. 46], S. 44, der bestreitet, dass MF 16,15 und 16,23 einen Wechsel bilden; so auch Günther Schweikle: *Die Mittelhochdeutsche Minnelyrik*. Bd. 1: *Die frühe Minnelyrik*, Darmstadt 1977, S. 377. Zum Kürenberger vgl. Köhler [Anm. 53], S. 71–74 und 270 f. Die Ausführungen Rüdiger Schnells (*Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu »gender« und Gattung*, in: *ZfdA* 128 [1999], S. 127–184) müssten für die hier rekonstruierte Konstellation spezifiziert werden.

**110** Vgl. Mertens [Anm. 104], S. 51 f.: Er betont einerseits, dass die Jagdfalke Weibchen waren, zeigt aber andererseits auch, dass literarisch der Falke für den Geliebten stehen konnte. Auf historischer Ebene liegt also Ambiguität vor.

**111** Vgl. zur Forschung umfassend Boll [Anm. 63], S. 107–114; sie resümiert, dass sich die Strophen »einer geschlechtsspezifischen Deutung hinsichtlich der Sprecherrolle« (S. 113) verweigern.

**112** Vgl. Ittenbach [Anm. 20], S. 40, und Bennewitz [Anm. 96], S. 27.

**113** So würde ich etwa die ansonsten auch auffällige Strophe MF 8,9 verstehen wollen.

sich diese Variationskunst denken? Einmal verfasste Einzelstrophen sind grundsätzlich frei kombinierbar – und von dieser freien Kombinierbarkeit hat die Forschung bei der Bemühung um die Rekonstruktion von Wechselliedern u. ä. regen Gebrauch gemacht; dass die Strophen grundsätzlich frei kombinierbar sind, schließt nicht aus, dass einige Strophen sich gewiss leichter zusammenfügen als andere.<sup>114</sup> Lieder oder Wechsel lassen sich abgesehen von MF 9,5 nicht erkennen, auch bildet der Ton kein hinreichendes Gliederungsmerkmal, vielmehr war eine große Bandbreite unterschiedlich enger Strophenbindungen möglich.

Was sich als Variation auf der Textebene fassen lässt, erlaubt zugleich Rückschlüsse auf die außertextuelle Ebene und die Umstände des gesungenen Vortrags. Da die Einzelstrophen, die auf eine Melodie gesungen werden, auf je verschiedene Weise miteinander verbunden werden können und nicht in jedem Fall eindeutige Geschlechtmarkierungen aufweisen, eine Melodie in MF 8,5 aber explizit einem Kollektiv, den Kürenbergern,<sup>115</sup> zugewiesen wird, scheint es sich um eine nicht strikt an Verfasser gebundene, sondern vielmehr kollektiv vollzogene Kunstpraxis gehandelt zu haben. Voraussetzung hierfür ist die eingängige metrische Struktur der Langzeilenstrophe; der sog. zweite Kürenbergerton gleicht der Nibelungenstrophe, es handelt sich also um eine weitverbreitete, auch leicht adaptierbare Strophe. Ob die Strophen jeweils von einzelnen Verfassern stammen oder auch kollektiv verfasst werden, lässt sich nicht erschließen; es kommt vielmehr auf den gemeinschaftlichen Vollzug an. In dieser Hinsicht enthält die Strophe MF 8,1 einen wichtigen Hinweis. In ihr wird erinnert, dass ein Ritter *al ûz der menigîn* (C!) singe. Diese Aussage wurde von der Forschung mit Befremden aufgenommen. Noch Rudolf Schützeichel stößt sich daran, dass der Gesang »sozusagen aus einem Männergelage oder aus einem Haufen von Rittern heraus«<sup>116</sup> erklinge – wobei allerdings nicht explizit gesagt wird, dass die Menge nur aus Rittern besteht. Dass ein Ritter besonders schön singt und aus der Menge hervorsticht, ergibt meiner Ansicht nach besonders dann Sinn, wenn andere

