

Die Lyrik Ulrichs von Winterstetten.

Edition und Kommentar. Übersetzung und Interpretation.

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor philosophiae (Dr. phil.)
der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

Vorgelegt von:

Lisa Kranig, geb. am 03.06.1983 in Uelzen, aus Rostock

Eingereicht am: 10. Januar 2022

Verteidigt am: 15. Januar 2024

Gutachter*innen:

Prof. Dr. Franz-Josef
Holznagel
Universität Rostock
Institut für Germanistik
Kröpeliner Straße 57
18055 Rostock

Prof. Dr. Thomas Bein
Universität Aachen
Institut für Germanistische
und Allgemeine
Literaturwissenschaft
Eilfschornsteinstraße 15
52056 Aachen

Prof. Dr. Caroline Emmelius
Katholische Universität
Eichstätt-Ingolstadt
Institut für Ältere deutsche
Literaturwissenschaft
Universitätsallee 01
85072 Eichstätt

BAND I

Inhaltsverzeichnis

BAND I

I. Ulrich von Winterstetten – ein angesehener Dichter?

I.1. EINFÜHRUNG

I.1.1 Tradierte Werturteile und ihre fortwährende Wirksamkeit	6
I.1.2. Voraussetzungen für die Neuperspektivierung des Œuvres	11
I.1.3 Methodisches	16

I.2. DAS ŒUVRE

I.2.1 Die handschriftliche Überlieferung	19
I.2.2 Die Leichs und Lieder	21
I.2.3 Editionen, Ausgaben, Übersetzungen und Kommentare	25

I.3. FORSCHUNGSGESCHICHTE: VOM MOTIVEPIGONEN ZUM FORMVIRTUOSEN

I.3.1 Ulrich als Motivepigone	31
I.3.1.1 Die Similien- und Einflussforschung — Allgemeines	34
I.3.1.2 Die Winterstettensche Lyrik in der Similien- und Einflussforschung	36
I.3.2 Ulrich als Formvirtuose: Formalisierte Inhalte und virtuose Form?	45

I.4. EIN PARADIGMENWECHSEL: INTERTEXTUALITÄT UND SPRECHERROLLEN

I.4.1 Ausgewählte Positionen der Minnesangforschung	53
I.4.1.1 Die Dialektik von Tradition und Innovation	53
I.4.1.2 Die Konturierung der Sänger-Ich-Rolle	56
I.4.1.3 Minnen und Singen oder der Minnesang der 1. und 2. Ordnung	61
I.4.2 Die Aktualisierung literarischer Traditionalität	64
I.4.3 Intertextualität: Theoriedesign und terminologische Voraussetzungen	66
I.4.3.1 Retextualisierung und Intertextualität	66
I.4.3.2 Zur Operabilität des Intertextualitätskonzepts in mittelhochdeutscher Lyrik	69
I.4.3.3 Systemreferenz und Einzeltextreferenz	74
I.4.3.4 Intertextuelle Markierung	78
a) Formen der Markierung	80
b) Der Einfluss des Rezipienten	82
c) Der Mehrwert des Markierungsbegriffs	84

II. Vorbemerkungen zu Edition und Übersetzung

II.1. EDITIONSTHEORETISCHE GRUNDSÄTZE

II.1.1 Zielsetzung der Edition	86
II.1.2 Normalisierungsprinzipien	88
II.1.2.1 Formatierung des Textabdrucks	88
II.1.2.2 Zur sprachlichen und graphischen Normalisierung	88
a) Allgemeines	89
b) Vokalismus	90
c) Konsonantismus	91
d) Morphologie und mundartliche Besonderheiten	92
II.1.2.3 Zur metrischen Behandlung	94
II.1.3 Anlage der Apparate	97
II.1.3.1 Der Lesartenapparat	97

II.1.3.2 <i>Der forschungskritische Apparat</i>	97
II.1.4 Anlage der Kommentare	98
II.1.4.1 <i>Das Zusammenspiel von Kommentar und Übersetzung</i>	98
II.1.4.2 <i>Strophenformen und Leichbau bei Ulrich von Winterstetten</i>	99
II.1.5 Zu den Normalisierungsprinzipien anderer Herausgeber	101
II.2. ÜBERSETZEN UND ÜBERSETZUNG: EIN WEG ZUM WERK	
II.2.1 Die Skopostheorie – ein forschungsgeschichtlicher Überblick	103
II.2.2 Die Übersetzung mittelhochdeutscher Lyrik	107
II.2.2.1 <i>Die Begriffe inter- und intralingual als Klassifikationsmerkmale von Übersetzungen</i>	107
II.2.2.2 <i>Herausforderungen beim Übersetzen der Winterstettenschen Lyrik</i>	108
II.2.3 Eigene Übersetzungsprinzipien	112
III. Edition und Übersetzung	
III.1 Leichs	116
III.2 Lieder	153
 BAND II	
IV. Kommentare und Interpretationen	
Leich I	250
Leich II	262
Leich III	275
Leich IV	303
Leich V	328
Lied 1	343
Lied 2	356
Lied 3	367
Lied 4	373
Lied 5	393
Lied 6	402
Lied 7	410
Lied 8	419
Lied 9	428
Lied 10	438
Lied 11	450
Lied 12	466
Lied 13	473
Lied 14	479
Lied 15	490
Lied 16	498
Lied 17	506
Lied 18	510
Lied 19	517
Lied 20	524
 BAND III	
Lied 21	531
Lied 22	540

Lied 23	546
Lied 24	554
Lied 25	562
Lied 26	571
Lied 27	582
Lied 28	588
Lied 29	593
Lied 30	600
Lied 31	609
Lied 32	619
Lied 33	632
Lied 34	642
Lied 35	654
Lied 36	669
Lied 37	681
Lied 38	694
Lied 39	708
Lied 40	714
V. Dichtung im 13. Jahrhundert: Ergebnisse und Perspektiven	
V.1 Werturteile in der Kritik	725
V.1.1 Die Befunde der Similien- und Einflussforschung aus intertextueller Sicht	725
V.1.2 „Objektivierung“ und „Formalismus“: Der vermeintliche Perspektivwechsel	729
V.2 WAS DIE WINTERSTETTENSCHEN LYRIK AUSZEICHNET	731
V.2.1 Von der Minneerfahrung zum ästhetischen Ereignis	735
V.2.1.1 <i>Der Vollzug von Minnewerbung</i>	735
V.2.1.2 <i>Die Darstellung der Minnewerbung als ästhetisches Ereignis</i>	739
V.2.1.3 <i>Dichten als Thema: der poetologische Stellenwert des Minnethemas</i>	741
V.2.2 Konventionell oder betont konventionell?	745
V.2.2.1 <i>Alt und trotzdem neu: der Natureingang und das Motiv des roten Mündleins</i>	745
V.2.2.2 <i>Die Rolle der formelästhetischen Eigenschaften der Dichtung</i>	747
V.2.3 <i>Fröide</i> durch Minnesang	749
V.3 AUSBLICK: MINNEWERBEN ALS AUSDRUCK VON KUNSTSCHAFFEN	758
Literaturverzeichnis	
Textausgaben	758
Darstellungen	760
Grammatiken und Wörterbücher	782
Internetseiten	783
Abkürzungsverzeichnis	786
ANHÄNGE	
Kurzzusammenfassung zur Dissertation	790
Lebenslauf	792
Liste der Veröffentlichungen	794
Eidesstattliche Versicherung	795

I. Ulrich von Winterstetten – ein angesehener Dichter?

I.1. Einführung

I.1.1 Tradierte Werturteile und ihre fortwährende Wirksamkeit

Über den Dichter Ulrich von Winterstetten scheint alles gesagt zu sein: Er gilt als einer der bedeutendsten Lyriker des 13. Jahrhunderts; sein Œuvre (Kap. I.2) zählt zu den charakteristischen Erscheinungen der sogenannten Schwäbischen Dichterschule¹ und ist darüber hinaus eines der wichtigsten des nachklassischen Minnesangs. Spätestens seit Kuhns „Minnesangs Wende“² gilt Ulrich als ein „souveräne[r] Vertreter der Stilwende des 13. Jahrhunderts“³, dessen Dichtung auf das literarische Schaffen späterer Autoren, wie etwa Konrad von Würzburg und Steinmar⁴, einwirkt – soweit der aktuelle Konsens.

¹ Vgl. Ranawake, Silvia: „Ulrich von Winterstetten“, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 10, 2. völlig neu bearb. Aufl., hg. v. Burghart Wachinger, Gundolf Keil, Kurt Ruh [u.a.], New York 1999, Sp. 59; Kuhn, Hugo: Minnesangs Wende, 2. Aufl., Tübingen 1967 (= Hermaea; N. F. 1), S. 49ff.

Historischer Ursprung und soziale Bedeutsamkeit der Schwäbischen Dichterschule werden auch bei Grimme herausgestellt: Die Lieder schwäbischer Dichter „geben uns doch Kunde von dem Eifer, mit welchem selbst Angehörige der mächtigsten und edelsten Geschlechter persönlichen Anteil nahmen an der Pflege der schönen Wissenschaften. Hier in Schwaben ließen Meinloh von Söflingen, Heinrich von Rugge, Hiltbold von Schwangau und Ulrich von Winterstetten, vieler anderer nicht zu gedenken, ihre Lieder erschallen“ (Grimme, Fritz: Die rheinisch-schwäbischen Minnesinger. Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Minnesangs im südwestlichen Deutschland, Paderborn 1897, S. 122).

Dem Artikel Ranawakes lassen sich auch die biographischen Angaben zu Ulrich von Winterstetten entnehmen (vgl. Ranawake, Ulrich von Winterstetten, Sp. 59ff.). Bremer stellt in einem Anhang regestenartig die zur Person Ulrichs von Winterstetten diskutierten Quellenbelege zusammen (vgl. Bremer, Ernst: „Ästhetische Konvention und Geschichtserfahrung. Zur historischen Semantik im Minnesang Ulrichs von Winterstetten“, in: Lied im deutschen Mittelalter, hg. v. Cyril Edwards [u.a.], Tübingen 1996, S. 129–145, hier S. 143–145). Eine Auflistung urkundlicher Belege findet sich ferner bei Kruse, Norbert; Selge, Martin: „Minnesang im Oberland. Schenk Ulrich von Schmalegg-Winterstetten“, in: Im Oberland: Kultur, Geschichte, Natur; Beiträge aus Oberschwaben und dem Allgäu, H. 1, Biberach 1990, S. 11–18, hier S. 12. Zur Person Ulrichs von Winterstetten siehe weiterhin Selge, Aribert: Studien über Ulrich von Winterstetten, Göttingen 1929, S. 12; Grimme, Minnesinger, S. 157ff.

² Kuhn, Minnesangs Wende.

³ Ranawake, Ulrich von Winterstetten, Sp. 59. Vgl. außerdem Händl, Claudia: „Ulrich von Winterstetten“, in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 11, hg. v. Walter Killy unter Mitarbeit v. Hans Fromm, Franz Josef Görtz, Gerhard Köpf [u.a.], Gütersloh/München 1991, S. 483, Sp. 2 und Kuhn, Minnesangs Wende.

⁴ Vgl. Selge, Studien, S. 82ff.; Hausner, Renate: „Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: Sprache – Text – Geschichte, hg. v. Peter Stein, Göppingen 1980, S. 281–384, hier S. 376–384.

Neben diesem vermeintlichen Positivbild steht ein älteres Gegenbild, dessen Implikationen bis in die gegenwärtige Beurteilung des Dichterœuvres hineinwirken. Insbesondere in Darstellungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die im Rahmen der Similien- und Einflussforschung entstehen (Kap. I.3.1), wird Ulrich von Winterstetten hinsichtlich der Inhalte seiner Lyrik als ein epigonaler Dichter präsentiert,⁵ dem die thematische Eigenständigkeit seiner Dichtung mehr oder weniger abgesprochen wird. Die poetische Kompetenz des Dichters wird vor allem im formalen Bereich seiner Lyrik gesehen: „Ulrich von Winterstetten besitzt ein überwiegend formales Talent: jedem Lied gibt er eine besondere Strophenform; er handhabt Refrain, Responsion, Alliteration, Annomination, Wortspiel und die feinsten Reimkünste virtuos“⁶. Die literarische Kontur Ulrichs wird demnach in zwei Schlagworten zusammengefasst: Motivepigoalität und Formvirtuosität. Beide hängen insofern miteinander zusammen, als dass die vermeintliche Motivepigoalität Ulrichs den Blick auf die Formenmerkmale der Lyrik lenkt, die anders als die Inhalte seiner Dichtung als virtuos bezeichnet werden (Kap. I.3).

Besonders die Arbeit Kuhns, die unter anderem die Winterstettensche Lyrik unter dem Blickwinkel eines tiefgreifenden Wandels der Dichtung im 13. Jahrhundert perspektiviert, verfestigt die Vorstellung von der den Inhalt beherrschenden Formvirtuosität des Dichters (Kap. I.3.2).⁷ Dies ist aus verschiedenen Gründen problematisch. Zunächst weil die alten motivepigoalen Befunde weder bei Kuhn noch davor oder danach einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Zudem geht es Kuhn gemeinhin nicht darum, Ulrich von Winterstetten vom Etikett des Motivepigon zu befreien. Unter der Perspektive einer vermeintlichen ‚Wende‘ – eine Auffassung, die an späterer Stelle ausführlicher zu problematisieren sein wird – codiert er den alten philologischen Befund bloß um und deutet die bisher tendenziell als negativ aufgefasste Motivepigoalität positiv aus, indem er sie als Voraussetzung für das formale Experiment, ergo die Formvirtuosität des Dichters, begreift. In der Folge von Kuhns Arbeit steigt das wissenschaftliche Interesse am Winterstettenschen Œuvre wieder, was sich in einer zunehmenden Anzahl entsprechender Publikationen äußert

⁵ Nach Mohr besäßen die Minnelieder des Dichters „Charakteristika, die den Epigonen kennzeichnen“ (Mohr, Ferdinand: Das unhöfische Element in der mittelhochdeutschen Lyrik von Walther an, Tübingen 1913, S. 85).

⁶ Burdach, Konrad: „Schenk: Ulrich von Winterstetten“, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 31, hg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1890, S. 68–73, hier S. 72 (URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118763601.html#adbliteratur>; letzter Zugriff: 04.05.2015).

⁷ Kuhn prägt die Begriffe „Formalismus“ und „Objektivität“, die in der Debatte um die Literatur des 13. Jahrhunderts zu zwei Leitbegriffen avancieren (Kuhn, Minnesangs Wende, S. 144). Auf die Kuhn’sche Terminologie und deren Implikationen wird zwar später differenzierter einzugehen sein (Kap. I.3.2.), doch sei schon jetzt angedeutet, dass beide Begriffe insofern problematisch sind, als sie einem Denkmuster entspringen, das zwischen der Literatur des 12. und des 13. Jahrhunderts keine stringente Weiterentwicklung sieht, sondern sie mittels der Kategorien „Blütezeit“ und „Verfall“ qualitativ voneinander differenziert und auf diese Weise eine künstliche Grenze zieht.

und letztlich zu dem eingangs geschilderten Bild eines souveränen Dichters des 13. Jahrhunderts führt.

Das ist zumindest verblüffend, denn bereits diese knappe Skizze der Forschungssituation zeigt erstens, dass das ältere Paradigma vom Motivepigonon Ulrich von Winterstetten noch immer nicht überwunden, sondern nach wie vor unwidersprochen ist. Dabei deuten erste Textvergleiche durchaus darauf hin, dass die mutmaßlichen „Übernahmen“ Ulrichs von Winterstetten eher den Charakter gattungsspezifisch bedingter, motivischer Parallelen besitzen. Zu kritisieren wären in dem Fall nicht nur die inadäquaten poetologischen Ansprüche, welche die Similien- und Einflussforschung an die Winterstettensche Dichtung heranträgt, sondern auch ihr Analysebefund selbst, der letztlich die empirische Basis ihres Negativurteils ist. Gleichwohl bleiben die vermeintlichen motivepigonalen Befunde ein wichtiger Ausgangspunkt der Kuhnschen Arbeit. Als solcher sind sie bis heute in dessen Thesen präsent und folglich auch in den Arbeiten, die sich wiederum auf Kuhns Argumentation stützen. Verschleiert wird das Fortwirken der epigonalen Denkmuster dabei vor allem dadurch, dass seit den 1960er Jahren⁸ der Begriff der Epigonalität in der Regel durch die Termini wie „konventionell“⁹ oder „restaurativ“¹⁰ ersetzt wird (Kap. I.3.2).

Obwohl das zunehmende Forschungsinteresse an der Winterstettenschen Lyrik seit Kuhn grundsätzlich positiv zu bewerten ist, zieht es eine negative Folge nach sich. Denn Kuhns Arbeit liefert gewissermaßen die Rechtfertigung dafür, dass sich der wissenschaftliche Fokus nunmehr verstärkt auf die äußere Form der Dichtung richtet. Der Inhalt der Lieder erfährt mit Ausnahme weniger „besonderer“ Texte hingegen lediglich eine stiefmütterliche Berücksichtigung¹¹, so dass auch das eingangs dargestellte aktuelle Profil des Dichters letztlich recht einseitig konturiert ist.

Die Verlagerung des Untersuchungsfokus auf die formalen Aspekte der Winterstettenschen Lyrik ist aus mindestens zwei weiteren Gründen problematisch. Erstens existiert formale

⁸ Vgl. Harms, Wolfgang: „Epigone“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I, 3., neu bearb. Aufl., hg. v. Klaus Weimar, Berlin/New York 1997, S. 458, Sp. 1.

⁹ Der Terminus „Konventionalität“ wird in dieser Arbeit verwendet, um die gattungsbedingte Regelhaftigkeit bestimmter sprachlicher und literarischer Zeichen zu beschreiben. Ausdrücklich sei darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zu älteren Arbeiten der Gebrauch der Begriffe „Konventionalität“ und „konventionell“ hier *nicht* mit normativen Wertungen einhergeht.

¹⁰ Vgl. Streicher, Gebhard: Minnesangs Refrain. Die Refrain-Kanzonen des Ulrich von Winterstetten: Bauformengrammatik, Aufführungsstruktur, Überlieferungsgebrauch, Göttingen 1984 (= GAG; Nr. 372), S. XXXVIII und S. XL. Termini wie „Formalität“ und „Schematismus“ suggerieren auf den Inhalt der Lyrik bezogen zwar einen neuen Blickwinkel, werden aber tatsächlich lediglich zur Umschreibung jenes Befundes genutzt, den der genieästhetische Diskurs mit „Epigonalität“ bezeichnet.

¹¹ Nach Eikermann seien „in der jüngsten Vergangenheit zwar entschieden der Variationscharakter, die formale Virtuosität und die rhetorische Technik von Minnesang hervorgehoben worden [...], um doch zumeist den Bezug der poetischen Mittel zu Sinn und Konzeption der Texte zu vernachlässigen“ (Eikermann, Manfred: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300, Tübingen 1988 (= Hermaea. Germanistische Forschungen; NF 54), S. 2).

Artistik auch im früheren Minnesang und ist kein Spezifikum der Lyrik im 13. Jahrhundert. Umgekehrt ist die inhaltliche Arbeit am Liebeskonzept kein Spezifikum des früheren Minnesangs, sondern auch in der späteren Minnelyrik anzutreffen.

Zweitens kann die Qualität von Dichtung nicht allein an ihrer formalen Ausprägung gemessen werden. Sie bemisst sich vielmehr an der gelungenen Dialektik literarischer Motive und ihrer formalen Umsetzung: Weil die formalen Einheiten der Lieder und Leichs auch deren inhaltliche Argumentationsfolge gliedern und sich demgemäß auf die Semantik der Texte auswirken, müssen Aufbaufragen auch mit Fragen nach der Topik und Semantik der Texte verknüpft werden. Die selektive Untersuchung formaler oder inhaltlicher Faktoren führt notwendigerweise zu einseitigen und verkürzten Urteilen.

Aus all diesen Aspekten leitet sich schließlich das Forschungsinteresse dieser Arbeit ab. Sie zielt nicht darauf ab, einen Diskurs zwischen Wahr oder Falsch zu öffnen; sie will nicht entscheiden, ob das Etikett des Motivepigon oder die Vorstellung der Formvirtuosität Ulrichs von Winterstetten die zutreffendere Beschreibung abgibt. Vielmehr will diese Arbeit auf ein grundlegendes Bewertungsproblem aufmerksam machen, das wiederum zwei Kernfragen aufwirft:

- (1) Wird die Vorstellung vom Epigonen Ulrich von Winterstetten tatsächlich durch die Vorstellung vom Formvirtuosen Ulrich von Winterstetten abgelöst?
- (2) Welcher Zusammenhang besteht zwischen beiden Wertungen und wie kommt dieser zustande?

Die aktuelle Forschungssituation (Kap. I.3) deutet darauf hin, dass neben der Bewertung des Dichters als Formvirtuose nach wie vor auch die Vorstellung des Motivepigon präsent ist. Denn auch in Kuhns einschlägiger Arbeit werden die älteren philologischen Befunde nicht substantiell hinterfragt, sondern im Sinne eines Funktions- und Stilwandels umgedeutet. So bleibt eine grundlegende Neuperspektivierung respektive eine adäquate Perspektivierung des Winterstettenschen Œuvres auch nach Kuhn ein Desiderat.

Dieses Forschungsinteresse lenkt den Blick zunächst auf die Genese der beiden Werturteile¹² (Kap. I.3). Als Ergebnis einer bestimmten ästhetischen Erfahrung motivieren diese wiederum die Frage, welches Originalitätsverständnis von Literatur ihnen zugrunde liegt und wie die verschiedenen Forschungsmeinungen generell mit dem Paradigma der Originalität umgehen.¹³ Welche Aspekte erweisen sich hierbei als entscheidend? Es scheint,

¹² Es spielen dabei auch Fragen nach literaturwissenschaftlichen Normen und hermeneutischen Präsuppositionen eine Rolle. Die „Norm“ bezeichnet dabei eine übergeordnete Kategorie; „Normen“ sind die Kontexte, in denen ein Urteil gefällt wird und deshalb bestimmen sie die diskursiven Spielregeln stärker als die Präsupposition. Eine „Präsupposition“ ist hingegen die individuelle normative Instanz innerhalb eines Urteils, die sich von den jeweiligen Normhorizonten ableitet und zudem eine emotionale Komponente besitzt.

¹³ Der Originalitätsbegriff ist höchst problematisch, da er meist in einer oberflächlichen Weise im Sinne eines geistreichen, kreativen und künstlerischen Umgangs verwendet wird. Der Begriff wird deshalb im Rahmen

als spiele künstlerische Originalität im Sinne innovativer Neuschöpfung als Bewertungsmaßstab hierbei eine wesentliche Rolle.

Das Originalitätsverständnis der mediävistischen Forschung am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird durch den Diskurs der Genieästhetik und das Epigonalitätsdenken des 19. Jahrhunderts geprägt: „Originalität, Individualität, nicht regelgeleitetes Schöpferium sind vielfach Kategorien, die für eine „Ordnung“ der mittelalterlichen Dichtung instrumentalisiert werden“¹⁴. Der Begriff der „Originalität“ ist stark geprägt von einem „romantisch-bürgerlichen Verständnis von der Einmaligkeit des Kunstwerks, der Genialität des Künstlers und der Autonomie des historischen Subjekts“¹⁵. Geleitet von der Vorstellung einer „Blütezeit“ der höfischen Dichtung im 12. Jahrhundert, werden insbesondere Dichter des 13. Jahrhunderts, das entsprechend als Zeit des „Verfalls“ betrachtet wird, als epigonale Nachahmer begriffen (Kap. I.3.1.1). Problematisch ist dies vor allem aus zwei Gründen:

- (1) Im 18. Jahrhundert übernehmen „Epigonalität“ und „Originalität“ eine große Rolle bei der Bewertung von Literatur und Musik. Dies entspricht der damals aktuellen Literaturkritik und soll deshalb hier nicht als Kritik verstanden werden. Die Germanistik selbst bildet sich als Fachwissenschaft wiederum im 19. Jahrhundert heraus.¹⁶ Da sie aktiv am damaligen literarischen Diskurs teilnimmt, operiert sie mit den damals gängigen Begrifflichkeiten und Analyseketegorien. Aus heutiger Sicht ist die Übertragung von Deutungsmustern und -maßstäben, die aus der literaturhistorischen Situation des 18. Jahrhunderts erwachsen, auf spätmittelalterliche Literatur aber kritisch zu betrachten. In der mittelhochdeutschen Lyrik schließen sich Originalität und Traditionalität nicht aus, sondern setzen einander vielmehr voraus.
- (2) Die Termini „Originalität“ und „Nachahmung“ beziehen sich auf Überlegungen zur literarischen Produktivität einzelner Autoren (Kap. I.3.1). Sie beschreiben das Verhältnis eines Textes zu seiner literarischen Tradition und verorten sich somit auf der Ebene literarischer Leistungen. Die Termini „Blüte“ und „Verfall“ beschreiben hingegen die Dynamik literarischer Entwicklungen; sie bieten ein Verlaufsschema für die Analyse literaturhistorischer Gesamtprozesse, beziehen sich aber nicht auf konkrete

dieser Arbeit vorsichtig genutzt und bezeichnet in erster Linie eine literarische Qualität, die sich an poetischen Verfahrenstechniken (etwa bestimmten Form-Inhalts-Kopplungen) bemisst.

¹⁴ Bein, Thomas: „Mit fremden Pegasusen pflügen“: Untersuchungen zur Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998 (= PhSt; H. 150), S. 304.

¹⁵ Christians, Heiko: „Originalität“, in: Metzler Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 2. überarb. u. erw. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, S. 486–487, hier S. 486, Sp. b.

¹⁶ Arbeiten zur Theorie der Literaturgeschichtsschreibung und der Wissenschaftsgeschichte geben mehr Einblick in die Geschichte der Germanistik. Zum Beispiel die Reihe Marbacher Wissenschaftsgeschichte: Eine Schriftenreihe der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik im Deutschen Literaturarchiv Marbach, Göttingen 2001–2005; Fohrmann, Jürgen; Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, mit Beiträgen von Uwe Meves [u.a.], Stuttgart 1994.

Einzeltexte. Wenn folglich die Bedeutung von „Blüte“ und „Verfall“ im Rückgriff auf das Originalitäts- und Nachahmungsparadigma definiert wird, entsteht an dieser Stelle ein Problem, weil ein quantitativer Nachweis durch Dichteranzahl gleichsam auf der Zeitachse gespiegelt wird: Was literarischer „Verfall“ ist, wird anhand einzelner Autoren und ihrer Werke definiert.

Folge dieser fragwürdigen Verblendung temporaler Ordnungskriterien und normativer Klassifikationsmerkmale ist ein geringeres wissenschaftliches Interesse an der Dichtung des 13. Jahrhunderts.¹⁷ So zielt diese Arbeit deshalb vor allem darauf ab, dass die empirischen Befunde der Similien- und Einflussforschung grundsätzlich hinterfragt werden,¹⁸ indem die Texte zum einen aus ihrer mittelalterlichen Praxis heraus verstanden werden (Kap.I.4.1). Zum anderen sind die veralteten Forschungsparadigmen durch solche zu ersetzen, die Teil des aktuellen ästhetischen Diskurses sind. Es bietet sich vor allem die Intertextualitätstheorie an, die ihren Fokus nicht darauf legt, ob Ulrich von Winterstetten Textbausteine von anderen Dichtern entlehnt, sondern wie und warum er sie entlehnt (Kap. I.4.2 und I.4.3). Sofern Textbezüge vorhanden sind, können mittels der Intertextualitätstheorie ihre Modi und Funktionen in den Mittelpunkt gestellt werden.

I.1.2. Voraussetzungen für die Neuperspektivierung des Œuvres

In Bezug auf die Lyrik Ulrichs von Winterstetten will diese Arbeit nicht nur auf ein grundsätzliches Bewertungsproblem aufmerksam machen, sondern auch dazu beitragen, ein adäquates Profil der Winterstettenschen Dichtung zu zeichnen. Indem sie das Formenspektrum, das Sinnangebot und die literarischen Vermittlungsstrategien dieses Œuvres untersucht, leistet sie ferner einen Beitrag zur Präzisierung des forschungsgeschichtlichen Bildes der spätmittelalterlichen Lyrik.¹⁹ Die Arbeit folgt dem Anspruch, ihre hermeneutischen Prämissen soweit als möglich offenzulegen, um eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten. Drei Forderungen soll dabei besonders Rechnung getragen werden:

- (1) Den Bedingungen der mittelalterlichen literarischen Praxis müssen berücksichtigt werden. Dazu gehört vor allem, dass ein Bezug auf die literarische Tradition nicht a priori pejorativ abgewertet wird, sondern er im Sinne einer Funktionsanalyse als

¹⁷ Vgl. Brunner, Horst: Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick, erweiterte u. bibliographisch ergänzte Ausg., Stuttgart 2010 (= RUB; Nr. 17680), S. 229.

¹⁸ Ohnehin ist der Originalitätsdiskurs spätestens seit Barthes und Foucault obsolet (vgl. Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart 2000 (= RUB; Nr. 18058), S. 185–197; Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, , hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart 2000 (= RUB; Nr. 18058), S. 198–232).

¹⁹ Diese geplante Neuperspektivierung erfolgt nicht unter der Devise eines markanten literarischen Neuansatzes, sondern begreift die Lyrik des Dichters als Teil eines gattungsgeschichtlichen Kontinuums. Demgemäß schließt sich die Arbeit der These Kuhns von der „Stilwende“ der Lyrik im 13. Jahrhundert nicht an.

literarisches Mittel der Bedeutungs-genese angesehen wird (Kap. I.4.2). Dabei ist zu beachten, dass mittelalterliche Lyrik eine Variationskunst ist.²⁰

[A]m einzelnen Lied wird die formale Vollendung des Ganzen und die kleine überraschende Nuance im Besonderen genossen (*poésie formelle*²¹ [Herv. J.D.M.]). Doch schließt das [...] nicht aus, dass es in einen höfischen Diskurs über eine edlere Form von Liebe (*minne*) eingelassen ist und mannigfache Konzepte von Rollenkonstellationen, Haltungen und Verlaufsformen dieser *minne* entwirft, die für eine höfische Gesellschaft Maßgeblichkeit beanspruchen. Die Variation schließt die Möglichkeit der Verkehrung ein und der Entwurf edlen Verhaltens den Gegenentwurf.²²

Dichtungskompetenz manifestiert sich im Hinblick auf mittelhochdeutsche Lyrik folglich auch in der Bearbeitung bekannter Motive, Stoffe und Aussagemuster.²³ Das bedeutet, dass Bekanntes nicht unverändert, sondern variierend repetiert wird. Der Bezug auf die literarische Tradition erweist sich dabei sogar als Voraussetzung für Innovationen, die sich als „immer wieder aufscheinende Reflexion und Problematisierung des dominierenden Diskursschemas“²⁴ äußern. Das Bekannte ist Grundlage und Gegenstand der poetologischen Reflexion, in der schließlich neue Aspekte in Bezug auf dieses Bekannte entwickelt werden. Topik und Originalität sind folglich nicht „als *contradictio in adiecto* [Herv. G. B.]“²⁵ zu begreifen.

²⁰ Vgl. Ehlert, Trude: „Walther von der Vogelweide“, in: Schlüsseltex-te der deutschen Literatur von 1200 bis 1990, hg. v. Dorothea Klein u. Sabine M. Schneider, Würzburg 2000, S. 19–48, hier S. 24.

²¹ Der Begriff *poésie formelle* wird 1972 von Guiette in die Lyrikdiskussion eingeführt und später in poetologischer Perspektive von Zumthor aufgegriffen (vgl. Guiette, Robert: *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris 1972; Zumthor, Paul: *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972).

Nach Haferland sei Minnesang zwar „formelle Poesie von einiger Stereotypie“, aber keine *poésie formelle* im Sinne Guiettes, da von der konventionellen, traditionellen Form nicht auf die Absicht zu schließen sei (Haferland, Harald: *Hohe Minne: Zur Beschreibung der Minnekanzone*, Berlin 2000 (= Beihefte zur ZfdPh; 10), S. 46). Der „zugrundeliegende moderne Fehlschluß“ bestehe in der Annahme, dass sich mit den bloßen Formeln kein Inhalt mehr verbinde (ebd., S. 47).

Ebenso wendet sich Warning gegen die Auffassung von Minnelyrik als einer *poésie formelle*, da dies die Lyrik auf ein zweckentbundenes, formales Variationsspiel reduzieren würde (vgl. Warning, Rainer: „Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors“, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, hg. v. Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120–159, hier S. 130).

²² Müller, Jan-Dirk: „Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. Zum Verhältnis von Liedkunst und Lebenskunst“, in: *Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien*, hg. v. Müller, Jan-Dirk, Berlin/New York 2010 (= *Mediävistische Kulturwissenschaft*), S. 65–82, hier S. 65.

²³ Diese Vorstellung findet sich in der Poetik Galfrieds von Vinsauf (Autorschaft ungesichert), die zu den ersten Werken gehört, in dem systematisch ein differenziertes poetologisches System entwickelt. Dort heißt es, die Kunst des Dichtens werde ausschließlich als Arbeit an der gegebenen *Marteria* verstanden. Folglich sei das gesamte Tun des Dichters als das Verfahren eines Artifex aufzufassen, der eine alte *Marteria* neu forme (vgl. Worstbrock, Franz Josef: „Wiedererzählen und Übersetzen“, in: *Mittelalter und frühe Neuzeit: Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, hg. v. Walter Haug, Tübingen 1999 (= *Fortuna vitrea*; Bd. 16), S. 128–142, hier S. 137).

²⁴ Bosy, Grażyna: *Romanische alba- und somni-Dichtungen: Ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte der romanischen Lyrik des Mittelalters*, Berlin/Boston 2012 (= *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*; 370), S. 38.

²⁵ Ebd., S. 38.

Unter Berücksichtigung der spezifischen Dialektik von Tradition und Innovation – das sei dieser Arbeit als eine ihrer leitenden Hypothesen vorangestellt – ist von einer deutlich geringeren „Übernahmeintensität“ Ulrichs von Winterstetten auszugehen, als insbesondere die Befunde der frühen mediävistischen Forschung dies glauben machen. Unter dieser Voraussetzung werden Motivparallelen oder im Laufe der Minnesanggeschichte festgewordene Sprachformeln nicht mehr als unselbstständige Übernahmen stigmatisiert, sondern als Instrument einer literarischen Verweisteknik wahrgenommen, mit deren Hilfe der Dichter auf Dichterkollegen oder literarische Traditionszusammenhänge Bezug nimmt. Diese Technik beschreibt die mediävistische Forschung mit dem Stichwort „Retextualisierung“²⁶ (Kap. I.4.2). Hinter diesem Begriff stehen „Repetition“ und „Abweichung“ als zwei der zentralen ästhetischen Prinzipien mittelalterlicher Dichtung.²⁷ Da eine Repetition von Textelementen in verändertem historischen und situativen Kontext mit einer Veränderung dieser Elemente einhergeht, bedeutet Wiederholung stets Variation (Kap. I.4.1.1).

Im Hinblick auf das oben skizzierte Forschungs- und Bewertungsproblem (Kap. I.1.1) werden deshalb im Rahmen dieser Arbeit vor allem die Befunde der Similien- und Einflussforschung einer kritischen Betrachtung unterzogen und hinsichtlich ihres intertextuellen Gehalts untersucht. Es steht zu vermuten, dass die Formen der Retextualisierung literarischer Traditionalität, die Ulrich von Winterstetten nutzt, sich vor allem auf das Aufgreifen bestimmter gattungsspezifischer Motive und Sprachformeln konzentrieren. Das würde in der Konsequenz allerdings bedeuten, dass kaum direkte Bezüge zu anderen Dichtern auszumachen wären. Die alte These der Motivepigonatät wäre in diesem Falle widerlegt.

- (2) Textanalysen dürfen nicht selektiv verfahren, indem sie lediglich Einzelaspekte in ihren Untersuchungsgegenstand einbeziehen. Sie müssen sowohl den formalen wie auch den inhaltlichen Kriterien Rechnung tragen²⁸ und zwar gerade weil eine Charakterisierung der literarischen Originalität Ulrichs von Winterstetten wesentlich an der spezifischen Ausführung der Motive seiner Lieder und Leichs im Zusammenspiel mit ihrer formalen Ausgestaltung festzumachen ist.
- (3) Die Analyse und Interpretation des Œuvres darf sich nicht positivistisch auf den Nachweis konventioneller Motivkomplexe, Sprachformeln und Erzählmuster

²⁶ Vgl. Bumke, Joachim: „Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick“, in: ZfdPh (2005), Bd. 124, Sonderheft, Berlin, S. 6–46. Zur Differenzierung der Begriffe „Retextualisierung“ und „Intertextualität“ vgl. Kapitel I.4.3

²⁷ Vgl. Braun, Manuel: „Kristallworte, Würfelworte, Probleme und Perspektiven eines Projekts ‚Ästhetik mittelalterlicher ‚Literatur‘““, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hg. v. Manuel Braun [u.a.], Berlin [u.a.] 2007 (= Trends in medieval philology; 12), S. 1–42, hier S. 38.

²⁸ Untersuchungen, welche die formale und die inhaltliche Seite in ihrer Wechselwirkung betrachten, stellen ein dringendes Desiderat dar (vgl. Eikermann, Denkformen, S. 2).

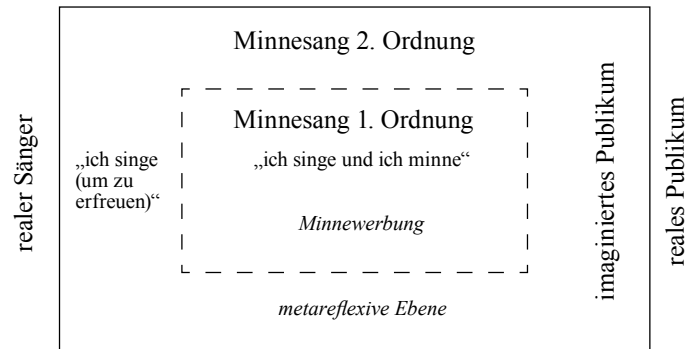
beschränken. Anlehnend an bisherige Befunde in Bezug auf die Lyrik im 13. Jahrhundert sind insbesondere der kommunikativen Struktur der Texte und der spezifischen Ausgestaltung und Funktion der Minneinhalte ein stärkeres Gewicht beizumessen. Dazu gehört insbesondere die Codierung der Sänger-Ich-Rolle und deren Einfluss auf die Etablierung unterschiedlicher Fiktionalitäts- und Inhaltsebenen (Kap. I.4.1.2).²⁹ Denn besonders in den Tanzleichen, aber auch in einigen Liedern scheint die traditionelle Rolle des Sänger-Ich, die sich als „ich singe und ich minne“ beschreibt, zugunsten einer stärkeren Konturierung der Sänger-/Künstlerrolle aufgegeben zu werden: Das Sänger-Ich singt über sein Sanghandeln beziehungsweise über seine Minnewerbung. Dabei erweitert sich die werbeliedtypische Kommunikationssituation um eine Ebene „ich singe“, so dass sich die liedinterne Kommunikationssituation als „ich singe, dass ich singe und minne“ beschreibt.

Die Erweiterung der Kommunikationssituation um diese reflexive Metaebene wird im Winterstettenschen Œuvre häufig mittels metakommunikativer Lexeme markiert. Zugleich ist aber auch die betonte Konventionalität bestimmter Minneinhalte, die hier als ein bewusst eingesetztes Mittel der Bedeutungsgenese aufgefasst wird, als Signal zu verstehen: Die stereotypen Minneinhalte sollen in erster Linie Gattungsparadigmen aufrufen. Diese Funktion erfüllen sie umso erfolgreicher, je konventioneller und damit gattungstypischer sie sich gestalten. Die Aktualisierung des Gattungsparadigmas lenkt den Blick zugleich auf die literarische Ästhetizität des Gegenstandes und induziert damit das Dichten selbst als Thema. Die Literarizität der Minnewerbung und in Verbindung damit das Dichten von Minnesang werden so schließlich zum Gegenstand der poetologischen Reflexion. Folglich ist nicht länger Minnewerbung der eigentliche Inhalt der Lieder, sondern die Minnewerbung ist ein Vehikel, um das tatsächliche Thema, die Reflexion über Minnewerbung als eine künstlerisch-ästhetische Form, einzuleiten. Das Problem der Similien- und Einflussforschung, das sich bis über Kuhn hinaus fortschleppt, liegt darin, dass die Inhalte der Lieder ausschließlich in der Minnedarstellung gesehen werden, die zugegebenermaßen konventionell ist. Die überbordende Konzentration auf den Nachweis von Parallelen zu anderen Dichtern führt im Endeffekt dazu, dass die poetologischen Tiefenschichten der Texte, auf welchen die entscheidenden inhaltlichen Impulse stattfinden, dabei aus dem Blick geraten.

Zur Beschreibung der liedinternen Kommunikations- und Handlungsebenen soll an dieser Stelle ein terminologischer Apparat eingeführt werden, der diese unterschiedlichen Ebenen

²⁹ Im Rahmen von Kap. I.4.1.2 werden in diese Forderung insbesondere die Überlegungen Beins und Strohschneiders einbezogen (vgl. Bein, Thomas: „Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minne-Sang“, in: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 67–92; Strohschneider, Peter: „Nu sehent, wie der singet! Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang“, in: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 7–30).

sichtbar und die komplexe Inhaltsstruktur der Texte somit greifbar macht. Das Modell erweitert und präzisiert das von Händl vorgeschlagene Kommunikationsmodell, indem es die interne Sprechsituation nach zwei Ebenen hin ausdifferenziert.³⁰ Gleichzeitig trägt es auch den Überlegungen Beins und Strohschneiders hinsichtlich der Codierung der Sänger-Ich-Rolle Rechnung.³¹



In diesem Modell wird ein Minnesang 1. Ordnung mit einem doppelt codierten Sänger-Ich von einem poetologisch-reflektierenden Minnesang 2. Ordnung unterschieden, in dessen Rahmen das Sänger-Ich als Künstler bzw. Sänger auftritt, der aus seiner Sängerrolle heraus über sein Minnesanghandeln spricht. Beide Ebenen sind eng mit der jeweiligen Ausdifferenzierung und Codierung der Sänger-Ich-Rolle verbunden, deren traditionelle Doppelcodierung graduell bis zur Ebene „ich singe“ erweitert werden kann. Daraus ergibt sich, dass beide Minnesangordnungen einander nicht im Sinne eines Entweder-Oder gegenüberstehen, sondern dass sie vielmehr zwei äußere Pole markieren, zwischen denen die kommunikative Situation der Lieder und Leichs in je unterschiedlicher gradueller Abstufung oszilliert. Anders als bei Händl ist die Liebhaberrolle in diesem neuen Modell stets auch Sängerrolle (1. Ordnung). Erst in der 2. Ordnung kann das Sänger-Subjekt allein als Sänger – bei Ulrich von Winterstetten auch als Künstler oder Tanzmeister – inszeniert werden, der über den Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung) entweder spricht oder ihn im Hinblick auf eine gesellschaftliche Unterhaltungsfunktion nutzt. Besonders in der 2. Ordnung offenbart sich demnach die nach Außen gerichtete Gesellschaftsfunktion der Gattung.

³⁰ Vgl. Händl, Claudia: Rollen und pragmatische Einbindungen. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide, Göttingen 1987 (= GAG; 467), S. 306.

³¹ Vgl. Anm. 29.

I.1.3 Methodisches

Um eine grundlegende Neuperspektivierung des Winterstettenschen Œuvres zu erreichen, die weniger normativ als vielmehr deskriptiv ist, sind methodisch unterschiedliche Schritte erforderlich.

Zunächst soll die philologische Basis dieser Arbeit, das mittelhochdeutsche Textcorpus, in einem kurzen Gesamtüberblick vorgestellt werden (Kap. I.2). Erst auf dieser Basis erweist sich eine Problematisierung der Forschungssituation als sinnvoll. Im zweiten Schritt geht es darum, das oben skizzierte Bewertungsproblem, das maßgeblich durch die zwei Forschungsdiskurse der Similien- und Einflussforschung und die Arbeit Kuhns bedingt wird, aufzuschlüsseln. Das soll durch einen Blick auf die Genese des Etiketts der Motivepigonatität und der damit verbundenen Vorstellung der Formvirtuosität Ulrichs von Winterstetten erfolgen (Kap. I.3). Verbunden wird dieser Arbeitsschritt mit einer allgemeinen Forschungskritik.

Mit der anschließenden Analyse und Interpretation des Œuvres (Kap. IV) werden schließlich zwei Ziele verknüpft. Zum einen sollen die ‚alten‘ Werturteile kritisch überprüft werden. Da selektive Einzelanalysen ausgewählter Lieder oder Leichs im Hinblick auf das dargestellte Forschungsproblem wenig hilfreich sind, umfasst das Corpus dieser Arbeit das gesamte Dichterœuvre. Als hermeneutische Grundlage dienen die Theorien von Retextualisierung und Intertextualität, deren Operabilität im Hinblick auf mittelhochdeutsche Lyrik in den Kapiteln I.4.2 und I.4.3 diskutiert und erläutert wird. Zum anderen soll in den Interpretationen den spezifischen Eigenheiten der mittelhochdeutschen Lyrik Rechnung getragen werden. Das bedeutet eine stärkere Berücksichtigung

- a) der Dialektik von Tradition und Innovation (Kap. I.4.1)
- b) der Konturierung der Sänger-Ich-Rolle (Kap. I.4.2)
- c) der Performanzstrategien der Texte (Kap. I.4.3).

Damit Interpretation des Œuvres auf einer verlässlichen Textgrundlage erfolgen kann, ist zudem eine Neuedition der Lyrik des Dichters erforderlich (Kap. III). Die letzte umfassende Werkedition von Carl von Kraus (im Folgenden KLD I genannt)³² ist den Prinzipien einer älteren editionsphilologischen Praxis verpflichtet.³³ Diese schreckt vor Veränderungen des handschriftlich tradierten Textes nicht zurück. Da im Rahmen dieser Arbeit aber die Darstellung literarischer Traditionszusammenhänge und intertextueller Bezüge eine

³² Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, 2 Bde., Bd. 1: Text, Bd. 2: Kommentar (bes. von Hugo Kuhn), hg. v. Carl von Kraus, Tübingen 1952–1958, 2. Aufl. durchges. und bes. von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978 (im Folgenden abgekürzt als KLDI/II).