---

**114** Vgl. die Beschreibung bei Grimminger [Anm. 18], S. 17 f.: »Der metrische Block der Strophe ist im frühen Minnesang massiv umgrenzt, Schlußpointen und Schlußbeschwerungen isolieren ihn. Diese Form umschließt aber auch die Situation der Rolle, sie ist also zugleich Inhalt. Der Liedvorgang einer Doppelstrophe ist stets aus gedrunghenen Teilen zusammengesetzt, die durch thematische und bloße Wortwiederholungen verbunden werden – ganz gleich, ob es sich um einen Wechsel, einen Dialog oder ausnahmsweise um ein zweistrophiges Frauenlied handelt. Responsionen zwischen I und II versuchen zu erreichen, was die rhetorisch noch wenig geschulte Sprache aus sich heraus nicht kann, nämlich die Lücke zwischen Strophe und Strophe durch die Syntax zu schließen.«

**115** Vgl. oben Anm. 48.

**116** Rudolf Schützeichel: Der von Kürenberg. Zum Namensproblem, in: Ders.: Textgebundenheit. Kleinere Schriften zur mittelalterlichen deutschen Literatur, Tübingen 1981, S. 143–149, hier S. 146.

ebenfalls singen. Dies vorausgesetzt, enthält die Strophe MF 8,1 einen Hinweis auf gemeinschaftlich realisierten Sang,<sup>117</sup> der einer Landesherrin (C) gefällt. Die kollektive Kunstpraxis lässt auch den einzelnen hervorstechen, sodass er ein Begehren weckt, ohne dass der Sang etwas mit Frauendienst zu tun hätte.

Bei allen Unschärfen und Lücken, die man gezielt zulassen muss, ergibt sich doch folgende plausible Möglichkeit, wie die kollektiv vollzogene Variationskunst ausgesehen haben mag: Im gesungenen Vortrag werden durch mehrere Sänger neue und überkommene Einzelstrophen unterschiedlich zusammengefügt, was auf komplexe Weise je neue, überraschende, teils provozierende, teils paradoxe poetische Arrangements ermöglicht. Bei aller Geschlossenheit der Einzelstrophen handelt es sich somit um eine offene Kunstpraxis, die im gemeinschaftlichen Vollzug realisiert wird.

## V.

Von hier aus sei abschließend noch auf angrenzende Œuvres geblickt. Die Dietmar von Aist zugeschriebenen Langzeilen stehen in Teilen dem oben rekonstruierten Corpus nahe und sind auch seit jeher Gegenstand vielfältiger Versuche, Verfasserschaft zuzuschreiben beziehungsweise abzusprechen. Dies liegt nicht an den Langzeilenstrophen *per se*. Denn das ihm zugeschriebene Corpus erscheint insgesamt als zu divergent, als dass es von einem Verfasser stammen könnte.<sup>118</sup> Für das von Carl von Kraus für echt erklärte Dietmar-Corpus kann festgehalten werden,<sup>119</sup> dass es sich gut in die oben rekonstruierte Konstellation fügt, zugleich aber auch von ihr unterschieden ist. Bei Dietmar handelt es sich um Langzeilenstrophen, die zum einen durchaus versuchen, ein Inneres zur Darstel-

---

**117** Es gibt keinen Grund, auszuschließen, dass Frauen an dieser Variationskunst, sei es bei der Textentstehung, sei es beim Vortrag, ebenso beteiligt waren wie Männer – man kann das einfach nicht wissen, so auch Schilling [Anm. 53], S. 263. Warum sollte eine Strophe nicht einmal von einem Mann, dann von einer Frau vorgetragen werden? Jedenfalls waren innerhalb der je variablen Zusammenfügung von Einzelstrophen auch Abfolgen von aufeinander beziehbaren, aber für sich freilich monologischen Strophen von Sprechern mit unterschiedlichem Geschlecht möglich. Ohne den eingangs erwähnten Entstehungshypothesen eine weitere hinzufügen zu wollen, liefert die Annahme einer kollektiv vollzogenen Variationskunst eine Ermöglichungsbedingung für die Entstehung einer so eminent künstlichen Form, wie sie der Wechsel ist; vgl. Braun [Anm. 61], S. 33 f.

**118** Vgl. Rathke [Anm. 39], S. 23–28, mit einem ausführlichen Überblick über die verschiedensten Zuschreibungsversuche bis 1925.