³³ Neben Veränderungen der handschriftlichen Überlieferung aus Gründen metri causa werden zwecks Wiederherstellung eines mutmaßlichen Dichteroriginals teils willkürlich Eingriffe in die handschriftliche Überlieferung vorgenommen. Das betrifft etwa lexikalische Veränderungen, die weder syntaktisch noch semantisch notwendig sind, gleichwohl aber die Semantik des Textes verändern.

wichtige Rolle spielt, ist ein möglichst unverfälschter mittelhochdeutscher Text als Grundlage notwendig. Dementsprechend folgt die im Rahmen dieser Arbeit erstellte Edition im Wesentlichen dem Primat des handschriftlich tradierten Textes und greift nur bei offensichtlichen Fehlern in die Überlieferung ein.³⁴

Um das Textverständnis zu gewährleisten, werden der Edition eine Übersetzung und ein Kommentar beiseite gestellt. Aufgrund des genuin eingeschränkten Leistungsvermögens einer Übersetzung, die zwar ausgewählte Merkmale eines Textes von einer Sprachstufe in eine andere transferieren, niemals aber den gesamten Text einschließlich all seiner Charakteristika „übersetzen“ kann, fungieren Übersetzung und Kommentar als Ergänzung zu einander. Wo die Übersetzung versagt, greift der Kommentar und umgekehrt. Eine Besonderheit dieser Arbeit besteht zudem in der Darstellung der Übersetzungsprinzipien (Kap. II.2), in deren Rahmen besonders intralinguale Translationsvorgänge problematisiert werden. Den umfangreichsten Teil des Kommentars stellt eine Interpretation der Texte dar. In dieser werden sämtliche philologischen Befunde zusammengeführt, aufeinander bezogen und hinsichtlich ihres bedeutungskonstituierenden Zusammenspiels untersucht. Auch die Diskussion abweichender Lesarten findet hier Raum.

Dieser hermeneutische Teil des Kommentars geht über die verständnissichernde Funktion der Übersetzung und des grammatischen und formalen Kommentars hinaus, da er die semantische Tiefendimension der Texte greifbar macht. Die semantische Oberfläche der Lieder und Leichs, auf welche die vorangehende mediävistische Forschung zumeist ihren Fokus richtet, präsentiert in der Regel eine Minnesituation eines Sänger-Ich (1. Ordnung). Diese wird allerdings bei Ulrich von Winterstetten zu einem literarischen Vehikel, mit dessen Hilfe tiefere Sinnschichten – häufig mit gattungspoetologischer Dimension – erschlossen werden. Letztere stellen die Ebene der 2. Ordnung dar: Auf dieser erfolgt die poetologische Reflexion über den Vollzug von Minnewerbung. Um diese 2. Ordnung sichtbar zu machen, werden ausgewählte Gattungsparadigmen (Kap. I.4) in dieser Arbeit stärker berücksichtigt als bisher.

Ein besonderer Fokus der Interpretation liegt auf den Textstellen, welche die Similien- und Einflussforschung als „Übernahmen“ Ulrichs von Winterstetten deklariert. Diese sind zunächst ganz generell auf ihren Übernahmecharakter zu hinterfragen. In diesem Rahmen ist schließlich auch der terminologisch unscharfe Begriff „Übernahme“ durch detaillierte Beschreibungen des spezifischen Übernahmephänomens zu ersetzen. Normative Kategorien sollen dabei durch deskriptive ersetzt werden.

Das Theoriemodell der Intertextualität bietet hierzu ein geeignetes Analyse- und Beschreibungsinstrumentarium. Mit Hilfe dieses Modells werden Textbezüge konzeptionell fassbar, ohne dass es implizite Wertung an sie herangetragen wird. Denn die Intertextualitätstheorie begegnet Textbezügen nicht von vornherein mit den wertenden

³⁴ Eine detaillierte Erläuterung der Normalisierungsprinzipien findet sich in Kapitel II.1.

Dichotomien „Autor“ und „Nachahmer“, sondern fasst sie als Bestandteil des poetischen Kalküls der Texte auf. Das Theoriemodell der Intertextualität markiert Fragemuster und Deutungsfiguren, die bei der Interpretation der entsprechenden mittelhochdeutschen Verse relevant werden. Im Rahmen eines intertextuellen Diskurses können Analysen stärker auf „eine neutrale Ebene des literarischen Verfahrens abheben und zugleich den generellen Aspekt mittelalterlicher Textproduktion in ihrer epochenspezifischen Alterität unterstreichen.“³⁵

³⁵ Bumke, Joachim; Peters, Ursula: „Einleitung“, in: ZfdPh (2005), Bd. 124, Sonderheft, Berlin, S. 1–5, hier S. 2.

I.2. Das Œuvre

I.2.1 Die handschriftliche Überlieferung

Die handschriftliche Überlieferung des Lyrikcorpus Ulrichs von Winterstetten erfolgt nahezu unikal in der Großen Heidelberger Liederhandschrift C (Cod. Pal. germ. 848)³⁶, dem „wichtigsten Textzeuge[n] in der Überlieferung der deutschsprachigen Lyrik des 12.-14. Jahrhunderts.“³⁷ Der Grundstock der Handschrift weist insbesondere Minnelyrik der späteren Zeit auf³⁸, in deren Kontext sich auch die Winterstettensche Dichtung verorten lässt. Das in C tradierte Dichterœuvre bildet das Corpus dieser Arbeit.

Das Œuvre Ulrichs wird in C unter der Nummer XXXIII. geführt³⁹ und befindet sich in der achten und neunten Lage der Handschrift (84^v-95^r). An elf Stellen zeigt die Handschrift freien Raum für weitere Liedstrophen.⁴⁰ Unter dem Namen des Dichters werden in C zunächst fünf Leichs und dann 40 Lieder tradiert. Diese Anordnung zeigt das Bemühen, „die wichtigsten lyrischen Gattungen in separaten Reihen auszuzeichnen.“⁴¹

Um die metrischen Binneneinheiten der anspruchsvollen Leichkunstwerke⁴² zu verdeutlichen, werden in C mit unterschiedlicher Häufigkeit Majuskeln und Caputzeichen als Hinweiszeichen verwendet. Während in den Leichs I, II und III das Paragraphenzeichen lediglich einmal und in Leich V zwar mehrfach, aber trotzdem selten gesetzt wird, zeigt Leich IV eine kleinteiligere Gliederung aus Paragraphen- und Caputzeichen. Diese erlaubt den Schluss, „die Sammler hätten hier wesentlich mehr gekannt als nur eine gute

³⁶ Ausführungen zu Aufbau und Entstehung sowie Anmerkungen zum besonderen literarischen Profil der Handschrift finden sich bei Holznagel, Franz-Josef: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen/Basel 1995 (= Bibliotheca Germanica; 32), S. 140–207.

Zur Lokalisierung, Lautung und Schrift von C unter besonderer Berücksichtigung kunsthistorischer Gesichtspunkte siehe Renk, Herta-Elisabeth: Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift, Stuttgart 1974 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, hg. v. Hans Fromm [u.a.], Bd. 33), S. 109–135.

Eine anschauliche Gestaltung und weiterführende Informationen bietet ferner die Website der Universität Heidelberg mit Link zum Digitalisat der Handschrift C, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0164>; letzter Zugriff: 13.07.2019.

³⁷ Holznagel, Wege, S. 140.

³⁸ Vgl. ebd., S. 193.

³⁹ Vgl. Digitalisat des Codex Manesse.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0164>; letzter Zugriff: 13.07.2019.

⁴⁰ Entsprechende Verweise finden sich in den Kommentaren von Kap. IV jeweils unter 1b) Überlieferungsbesonderheiten.

⁴¹ Holznagel, Wege, S. 261. Innerhalb der beiden Gattungen zeigt C keine weitere Binnendifferenzierung, etwa nach den Untergattungen Tagelied, Minneklage, Werbelied oder Natureingangslied. Auffällig ist im Winterstettenschen Corpus allerdings die Tendenz, Lieder mit Sommer- und Wintereingang im Wechsel anzuordnen.

⁴² Vgl. Holznagel, Wege, S. 46.

Textvorlage“⁴³, zum Beispiel die Melodie oder die Aufführungspraxis des entsprechenden Leichs im Umfeld der Schreiber. Nach Holznagel legen Aufzeichnungsmodi, die die metrische Struktur der Leichs in dieser Weise berücksichtigen, ein Bewusstsein der Schreiber für die Eigenarten dieser Gattung nahe.⁴⁴

Die dem Corpus vorangestellte Miniatur zeigt vermutlich der Dichter selbst (als Minnesänger), der einem Boten ein Schriftstück übergibt. Entsprechend des Bedeutungsmaßstabs ist der Bote als sozial inferiore Person kleiner dargestellt als der Minnesänger. Hieran zeigt sich die allgemeine Darstellungstendenz von C, die Dichter in sozialen Rollen zu illustrieren, die Ausdruck ihres adligen Selbstbewusstseins sind.⁴⁵ Die Miniatur weist das nachfolgende Textcorpus als Bestandteil der höfischen Minnekultur aus⁴⁶ und könnte unter Umständen von dem Botenlied Ulrichs von Winterstetten (Lied 20) angeregt worden sein.⁴⁷ In der Miniatur befindet sich oben rechts das Doppelhaken-Wappen der Familie Schmalnegg-Winterstetten in schwarz auf goldenem Grund.⁴⁸

Vereinzelte, in C unter dem Namen Ulrich von Winterstetten tradierte Lieder sowie ein Leich sind auch in anderen Handschriften(-fragmenten) überliefert. Teilweise finden sie sich hier unter dem Namen anderer Dichter. Dazu gehören die fünf Strophen von Lied 32, die in C zweimal, einmal im Œuvre Ulrichs von Winterstetten (93^v-94^r) und einmal unter dem Namen *Der Taler* (303^v-304^r) tradiert werden. Auch die erste Strophe von Lied 7 (89^r) findet sich außer in C noch in der Berner Sammelhandschrift p (Cod. 260)⁴⁹, wo sie als namenlose

⁴³ Apfelböck, Hermann: Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“, Tübingen 1991 (= Hermaea; Bd. 62), S. 134.

⁴⁴ Vgl. Holznagel, Wege, S. 49.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 82.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 82.

⁴⁷ So zum Beispiel bei Streicher, Minnesangs Refrain. Auf die Differenz zwischen der Bilddarstellung und der Literarisierung des Botenmotivs verweist Holznagel: Während Lieder demnach Situationen oraler Kommunikation voraussetzen, zeigten die Bilder Formen schriftlicher Kommunikation und Kommunikationsübertragung (vgl. Holznagel, Wege, S. 83f).

⁴⁸ Vgl. Vanotti, Johann Nepomuk von: „Zur Geschichte der Schenken von Winterstetten und der mit denselben verwandten Familien von Schmalnegg, Otterschwang und Emerlingen“, in: Jahrbücher für vaterländische Geschichte, Geographie, Statistik und Topographie H. 1 (1833), Stuttgart, S. 155–192, hier S. 177.

⁴⁹ Die Berner Sammelhandschrift (Burgerbibliothek Bern, Cod. 260) ist vermutlich Mitte des 14. Jh.s entstanden und umfasst 286 gezählte Pergamentblätter. Die Handschrift überliefert vor allem lateinische Texte, in die ein lateinischer Abschnitt über das Leben der heiligen Richardis und 36 Minnestrophen (im Lagenschluss) eingelagert sind. Das Prinzip der Einlagerung namentlich nicht ausgewiesener Einzelstrophen in einen fremden (epischen) Text, das schon aus dem Rappoltsteiner Parzival bekannt ist, zeuge nach Gehring von einem „ausgeprägten literarischen Interesse“ (Gehring, Marius: „Sammelhandschrift mit Minnesangstrophen“, in: Schachzabel, Edelstein und der Gral. Spätmittelalterliche Handschriftenschatze der Burgerbibliothek Bern, hg. v. Burgerbibliothek Bern, Bern 2009, S. 52–57, hier S. 54). Es deute nach Voetz aber auch darauf hin, dass die 36 Strophen nicht als gezielte Minnesangsammlung geplant gewesen seien, sondern wohl eher ein „abwechslungsreiches Füllsel“ eines Lagenschlusses seien (Voetz, Lothar: „Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik“, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung, 2., verbesserte Aufl., hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30), S. 224–274, hier S. 261). Auffällig sind im Hinblick auf die 36 Minnestrophen in p die Häufung zentraler Begriffe des höfischen Minnesangvokabulars

Strophe innerhalb der 18. Lage tradiert wird (234^r). Eine mehrfache handschriftliche Tradierung lässt sich ebenso für den Beginn von Lied 40 feststellen, der neben C auch in der Berliner Liederhandschrift x (mgf. 922^c)⁵⁰ und der Haager Liederhandschrift s (Cod. 128 E 2)⁵¹ zu finden ist. Leich IV findet sich außerdem namenlos auf Pergamentblättern aus dem Besitz Johann Heinrich Schreibers (S)⁵² – entgegen C hier mit Melodie.

I.2.2 Die Leichs und Lieder

Die fünf Leichs des „Leich-Spezialisten Winterstetten“⁵³ unterteilen sich in die drei umfangreicheren Leichs II, III und IV und die vergleichsweise knapperen Leichs I und V.

Entsprechend ihres formalen Umfangs weisen die Leichs II, III und IV eine größere Themenvielfalt auf als die beiden anderen Leichs. Während sich die Leichs I und V hauptsächlich auf Minnewerbung (1. Ordnung) konzentrieren, beinhalten die Leichs II, III und IV zusätzlich einen Natureingang und eine Tanzthematik (auch 2. Ordnung), die anhand von Gesangs-, Tanz- oder instrumentalmusikalischen Motivelementen (z. B. Fiedel, Harfe oder Rotte) ausgestaltet wird.

und die inhaltliche Tendenz der Lieder zur Darstellung einer erfüllten körperlichen Liebe (vgl. Gehring, Sammelhandschrift, S. 56).

Eine weitere Besonderheit ist nach Holznagel die Kennzeichnung der Strophen p3 und p4 (Strophe Ulrichs) als *tage liet* (dies geht aus dem Inhaltsverzeichnis der Handschrift (Bl. 14^{vb}) hervor), was als regelrechter „Fachterminus“ ein ausgeprägtes Gattungsbewusstsein belege: Beide Strophen seien zwar als Teile von Tageliedern erkennbar, doch setze die spezifische Bezeichnung gleichwohl Wissen über Gattungskonstituenten und -bezeichnungen voraus, die dem in p tradierten Text wiederum nicht entnommen werden könnten (Holznagel, Wege, S. 367).

Ausführliche Anmerkungen zur Hs. p mit Erläuterungen zu Lokalisierung und Datierung, der Einrichtung der deutschen Strophen sowie den generellen Anordnungsgrundsätzen und thematischen Schwerpunkten der Handschrift bei Holznagel, Wege, S. 363-370; KLD I, S. XXIX. Vgl. auch Wackernagel, Wilhelm: „Geographie des Mittelalters“, in: ZfdA 4 (1844), S. 479–495.

⁵⁰ Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz mgf. 922^c. Papier, 134 Bll., hier Bl. 69^r, 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, vom Niederrhein. Sammelband, neben ‚Seghelijn von Jerusalem‘ (frgm.) hauptsächlich Minnereden, Lieder fast durchgängig ohne Verfasserangabe (vgl. <http://www.handschriftencensus.de/4269>; letzter Zugriff: 08.06.2015; das Digitalisat der Handschrift: URL: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN726185647&PHYSID=PHYS_0143&USE=800; letzter Zugriff: 15.01.2016; Lang, Margarete (Hrsg.): Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922. Die Weisen bearbeitet von Joseph Müller-Blattau, Berlin 1941 (= Studien zur Volksliedforschung 1), S. 35.

⁵¹ Haag, Koninklijke Bibliotheek, Cod. 128 E 2 (früher 721). Pergament, 67 Bll., Anfang des 15. Jahrhunderts. Zwischen Reden und Minnereden finden sich verstreut Lieder, die meisten von ihnen ohne Verfasserangaben (vgl. Die Haager Liederhandschrift. Bd. I: Faksimilie, Bd. II: Einleitung und Transskription, hg. v. Ernst F. Kossmann, Haag 1940. S. 1ff.). Die Strophe Ulrichs (*Des ist ghaer ontmysyn lanch*) ist als Nr. 96. auf Bl. 55^v tradiert und findet sich in der Transkription Kossmanns auf S. 115.

⁵² Verschollene Pergamentblätter (Anzahl unbekannt) aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts (vgl. Schreiber, Johann Heinrich (Hrsg.): Taschenbuch für Geschichte und Alterthum in Süddeutschland, Jg. 1, Freiburg i. Br. 1839, S. 352–357 (mit Teilabdruck); Faksimile bei Kuhn, Minnesangs Wende, S. 164, Tafel I.

⁵³ Apfelböck, Tradition, S. 136.

Die inhaltliche Struktur ist eng mit der spezifischen Codierung der Sänger-Ich-Rolle verknüpft, die mal stärker als singendes und mal stärker als minnendes Ich auftritt. Dabei manifestiert sich die Klagehaltung der Sänger-Ich-Figur, die Apfelböck als „höfische Fortsetzung [der] *planctus*-Funktion“⁵⁴ beschreibt, vor allem im Minnesang 1. Ordnung, während das Sänger-Ich, wie dies ganz ähnlich Bein vermutet, in den tanzthematischen Handlungsteilen insgesamt eine distanziertere Haltung zum Minnethema einzunehmen scheint.⁵⁵ Diese ermöglicht es ihm, über seine Minnewerbung zu reflektieren.

Anders als in den Liedern werden die Reflexionen in den Tanzleichen bis zu einem Grad ausgeprägt, an dem die Minnewerbung (Doppelrolle) des Sänger-Ich als Gegenstand des Sangs erscheint, den es (in der Tanzmeisterrolle) gegenüber seinem imaginierten Publikum zur Begleitung des Tanzes anstimmt. Unter dieser Voraussetzung wird die Fiktionalität der Minnewerbung besonders sichtbar. Das Stilisieren von Minnewerbung als Tanzbegleitung impliziert auch eine poetologische Dimension, die darauf hinausläuft, dass Minnewerbung, die sich in der Gattung des Werbeliedes oder des Leichs manifestiert, auf das öffentlich-performative Hinaustreten in die Welt des (imaginierten) Publikums hin anlegt sein muss, um als Begleitung von Tanz dazu beizutragen, allgemeine höfische Freude zu stiften.

Der formale Aufbau der Leichs, der im Detail den entsprechenden Kommentaren zu entnehmen ist, gestaltet sich insofern komplex, als Ulrich unterschiedliche Formtraditionen miteinander verwebt. Neben der deutschen Tradition greifen seine Leichs sowohl Merkmale der typologisch verwandten Form der Sequenz (teilweise Leich II und V), als auch des Lai (Leich III) und der Estampie (Leich I und IV sowie teilweise V) auf (II.1.4.2).

Die 40 Lieder des Dichters gliedern sich in 23 fünfstrophige Minnelieder mit Wintereingang (Lieder 3, 6, 12, 17, 18, 19, 22, 31, 34, 35) oder Sommereingang (Lieder 2, 5, 9, 10, 14, 16, 20, 25, 26⁵⁶, 30, 32, 33, 38). Daneben finden sich sieben dreistrophige Minnelieder ohne Natureingang (Lieder 1, 8, 15, 21, 23, 24, 36). Der Inhaltsbau dieser Minnekanzonen zeigt meist eine Abfolge von Natureingang (nur in den Fünfstrophern), Klage und Frauenpreis. Die meisten Lieder aus dieser Gruppe besitzen einen Refrain.⁵⁷ Dieser avanciert zu einem

⁵⁴ Apfelböck, Tradition, S. 120.

⁵⁵ Vgl. Bein, Singen, S. 75f.

⁵⁶ Dieses Lied wird bei Selge als Winterlied aufgeführt (vgl. Selge, Studien, S. 65). Tatsächlich wird zu Beginn des Liedes der personifizierte Winter apostrophiert, doch heißt es im zweiten Stollen, man sähe durch dieses Jahr hindurch (von jetzt an) mehr von dem, was der Reif und der kalte Schnee ergreifen können. Würde Schnee dieses Grün bedecken, wäre es nicht sichtbar; folglich liegt zum aktuellen Liedzeitpunkt kein Schnee. Mehr zu dieser literarischen Irritationsstrategie und der generellen Rolle des Natureingangs folgt im Literarischen Kommentar zu Lied 26.

⁵⁷ Das gilt für die Lieder 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39 und 40.

Markenzeichen des Dichters⁵⁸ und entfaltet, wie die Interpretationen zeigen, eine große formale und inhaltliche Bedeutsamkeit.⁵⁹

Das Winterstettensche Œuvre weist weiterhin fünf dreistrophige Tagelieder ohne Refrain auf (Lieder 7, 13, 27, 28 und 29). Deren Thematik orientiert sich zwar im Wesentlichen am gattungstypischen Handlungsmuster, doch versäumt es der Dichter nicht, durch sorgfältige Pointierungen auch hier bestimmte Aspekte besonders zu pointieren und auf diese Weise am (Werte-)Konzept der hohen Minne selbst zu arbeiten.

Lied 38 wird aufgrund seiner Thematik häufig als „Bruderklage“ bezeichnet.⁶⁰ Diese Bezeichnung ist nur eingeschränkt zutreffend, da der Tod des Bruders neben zwei weiteren Klagegründen in eine Minneklage eingebettet ist. In der mediävistischen Forschung ist teilweise die Annahme vertreten worden, Ulrich verarbeite in diesem Lied den Tod seines Bruders Eberhard.⁶¹ Das mag einer der Gründe dafür sein, dass Lied 38 gegenüber anderen Liedern besonders populär ist. Ungeachtet seines möglichen historischen Bezugs könnte der Grund für diese Beliebtheit jedoch auch darin liegen, dass die drei Klagemotive des Sängers-Ich sich von den gattungstypischen und ausschließlich minnespezifischen Klageanlässen anderer Lieder abheben und die Klage zudem durch ihren Dreischritt rhetorisch sehr reizvoll aufbereitet ist.

Die übrigen vier Lieder (Lieder 4, 11, 36 und 37) zählen zum genre objectif. Lied 4 ist ein Gesprächslied zwischen Mutter und Tochter, in dem unhöfische Töne angeschlagen werden. Die Figurenkonstellation und -stilisierung erinnert zwar an Neidhart, doch gelingt Ulrich gerade durch den Bezug auf die Riuwentaler-Figur Neidharts, die er durch die Figur eines Schenken ersetzt, eine reizvolle Pointe, indem er mit der Polysemie des mhd. *schenke* spielt. Dabei evoziert Ulrich von Winterstetten immer wieder den Gedanken an seine eigene Stellung als Schenk am Adelshof⁶² und regt so zur Identifikation seiner eigenen historischen Person mit der Schenkenfigur an, ohne diese aber jemals zu bestätigen.

⁵⁸ Vgl. Ranawake, Silvia: „*hübscher klaffe vil*. Das Werbegespräch Ulrichs von Winterstetten (KLD Nr. 11) und das deutsche Dialoglied“, in: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter, hg. v. Nikolaus Henkel [u.a.], Tübingen 2003, S. 175–188, hier S. 176.

⁵⁹ Der Refrain besitzt formale und inhaltliche Bedeutsamkeit, da er innerhalb der Strophen wichtige zusammenfassende, pointierende, respondierende oder spannungssteigernde Funktionen erfüllt. In Bezug auf den übrigen Stropheninhalt vermögen die Refrains zu abstrahieren, zu konzentrieren, zu verstärken oder auch ein Spannungsverhältnis zum Inhalt der Reststrophe herzustellen. Formal ist er bedeutsam, weil die Repetition gleicher Inhalte am Ende mehrerer Strophen diese besonders exponiert: Die gesteigerte Quantität bewirkt eine Akzentuierung. Die Wirkung des Refrains wird mitunter dadurch verstärkt, dass der Dichter bekannte Sprichwörter, Redensarten oder abgewandelter Bibelzitate nutzt. Auf diese Weise werden einprägsame bildliche Botschaften gestaltet, deren Eingängigkeit zusätzlich durch ihre Rhythmisierung unterstützt wird.

⁶⁰ Z. B. Ranawake, Ulrich von Winterstetten, Sp. 58.

⁶¹ Z. B. Streicher, Minnesangs Refrain.

⁶² Vor einer vorschnellen biographischen Interpretation der Schenkenfigur sei indes gewarnt. Müller verweist darauf, dass Minnesang nicht „biographisch“, sondern als Rollenlyrik zu verstehen sei (vgl. Müller, Jan-Dirk: „*Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: IASL 19 (1994), S. 1–21). Daraus werde gelegentlich die These abgeleitet, es handle sich um ein

In den Gesprächsliedern 11 und 36 verhöhnen die beiden Damen ihren Minnewerber und erteilen ihm schließlich eine Absage. Sie entlarven die Werbung des Sänger-Ich als nerviges Gerede (36,2,9), die es auch anderen Damen schon zuteil werden ließ (11,2,1). Über diese Oberflächensemantik hinaus ist Lied 11 vor allem aus poetologischer Hinsicht interessant, da der Dichter hier die Authentizität von Minnewerbung, die als Realisation eines Gattungsmusters in erster Linie fiktiv ist, problematisiert. In Lied 37 kritisiert eine junge Frauenfigur mit unbestimmtem sozialem Status in derbem Ton das unritterliche Verhalten der jungen Männer und deren generelle Ablehnung gegenüber dem Minnedienst. Das Lied generiert Komik, indem diese Frauenfigur zwar das höfisch vorbildliche Verhalten der Männer fordert, selbst aber diesem Anspruch nicht gerecht wird.

Wie auch in den Leichs wird in den Liedern neben der klassischen Minnethematik häufig auch das Singen selbst thematisiert. Je stärker das Singen dabei zu einem Singen über das Minnesingen – die Minnewerbung – wird, ergo sich die Liedhandlung auf eine Metaebene verlagert, desto stärker können sich poetologisch-reflektierende Dimensionen ausprägen. Zugleich wird auch der gesellschaftliche Bezug des Singens umso deutlicher, je stärker die Sängerrolle des Sänger-Ich im Sinne einer Künstlerrolle hervortritt. Das wiederum rückt vor allem die performativen Aspekte des Minnesingens und gattungstypologische Aspekte des Minnesangs in den Fokus.

Die 40 Lieder Ulrichs von Winterstetten zeigen einen kanzonenartigen Bau. Während der Aufgesang stets regelmäßig aus zwei Stollen besteht, die sich höchstens im Reim unterscheiden (Lied 9: aab ccb), nutzt Ulrich im Abgesang häufig Variations- und Repetitionsformen, anhand der sich schließlich der spezifische Kanzonentyp⁶³ bestimmen lässt.

Neben der klassischen Kanzonenform (A A B, ggf. mit Refrain R) finden sich vor allem rundkanzonenartige Variationsformen, die einen oder mehrere Stollenrepetitionsverse am Ende des Abgesangs wieder aufnehmen (AB AB CB (R) oder mit weiteren Repetitionsstrukturen im Abgesang: AB AB CCB (R)). Daneben existieren Da-Capo-Formen mit drittem Stollen (A A BA (R) und mit zusätzlichen Repetitionen A A BBA (R)). Auch Mischformen aus Rundkanzonen und Da-Capo-Formen sind möglich; es handelt sich dabei um Kanzonen mit einem verkürzten dritten Stollen, bei dem mindestens oder mehr als

selbstgenügsames Spiel mit Varianten aus dem immer gleichen Motivbestand. Damit gerate aber der praktische Orientierungsanspruch des Minnesangs aus dem Blick. Denn insofern im Medium der Minnereflexion über richtiges und falsches Verhalten bei Hof verhandelt werde, gebe der Minnesang seine Referenz auf ‚Realität‘ nie völlig auf.

⁶³ Die Ausführungen zur Form der Lyrik orientieren sich im Wesentlichen an den von Rettelbach und Brunner vorgeschlagenen Paradigmen (Rettelbach, Johannes: *Variation – Derivation – Imitation: Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger*, Tübingen 1993 (= *Frühe Neuzeit*; Bd. 14), S. 3–13, bes. S. 10–13, Brunner, Horst: „Kanzone“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, Bd. II: H–O, hg. v. Harald Fricke, Berlin/New York 2007, Sp. 230a–232a, hier Sp. 230b).

die Hälfte des Stollens repetiert wird (ABC ABC DBC (R)). Eine Unterscheidung dieses Formtyps von der Rundkanzone ist dann schwierig, wenn der Stollen lediglich zweiversig ist, wenn also die Hälfte des Stollens dem letzten Stollenvers entspricht (AB AB CB (R)). Einmalig im Winterstettenschen Œuvre ist die Doppelkanzone Lied 14 (A A BA C C DD R) (vgl. auch Kap. II.1.4.2).

I.2.3 Editionen, Ausgaben, Übersetzungen und Kommentare

Das Œuvre Ulrichs von Winterstetten wird heute hauptsächlich durch vier Editionen verfügbar gestellt. Es handelt sich dabei um die Editionen George Friedrich Beneckes (1810, im Folgenden: Be)⁶⁴, Friedrich Heinrich von der Hagens (1938, im Folgenden: H)⁶⁵, Jacob Minors (1882, im Folgenden: M)⁶⁶ und um die Edition von Carl von Kraus' (Band I: Text (1952)⁶⁷), die zusätzlich einen von Kuhn besorgten Kommentarband umfasst (Band II: Kommentar (1958)⁶⁸); beide Bände erscheinen 1978 mit einer Überarbeitung von Gisela Kornrumpf in ihrer zweiten Auflage⁶⁹. Deutlich jünger (seit 2012) ist das neue Digitale Editionsprojekt „Lyrik des Deutschen Mittelalters“, dessen Ziel eine handschriftennahe, elektronische Neuedition der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts ist.⁷⁰

⁶⁴ Beyträge zur Kenntniss der altdutschen Sprache und Litteratur, Bd. 1, Theil 1: Minnesinger: Ergänzung der Sammlung von Minnesingern, hg. v. Georg Friedrich Benecke, Göttingen 1810, S. 147-266. Bei dieser Ausgabe handelt es sich im Wesentlichen um eine Erweiterung und Korrektur der Ausgabe von Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger (Sammlung von Minnesingern aus dem schwaebischen Zeitpunkte: CXL Dichter enthaltend, durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der Uralten Zyrich. Aus der Handschrift der Koeniglich-franzoesischen Bibliothek herausgegeben, 2 Bde. Zyrich 1758/59), denn bei Bodmer/Breitinger werden große Teile der Handschrift ausgelassen.

Anders als Bodmers Ausgabe beruhen Beneckes Nachträge aber nicht auf der Großen Heidelberger Liederhandschrift, sondern auf der von Goldast und Schobinger 1599-1603 in St. Gallen besorgten (aber unvollständigen) Abschrift von C, der Bremerschen Handschrift (vgl. Günzberger, Angelika: „Die Rezeption der Texte. L 4: Die Goldast-Abschrift der Manesseschen Liederhandschrift“, in: Codex Manesse: Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 2. Oktober 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2., verbesserte Aufl., hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 381, Sp. a–b (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30)). Dies ist beim Studium des forschungskritischen zweiten Apparates, der die neue Edition dieser Arbeit begleitet, zu beachten und im Hinblick auf den Stellenwert der Ausgabe Beneckes – die nicht eigentlich auf C zurückgeht – zu berücksichtigen (vgl. auch Kap. II.1.5).

⁶⁵ Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtet, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämtlicher Handschriften, hg. v. Friedrich Heinrich von der Hagen, 5 Tle. In 4 Bden. Und ein Atlas, Leipzig 1838 (Bd. 1–4) und Berlin 1856 (Bd. 5), Bd. 1: S. 134–174 und Bd. 4: S. 132–137.

⁶⁶ Leiche und Lieder Ulrichs von Winterstetten, hg. v. Jacob Minor, Wien 1882.

⁶⁷ Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, Bd. I: Text, hg. v. Carl von Kraus, Tübingen 1952.

⁶⁸ Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, Bd. II: Kommentar, besorgt v. Hugo Kuhn, hg. v. Carl von Kraus, Tübingen 1958.

⁶⁹ Vgl. Anm. 32; KLD I S. 495–554. In den Apparaten abgekürzt als K.

⁷⁰ Vgl. Lyrik des Deutschen Mittelalters: Digitales Editionsprojekt.
URL: <http://www.ldm-digital.de>; letzter Zugriff: 25.06.2019.

Die editionsphilologische Praxis der Editionen von Minor und von Kraus sowie die Teiledition der Winterstettenschen Lyrik von Karl Bartsch (1906, repr. 1966; im Folgenden Ba)⁷¹ verortet sich in der Traditionslinie der von Karl Lachmann nach dem Vorbild der klassischen Philologie entwickelten Textkritik⁷². Ausgehend von der Annahme, dass die ursprünglich vom Dichter verfassten Texte durch die jahrelange mündliche Tradierung zum Zeitpunkt ihrer schriftlichen Fixierung verfälscht sind, definiert die Textkritik die Herstellung des Archetypus als ihr grundsätzliches Ziel. Je weiter der handschriftlich tradierte Text (nach Ermessen des Editors) vom vermeintlichen Dichteroriginal entfernt ist, desto stärker greift der Editor in den Text ein. Während die textkritische Editionspraxis bei Minor und von Kraus verhältnismäßig ausgeprägt ist, bleibt die Edition von der Hagens trotz dessen zeitlicher Nähe zu Lachmann recht handschriftennah. Da heute in der Editionsphilologie wieder verstärkt Handschriftennähe gefordert wird, ist von der Hagens Edition trotz ihres Alters vergleichsweise modern.

Abgesehen von der Methode der Textherstellung, erweist sich auch die Grundannahme der Textkritik, es habe den einen einzigen Originalwortlaut des Dichters gegeben, als schwierig.⁷³ Die damit verbundene Übertragung eines modernen Autorbildes auf die literarische Situation des Mittelalters wird vor allem im Zuge der Impulse durch die New Philology⁷⁴ kritisiert. Dank der durch die New Philology angestoßenen Überlegungen rücken die handschriftliche Überlieferung und damit die Varianz⁷⁵ als Merkmale

⁷¹ Deutsche Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts: eine Auswahl, hg. v. Karl Bartsch, Darmstadt 1966 (= unveränd. reprograf. Nachdr. der 4., v. Wolfgang Golther besorgten Aufl., Berlin 1906), S. 207–219.

⁷² Zur Entstehung der Textkritik siehe Timpanero, Sebastian: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, 2., erw. u. überarb. Aufl., Hamburg 1971.

⁷³ Vgl. Bein, Mit fremden Pegasusen, S. 447f.

⁷⁴ Nichols vertritt die Auffassung, dass der „Autor“ *nur* eine historische Instanz, nicht aber das Originalgenie ist; aus der Dezentrierung der Autorschaft leitet Nichols die Forderung nach der Rückkehr zur Handschriftenkultur ab: „[w]hat is ‚new‘ [...] is a desire to return to the medieval origins of philology, to its roots in an manuscript culture“ (Nichols, Stephen: „Introduction: Philology in a Manuscript Culture“, in: *Speculum* 65 (1990), S. 1–10, hier S. 1).

In Deutschland erreichen die Debatten um die Fragen der Textherstellung mit Stackmann ihren Höhepunkt (Stackmann, Karl: „Neue Philologie?“, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. v. Joachim Heinzle, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 398–427). Stackmann lobt die Innovationskraft der New Philology, formuliert aber gleichermaßen Zweifel an der Radikalität ihrer Forderungen: Das eine Extrem, die Suche nach dem einen authentischen Autortext, werde lediglich durch ein anderes Extrem, die Festlegung auf den prinzipiell instabilen Text, ersetzt (vgl. Bein, Thomas: „Text und Edition: Die mediävistische Edition und ihre Methoden“, in: *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, hg. v. Rüdiger Nutt-Kothof, Berlin 2000, S. 81–98, hier S. 90).

⁷⁵ Nach Cerquiglini ist Varianz nicht etwas, das ein Text besitzt, sondern er ist Varianz: „L'oeuvre littéraire, au Moyen Age, est une variable... Qu'une main fut première, parfois, sans doute, importe moins que cette incessante réécriture d'une oeuvre qui appartient à celui qui, de nouveau, la dispose et lui donne forme“ (Cerquiglini, Bernhard: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philology*, Paris 1989, S. 57ff.).

Zur Problematik der Gleichwertigkeit aller Varianten siehe Boll, Katharina: *Alsô redete ein vrowe schoene: Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg 2007 (= *Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*; Bd. 31), S. 130. Das Fehlen eines einheitlichen Begriffsinventars zur Beschreibung unterschiedlicher Formen der Varianz beanstandet Bein, Textkritik, S. 74f. Die fehlende Unterscheidung von Autor- und Überlieferungsvarianten kritisiert Schnell,

mittelalterlicher Texte wieder stärker in den Fokus der Philologen.⁷⁶ Die Textherstellungsstrategien der Textkritik erweisen sich vor allem bei einer stark abweichenden Überlieferung als relevant. Eine solche ist im Falle der nahezu unikalen Überlieferung des Winterstettenschen Œuvres nicht gegeben. Das Anfertigen einer handschriftennahen Edition stellt darum im Vergleich zu Texten mit vielen Varianten ein verhältnismäßig geringes Problem dar.

Von Kraus „künstlerische Philologie“⁷⁷ wird zwar aus heutiger Perspektive kritisch gesehen, doch sind seine Leistungen gleichwohl zu würdigen. Seine Arbeit zu den Liederdichtern des 13. Jahrhunderts schafft nicht nur eine Basis für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit vielen bis dato kaum berücksichtigten Dichtern, sondern von Kraus offeriert in seinen Kommentarband zudem erste Deutungsvorschläge.⁷⁸ Methodologisch fragwürdig ist allerdings, dass sich diese Kommentare auch durch „kategorische Urteile, kaum selbstkritisch relativierendes Abwägen und radikale ‚Säuberungsaktionen‘“⁷⁹ auszeichnen und auf diese Weise zum Werden bestimmter Dichterbilder beitragen.

Von der Hagens Ausgabe „Minnesinger“, die sowohl die Lieder und Leichs Ulrichs von Winterstetten als auch anderer Dichter enthält, versagt sich der textkritischen Methoden der Rekonstruktion eines mutmaßlichen Originals.⁸⁰ Bereits im so genannten „Vorbericht“ der Edition erfolgt eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Überlieferungslage der edierten Texte sowie Ausführungen zu der formalen Anlage der Edition, den Normalisierungsprinzipien und der Regelung besonderer Einzelfälle. Die Edition ist sowohl in orthographischer und metrischer als auch in lexikalischer und dialektologischer Hinsicht

Rüdiger: „‘Was ist neu an der <New Philology>?’ Zum Diskussionsstand in der germanistischen Mediävistik“, in: *Alte und Neue Philologie*, hg. v. Martin-Dietrich Gleßgen u. Franz Lebsanft, Tübingen 1997, S. 61–95, hier S. 89ff..

⁷⁶ Die Grundtendenz, die Materialität der Überlieferung stärker zu berücksichtigen, geht auf die Überlegungen Barthes und Foucaults zur Rolle des Autors zurück. Barthes nivelliert das Konzept der Autorschaft (vgl. Barthes, *Tod des Autors*, S. 185–197). Foucault entwickelt hingegen ein strukturalistisches Konzept von Autorschaft: Durch bestimmte Überschneidungen der Diskurse erfolge demnach eine Komplexion unterschiedlicher Merkmale, die letztlich die Originalität eines Werkes ausmache (Foucault, *Was ist ein Autor*, S. 198–232).

⁷⁷ Bein, *Mit fremden Pegasusen*, S. 297.

⁷⁸ Von Kraus genießt schon seinerzeit Zeit große wissenschaftliche Hochachtung, die sich nicht nur in direkten Äußerungen zur Qualität seiner Arbeiten widerspiegelt, zum Beispiel in der Rezension Friedrich Neumanns (Neumann, Friedrich: „(Rezension von:) Carl von Kraus, *Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen* (1939) und *Des Minnesangs Frühling* (1940)“, in: *GGA* 206 (1944), S. 12–45), sondern sich auch in dem herausragenden Einfluss seiner Arbeiten und literaturästhetischen Auffassungen auf die nachfolgende wissenschaftliche Praxis. So wird etwa die Herausbildung eines Kanons „anerkannter“ Dichter entscheidend durch die Arbeiten von Kraus’ bedingt. Was damals allerdings als Errungenschaft erschienen sein mag, ist aus heutiger Sicht auch Teil des Problems, das diese Arbeit notwendig macht.

⁷⁹ Bein, *Mit fremden Pegasusen*, S. 338.

⁸⁰ Damit setzt sich von der Hagen der Polemik Lachmanns aus. Lachmanns Kritik ist programmatisch: Er wirft von der Hagen vor, nicht auf „das einzig richtige Gesetz“ des Edierens gekommen zu sein: „Wir sollen und wollen aus einer hinreichenden Menge von guten Handschriften einen allen diesen zum Grunde liegenden Text darstellen, der entweder der ursprüngliche selbst seyn oder ihm doch sehr nahe kommen muss“ (Lachmann, Karl: „Rezension zu ‚Der Nibelungen Lied‘“, in: *Texte zur modernen Philologie*, hg. v. Kai Bremer, Uwe Wirth, Stuttgart 2010 (= RUB, Nr. 18724), S. 113–121, hier S. 116).

handschriftennah und zeigt lediglich sparsamen Einsatz von Konjekturen (zu den Normalisierungsgrundsätzen dieser Editionen vgl. auch Kap. II.1.5).

Die Digitale Edition „Lyrik des Mittelalters“ versteht sich als Antwort auf die „von der Forschung seit längerem entschieden eingeforderte Überlieferungsnähe“⁸¹, denn die handschriftliche Überlieferung bildet den zentralen Bezugspunkt dieser Edition.⁸² Neben den Editionstexten selbst stellt sie auch Digitalisate und Transkriptionen bereit und ist in der Lage, unterschiedliche Synopsen herzustellen zu können. Ein Kommentar ergänzt Informationen zum Verhältnis einzelner Textzeugen zueinander und thematisiert etwaige textkritische Fragen.⁸³ Das digitale Medium bietet zudem den Vorteil, neben der Edition auch die Transkription sichtbar zu halten, bei Bedarf Lesehilfen einzublenden oder die moderne Interpunktion nach Wunsch auszublenden.⁸⁴ Derzeit⁸⁵ umfasst das Projekt 2630 Strophen und Leichversikel aus insgesamt 38 Handschriften.⁸⁶ Auch die Lyrik Ulrichs von Winterstetten ist in dieser Edition mittlerweile zu finden.⁸⁷ Während dieses gegenüber älteren Minnesangeditionen fortschrittliche ‚Großprojekt‘ neben Zeitgemäßheit und Einheitlichkeit vor allem auf die Vollständigkeit der Sammlung der deutschsprachigen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts angelegt ist⁸⁸ – ein Anspruch, aus dem aus arbeitstechnischer Sicht auf eine begrenzte Bearbeitungszeit der Einzelcorpora zu schließen ist – widmet sich diese Dissertation allein einem Dichtereuvre, das sie nicht nur einer Edition, sondern ebenso einer umfassenden Kommentierung und vollständigen Übersetzung unterzieht. Die vorliegende Arbeit konkurriert folglich nicht mit der „Lyrik des Mittelalters“, sondern vermag dieses Projekt sinnvoll und umfassend zu ergänzen.

Kurz erwähnt sei im Kontext vorhandener Editionen Winterstettenscher Lyrik auch die Arbeit Martin Selges, der als Neffe Aribert Selges eine nicht zuletzt familiär bedingte Berufung zur Auseinandersetzung mit dem Winterstettenschen Œuvre verspürt.⁸⁹ Anders als diese Dissertation ist Selges Arbeit „für regional motivierte nichtgermanistische, zumal auch junge Leserinnen und Leser gedacht. *Sie* [Hervorh. M. S.] sollen die Gedichte lesen und

⁸¹ Vgl. Digitale Edition „Lyrik des Mittelalters“.
URL: <http://www.ldm-digital.de>; letzter Zugriff: 25.06.2019.

⁸² Vgl. Digitale Edition „Lyrik des Mittelalters“.
URL: <http://www.ldm-digital.de/einfuehrungedition.php>; letzter Zugriff: 25.06.2019.

⁸³ Vgl. ebd..

⁸⁴ Vgl. ebd..

⁸⁵ Am 25.06.2019.

⁸⁶ Vgl. Digitale Edition „Lyrik des Mittelalters“.
URL: <http://www.ldm-digital.de>; letzter Zugriff: 25.06.2019. Die digitale Edition der Texte erfolgt in Etappen; nach und nach werden einzelne Corpora bearbeitet und online gestellt.

⁸⁷ Die Kommentierung der Texte stellt sich im Vergleich zu dieser Arbeit aber eher knapp dar; sie liefert eher Interpretationsansätze, denn vollständige Interpretationen.

⁸⁸ Vgl. Digitale Edition „Lyrik des Mittelalters“.
URL: <http://www.ldm-digital.de>; letzter Zugriff: 29.06.2020.

⁸⁹ Schenk Uolrich von Winterstetten: Lieder und Leichs. Edition, Übersetzung, Kommentar auf CD, hg. v. Martin Selge, Biberach 2017, S. 9.

verstehen können. Ohne mhd. Grammatik und Wörterbuch“⁹⁰. Diesem Anspruch entsprechend knapp ausgeprägt ist die wissenschaftliche Ausrichtung dieser Arbeit, so dass sie für das vorliegende Projekt, das sich intensiv mit der Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit mediävistischen Forschungsperspektiven beschäftigt, insgesamt wenig bedeutsam ist.