**119** Vgl. von Kraus [Anm. 46], S. 103 f.

lung zu bringen;<sup>120</sup> gleichzeitig aber zeichnet die Strophen ein höherer Abstraktionsgrad aus, der es – etwa im Natureingang – erlaubt, das eigene Empfinden zu überhöhen.<sup>121</sup> Die Strophen eines Tones stehen in einem zum Teil recht engen Zusammenhang, ohne aber liedförmig zu sein.<sup>122</sup> In einer Strophe wird die *mâze* eines *höveschen* Manns betont.<sup>123</sup> Dazu fügt sich, dass sich gerade in MF 33,23 durchaus romanischer Einfluss denken lässt, auch wenn dies hier schwer zu entscheiden ist:<sup>124</sup>

MF 33,23 *Ich bin dir lange holt gewesen, vrowe biderbe unde got.  
vil wol ich daz bestat hân! du hâst getiuret mînen muot.  
swaz ich dîn bezzer worden sî, ze heile müez ez mir ergân.  
machedt dû daz ende got, sô hâst du ez allez wol getân.*

Die literarhistorische Einordnung betrifft Corpus- und Verfasserfrage mittelbar. Ob es sich bei dem Verfasser dieses Corpus um einen Dietmar von Aist gehandelt hat, lässt sich mit diesen Befunden nicht erhärten. Jedenfalls stehen die ersten beiden Töne in einem engeren Zusammenhang als der dritte Ton. Damit zeigt sich mit Blick auf diese Strophen des Dietmar von Aist zugeschriebenen Corpus Ähnliches, was man nicht nur zum Burggrafen von Rietenburg, sondern auch zu Meinloh von Sevelingen bemerken kann. Diese drei Corpora weisen eine besondere Nähe zu der hier rekonstruierten Konstellation auf, unterscheiden sich aber auch von ihr.

So verbindet Meinloh mit der Konstellation diesseits des Frauendienstes und der Kanzonenstrophe die Abfolge mehrerer Einzelstrophen und die Differenz zwischen den Akten des *ich singe* und *ich minne*.<sup>125</sup> In gewisser Weise liegt auch bei Meinloh noch eine freie Kombinierbarkeit von metrisch ähnlichen Einzelstrophen vor, die eine je unterschiedliche Realisierung zulassen.<sup>126</sup> Gleichwohl zeigen die Einzelstrophen eine metrische wie auch thematisch-konzeptionelle Geschlossenheit, die hier die Annahme eines Verfasser corpus nahelegt, ohne dass ich die sowohl bei der Erstellung der Liederhandschriften als auch in der

**120** Vgl. MF 32,7 f.: *owê minne,/der dîn âne möhte sîn, daz waeren sinne.*

**121** Vgl. MF 33,15.

**122** Vgl. von Kraus [Anm. 46], S. 75, 77 u. 80.

**123** MF 33,31.

**124** Vgl. etwa Rathke [Anm. 39], S. 40 ff. Er geht nicht von romanischem Einfluss an dieser Stelle aus, sondern verweist auf die ritterliche Kultur und die mittellateinische Lyrik.

**125** Vgl. Worstbrock [Anm. 48], S. 72 f.

**126** Vgl. Karl-Heinz Schirmer: Die höfische Minnetheorie und Meinloh von Sevelingen, in: Ders. u. Bernhard Sowinski (Hgg.): *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung. Festschrift für Fritz Tschirch zum 70. Geburtstag*, Köln u. Wien 1972, S. 52–73, hier S. 53; Cordula Kropik: *Strophenreihe und Liebesroman. Überlegungen zu zyklischen Tendenzen bei Meinloh von Sevelingen*, in: PBB 131 (2009), S. 252–276, hier S. 264 u. 267.