Mit Ausnahme der Übersetzungen bei Selge existiert bisher keine Gesamtübersetzung des Winterstettenschen Œuvres ins Neuhochdeutsche. Es liegen lediglich Übersetzungen von Einzeltexten vor, die neben den mittelhochdeutschen Texten oft Teil umfangreicherer Minnesanganthologien⁹¹ sind. Die meisten dieser Übersetzungen entbehren einer Darstellung ihrer translationstheoretischen Grundlagen. Die Neuedition dieser Arbeit wird folglich nicht nur von einer vollständigen Übersetzung des Œuvres begleitet, sondern enthält darüber hinaus eine Beschreibung der Translationsprinzipien, die dieser zugrunde liegen (Kap. II.2). Die Übersetzung wird den mittelhochdeutschen Texten synoptisch beiseite gestellt und soll zusammen mit dem Kommentar das Verständnis der mittelhochdeutschen Texte sichern.

Die zu der Lyrik Ulrichs von Winterstetten vorhandenen Kommentare fallen im allgemeinen knapp aus; Einzelkommentare sind mit Ausnahme von KLD II, das eine Kommentierung des gesamten Dichterœuvres in einem separaten Einzelband enthält, in der Regel in Minnesangausgaben eingebettet. Selten ist zudem der Verbund von Kommentar und Übersetzung.⁹²

Ein ähnliches Bild zeichnet sich hinsichtlich der Interpretation des Œuvres. Verhältnismäßig umfassend ist zwar die Analyse Streichers⁹³, die fünf Tagelieder und die Leichs werden aber ausgespart. Die meisten Interpretationen berücksichtigen entweder „besondere“ Einzeltexte⁹⁴, eine genretypologische Auswahl von Texten⁹⁵ oder sie analysieren das Dichterœuvre auf eine bestimmte Fragestellung hin, ohne dabei aber spezifische Texte

⁹⁰ Ebd., S. 323.

⁹¹ Zum Beispiel Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte mit Übertragungen und Anmerkungen, hg., übers. u. mit einem Anhang versehen v. Helmut Brackert, Frankfurt a. M. 2004; Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Mhd./Nhd., übers. u. komment. v. Dorothea Klein, Stuttgart 2010 (= RUB; 18781); Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, hg. v. Burghart Wachinger, Frankfurt a. M. 2006 (= Bibliothek des Mittelalters; Bd. 22).

⁹² So zum Beispiel bei Wachinger, Deutsche Lyrik.

⁹³ Streicher, Minnesangs Refrain.

⁹⁴ Zum Beispiel Hartmann, Sieglinde: „Ulrich von Winterstetten und die ‚Materie‘ des Dichtens. Eine Interpretationsstudie zu Lied KLD Nr. XVI“, in: Ist zwivel herzen nachgebur: Günther Schweikle zum 60. Geburtstag, hg. v. Rüdiger Krüger, Jürgen Kühnel, Joachim Kuolt, Stuttgart 1989 (= Helfant Studien; S 5), S. 105-126; Hübner, Gert: Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung, Tübingen 2008, bes. S. 7–13; Ranawake, *hübscher klaffe vil*.

⁹⁵ Zum Beispiel Kuhn, Minnesangs Wende; Streicher, Minnesangs Refrain; Strohschneider, Peter: „Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs“, in: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999, S. 197–231.

vollständig ins Auge zu fassen⁹⁶. Eine umfassende Aktualisierung und Ergänzung des vorhandenen Textmaterials, der Übersetzungen, Kommentare und Interpretationen ist folglich ein dringendes Desiderat.

⁹⁶ Zum Beispiel Bremer, *Ästhetische Konvention*, S. 129–145; Klein, *Minnesang*; Hausner, *Spiel mit dem Identischen*; Laude, Corinna: „Minnesangs Ohnmacht – Minnesangs Chance: Zur Kunstauffassung Ulrichs von Winterstetten“, in: GRM; Bd. 53 (2003), S. 1–26; Bauschke, Ricarda: „Poetologisches Spiel und Poetik als Spiel“. Intertextualität in den Minneliedern Ulrichs von Winterstetten“, in: *Wolfram-Studien XXI: Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008*, hg. v. Susanne Köbele in Verbindung mit Eckart Conrad Lutz und Klaus Ridder, Berlin 2013, S. 147–165.

I.3. Forschungsgeschichte: vom Motivepigonon zum Formvirtuosen

I.3.1 Ulrich als Motivepigone

Die mediävistische Forschung des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts beschreibt die literaturhistorischen Prozesse des 12. und 13. Jahrhunderts mittels eines temporalen Verlaufsschemas, das sich in den Begriffen „Blütezeit“ und „Verfall“ spiegelt (Kap. I.1.1).⁹⁷ Diese temporale Kategorisierung wird nicht an allgemeinen gattungsgeschichtlichen Entwicklungen festgemacht, sondern durch den Rückgriff auf konkrete Dichterœuvres begründet. Dies ist ein Problem, weil Fragen zur Dynamik literarischer Entwicklungen mit Fragen zur literarischen Produktivität einzelner Autoren vermischt werden.

Die Definition dessen, was Blüte- und was Verfallszeit ist, erfolgt im Rückgriff auf das Paradigma von Originalität und Nachahmung, welches sich aber auf die Ebene literarischer Einzelleistungen bezieht und die Frage zeitlicher Epochen nicht berührt. Es werden demzufolge zwei Paradigmen miteinander verknüpft, die nicht in einem genuinen Zusammenhang stehen. Die Folge ist, dass Dichter, die der „Verfallszeit“ des Minnesangs zugeordnet werden, zugleich mit dem Etikett der Nachahmung und Kreativlosigkeit stigmatisiert werden:

Es ist bekannt, dass die Gruppe der schwäbischen Dichter, welcher Ulrich von Winterstetten angehört, ihre Hauptstärke in der virtuoson Behandlung des Reimes zeigt. Auf die Periode der Classicität folgt immer und überall das Virtuosenhum der Epigonenzeit. Der innere Gehalt dieser Epigonenlieder steht freilich mit der äusseren Form in umgekehrtem

⁹⁷ Die Vorstellung von des wiederholten Aufstiegs und Verfalls der Literatur wird durch Wilhelm Scherers Wellenschema geprägt. Nach Streicher sei das Wellenschema in der Nach-Goethe-Ära eine Rechtfertigungstheorie für den Stand der rezenten Literaturentwicklung gewesen, die in einem Tief gegenüber der Klassik gestanden habe (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. XVI).

Schon Naumann verweist darauf, dass es nicht ungefährlich ist, „bestimmte Zeiten vorausschauend mit dem Begriff der ‚Blüte‘ auszuzeichnen. Denn der Begriff der ‚Blütezeit‘ (gern dem Begriff der ‚Klassik‘ gleichgesetzt) kann dazu verleiten, den Eigenwert der Vorausgehenden oder Nachfolgenden falsch einzuschätzen, im Vergangenen [sic!] nur ‚Vorläufer‘ und im späteren bloß ‚Epigonen‘ zu finden“ (Naumann, Friedrich: Geschichte der altdeutschen Literatur (800–1600): Grundriß und Aufriß, Berlin 1966, S. 1f.).

Vorsicht ist indes auch bei der Differenzierung einer Lyrik des 12. und des 13. Jahrhunderts geboten, da diese suggeriert, es gehe mit dem Jahrhundertwechsel zugleich ein elementarer Wandel der literarischen Formen und Themen einher. Dies ist mitnichten der Fall, da der Jahrhundertwechsel weder ein poetologisches Ende noch einen Neubeginn markiert. Die Dichtungsgeschichte besitzt einen progredienten Verlauf, „der sich im steten Miteinander von Wandel und Bestand im Bereich des Inhalts und der Form vollzieht, nicht in alternierenden Phasen von Bewegung und Stagnation oder steigender und fallender Bewegung, zu einem Höhepunkt und auf ein Ende zu, wie es die stark wertenden Bezeichnungen der Periodisierung nach F r ü h z e i t – B l ü t e z e i t – S p ä t z e i t [Hervorh. J. G.] nahelegen“ (Goheen, Jutta: Mittelalterliche Liebeslyrik von Neidhart von Reuenthal bis Oswald von Wolkenstein. Eine Stilkritik, Berlin 1984, (PhSt; H. 110), S. X).

Produktiver als die Differenzierung einer Lyrik nach temporalen Kategorien erweist sich die Vorstellung von Literatur als ein sich ungeachtet von Epochengrenzen beständig fortentwickelndes Kontinuum. Das temporale Ordnungskriterium kann zudem nicht ohne weiteres als gattungsgeschichtliches Klassifikationsmerkmal fungieren.

Verhältnisse: je reicher und mannigfaltiger diese sich zeigt, um so ärmer, conventioneller und uninteressanter wird jener.⁹⁸

Aussagen wie diese offenbaren ein Literaturverständnis, das die literarische Qualität von Texten vor allem am Grad ihrer Neuheit bemisst. Auf dieser Basis werden sprachliche oder motivische Parallelen zwischen früheren und späteren Texten nahezu mechanisch und kritiklos zu Ungunsten der späteren Dichter als Nachahmungen stigmatisiert.⁹⁹ Dichter, deren Schaffenszeit in die als nachklassisch definierte Phase der Minnedichtung fällt, werden auf diese Weise mit einer doppelten Offerte konfrontiert, bei der sich ästhetisches Werturteil und Epochenkonstruktion stützen.

Gemäß dieser Logik, der vor allem die Similien- und Einflussforschung folgt, legt bereits die temporale Einordnung Ulrichs von Winterstetten im 13. Jahrhundert nahe, dass seine Lyrik sich nicht durch thematische Neuheit auszeichnet. Durch systematische Textvergleiche sollen die Übernahmequalitäten der Winterstettenschen Lyrik sichtbar gemacht und belegt werden.¹⁰⁰

Trotz der Kritik an der Similien- und Einflussforschung gilt es aus heutiger Perspektive auch zu relativieren. Zwei Aspekte sind dabei besonders hervorzuheben:

- (1) Die Similien- und Einflussforschung ist aus ihrem historischen Kontext heraus zu begreifen: Da sich die Germanistik im 19. Jahrhundert erst als Wissenschaft etabliert, orientiert sie sich zumindest anfänglich noch stark an der (positivistischen) Analysemethodik der älteren Naturwissenschaften.
- (2) Die philologischen Befunde der Similien- und Einflussforschung lassen sich auch heute nicht von der Hand weisen, wenngleich andere hermeneutische Prämissen an sie herangetragen werden. Das Auffinden von Parallelen zwischen den Liedern verschiedener Dichter, das einen wesentlichen Bestandteil von Arbeiten wie der von Selge oder de Jong ausmacht, stellt eine mühevoller Recherchearbeit dar, die auch gegenwärtig nur anhand von Wörterbüchern, Grammatiken, Onlinedatenbanken¹⁰¹ oder Motivgeschichten geleistet werden kann. Solche Studien erweisen sich deshalb gerade

⁹⁸ Minor, Leiche und Lieder, S. VI.

⁹⁹ So zum Beispiel bei Zoepfl, Gustav: Die Höfische Dorfpoesie. Eine Untersuchung über Neidhart von Reuenthal und seinen Einfluss auf den altdeutschen Minnesang, Wien 1889, S. 40. Im weiteren Sinne ließen sich in diesem Zusammenhang auch folgende Arbeiten nennen: Roethe will die literarischen Parallelen zwischen Ulrich von Winterstetten und Ulrich von Singenberg aufzeigen (vgl. Reinmar von Zweter, Gedichte, hg. v. Gustav Roethe, Leipzig 1887); de Gruyter beschäftigt sich mit den Parallelen zwischen Ulrich von Winterstetten und Ulrich von Lichtenstein und Wizenlo (vgl. de Gruyter, Walter: Das deutsche Tagelied, Phil. Diss. Leipzig 1887, bes. S. 13 und S. 15) und Rosenhagen verweist auf die Parallelität der Leichs Ulrichs von Winterstetten und des Tannhäusers (vgl. Rosenhagen, Gustav: „Die Leiche des Tannhäuser und Ulrichs von Winterstetten“, in: ZfdPh 61 (1936), S. 269–274).

¹⁰⁰ Typisch etwa die Arbeit Gottfried von Neifen. Neuausgabe seiner Lieder und Literaturhistorische Abhandlung über seine Stellung in der mittelhochdeutschen Literatur, hg. v. Cornelia Maria de Jong, Paris 1923.

¹⁰¹ Etwa die Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank der Universität Salzburg.
URL: <http://mhdadb.sbg.ac.at/>; letzter Zugriff: 28.04.2015.

für Arbeiten, die sich einem intertextuellen Zugriff verschreiben, als eine große Zeit- und Arbeitersparnis.

Die Implikationen des Epigonenstigmas zeigen sich noch in der Forschung des 20. und sogar des 21. Jahrhunderts, obwohl die Epigonalitätstheorie zu dieser Zeit längst obsolet ist¹⁰² und auch die strenge Differenzierung zwischen einer Lyrik des 12. und einer Lyrik des 13. Jahrhunderts, ergo das evolutionistische Blüte- und Verfallsschema, als Problem erkannt wird.¹⁰³ Sie sind allerdings schwieriger zu fassen, da die jüngere Forschung aus benannten Gründen nicht mehr mit Begriffen wie „Epigonalität“ oder „Nachahmung“ operiert, sondern stattdessen eine Sprechweise wählt, die ihr spezifisches, gleichwohl weiterhin genieästhetisch geprägtes Qualitätsverständnis verhüllt: „Selbst in jüngerer Zeit, in der Schlagworte wie ‚Epigonentum‘ und dergleichen eher vermieden werden, finden sich herbe Verurteilungen, die jedes Sich-Einlassen auf die historische Situation eines Textes vermissen lassen.“¹⁰⁴

So konstatiert etwa Joschko eine große Übereinstimmung zwischen dem Œuvre Ulrichs und dem Gottfrieds von Neifen: „Ulrichs Lieder wiederholen in der Neifenschen Weise die konstante Reihe Naturbild, Minneklage, Frauenpreis“¹⁰⁵. Ferner sind „Restaurativität“¹⁰⁶ oder „Uniformität“¹⁰⁷ beliebte Begriffe, um die Winterstettensche Lyrik zu beschreiben. Ebenso sind auch „klassisch“ und „nachklassisch“ heute noch in einer Weise konnotativ aufgeladen, die an das alte Blüte- und Verfallsschema denken lässt. Somit implizieren diese

¹⁰² Genieästhetik und Epigonalitätskonzept sind theoretisch abgewirtschaftet. Insbesondere der Originalitätsbegriff wird in der Postmoderne „unter dem Einfluss der Kritik am bürgerlichen Autonomiebegriff dekonstruiert. Der Illusionscharakter von Identität und Originalität wird schlagwortartig von R. Barthes mit dem Konzept vom ‚Tod des Autors‘ zusammengefasst“ (Christians, Originalität S. 486, Sp. b). Demnach seien Texte und Autor als Echokammer vorheriger Texte anzusehen, die vom Künstler mosaikartig neu zusammengefügt würden. Diese Überlegungen spiegeln sich auch in Julia Kristevas Konzept der Intertextualität (vgl. ebd., S. 486, Sp. b).

Der Vorzug der Intertextualitätstheorie gegenüber den theoretischen Ansätzen der Quellen- und Einflussforschung liegt darin, dass die Intertextualitätstheorie die bedeutungstiftende Funktion textueller Referenzen betont, die nicht länger als unkreative Übernahmen, sondern als bewusste, intentionale Verweise angesehen werden. Zudem lenken die nicht zuletzt durch die Impulse der New Philology angestoßenen Neuerungen in der Editionsphilologie einerseits den Blick auf den handschriftlich tradierten Text, es wird also nunmehr von der Herstellung eines Archetypus abgesehen, andererseits wird auch die prinzipielle Offenheit und Beweglichkeit des mittelhochdeutschen Textes stärker ins Kalkül gezogen (vgl. auch die Anmerkungen 74 und 75).

¹⁰³ Die Tendenz geht zur Betonung des Prozesscharakters von Gattungen, zum Beispiel bei Jauß, Hans Robert: „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters“, in: GRLMA, Bd. 1: Généralités (1972), S. 103–138, hier. S. 118f.

¹⁰⁴ Bein, Mit fremden Pegasusen, S. 338.

¹⁰⁵ Joschko, Drei Lyriker, S. 119.

¹⁰⁶ Streicher, Minnesangs Refrain, S. XXXVIII.

¹⁰⁷ Kischkel, Heinz: Tannhäusers heimliche Trauer: Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter, Tübingen 1998 (= Hermaea. Germanistische Forschungen, N. F., Bd. 80), S. 211. Kischkel ist der Auffassung, es finde sich in der Lyrik des Dichters „eine Extremform der sprachlichen Uniformierung und formalen Virtuosität, die mit ihrer Tendenzförmigkeit nicht zu erledigen“ sei.

Termini häufig noch immer eine normative Wertung, welche die als klassisch ausgewiesene Lyrik der nachklassischen qualitativ überordnet.

Verbunden mit einer allgemeinen Kritik an ihrem theoretisch-methodischen Ansatz soll der Blick auf die Tradition der Einflussforschung im Folgenden zunächst den Ursprung der Stigmatisierung Ulrichs von Winterstetten als Motivepigone erklären. Anhand ausgewählter Beispiele soll dann das Problem terminologischer Unschärfe verdeutlicht werden, das im Rahmen der Einflussforschung dazu führt, dass unterschiedlichste Formen von Textbezügen gleichermaßen (abwertend) als Übernahmen etikettiert werden. In diesem Zusammenhang soll es ferner darum gehen, an den Beispielen einmal grundsätzlich den Übernahmecharakter der als Übernahmen ausgewiesenen Textstellen zu hinterfragen.

I.3.1.1 Die Similien- und Einflussforschung - Allgemeines

Die Similien- und Einflussforschung zielt darauf ab, literarische Vorbilder von Texten zu identifizieren, indem sie nach motivgeschichtlichen und stofflichen Bezügen eines Textes fragt.¹⁰⁸ Es liegt hingegen – zumindest ursprünglich – nicht in ihrer Absicht, bestimmten Dichtern einen Mangel an Originalität nachzuweisen; vielmehr sollen durch den Vergleich der Texte und ihrer Quellen Erkenntnisse über literarische Schaffensprozesse gewonnen werden.¹⁰⁹ Dies ist ein hehres Ziel, gegen das kaum etwas einzuwenden ist. Das Problem beginnt aber dort, wo die Quellen- und Einflussforschung, wie vor allem im 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts der Fall, sich darauf beschränkt, die benutzte Quelle zu identifizieren: „Tatsächlich ist damit nichts für die künstlerische Erfassung und noch sehr wenig für die literaturhistorische getan. Die eigentliche Arbeit müsste jetzt beginnen. Warum ergriff der Dichter diesen Stoff, was reizte ihn? Wie und wozu verarbeitete er ihn?“¹¹⁰.

Diese methodische Beschränkung der Quellen- und Einflussforschung, die es meist ebenso versäumt, überlieferungsgeschichtliche Überlegungen mit einzubeziehen, bleibt nicht das einzige Problem. Hinzu kommt, dass die Quellen- und Einflussforschung den Rückgriff eines Textes auf eine Quelle normativ bewertet. Die Bewertungskategorien, die dazu herangezogen werden, erwachsen allerdings aus den literarischen Praktiken der Sturm und Drang-Zeit und beziehen sich folglich auf vergleichsweise „moderne“ Texte: Zu dieser Zeit führt die scharfe Kritik an der Regelpoetik zu der Forderung nach literarischer Originalität¹¹¹. Dies führt schließlich dazu, dass die Suche nach literarischen Vorbildern fast ausschließlich auf den genieästhetisch geprägten Bewertungsmechanismus hin funktionalisiert wird: Es scheint, als würden Quellen und literarische Vorbilder nur zu dem

¹⁰⁸ Vgl. Knoblich, Aniela: *Antikenkonfiguration in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin/Boston 2014, S. 27.

¹⁰⁹ Vgl. Baumann, Uwe: „Quellen- und Einflussforschung“, in: Metzler Literatur- und Kulturtheorie, 2. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, S. 534–535, hier S. 534, Sp. b.

¹¹⁰ Ebd., S. 535, Sp. a.

¹¹¹ Zum Begriff der Originalität siehe auch die Anm. 13.

Zweck identifiziert werden, um literarische Qualitätshierarchien zu erstellen, bei denen die späteren Texte stets normativ abgewertet werden. Fragen nach unterschiedlichen Formen des Quellenbezugs interessieren dabei ebenso wenig, wie mögliche Funktionen von Textbezügen.

Das Postulat, ein Text müsse sich von der literarischen Tradition ablösen, und Neues etablieren, wird von der frühen germanistischen Forschung auch an Texte des 13. Jahrhunderts herangetragen. Das Geniekonzept impliziert jedoch Vorstellungen von der literarischen Produktivität und Konstitution eines Werkes, die den pragmatischen Gebrauchsmodalitäten mittelhochdeutscher Lyrik nicht entsprechen. Dazu gehört vor allem, dass sich poetische Texte des Mittelalters im Gegensatz zu „modernen“ Texten durch ihre Bindung an eine körpergebundene Performanz auszeichnen. Sie werden als face-to-face-Kommunikation in der höfischen Öffentlichkeit realisiert und sind folglich als „hochgradig okkasionell“¹¹² zu beschreiben.

Im Hinblick auf die mittelhochdeutsche Lyrik wird die Problematik der verkürzten Methodik der Quellen- und Einflussforschung und ihrer Verkopplung mit genieästhetischen Wertungsmechanismen schließlich dadurch potenziert, dass die Vorstellung von Originalität wiederum mit dem temporalen Verlaufsschema von Blüte- und Verfall verbunden wird. Die Frage nach literarischen Einflussrichtungen wird auf diese Weise zu einer Frage nach der Qualität von Texten, die quasi wiederum an der temporalen Einordnung des Textes „abzulesen“ ist:

Walther, Neidhart und Tannhäuser sind die drei originellsten und vielseitigsten Dichter, die es unternommen haben, den alt-höfischen Minnesang mit neuen Elementen zu beleben. *Alle folgenden* [Herv. F. M.] (die ganz späten Hugo und Oswald ausgenommen) beschränken sich mehr oder weniger auf Nachahmung dieser drei, ausgehend aus der Schule des Minnesangs. – Walther stand zu hoch, um eigentliche Schule zu machen, Tannhäusers Kraft hatte nicht ausgereicht, wirklich lebenskräftige und zur Nachahmung taugliche Formen zu gestalten. So blieb Neidharts Dichtung fast ausschließlich die Einwirkung auf alle antihöfischen Bestrebungen vorbehalten. – In erster Linie seien daher die Dichter aufgeführt, die besonders stark unter Neidharts Einfluß stehen.¹¹³

Mohrs Arbeit, in der es darum geht, „die Einflüsse der höfischen Dorfpoesie auf die ritterliche Dichtung [...] zu untersuchen“¹¹⁴, ist mit ihren theoretischen Ansätzen geradezu repräsentativ für Untersuchungen dieser Zeit.¹¹⁵ Aus heutiger Sicht werden allerdings nicht nur die theoretischen Grundlagen dieser Arbeiten kritisch gesehen, sondern auch deren Methodik, denn die Identifikation (vermeintlicher) Quellen erfolgt im Wesentlichen über

¹¹² Strohschneider, Peter: „Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur 'New Philology'“, in: ZfdPh 116 (1997), Sonderheft: Philologie als Textwissenschaft. Alte und Neue Horizonte, hg. v. Helmut Tervooren u. Horst Wenzel, S. 62–86, hier S. 23.

¹¹³ Mohr, Das unhöfische Element, S. 68.

¹¹⁴ Ebd., S. 60.

¹¹⁵ Ähnliche Tendenzen zeigt auch Zoepfl, Höfische Dorfpoesie.

Textvergleiche.¹¹⁶ In direkter Gegenüberstellung soll die Übernahmequalität der chronologisch späteren Textstelle aufgezeigt werden. Dabei werden ähnliche oder übereinstimmende Phrasen, Sprachformeln und Motive als unselbstständige Nachahmungen des späteren Dichters ausgewiesen.

Dieser Ansatz ist fraglich, da bei diesen Vergleichen erstens die semantische Umgebung der Textstellen, die aber zu deren Bedeutungs-genese wesentlich beiträgt, ausgeblendet wird. Diese Praxis verkennt die Kontextabhängigkeit von Motiven und Sprachformeln, deren Semantisierung und Funktion entscheidend durch den Argumentationsrahmen bedingt wird, in den sie eingebettet sind. So kann etwa ein Frauenpreis in unterschiedlichen Liedern völlig unterschiedliche Funktionen erfüllen.¹¹⁷

Zweitens vernachlässigt eine Praxis, die sich auf den Nachweis von Parallelitäten beschränkt, dass Lieder durch bestimmtes Sprach- und Motivmaterial bestimmte Gattungspatridmen markieren. Auch dies ist aber erforderlich, weil die Kennzeichnung der gattungstypologischen Bezugsfolie ebenfalls die Sinngenese eines Textes bedingt. Gerade deshalb ist von bewussten und deutlichen Markierungen der gattungsspezifischen Diskurse durch die Dichter auszugehen. Das wiederum bedeutet aber, dass es innerhalb einer Gattung zur Verwendung gleicher oder ähnlicher Motive oder Argumentationsmuster durch unterschiedliche Dichter kommt.¹¹⁸ Deshalb sind aber Motivparallelen kein ausreichender Hinweis auf die Übernahmequalität des späteren Textes. Die Kritik am theoretischen und methodischen Ansatz der Einflussforschung soll im Folgenden anhand konkreter Beispiele aus der Winterstettenschen Lyrik unteretzt werden.

1.3.1.2 Die Winterstettensche Lyrik in der Similien- und Einflussforschung

In Bezug auf die Lyrik Ulrichs von Winterstetten sind vor allem drei Arbeiten aus der Tradition der Similien- und Einflussforschung zu erwähnen, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen:

- (1) Minors Edition der Winterstettenschen Lyrik, in der einleitend anhand von Textbeispielen erläutert wird, in welcher Form sich Ulrichs Lyrik durch die Lieder anderer Dichter beeinflusst zeigt.¹¹⁹

¹¹⁶ So z. B. in der Arbeit von de Jong, Gottfried von Neifen.

¹¹⁷ Interessant ist zum Beispiel Lied 11, in dem das Sänger-Ich stereotype Minnewerbung vollzieht, den aber die Dame aber missversteht. Während die Dame die Unaufrichtigkeit der Werbung des Sänger-Ich kritisiert, praktiziert das Sänger-Ich nicht eigentlich Minnewerbung, sondern Minnesang, dessen Gegenstand zwar Minnewerbung ist, der funktional aber auf ein öffentliches Publikum hin ausgerichtet ist.

¹¹⁸ Vgl. dazu den Motivindex bei Ehlert, Trude: Konvention – Variation – Innovation: Ein struktureller Vergleich von Liedern aus ‚Des Minnesangs Frühling‘ und Walther von der Vogelweide, Berlin 1980 (= PhSt; H. 99), S. 257–290.

¹¹⁹ Minor, Leiche und Lieder.

(2) Selges Arbeit, die zu einem großen Teil aus einer Auflistung von Textstellen aus Liedern und Leichen Ulrichs und ihren vermeintlichen Übernahmequellen besteht.¹²⁰

(3) De Jongs Ausgabe der Lieder Gottfrieds von Neifen, in der neben der Edition auch Gottfrieds Stellung in der zeitgenössischen Literatur mittels eines Vergleichs mit Ulrich von Winterstetten verhandelt wird.¹²¹

Diese drei Arbeiten prägen das Bild von der Winterstettenschen Lyrik in der mediävistischen Forschungsgeschichte – teilweise bis heute – ganz wesentlich.

Minor eröffnet seine Edition der Winterstettenschen Lyrik mit einer Auflistung der Textstellen Ulrichs und ihrer vermeintlichen Quelle, mit der sie entweder wörtlich oder im Reim übereinstimmen. Mit dieser Liste begründet Minor zunächst seine These, dass zu dem Reime der Gedanke gesucht werde, so dass die tatsächliche Leistung des Dichters nicht im Inhaltlichen, sondern in den unzähligen Reimvariationen zu sehen sei, die mittels konventioneller Liebesphrasen in Verse gebracht würden.¹²²

Dass es sich bei den Winterstettenschen Liedern um „Epigonenlieder“¹²³ handele, begründet Minor mit einer weiteren Auflistung solcher Textstellen, die lexikalische und motivische „Übereinstimmungen“ zu Texten anderer Dichter aufweisen: So sei Ulrich nach der Darstellung Minors ein Dichter, der andere Dichter nachahme, dabei aber kaum eigenständige Kreativität entfalte.¹²⁴

Um die Epigonalität Ulrichs von Winterstetten zu belegen, wählt Minor Textstellen aus, die sein Urteil aus heutiger Sicht nicht unbedingt bestätigen.¹²⁵

Ulrich von Winterstetten (32,2,1ff.) ¹²⁶	Walther von der Vogelweide (57,15ff.) ¹²⁷
<i>Der ich singe und ouch vil gedienet hân, diu wil sich des niht entstân, war nâch ich ringe: unbê ir hulde ringe ich alle mîne tage alsô, daz ich /sorge trage/.</i>	<i>Der ich vil gedienet hân unde iemer gerne dienen wil, diu ist von mir vil unerlân</i>

Beide Textstellen zeigen eine lexikalische Übereinstimmung der Phrase *der ich vil gedienet hân*. Diese ist bei Ulrich im Gegensatz zu Walther rhetorisch Teil einer Doppelformel;

¹²⁰ Selge, Studien.

¹²¹ De Jong, Gottfried von Neifen.

¹²² Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. VI.

¹²³ Ebd., S. VI

¹²⁴ Vgl. ebd., S. VI.

¹²⁵ Die Schreibweise der mittelhochdeutschen Verse Ulrichs von Winterstetten sowie die Angabe ihrer Versnummer werden der Edition dieser Arbeit entnommen. Die Schreibweise der übrigen Verse erfolgt gemäß einschlägiger Editionen, die separat ausgewiesen werden.

¹²⁶ Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. VII.

¹²⁷ Mittelhochdeutscher Text zitiert nach Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche, 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns, aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearb. Aufl. neu hg. mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen v. Thomas Bein, Edition der Melodien v. Horst Brunner, Berlin/Boston 2013, S. 223.

semantisch präzisiert sie, dass der Minnedienst des Sänger-Ich in seinem Singen besteht. Anders als bei Walther wird in Ulrichs Lied durch die Kopplung von *dienen* und *singen* zudem eine metareferentielle Ebene aufgerufen, da das Sänger-Ich sein eigenes Sanghandeln thematisch macht. Dass die lexikalische Übereinstimmung in diesem Fall eine unterschiedliche Semantisierung und Kontextualisierung nicht ausschließt, spricht insgesamt gegen eine Übernahmequalität der Winterstettenschen Textstelle und vielmehr dafür, dass hier eine gattungstypische Wendung vorliegt.

In einem zweiten Beispiel weist Minor als vermeintliche Quellen des Verses *sich frit al die welt gemeine* Lieder Walthers und des Tannhusers aus.¹²⁸ Auch diese Textstellen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Semantisierung und Kontextualisierung, so dass die Übernahmequalität des Winterstettenschen Verses nicht ausreichend belegt ist:

Ulrich (9,1,7f.)	Walther (52,20ff.) ¹²⁹	Tannhäuser (7,2,1ff.) ¹³⁰
<i>sich frit al diu werlt gemeine, nieman trret, wan ich eine,</i>	<i>sich frit al diu welt gemeine. mhte mir ein vil kleine frideln geschehen?</i>	<i>Zergangen ist der leide sne von der grenen heide komen sint uns die bluomen rt, des frit sich diu werlt elliu gemeine.</i>

Bei Walther wird die Freude der Welt vom Entgegenkommen der Minnedame abhängig gemacht. Die Aussage gehört zum Refrain der Abschlussstrophe eines Sechsstrophers und besitzt damit eine der exponiertesten Positionen innerhalb des Liedes.

In den Liedern des Tannhusers und Ulrichs ist die Freude der Welt hingegen eine Folge der jahreszeitlichen Situation. Beide Dichter erweitern *sich frit al diu welt gemeine* zu dem Motiv „Freude der Welt versus Trauer des Sänger-Ich“. Insgesamt sind einander die semantischen Mikrokontexte des Verses (1-2 Verse) bei Ulrich und dem Tannhusers näher, auch weil der Vers bei beiden ähnlich in die Beschreibung einer sommerlichen Naturszenerie eingebettet ist. Anders als im Lied des Tannhusers¹³¹, einem Dreistropher mit Tanzthematik, wird bei Ulrich im Makrokontext (mehr als 3 Verse) zunächst die Dame als Verursacherin des Minneleidens identifiziert, bevor dann (Alternativ-)Strategien zum Erwerb von *fröide* erörtert werden (vgl. Interpretation Lied 9). Anders als beim Tannhäuser liegt der Schlüssel zur Freude bei Ulrich aber nicht darin, die Dame erneut im Tanz zu erblicken.

¹²⁸ Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. VIII.

¹²⁹ Zitiert nach Bein, Walther von der Vogelweide, S. 191.

¹³⁰ Mhd. Text zitiert nach Steinmetz (Hrsg.): Die Dichtungen des Tannhusers. Kieler Online-Edition. URL: <http://www.lapidarius.de/Tanhuser/Tanhuser07.pdf>; letzter Zugriff am 06.07.2015. Minors Angabe der Liednummer bezieht sich auf die ältere Minnesinger-Edition von der Hagens: MSH II, 91a.

¹³¹ Das Lied des Tannhusers schildert, dass das Sänger-Ich die Dame beim Tanz beobachtet hat und dadurch *fröide* erlangt. Es hofft folglich, die Dame erneut beim Tanz zu erblicken.

Die beiden Beispiele zeigen ein weiteres Problem der Similien- und Einflussforschung: Es wird deutlich, dass die vermeintlichen Übernahmen ganz unterschiedliche Qualitäten aufweisen. Trotzdem werden sie aber gleichermaßen als Übernahmen stigmatisiert. Dass die Mikro- und Makrokontexte und die damit verbundenen Funktionen der im Wortlaut übereinstimmenden Textstellen vernachlässigt werden, wird als Problem hier außerdem sichtbar.

Das wird auch im vorerst letzten Beispiel aus der Arbeit Minors deutlich:¹³²

Ulrich (9,5,1ff.)	Gottfried von Neifen (XVIII,3ff.) ¹³³
<i>Minne, heile mîne wunden, die mir in vil kurzen stunden von der strâle dîn geschach</i>	<i>Minne, heile mîne wunden die ich dulde zallen mâlen, wiltu daz ich sorge enber.</i>

Die Bitte des Sänger-Ich an die personifizierte Minne stimmt in beiden Liedern zwar lexikalisch und syntaktisch-semantic überein, doch kontextualisieren beide Lieder diese Forderung unterschiedlich.¹³⁴ Da die Verwundung des Sänger-Ich durch die personifizierte Minne zum Motivrepertoire des Minnesangs gehört,¹³⁵ ist eher davon auszugehen, dass beide Dichter auf diesen Motivpool zurückgreifen, zum Beispiel um auf diese Weise den gattungsspezifischen Diskurs ihrer Lieder zu markieren, und nicht davon, dass Ulrich hier Gottfried zitiert.

Die zweite Arbeit, anhand der sich die Methodik der Similien- und Einflussforschung problematisieren lässt, stammt von Selge. Bereits im Vorwort gibt Selge Aufschluss über seine literaturwissenschaftliche Verortung, was wiederum recht konkrete Rückschlüsse auf seine Methodik zulässt:

Wie er [Gustav Roethe] selbst ein Meister war, in der weithin farblosen Lyrik des ausgehenden Minnesangs Unterschiede zu sehen und unter der Decke der Konvention persönliches Leben aufzuspüren verstand, hat er seinen Schülern gern auch an minder auffälligen Erscheinungen den Blick des Vergleichens verschärft. Des virtuosens Leichdichters, des Schenken Ulrich von Winterstetten nicht sonderlich geschätztes Talent [...] – es bot doch den Reiz einer Entwicklung und die nachdenkliche Erkenntnis vom *Verhängnis allzu reicher künstlerischer Erbschaft* [Herv. L. K.].¹³⁶

Selges Betrachtungen sind sowohl durch die Vorstellung von der „Blüte“ und dem „Verfall“ des Minnesangs, als auch vom Paradigma der „Originalität“ und „Nachahmung“ geprägt. Als Lyriker des 13. Jahrhunderts wird die literarische Kompetenz Ulrichs vor dem

¹³² Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. IX.

¹³³ Zitation des mhd. Textes sowie Angabe der Lied- und Versnummer nach KLD I.

¹³⁴ Bei Ulrich liegt der Fokus darauf, die Minne als Verantwortliche zu identifizieren, während bei Gottfried der Fokus auf die Dauer der Verwundung gelegt wird.

¹³⁵ Nach Ehlert ist der Liebesschmerz mit seinen unterschiedlichen Implikationen, zum Beispiel *wunt* durch *minne*, dessen Folge wiederum die Bitte um Heilung ist, ein populäres Minnesangmotiv (vgl. Ehlert, Konvention, S. 272 und S. 290).

¹³⁶ Selge, Studien, S. 5.

Hintergrund des reichen künstlerischen Erbes seiner Vorgänger perspektiviert, das letztlich auch der Maßstab für die Qualität der Winterstettenschen Dichtung ist.

Obwohl Selge durchaus um eine Würdigung der künstlerischen Leistung Ulrichs bemüht ist, gestaltet sich dieses Unterfangen vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Forschungsdiskurse als schwierig. Aus der Würdigung wird so eher eine Entschuldigung: Die „Wucht der Tradition“ habe dem Dichter keinen Raum zur „Entfaltung seiner Persönlichkeit durch den Ausdruck des eignen Erlebnisses“¹³⁷ gestattet. Nach dieser Auffassung ist die als eintönig empfundene Dichtung Ulrichs ausschließlich der allgemeinen literarischen Entwicklung der Spätzeit geschuldet. Lediglich in Bezug auf die Leichs kann Selge feststellen: „Hier verwaltet und bereichert er [UvW] das Erbe seiner Zeit“¹³⁸. Über die Liedlyrik heißt es hingegen:

Solcher [formelhafter] Wendungen [...] sind für Winterstetten um so mehr, als er, einer der letzten in der Reihe guter Tradition, sprachlicher und motivischer Neuschöpfung nicht geneigt ist [...]. So wiederholt Winterstetten in hergebrachter Weise die Versicherungen der Sehnsucht, die Bekräftigung der eignen Treue.¹³⁹

Auch Selge bedient sich in seiner Untersuchung methodisch des Vergleichs. Daneben gibt er knappe Hinweise zur jeweiligen Realisationsform der mutmaßlichen Übereinstimmung; Hinweise zu Textkontexten werden jedoch auch in dieser Arbeit vergeblich gesucht. Auch eine grundsätzliche Reflexion über die Funktion von Topik und Motivik fehlt. Mehr oder weniger „sichere Reminiscenzen“¹⁴⁰ will Selge vor allem in Bezug auf Neidhart, Gottfried von Neifen und Ulrich von Lichtenstein ausmachen können. Aber auch Texte des Tannhäusers, Heinrichs von Morungen, Reinmars, Walthers von der Vogelweide und Wolframs führt er Quellen an.¹⁴¹

Auf Neidhart gehen nach Selge etwa folgende Textstellen zurück:

Ulrich	Neidhart
<i>schenken lieder hânt dich ûz dien <u>sinnen brâht</u></i> (4,5,11)	<i>iuch het iuwer gogelheit von iuvern sinnen brâht</i> (71,10) ¹⁴²
<i>mich fröit niht diu <u>sunne noh der mâne</u></i> (24,3,7)	<i>sunne und ouch der mâne gelichent sich der schænen niht</i> (56,20f.) ¹⁴³

¹³⁷ Selge, Studien, S. 69.

¹³⁸ Ebd., S. 41.

¹³⁹ Ebd., S. 58.

¹⁴⁰ Ebd., S. 70.

¹⁴¹ Selge führt allerdings nicht nur Parallelstellen zwischen Texten Ulrichs von Winterstetten und früherer Dichter auf, sondern auch Parallelen der Winterstettenschen Lyrik zu Texten späterer Dichter (etwa Oswald von Wolkenstein). Dass die Darstellung von Traditionsketten spezifischer literarischer Elemente über Ulrich hinaus indes nicht für die Kreativlosigkeit des Dichters spricht, sondern eher Überlegungen zur Funktion von Motiven und minnesangspezifischen Sprachformeln anregen müsste, reflektiert Selge nicht.

¹⁴² Mhd. Text zitiert nach Selge, Studien, S. 71. Bei Sappler lautet der Vers: *[O]uch het iuch iuwer gogelheit von iuvern sinnen brâht* (vgl. Die Lieder Neidharts, hg. v. Edmund Wießner, fortgeführt v. Hans Fischer, 5., verb. Aufl., hg. v. Paul Sappler, mit einem Melodieanhang v. Helmut Lomnitzer, Tübingen 1999 (= ATB; 44), S. 126).

¹⁴³ Mittelhochdeutscher Text zitiert nach Sappler, Die Lieder Neidharts, S. 93; vgl. Selge, Studien, S. 71.

In der ersten vermeintlichen Neidhart-Parallele beschränkt sich die Übereinstimmung auf eine Verbform¹⁴⁴, während Subjekte und Objekte sich in beiden Liedern unterscheiden.¹⁴⁵

In Selges zweitem Beispiel fällt die substantivische Doppelformel Sonne und Mond auf, die beide Textstellen gemeinsam haben, die jedoch in beiden Fällen unterschiedliche semantische Funktionalitäten erfüllt.¹⁴⁶ Der Mond dient schon vor Neidhart als typisches Vergleichsobjekt.¹⁴⁷

Einen Einfluss Ulrich von Lichtensteins zeige hingegen folgende Textstelle:¹⁴⁸

Ulrich (14,4,15)	Ulrich von Lichtenstein (XXXIV,4,3f.) ¹⁴⁹
<u>in gesach nie wibes lîp sô reinen unt sô klâren</u>	<i>ichn gesach nie wibes lîp sô guoten noch sô schænen</i>

Die Verse Ulrichs von Winterstetten und Ulrichs von Lichtenstein weisen eine lexikalisch-semantische Parallele auf. Die Aussage, niemals eine schönere Frau gesehen zu haben, ist bei beiden Dichtern Teil eines Frauenpreises, in dessen Rahmen die typischen Topoi angeführt werden. Dass darüber hinaus ist wenig Übereinstimmendes zu erkennen ist,¹⁵⁰ spricht eher dafür, dass *in gesach nie* eine frauenpreisspezifische Sprachformel ist, mit deren Hilfe Dichter die Schönheit der Frau, die alles andere überbietet, beschreiben können.¹⁵¹

Der Einfluss Heinrichs von Morungen zeigt sich nach Selge¹⁵² etwa an diesem Beispiel:

Ulrich (24,4,1f.)	Heinrich von Morungen (MF 136,17f.) ¹⁵³
<u>Ich habe ir gesungen</u> <u>und gesprochen</u> vil mit lobender zungen	<i>Ich hân sô vil gesprochen und gesungen</i> <i>daz ich bin müede und heis von der klage</i>

¹⁴⁴ Bei Neidhart stellt der Vers den Abschluss eines Winterliedes (Nr. 23) dar. Das Pronomen *iur* bezieht sich darin auf *her Engelmâr* (70,37), einen der ‚Widersacher‘ des Sânger-Ichs. Bei Ulrich ist die Textstelle hingegen Teil eines Mutter-Tochter-Dialogs, wobei sich das Pronomen *dich* als Teil der Rede der Mutter auf ihre Tochter bezieht. Folglich unterscheiden sich hier nicht nur die Mikrokontexte, sondern auch der höhere Gattungskontext ist in beiden Liedern unterschiedlich.

¹⁴⁵ Mit Lied 4 greift Ulrich zweifelsohne auf ein Neidhartsches Muster zurück, doch äußert sich dieser Bezug weniger in konkreten Textstellen, als vielmehr in der Codierung der Sprecherrollen und der Anlage der Handlungs- und Argumentationsstruktur. Vgl. Kommentar und Interpretation von Lied 4.

¹⁴⁶ Bei Ulrich dient diese Doppelformel als Metapher, mit deren Hilfe ausgedrückt wird, dass es nichts gibt, was das Sânger-Ich erfreuen kann. Bei Neidhart dienen Sonne und Mond hingegen als Vergleichsmaßstab für die Schöne; die Doppelformel ist Teil eines Frauenpreises.

¹⁴⁷ Vgl. Ehlert, Konvention, S. 276.

¹⁴⁸ Selge, Studien, S. 73.

¹⁴⁹ Mhd. Text sowie Lied- und Versnummer nach KLD I, S. 467.

¹⁵⁰ Anders als bei Ulrich von Lichtenstein findet sich bei Ulrich von Winterstetten eine anaphorische Reihung der *in gesach nie*-Formel (vgl. Kommentar zu Lied 14). Anders als bei Lichtenstein strukturiert die Formel bei Winterstetten folglich den Frauenpreis. Hierin liegt ein deutlicher rhetorisch-stilistischer Unterschied zwischen beiden Strophen.

¹⁵¹ Vgl. Ehlert, Konvention, S. 258.

¹⁵² Selge, Studien, S. 76.

¹⁵³ Mittelhochdeutscher Text nach Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, bearb. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren, 3 Bde, Bd. I: Texte, 38., erneut rev. Aufl. mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988, S. 262.

Die alliterative Doppelformel *vil gesungen und gesprochen* ähnelt sich in den Strophen beider Dichter. In beiden Fällen drückt sie die Dauer der Minnewerbung aus. Ihr Kontext ist aber in beiden Liedern unterschiedlich. Während bei Ulrich die Modalität des Lobs im Vordergrund steht, geht es bei Heinrich eher um dessen Folgen. Da das Lob der Dame, das sich gemäß der Konvention des Minnesangs im Singen (und Lobsprechen) des Sängers-Ich äußert, genuiner Bestandteil dieser Gattung ist,¹⁵⁴ ist davon auszugehen, dass beide Dichter mittels dieser Formel zwar auf das übergeordnete Gattungssystem referieren, jedoch ohne dass Ulrich dabei einen direkten Bezug auf Heinrich intendiert.