Minnesangphilologie erfolgte Anordnung der Einzelstrophen im Sinne einer zyklischen Ordnung wiederholen wollte.<sup>127</sup> Das Meinloh-Corpus ist sowohl formal als auch inhaltlich nahe am Langzeilencorpus, von dessen performativer Praxis es noch zeugt: Die Strophe MF 12,1 hat keine Geschlechtermarkierung, sie ließ sich im Vortrag je nach Zusammenstellung unterschiedlich realisieren. Ein besonderer Effekt entsteht nun im 13. Jahrhundert: Erst durch die Positionierung in den Handschriften wird die Strophe zu einer belehrenden Frauenrede. Eine Strophe, die für sich durchaus ins 12. Jahrhundert gestellt werden kann, erfährt durch die Anordnung in der Handschrift eine Signatur, die nun qua Minneredenbezug entschieden ins 13. Jahrhundert verweist.<sup>128</sup> Gleichwohl ist mit der Auseinandersetzung mit dem romanischen Minnesang eine thematisch entscheidende Verschiebung einhergegangen: Gegenstand der Einzelstrophen ist bei Meinloh nicht mehr so sehr der Ausdruck von Affekten qua *minne*-Semantik, sondern es geht um Annäherungen an das Konzept des Frauendienstes. Dabei orientiert sich Meinloh keineswegs ausschließlich an trobadoresker Lyrik; so hat Franz Josef Worstbrock mit Blick auf das Fernliebe-Exordium in MF 11,1 die These aufgestellt, dass sich Meinloh auch auf Strukturmodelle der *ars dictaminis* beziehe.<sup>129</sup> Der Kontakt mit der romanischen Lyrik zeigt sich hingegen in einer anderen Hinsicht: Bei Meinloh liegt ein Konzept von Autorschaft vor, das mit einer kollektiv vollzogenen Variationskunst grundsätzlich nicht vereinbar ist.

Gerade an dieser Stelle eröffnen sich Möglichkeiten literarhistorischer Sondierungen, deren Ergebnisse ich hier nur andeuten kann. Mit den Corpora Meinlohs, des Rietenburgers und auch Dietmars liegen Strophen vor, die sich durch eine spezifische Stellung zwischen dem Langzeilencorpus und dem Hohen Sang auszeichnen, die vor allem durch Uneindeutigkeit gekennzeichnet ist: Es handelt sich um mehr als nur um Einzelstrophen, nämlich um distinkte Töne; diese können einem Verfasser zugeordnet werden; eine partielle Annäherung an Elemente des Frauendienstes ist erkennbar. Dass sich die Corpora Meinlohs, des Rietenburgers und Dietmars vor dem Hintergrund des Langzeilencorpus diesseits des Frauendienstes und der Kanzonenstrophe profilieren lassen, sagt allerdings noch nicht, dass dieses tatsächlich ›früh‹ ist. Aufgrund der Überlieferungssituation wird man hier keine Gewissheit erzielen können, allerdings zeigt gerade die

<sup>127</sup> Dies zeigt nochmals deutlich Kropik [Anm. 126], passim.

<sup>128</sup> Vgl. Kropik [Anm. 126], S. 270 f. mit Anm. 72. Dass das stollige Lied MF 195,3 in das Meinloh-Corpus eingereiht wurde, ist ebenfalls im Horizont der Zyklusbildung bei der Entstehung der Liederhandschriften zu begreifen, vgl. ebd., S. 272–275.

<sup>129</sup> Vgl. Franz Josef Worstbrock: Fernliebe. Allgemeines und Besonderes zur Geschichte einer literarischen Konstanten, in: Sonja Glauch [u. a.] (Hgg.): Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter, Berlin u. Boston 2011, S. 137–159, hier S. 147–151.

Möglichkeit der Unterscheidung zwischen ›frühen‹ und ›archaisierenden‹ Strophen, dass literarhistorische Zuordnungen durchaus getroffen werden können. Strophen, die zwar dem ›frühen‹ Langzeilencorpus zugeordnet werden könnten, sich zugleich aber durch kleine Inkohärenzen (sowohl inhaltlicher wie formaler und überlieferungsgeschichtlicher Art) abheben lassen, ermöglichen eine literarhistorische Präzisierung, indem sie eine methodisch kontrollierte Scheidung erlauben. Hierzu sei nun abschließend ein Blick auf die Strophe MF 4,1 geworfen.

Die Walther von Mezze zugeschriebene Strophe steht in gewisser Nähe zu den oben analysierten Strophen MF 3,17 und 16,15. In ihr werden Winter und Feindschaft des Mannes miteinander verbunden, um über die *unstaeten wîbe* zu klagen, die der Sprecherin ihren Geliebten abspenstig gemacht haben.