Ähnlich wie bei Minor lassen auch die von Selge aufgeführten Textstellen im Wesentlichen lexikalische Ähnlichkeiten erkennen; schon in den Mikrokontexten fallen aber auch syntaktische und semantische Unterschiede auf, die einer Übernahmthese widersprechen.

Die Arbeit de Jongs¹⁵⁵ schließt sich hinsichtlich ihres theoretischen und methodischen Ansatzes an Minor und Selge an, konzentriert sich aber ausschließlich auf den Nachweis von Übereinstimmungen zwischen Ulrich von Winterstetten und Gottfried von Neifen. Wenn de Jong im dritten Kapitel ihrer Arbeit die Stellung Gottfrieds in der zeitgenössischen Literatur betrachtet, stehen dabei vor allem Fragen des Einflusses im Vordergrund. Zwar beschäftigt de Jong der Einfluss früherer Dichter auf Gottfried, stärker fokussiert sie sich allerdings darauf, den Einfluss Gottfrieds auf Ulrich nachzuweisen.¹⁵⁶

Als wörtliche Anklänge führt de Jong etwa folgende Beispiele an:

Ulrich	Gottfried von Neifen ¹⁵⁷
<i>Nust diu liehte <u>heide val</u> (3,1,1)</i>	<i>Nu siht man aber die heide val (XXIII,1,1)¹⁵⁸</i>
<i>Winter wil uns <u>aber twingen</u> (34,1,1)</i>	<i>Winter, dû wilt aber twingen ([XLII],1,1)¹⁵⁹</i>

Lexikalische Übereinstimmungen, wie sie in diesen beiden Beispielen zu beobachten sind, führen de Jong zu dem Schluss, dass „von der Originalität eines dieser beiden Dichter [UvW] mit Bezug auf diese Strophen nicht viel übrig bleibt. [...] Das ist mehr als Beeinflussung, das ist Nachahmung“¹⁶⁰.

¹⁵⁴ Vgl. Ehlert, Konvention, S. 274.

¹⁵⁵ De Jong, Gottfried von Neifen.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 104. Schon vor de Jong werden Ähnlichkeiten zwischen der Dichtung Gottfrieds und Ulrichs konstatiert, die von einer Einflussnahme Gottfrieds auf Ulrich ausgehen. Aufgrund der historischen Einordnung Ulrichs von Winterstetten ist Knod der Ansicht, Ulrich habe sich Gottfried zum Muster genommen (vgl. Knod, Carl Gustav: Gottfried von Neifen und seine Lieder. Eine literaturhistorische Untersuchung von Gustav Knod, Tübingen 1877, S. 30). Eine Beeinflussung der Lyrik Gottfrieds durch Ulrich erwägt Zoepfl, Höfische Dorfpoesie, S. 49f.

¹⁵⁷ Mhd. Text zitiert nach KLD I, S. 107 und S. 122.

¹⁵⁸ Vgl. de Jong, Gottfried von Neifen, S. 114.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 114.

¹⁶⁰ Ebd., S. 106.

Die beiden von de Jong angeführten Belegstellen sind jeweils Bestandteil von Natureingangsstrophen, in denen Dichter gemeinhin auf den Jahreszeitentopos¹⁶¹ zurückgreifen. Wenn sich deshalb bei Ulrich und Gottfried das Bild der kahlen Heide oder das des grausamen Winters, dessen Handeln stets als *twingen* beschrieben wird, ähneln, ist dieser Umstand vor allem der Tatsache geschuldet, dass beide auf denselben Topos rekurrieren. Ein Beweis für die Übernahmequalität der Winterstettenschen Verse ist hingegen durch diesen Vergleich nicht erbracht.¹⁶²

Trotzdem folgert de Jong aus ihrer Vergleichsstudie und unter Berücksichtigung urkundlicher Zeugnisse, die Gottfried früher belegen als Ulrich:

Dieser Nachweis wirft nun auf WINTERSTETTENS [Herv. C. M. d. J.] Originalität kein allzu günstiges Licht: weder was die Gedanken betrifft, noch als Wort- noch auch als Formkünstler ging er seinen eignen Weg. Er ist nicht nur von NEIFEN auf Schritt und Tritt abhängig, sondern er benutzt auch andere Dichter, wie WOLFRAM, WIZENLO, NEIDHART und TANHAEUSER, für seine dichterische Produktion. Erstaunlich und sogar bewundernswert bleibt dabei die Leichtigkeit, mit der er sich des fremden Eigentums bemächtigte und es für seine Zwecke verwendete.¹⁶³

Es können hier zwar nicht alle bei Minor, Selge oder de Jong angeführten Textstellen einer kritischen Betrachtung unterzogen werden, doch können die besprochenen Beispiele zumindest die theoretischen und methodischen Schwächen dieser Ansätze veranschaulichen und verdeutlichen, durch welche Praxis das Epigonenstigma einst generiert wurde. Zwei Ergebnisse sind aus dieser Forschungskritik besonders herauszustellen:

- (1) Viele der als „Übereinstimmungen“ ausgewiesenen Textstellen sind nicht dem Einfluss eines Dichters auf einen anderen geschuldet, sondern sie sind vielmehr darauf zurückzuführen, dass Topik und Motivik der Markierung von Gattungs- und Themendiskursen dienen.¹⁶⁴ Folglich weisen sie nicht den späteren Dichter als Nachahmer des früheren Dichters aus, sondern sie zeigen, dass durch den Rekurs auf die literarische Tradition sprachliche und motivische Ähnlichkeiten zwischen Texten unterschiedlicher Dichter entstehen können.
- (2) Lexikalische Übereinstimmungen können mit unterschiedlichen semantischen Funktionen verbunden sein. Deshalb müssen neben den Mikrokontexten auch die weiteren Liedkontexte ins Auge gefasst werden.
- (3) Die Begriffe „Übernahme“ und „Nachahmung“ sind terminologisch unscharf, da sie für Textphänomene genutzt werden, die einander in völlig unterschiedlicher Weise

¹⁶¹ Dieser umfasst des Weiteren auch *bluomen*, *klê*, *walt*, *vogelîn*, *sumer*, *snê*, *rîfen*. Vgl. dazu auch Ehlert, Konvention, S. 277.

¹⁶² Ganz besonders nicht dann, wenn auch die größeren Liedkontexte oder auch die metrischen Formen der Strophen in den Vergleich einbezogen werden.

¹⁶³ De Jong, Gottfried von Neifen, S. 125.

¹⁶⁴ Der Gattungsrekurs selbst ist erforderlich, weil er die semantische Bezugsfolie bildet, auf dessen Basis die Bedeutungs-genese der Texte erfolgt.

und Intensität ähneln. Um einer Differenzierung willen bedürfte es eines klar umrissenen Kriterienkatalogs, der es möglich macht, die Spezifika einer Textstelle möglichst exakt und intersubjektiv nachvollziehbar zu beschreiben.

Aus diesen Kritikpunkten und der vorangehenden Kurzanalyse ergeben sich berechnigte Zweifel an der alten Übernahmehese und folglich auch an den daraus abgeleiteten Qualitätsurteilen über die Winterstettensche Lyrik. Das Desiderat einer grundlegenden Neubewertung des Œuvres manifestiert sich daraus einmal mehr. Dabei dürfe man nach Wachinger

nicht jede Ähnlichkeit als Absicht deuten. Gewiß sind die Grenzen zwischen einem zufälligen Anklang aufgrund typischer Ausdrucksweise, einer bewußten Remineszenz und einem bewußten Zitat, die Grenzen zwischen einer durch gemeinsame Tradition bedingten Motivähnlichkeit, einer spielerischen Motivumkehrung oder -variation und einem pointiert polemischen Aufgreifen eines Motivs oft schwer zu ziehen. Aber ich glaube, es wäre viel gewonnen, wenn man bewußte Beziehungen nur dort anerkennen würde, wo möglichst charakteristische Formulierungen oder Motive einigermaßen genau zitiert¹⁶⁵ oder umgekehrt werden.¹⁶⁶

Obwohl es im Zuge der Neuausrichtung der germanistischen Mediävistik zu einer stärkeren Berücksichtigung der mittelalterlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen der mittelhochdeutschen Lyrik¹⁶⁷ kommt und immer wieder der Anspruch nach einer höheren Wertneutralität formuliert wird, bleibt das alte Epigonenstigma lange wirksam. Dies liegt vor allem daran, dass keine nennenswerte Auseinandersetzung mit den philologischen Befunden der Similien- und Einflussforschung erfolgt, die – anders als in dieser Arbeit – kaum hinterfragt werden. Nach Baumann seien selbst Studien der Intertextualitätsforschung vielfach „nicht über das methodische Instrumentarium und die Ergebnisreichweite einer reflektierenden Q. [Quellen- und Einflussforschung] hinausgekommen“¹⁶⁸. Arbeiten, die um eine höhere Wertschätzung der Winterstettenschen Lyrik bemüht sind, versuchen diese einerseits durch eine funktionelle Umdeutung der älteren Befunde zu erlangen, andererseits durch einen Austausch des normativ aufgeladenen Epigonenbegriffs durch weniger vorbelastete Begriffe. Ein grundlegender Paradigmenwechsel bleibt aber zunächst aus.

¹⁶⁵ Zur Problematik des mittelalterlichen Zitierens siehe Kap. I.2.3.

¹⁶⁶ Wachinger, Burghart: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, München 1973 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 42), S. 98f.

¹⁶⁷ Im Zuge der Professionalisierung der Germanistik im Laufe des 19. Jahrhunderts, die gleichzeitig zu ihrer fachlichen Ausdifferenzierung führt, wird nach Bein, Mit fremden Pegasusen, S. 308, die Entwicklung eigener Konzepte und Methoden sowie die Begründung eigener Urteile zunehmend notwendig. Schon Paul fordert, dass man in der Wissenschaft „genaue Rechenschaft über das eingeschlagene Verhalten zu geben vermag und sich der Gründe, warum man so und nicht anders verfährt, deutlich bewusst ist“ (Paul, Hermann: „Methodenlehre“, in: Grundriss der germanischen Philologie, Bd. 1, hg. v. Hermann Paul, Strassburg 1891, S. 152–237, hier S. 152).

¹⁶⁸ Baumann, Quellen- und Einflussforschung, S. 534, Sp. b.

I.3.2 Ulrich als Formvirtuose: Formalisierte Inhalte und virtuose Form?

„Die späthöfische Literatur des deutschen 13. Jahrhunderts, lange nur dem Schema epigonenhaften Absturzes aus klassischer Norm und Blüte überantwortet, hat durch neue literarische Erlebnisse im 20. Jahrhundert manche Rettung erfahren.“¹⁶⁹ Mit diesem Worten leitet Hugo Kuhn in den 1960er Jahren seine Arbeit „Minnesangs Wende“¹⁷⁰ ein, in der er das ehemals als Zeit des literarischen Verfalls und der Stagnation verunglimpfte 13. Jahrhundert als Zeit eines tiefgreifenden literarischen Wandels perspektiviert. Auf der Grundlage einer mutmaßlichen Wende der Lyrik unternimmt Kuhn den Versuch einer Neubeschreibung der Dichtung Gottfrieds von Neifen, Burkharts von Hohenfels und Ulrichs von Winterstetten.

Dem alten Epigonenbegriff setzt Kuhn das Begriffspaar „Formalismus“¹⁷¹ und „Schematismus“¹⁷² entgegen. Dabei geht es ihm zunächst um „nichts weiter, als den Epigonenbegriff, der hier (wie sonst) die historischen Tatsachen nur vordergründig trifft und zu sehr psychologisiert, auf einen strengen Stilbegriff [zu] reduzieren.“¹⁷³ Demnach zielt Kuhn genau genommen nicht auf die Entkräftigung des Epigonenverdikts, sondern auf dessen *Reduktion*: Statt die mittelalterliche Dichtung unter dem Blickwinkel ihrer inhaltlichen Parallelität zu vorgängiger Lyrik zu betrachten, fokussiert sich Kuhns Studie auf ihren „bewußt in Inhalt und Form ausgeprägte[n] ‚Formalismus‘“¹⁷⁴. Die drei genannten Dichter zeichne aus, dass sie „den reinsten, den bis zur Formel gereinigten Klang der hohen Minne“¹⁷⁵ anstimmten.

Kuhns Untersuchungsinteresse schließt die spezifischen Modi und Funktionen von Topik und Motivik sowie bestimmter gattungsspezifischer Sprachformeln weiterhin aus. Die philologischen Befunde, die aus der von der Similien- und Einflussforschung geprägten Wissenschaftstradition hervorgehen, werden nicht angetastet, sondern lediglich mit normativ weniger vorbelasteten Überschriften versehen. Trotz dessen wird Kuhns wichtigste Leistung in der „Befreiung“ der drei Lyriker vom Epigonenetikett gesehen. Nach Goheen habe Kuhn

die Betrachtung der sogenannten Epigonenzeit des Mittelalters aus dem Bannkreis der Anschauung vom Blüte-Verfalls-Zyklus befreit, indem er die Geschichte des deutschen

¹⁶⁹ Kuhn, Minnesangs Wende, S. 1.

¹⁷⁰ Ebd., S. 1.

¹⁷¹ Bei Kuhn heißt es: „Was der heute vieldeutige Begriff des Formalismus hier meint, dürfte klar sein: ein vom Erringen der Inhalte abgerücktes, ein ausgesprochen formales, d. h. auf Methoden, Kombinationen und formtechnischen Schmuck gerichtetes Interesse der Künstler; in unserem Fall: ein bewußtes Experimentieren dieser Art an dem scheinbar unveränderten Erbe von Minnedienst und Minnelied“ (ebd., S. 144).

¹⁷² Vgl. ebd., S. 156f.

¹⁷³ Ebd., S. 145.

¹⁷⁴ Ebd., S. 144.

¹⁷⁵ Ebd., S. 4.

Minnesangs im 13. Jahrhundert als progressive Entwicklung, als Periode eines markanten Stilwandels sieht, den er in der Dichtung der schwäbischen Schule [...] nachweist. Als unterscheidendes Merkmal dieses Stilwandels bezeichnet H. Kuhn einen Formalismus dieser Kunst, mit dem er einen tiefen Wandel des Inhaltes einhergehen sieht.¹⁷⁶

Fraglich bleibt, ob es Kuhn tatsächlich gelingt, die spätere Lyrik neu zu perspektivieren und sich vom Blüte- und Verfallsschema zu lösen, da er nicht vom Epigonalitätskonzept abrückt, sondern die vermeintlichen Übernahmequalitäten der späteren Lyrik lediglich durch eine neue Beschreibungsfolie ersetzt. Zudem spiegelt sich im Begriff der „stilistischen Wende“, mit dem Kuhn die Lyrik des 13. Jahrhunderts charakterisiert, nicht die Auffassung wider, dass Literatur als ein gattungsgeschichtliches Kontinuum sich stets kontinuierlich weiterentwickelt. Der Begriff der „Wende“ widerspricht einer solchen Auffassung eher, da er die Vorstellung lanciert, in der späteren Lyrik habe die literarische Entwicklung plötzlich eine ganz neue Richtung eingeschlagen.

Kuhn nutzt den Terminus „Stilwandel“ zunächst, um die vermeintliche inhaltliche Neuerung der Lyrik zu beschreiben, die sich seiner Ansicht nach aus deren Objektivierung und einer sich daran anschließenden Formalisierung ergebe.¹⁷⁷ Objektivierung und Formalisierung sind nach Kuhn die Folge der unermüdlichen Wiederholung der konventionellen Minnesanginhalte. Diese seien durch die Wiederholung zu „bloßen Formel[n] erstarrt“¹⁷⁸, die im Vorgang des Dichtens bloß stilistisch geschickt aneinander gereiht werden müssten.

Objektivität beschreibe demnach den Umstand, dass das Konzept der hohen Minne im 13. Jahrhundert nicht mehr inhaltlich verhandelt werde, sondern feststehe: Die Minneinhalte seien nicht mehr Ausdruck einer persönlichen Erfahrung und besäßen keine Bindung mehr an gesellschaftliche Werte.¹⁷⁹ Dieser Umstand eröffne wiederum die Möglichkeit, mit dem technischen Inhalts- und Formschmuck zu experimentieren.¹⁸⁰ Nach Kuhn beruht die „stilistische Wende“ der Lyrik des 13. Jahrhunderts folglich auf der Objektivierung des Inhalts, die wiederum dessen Formalisierung bewirkt.

Methodologisch fragwürdig ist vor allem, dass Kuhn die älteren philologischen Befunde im Sinne eines neuen poetischen Verfahrens¹⁸¹ lediglich umdeutet, sie aber nicht grundlegend hinterfragt. Den poetologischen Bedingungen von Minnesang im 13. Jahrhundert wird nach wie vor nicht ausreichend Rechnung getragen, denn insbesondere die Funktionsweise von

¹⁷⁶ Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*, S. 9.

¹⁷⁷ Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 144ff.

¹⁷⁸ Thurnher, Eugen: „König Heinrich (VII.) und die deutsche Dichtung“, in: DA, Bd. 33 (1977), S. S. 522–542, hier S. 528. Vgl. auch Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 4 und S. 144ff.. So auch de Boor dessen Ausführungen sich in weiten Teilen Kuhn anschließen (vgl. de Boor, Helmut: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 2, München 1964, bes. S. 346–358, hier S. 355). De Boors Anmerkungen sind noch stark von der durch Wilhelm Scherers Wellenschema beeinflussten Vorstellung eines wiederholten Aufstiegs und Verfalls (= Qualitätsverlust) geprägt.

¹⁷⁹ Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 145.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 144ff.

¹⁸¹ In dieser und ähnlicher Weise etwa Kuhn, *Minnesangs Wende*; Hausner, *Spiel mit dem Identischen*; Sayce, Olice: *The Medieval German Lyric 1150–1300*, Oxford 1982, S. 315–319.

Topik und die Prozesse der Bedeutungsgenese, die durch den Rekurs auf Gattungsmuster erfolgen, könnten auch andere Erklärungen für das vermeintliche Festwerden der Inhalte liefern.

Denn natürlich zeichnet sich der Prozess der Bedeutungsgenese durch eine gewisse Formelhaftigkeit im Sinne einer Regelmäßigkeit, nicht aber einer Unveränderlichkeit (!), aus. Gerade dieser Umstand muss aber weitergreifende Fragestellungen lancieren: Inwiefern bedingen der Modus und die spezifische Kontextualisierung topischer Elemente und Motive deren Bedeutung und Funktion im Text? Wie kann trotz der Konventionalität bestimmter Textelemente neue Bedeutung entstehen (Kap. I.4.2)? Dass es über die Grundimplikationen der hohen Minne hinaus zumindest in den Winterstettenschen Liedern auch um eine Ausdifferenzierung der Sänger-Ich-Rolle oder die Erzeugung metapoetischer Ebenen geht (Kap. I.4.1), die besonders mittels der *verba dicendi* markiert werden, findet bei Kuhn keine Berücksichtigung. Sein Fokus liegt darauf, die alten Befunde unter der Prämisse der Vorstellung einer stilistischen Wende positiv umzudeuten.

Wenngleich dies ein hehres Ziel ist, zeugt doch das Umcodieren der alten Befunde zugleich von deren Akzeptanz. Deshalb bleiben eine Bezeichnung wie „gereinigt“¹⁸² oder die Formel-Metaphorik Kuhns auch nur ein Versuch, einen als negativ eingeordneten Sachverhalt, ergo die vermeintliche Redundanz der „immer gleichen“ Inhalte, durch geschickte Rhetorik positiv zu umschreiben. Von einer grundlegenden Veränderung des theoretischen Ansatzes zeugt dies hingegen nicht.

Als zweiten Bestandteil seiner Stilwende definiert Kuhn den formal-technischen Umgang mit den (objektivierten) Inhalten, der sich vor allem in deren kunstvoller sprachlicher und formaler Ausgestaltung äußert.¹⁸³ Die vermeintliche „Objektivierung“ der Inhalte rechtfertigt einen methodischen Zugriff, der seinen Fokus auf die Form des Inhalts legt. Den Inhalten selbst wird unterstellt, sie würden nur noch als reines Klangmaterial fungieren, „um immer neue metrisch-musikalische Formspiele zu inszenieren“¹⁸⁴. So lässt sich die „stilistische Wende“ Kuhns insgesamt auf folgende Formel bringen: Formalisierung wegen Objektivierung (der Inhalte).

Da Kuhn die philologischen Befunde der Similien- und Einflussforschung kaum antastet und noch nicht einmal den Anspruch erhebt, das Epigonenurteil zu revidieren,¹⁸⁵ bleiben die alten Wertungsmechanismen, die aus dem theoretischen Ansatz der Similien- und Einflussforschung hervorgehen, auch mit und nach Kuhn weiterhin präsent. Eine mehr oder minder auf die formale Vermittlung der Inhalte und die Form der Dichtung fokussierte (und darum selektive) Analyse setzt nicht an den Textkonstitutionen an, aus denen das

¹⁸² Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 4.

¹⁸³ Z. B. mittels besonders dekorativem Reimschmuck.

¹⁸⁴ Hartmann, *„Materie“*, S. 106.

¹⁸⁵ Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 145.

Epigonalitätsurteil resultiert. Dieses bleibt folglich wirksam – nunmehr allerdings unter dem Etikett von Objektivierung und Formalisierung.

Trotz dessen ist Kuhns Arbeit zugute zu halten, dass sie einen produktiven Zugriff auf die spätere Lyrik eröffnet. Dieser werden nun erstmalig eigenständige Entwicklungstendenzen zugestanden. Dass sich die mediävistische Forschung in der Folge stärker auf die Lyrik des 13. Jahrhunderts konzentriert, ist zweifellos positiv zu bewerten. Kuhns Ansätze werden programmatisch für Positionen, die einerseits dafür plädieren, den selbstreferentiellen Charakter der Dichtung stärker zu berücksichtigen, sich andererseits aber dagegen richten, Minnesang nur als zweckentbundene, formale Variationskunst zu sehen.¹⁸⁶

Allerdings trägt Kuhns Studie auch dazu bei, dass es in Folgeuntersuchungen zu einer stärkeren Fokussierung der formalen Aspekte der Dichtung kommt. Diese geht mit einer mehr oder minder starken Ausblendung inhaltlicher Dimensionen einher. So stellt Hartmann fest, dass in „auffallendem Gegensatz zu der intensiven Beschäftigung mit Ulrichs Formkunst [...] der inhaltlichen Gestaltung seiner Werke bislang nur wenig Beachtung geschenkt worden“¹⁸⁷ ist. Fragwürdig ist diese Konzentration auf das Formale, weil das Inhaltliche nach wie vor – vielleicht aber auch besonders seit Kuhn – als formalistisch wahrgenommen wird: „In diesem Punkt hat sich die Forschungsmeinung [...] kaum geändert.“¹⁸⁸

Die Betonung des Formalen setzt sich als bis in die 1970er Jahre und darüber hinaus fort.¹⁸⁹ Noch in den 90er Jahren wird Kuhns These durch Perrin bestätigt: „the loss of meaning is the motor of stylistic change“¹⁹⁰. Allerdings konzentriert sich das Forschungsinteresse nun verstärkt auf als besonders oder als besonders ästhetisch wahrgenommene Einzeltexte.¹⁹¹ Das wiederum konvergiert damit, dass zu diesen Texten Einzelinterpretationen vorliegen,

¹⁸⁶ Vgl. Egidi, Margreth: *Höfische Liebe: Entwürfe einer Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob*, Heidelberg 2001 (= GRM, Beiheft; 17), S. 15.