MF 4,1      *Diu linde ist an dem ende    nu jár lanc lieht unde blôz.  
mich vêhet mîn geselle.    nu engilte ich, des ich nie genôz.  
sô vil ist unstaeter wîbe,    die benement ime den sin.  
got wizze wol die wârheit,    daz ime diu holdeste bin.  
Si enkunnen niewan triegen    vil menegen kindeschen man.  
owê mir sîner jugende!    diu muoz mir al ze sorgen ergân.*

Wie in MF 16,15 ist es hier auch eine Bedrohung von außen, die den Vollzug der Liebe gefährdet; ansonsten aber unterscheidet sich MF 4,1 gerade im Natureingang, der sich in dieser Form nicht im Langzeilencorpus diesseits des Frauendienstes findet, von der hier rekonstruierten Konstellation. Die gesuchte Einfachheit des Ausdrucks legt die Vermutung nahe, dass es sich um eine archaisierende Strophe handelt.<sup>130</sup> Dieser stilgeschichtliche Befund, den man freilich immer auch bezweifeln kann, wird allerdings durch einen form- und überlieferungsgeschichtlichen erhärtet: Jens Haustein hat darauf hingewiesen, dass in A noch zwei weitere Langverse eindeutig jüngerem Datums folgen.<sup>131</sup>

Fragen nach Frühem und Archaisierendem sowie nach dem umstrittenen Dietmar-Corpus, nach Meinloh und dem Rietenburger scheinen somit am Horizont der Beschäftigung mit dem Langzeilencorpus diesseits des Frauendienstes

**130** Vgl. Burghart Wachinger: [Art.] Walther von Mezze, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 10, 1999, Sp. 651–655, hier Sp. 653, lässt offen, ob die Strophe »einer frühen Phase oder einer archaisch stilisierten Schicht des Minnesangs zuzuweisen« ist.

**131** Vgl. Jens Haustein: Minnesangs Vorfrühling? Zu (MF 3,1–6,31), in: Johannes Spicker (Hg.): Edition und Interpretation. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift für Helmut Tervooren, Stuttgart 2000, S. 21–31, hier S. 25. Für Andreas Heusler: Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses, 2. Bd.: Der altdeutsche Vers, Berlin u. Leipzig 1927 (Grundriß der germanischen Philologie 8/2), S. 299 f. (§ 780), sind die Verse ›vorwelsch«.

und der Kanzonenstrophe auf. Angesichts der dünnen Quellenlage müssen bei der Rekonstruktion insgesamt Unschärfen zugelassen werden, jedenfalls sollten Unbestimmtheitsaspekte nicht durch ein am Hohen Sang geschultes Vorverständnis geschlossen werden. Auch wenn man das Erdmännchen so weder scharf sehen noch deutlich singen hören kann, sollte man über das stumme *corpus* der Handschriften methodisch kontrolliert hinausgehen. Dabei muss man sich von Kategorien wie ›Lied‹, ›Wechsel‹, ›Mannes- bzw. Frauenstrophe‹, vor allem aber von der Kategorie verabschieden, die (nicht nur den Erstellern der Liederhandschriften) besonders wichtig war: der Kategorie des Verfassers. Gerade die Frage nach dem Verfasser verstellt den Blick auf eine eigentümliche Kunstpraxis, die (so die textimmanente Imagination) in einer *menigîn* ausgeübt wurde und die unter dem Druck eines anderen Kunstverständnisses, das mit der Rezeption trobadoresker Lyrik entstand, keine Fortsetzung fand. In diesem Sinne ist der leicht enervierten Äußerung jenes Philologen zuzustimmen, dessen Forschung für die Minnesangphilologie Fluch und Segen zugleich war:

»Solche Suche nach einem Namen erinnert mich an Touristen, denen es wichtiger ist zu erfahren, wie die Berge heißen als wie sie aussehen, oder an Konzertbesucher, die in erster Linie darauf aus sind, die Personalien eines Künstlers zu erkunden anstatt seine Art auf sich wirken zu lassen.«<sup>132</sup>

Dass es in einer bestimmten historischen Konstellation diesen einen Verfasser womöglich gar nicht gab oder, wenn es ihn gab, er keine Rolle für Kunstpraxis und -tradierung spielte, passte nicht nur nicht zu den Ordnungskriterien der Liederhandschriften, sondern war auch jenseits der Vorstellungsmöglichkeiten eines Carl von Kraus.

---

132 Von Kraus [Anm. 46], S. 104.