¹⁸⁷ Hartmann, ‚Materie‘, S. 106.

¹⁸⁸ Ebd., S. 108.

¹⁸⁹ Die Formproblematik wird zum Beispiel auch bei Bertau diskutiert (Bertrau, Karl Heinrich: *Sangverslyrik: Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs*, Göttingen 1964 (= Palaestra; 240)).

Große Bedeutsamkeit für das Winterstettensche Œuvre besitzt zudem Ranawakes Arbeit. Sie liefert wertvolle Hinweise zu literarischen Traditionszusammenhängen und der Bedeutung und Funktion spezifischer Formeigenschaften. In einer detaillierten Zusammenstellung von Strophen wird der Konnex zwischen der romanischen und deutschen Verskunst beleuchtet. Obwohl die Studie den Nachweis bestimmter formaler Traditions- und Wirkungslinien als primäres Ziel definiert, ist es die große Stärke dieser Arbeit, dass aus der Darstellung von Einflussrichtungen keine Qualitätsurteile abgeleitet werden (Ranawake, Silvia: *Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formtypologie von Minnesang und Trouvèrelid an der Wende zum Spätmittelalter*, München 1976 (= MTU; 51)).

¹⁹⁰ Perrin, Newton A.: *Reification and the Development of Realism in Late Minnesang*, Göttingen 1982 (= GAG; 279), S. 107.

¹⁹¹ Vgl. Bein, Mit fremden Pegasusen, S. 299ff. Dazu zählen im Wesentlichen solche, die sich aufgrund ihrer inhaltlichen oder formalen Anlage von der Masse der Texte abheben; es könnten etwa die Lieder 4, 11, 36 und 37 dazu gezählt werden.

während Ulrichs minnethematische „Mainstream-Lieder“ mit Ausnahme des von Kraus’schen Kommentars weitestgehend unberücksichtigt bleiben.

Für das Winterstettensche Œuvre erweist sich vor allem die Arbeit Streichers¹⁹² aus den 1990er Jahren als bedeutsam. Streicher legt seinen Fokus auf das Herausstellen der formalästhetischen Merkmale des Winterstettenschen Œuvres und konzentriert – oder beschränkt – sich deshalb auf die Analyse der aufgrund ihres Refrains als „besonders“ deklarierten Refrainkanzonen des Dichters. Anlehnend an das Kuhnsche Objektivierungs- und Formalisierungsparadigma entwirft Streicher eine „Formengrammatik“¹⁹³, in deren Rahmen er „in dialektischer Weise eigentlich generalisierend nach Elementen einer Grammatik im Schematismus des Minnesingens im 13. Jahrhundert“¹⁹⁴ fragt. Diesem Untersuchungsinteresse liegt die These zugrunde, dass die Reproduktion bestimmter Motiv- und Wortverbindungen durch eine Syntax bedingt wird, die der Gattung zugrunde liegt.¹⁹⁵

Streichers Ausführungen, der „bei Winterstetten tatsächlich eine bestimmte Konstellation beispielsweise vor allem der baulichen Bezüge und Vollzüge herausstellte, deren Prinzipien sich als allgemeiner, eben als ‚grammatisch‘ angewendet, erweisen“¹⁹⁶, unterstützen Kuhns These – ganz besonderes deshalb, weil Streicher die Aufwertung des Refrains, der zweifellos ein wichtiges Element der Winterstettenschen Liedlyrik darstellt, als die wichtigste poetologische Leistung des Dichters hervorhebt.¹⁹⁷

Eine starke Fokussierung auf die formalen Elemente erfolgt auch bei Hausner und Joschko. In ihrer Studie „Spiel mit dem Identischen“¹⁹⁸ widmet sich Hausner den unterschiedlichen Typen und den ästhetischen Funktionen von Refrains in Texten des 12. und 13. Jahrhunderts. Am Beispiel der Winterstettenschen Lyrik Ulrichs versucht sie zu zeigen, dass der Refrain in der literarischen Situation des 13. Jahrhunderts zu einem „Formsymbol“¹⁹⁹ geworden ist. Durch die streng geregelte Wiederkehr respondierender Elemente würden diese zu einer Form, der gerade deshalb eine so große Bedeutung zufalle, weil die inhaltlichen „Elemente im Hinblick auf die Konstitution von Liedinhalten [...] nur von untergeordneter Bedeutung

¹⁹² Streicher, Minnesangs Refrain.

¹⁹³ Ebd., S. X.

¹⁹⁴ Ebd., S. IX.

¹⁹⁵ Aktualisierungen im hermeneutischen Sinne sind zudem hinsichtlich der spezifischen Kommunikationsbedingungen der Lyrik notwendig. Dazu gehören etwa die Unterscheidung einer textinternen und textexternen Ebene und, daran gekoppelt, die Differenzierung Dichter, Sänger und Sängers-Ich.

¹⁹⁶ Streicher, Minnesangs Refrain, S. IX.

¹⁹⁷ Vgl. Bauschke, Poetologisches Spiel, S. 148.

¹⁹⁸ Hausner, Renate: „Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg, hg. v. Peter K. Stein, Göppingen 1980, S. 281–384 (= GAG; 304).

¹⁹⁹ Ebd., S. 286.

sind“²⁰⁰. Dabei ist eine Grundannahme Hausners, dass die wesentliche Aussage der Winterstettenschen Lyrik in ihrer Form liege: Die „Form ist zum eigentlichen Inhalt geworden“²⁰¹.

Ähnliche Auffassungen spiegeln sich auch bei Kischkel und Joschko wider. Aus seinem Vergleich der Leichs des Tannhäusers und Ulrichs von Winterstetten folgert Kischkel, dass sich in der Winterstettenschen Lyrik „doch eine Extremform der sprachlichen Uniformierung und formalen Virtuosität [findet], die mit ihrer Tendenzförmigkeit nicht zu erledigen“²⁰² ist. Bei Joschko heißt es, das

zur Formelhaftigkeit erstarrte Motivarsenal des traditionellen Minnesangs lenkte die drei schwäbischen Dichter [Burkhard, Gottfried und Ulrich] auf die Entwicklung eines ausgeprägten Formbewußtseins und einer atemberaubenden Formartistik. [...] Mit der funktionalen Reduzierung der Minnelyrik rückt nicht der Inhalt in das Zentrum der Poesie, sondern die Form selbst wird zum Inhalt.²⁰³

Um den Blick für den Sinngehalt der Form zu öffnen, postuliert Bremer deshalb gar, die Vorstellung eines „organischen Zusammenhangs von Form und Inhalt“²⁰⁴ aufzugeben. Anders als Kuhn, der den Begriff Formalismus nicht nur auf die äußere Form, sondern auch auf den Inhalt bezieht, meinen Hausner und Joschko ausschließlich die formalen Eigenschaften von Lyrik, wenn sie über „Form“ sprechen. Es findet also eine gewisse Bedeutungsverengung statt, die – so ist anzunehmen – der Verwandtschaft der Termini „Form“ und „Formalismus“ geschuldet ist.

Die „zum reinen Programm erstarrte Minnedichtung“²⁰⁵ ist schließlich auch der Ausgangspunkt für Händls Arbeit, die von einem kommunikationswissenschaftlichen Ansatz her der Frage nach der pragmatisch-kommunikativen Funktion der Minnelyrik des 13. Jahrhunderts nachgeht, um daraus allgemeine Entwicklungstendenzen der Lyrik im 13. Jahrhundert abzuleiten. Nach Händl zeige sich besonders in der Übernahme zentraler klassischer Rollen, zum Beispiel der des Liebenden, ein „‘positives‘ Aufnehmen der Tradition“, wobei der veränderte Stellenwert von Minne- und Sangthematik nicht primär inhaltlich, sondern „an der Art der Präsentation der Lieder im Kommunikationsvorgang

²⁰⁰ Hausner, Spiel mit dem Identischen, S. 289.

²⁰¹ Ebd., S. 363.

Schon Gottfried Benn verweist auf den Zusammenhang von Form und Inhalt: „Die Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erleben einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen“ (Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“, in: Essays, Reden, Vorträge, hg. v. Gottfried Benn, Wiesbaden 1965 (= Gesammelte Werke; Bd. 1), S. 500).

²⁰² Kischkel, Tannhäusers heimliche Trauer, S. 211.

²⁰³ Joschko, Dirk: „Drei Lyriker an der Schwelle des Spätmittelalters: Burkhardt von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Ulrich von Winterstetten“, in: Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung, hg. v. Artur Bethke, Greifswald 1986 (= Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald; Deutsche Literatur des Mittelalters 3), S. 104–125, hier S. 105.

²⁰⁴ Bremer, Ästhetische Konvention, S. 139.

²⁰⁵ Händl, Rollen, S. 359.

erkennbar ²⁰⁶ sei. Die ausgeprägte artistische Ausgestaltung der Lyrik führt Händl auf eine veränderte kommunikative Funktion von Minnesang zurück, die im 13. Jahrhundert in erster Linie zu einer Unterhaltungskunst werde.²⁰⁷

Laude formuliert schließlich explizit, dass sie entgegen Kuhn nachweisen wolle, dass die Dichtung Ulrichs über die Grenzen des konventionellen Minnesangs hinaus eigene Wege gehe.²⁰⁸ Allerdings untersucht sie lediglich drei Lieder des Dichters, die sich durch ihre besonderen kommunikativen Strukturen auszeichnen, während das Gros des Œuvres unberücksichtigt bleibt. Anhand der drei ausgewählten Lieder attestiert Laude dem Minnesang im 13. Jahrhundert eine „signifikante Funktionsverschiebung“²⁰⁹, die durch die kaum noch vorhandene Minne- und Wertediskussion und die Demontage der Sänger-Ich-Rolle bedingt sei.²¹⁰ Ulrich postuliere eine Kunstauffassung, die auf den Grundsätzen von ästhetischer Eigenständigkeit basiere und eine entsprechende Rezeptionshaltung beim Publikum einfordere.²¹¹ Leider findet sich statt einer genauen Untersuchung der übrigen Lieder und Leichs lediglich der etwas zu allgemeine Hinweis, dass Ulrich hier „mehr oder minder ‚konventionellen‘ Minnesang praktiziert und dabei seine formale Virtuosität in weitaus stärkerem Maße als in den hier untersuchten Liedern beweist“²¹².

²⁰⁶ Händl, Rollen, S. 452.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 452f.

²⁰⁸ Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 1–26.

²⁰⁹ Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 9. Entgegen Laude argumentiert Lembke, dass nicht von einer neuartigen Funktion der Minnelyrik auszugehen sei, da lediglich eine bereits (seit jeher) vorhandene Funktion des Sings als „ästhetisches Spiel“ stärker in den Vordergrund gerückt werde (vgl. Lembke, Minnekommunikation, S. 422).

Von einer Funktionsverschiebung spricht auch Ernst Bremer, der die „inhaltliche Reduktion“ ausgewählter Lieder im Sinne eines allgemeinen Funktionswandels der Lyrik umzudeuten versucht. Dieser werde nach Bremer durch die sich verändernde Realitätserfahrung bedingt, welche wiederum einer Veränderung der sozioökonomischen Rahmenbedingungen der Adligen im 13. Jahrhundert geschuldet sei: „Minnesang fungiert nicht mehr nur als literarisches Medium der Verständigung über Muster und Normen der sozialen Selbstdeutung und Kontrolle, sondern mehr und mehr als eine ästhetisierte Form gesellschaftlicher Kunstübung, als der ‚Entwurf eines intellektuell-ästhetischen Raumes neben der Wirklichkeit‘ [...] Die Reduzierung des normativen Anspruchs mündet im ‚Zwang‘ zur formalen Ästhetisierung und Virtuosität“ (Bremer, Ästhetische Konvention, S. 140). Die formale, äußere Ästhetisierung werde nach Bremer durch eine veränderte inhaltliche Schwerpunktsetzung bedingt: Während die Wertediskussion zum Thema Minne in den Hintergrund trete, würde das (formvollendete) Ausstellen der Gattung in den Fokus rücken. So gelte vor allem für die konventionellen Minnelieder, dass sie sich „überwiegend durch formale Virtuosität aus[zeichnen]; da sie inhaltlich dem schematisierten Repertoire der Topoi und Metaphern des konventionellen Minnesangs verpflichtet sind“ (ebd., S. 138).

²¹⁰ Vgl. dazu die Textanalysen und forschungskritischen Auseinandersetzungen in der Interpretation von Lied 11.

²¹¹ Vgl. Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 25. Nach Laude zeigten die drei Lieder eine poetische Selbst-Demontage des Sänger-Ich: Dieses sei im Hinblick auf die Glaubwürdigkeit seiner Minnewerbung keine verlässliche Instanz mehr. In der Folge werde Minnesang von jeglichem didaktischen oder ethischen Anspruch befreit und stehe in neugewonnener „Freiheit“ als Kunstform für sich. Minnewerbung als ästhetische Form werde demnach zum neuen Thema der Minnelyrik, was sich auch in der ästhetisierten äußeren Form widerspiegele.

²¹² Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 25.

Mit der allmählichen Veränderung des Textbegriffs²¹³ gehen schrittweise auch methodologische Neuerungen einher, die letztlich eine sich zum Positiven wandelnde Perspektive auf das Winterstettensche Œuvre bewirken. Er selbst wird immer häufiger als ein souveräner Vertreter der Stilwende des 13. Jahrhunderts beschrieben.²¹⁴ Von dem fragwürdigen Begriff der „Stilwende“ einmal abgesehen, ist daran zu kritisieren, dass die Begründung dieses Urteils sich nur sehr wenig auf den Inhalt der Lyrik stützt. So vermag diese Positiveinschätzung nicht die Durchschlagskraft zu entfalten, um die älteren, gleichwohl aber weiterhin präsenten Negativvorstellungen vollständig abzulösen. Bein merkt zudem ganz allgemein an, dass trotz dieser progressiven Tendenzen weiterhin auch Dichterbilder älterer Art in Lexikonartikeln oder Literaturgeschichten tradiert würden.²¹⁵

Strohschneider tritt den Wiederholungsstrukturen in den Winterstettenschen Leichs schließlich mit einem kommunikationspragmatischen Ansatz gegenüber. Ihm geht es vor allem darum, die „evidenten Stereotypen“²¹⁶ nicht nur aus dem Materialstatus der Sprache als Mittel der Entfaltung formaler Virtuosität herzuleiten, sondern funktionsgeschichtlich die zeremonielle Dimension dieser sprachlichen Handlungen herauszukehren: Der propositionale Gehalt der Rede lenke die Aufmerksamkeit auf deren poetische Formeln, was zur Folge habe, dass die Klagerede nicht mehr als subjekt- und affektbezogene expressive Klage zu verstehen sei, sondern gemeinschaftsbezogen als ästhetische Rede funktioniere.²¹⁷ Zeremonialität führe, so Strohschneider, zu einer gewissen Entreferentialisierung, in deren Folge der physisch präsente textexterne Sänger in erster Linie als Virtuose eines Klagegesangs (nicht aber als Klagender) wahrgenommen werde.²¹⁸

Leider nimmt Strohschneider bei seinen Überlegungen nur die Leichs des Dichters in den Blick und konzentriert sich damit wie Laude lediglich auf solche Texte, die sich wegen ihrer besonderen kommunikativen Strukturen und Handlungsmuster ohnehin vom Großteil der Lieder unterscheiden. So bleibt es ein Desiderat, diese selektive Textauswahl aufzuheben und die Hinweise, die diese „besonderen“ Texte in Bezug auf die poetische Kunstfertigkeit des Dichters liefern, am gesamten Œuvre zu überprüfen und entsprechend anzupassen.

Der Forschungsabriss zeigt, dass von einer ausreichenden Aufarbeitung des Winterstettenschen Œuvres im Augenblick noch keine Rede sein kann. Eine umfassende Gesamtanalyse, die sowohl formale als auch inhaltliche Aspekte, die Konturierung der Sprecherrollen, Performanzstrategien oder die dialektische Beziehung zwischen Tradition und Innovation berücksichtigt, ist nach wie vor ein dringendes Desiderat.

²¹³ Vgl. Bein, *Mit fremden Pegasusen*, S. 302ff.

²¹⁴ Vgl. Ranawake, Ulrich, Sp. 59.

²¹⁵ Vgl. Bein, *Mit fremden Pegasusen*, S. 302.

²¹⁶ Strohschneider, *Tanzen und Singen*, S. 206.

²¹⁷ Vgl. Strohschneider, *Tanzen und Singen*, S. 206.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 206.

I.4. Ein Paradigmenwechsel: Intertextualität, Sprecherrollen und Performativität

I.4.1 Ausgewählte Positionen der Minnesangforschung

Anlehnend an die vorausgehende Forschungskritik und das Untersuchungsinteresse dieser Arbeit wird der Fokus in diesem Kapitel auf einige Paradigmen gelegt, die bei der Analyse der Minnelyrik Ulrichs von Winterstetten bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben, deren generelle Relevanz für die mittelhochdeutsche Minnelyrik am Beispiel der Lyrik anderer Dichter aber bereits nachgewiesen werden konnte.

I.4.1.1 Die Dialektik von Tradition und Innovation

Die literarische Situation des 13. Jahrhunderts beschreibt sich als eine Synthese gattungshistorischer Kontinuität und gleichzeitiger Veränderung (Kap. I.3). Anhand philologischer Befunde lässt sich verifizieren, dass die mittelhochdeutschen Texte im 12. und im 13. Jahrhundert zwar durchaus thematische und motivische Parallelen zueinander aufweisen.²¹⁹ Es konnte im vorangehenden Forschungsbericht aber auch gezeigt werden, dass die Perspektivierung dieser Befunde eine Tendenz zum Pejorativen aufweist, was sich darin begründet, dass die Qualität der Texte daran gemessen wird, *in welchem Grad* sie Bekanntes thematisieren, wohingegen ausgeblendet wird, *wie* sie es aktualisieren.²²⁰

So verweist Heinzle noch in den 1990er Jahren darauf, dass man das ganze 13. Jahrhundert hindurch nicht müde geworden sei, die klassischen Muster, vor allem des Hausen-Kreises und Reinmars, zu repetieren. Da diese Nachbildungskunst als Ausdruck einer konservativ aristokratischen Haltung von sozialhistorischer Bedeutsamkeit sei, dürfe sie nicht gering geschätzt werden.²²¹ Das Bemühen, die Wertigkeit des späteren Minnesangs zu betonen, scheitert an der Verwendung von Begriffen wie „Nachbildungskunst“²²², welche weiterhin

²¹⁹ Besonders Motivgeschichten erweisen sich hier als aufschlussreich: zum Beispiel Gray, Clayton: *Motifs of classical Minnesang. Their origin, content and development*, Berkeley 1969; Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 2005; Ehlert, Konvention.

²²⁰ Holznagel warnt davor, diesen offensichtlichen Traditionsbezug als Anzeichen epigonalen Erstarrung zu deuten. Sachlich angemessener sei es, „die deutschsprachige Lyrik des 13. Jahrhunderts als eine Kunst der Variation zu bezeichnen, die auf einer Könnerschaft der Autoren und der Kennerschaft des Publikums beruht“ (Holznagel, Franz-Josef: *Geschichte der deutschen Lyrik*, Bd. 1: *Mittelalter*, Stuttgart 2013 (= RUB 18888), S. 64).

²²¹ Vgl. Heinzle, Joachim: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*. Band II: *Vom hohen zum späten Mittelalter*, Teil 2: *Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert (1220/30–1280/90)*, 2., durchges. Aufl., Tübingen 1994, S. 88f..

²²² Heinzle, *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 89.

die den literarischen Werken innewohnende kreative Eigenständigkeit mehr oder minder negieren und zugleich die generelle Notwendigkeit des Bezugs auf die literarische Tradition verkennen. Letztere, die spezifische Dialektik von Tradition und Innovation, soll Gegenstand dieses Kapitels sein.

Kuhn gelangt in seiner Arbeit zu der Schlussfolgerung, dass seine Befunde doch „überraschend nah an das traditionelle Epigonen- und Verfalls-Schema fürs 13. Jahrhundert heran[kämen]“²²³. Der Minnesang bis Walther sei ein „höchst irreales Kunst- und Gedankengebilde von doch höchster anthropologischer Intensität“²²⁴, wohingegen sein Fortleben und seine Fortproduktion im 13. Jahrhundert mit einem starken Qualitätsverlust erkaufte seien. Nach Kuhn habe erst das Aussetzen der inhaltlichen Arbeit am Liebeskonzept²²⁵, die Objektivierung und Formalisierung des Inhalts, die Möglichkeit geschaffen, den Fokus auf die künstlerische Ausgestaltung der Form zu legen.²²⁶

Diese Auffassung ist vor allem aus zwei Gründen fragwürdig. Erstens spielt sie Inhalt und Form gegeneinander aus,²²⁷ indem sie inhaltliche Redundanz als Voraussetzung für ein virtuoseres Formspiel definiert. Zweitens erkennt sie die Notwendigkeit, sich auf die Tradition beziehen zu müssen, um in Abgrenzung davon thematische oder formale Innovationen zu etablieren und diese auf der Folie der Tradition sichtbar zu machen.

Diese Traditionsfolie ist zugleich die Voraussetzung für die Kontextualisierung von Inhalten, da sie die Semantisierung von Textelementen bedingt. Die Entwicklung einer neuen Position innerhalb des minnethematischen Diskurses setzt demnach dessen Markierung voraus.²²⁸ In diesem Sinne kann eine Motivresponsion eine literarische Strategie

²²³ Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 194. Demgegenüber räumt er an anderer Stelle ein, „die konventionellen Gebrauchsmuster, die artistische Brillanz der Formensprache, die Topoi einer generellen Rhetorik der Huldigung und der Zeitkritik sind hier die verborgene Sprachschicht, auf deren Hintergrund erst die persönlichen Nuancen und inhaltlichen Ausfüllungen der Muster verständlich werden“ (Kuhn, Hugo: „Die Voraussetzung für die Entstehung der Manessischen Handschrift und ihre Überlieferungsgeschichtliche Bedeutung“, in: *Kleine Schriften*. Bd. 3: *Liebe und Gesellschaft*, hg. v. Hugo Kuhn u. Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980, S. 80–105, hier S. 83).

An anderer Stelle vermerkt Kuhn wiederum, Minnelieder seien serielle Variationen von Gebrauchsmustern und Rhetoriken, die nicht Inhalte aussagen oder Funktionen reflektierten (vgl. Kuhn, Hugo: „Determinanten der Minne“, in: *Kleine Schriften*. Bd. 3: *Liebe und Gesellschaft*, hg. v. Hugo Kuhn u. Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980, S. 52–49, hier S. 55).

²²⁴ Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 194.

²²⁵ Dem entgegen Hübner, dass Minnesang immer am artistischen Umgang mit Ausdrucks- und Inhaltsformen interessiert gewesen sei (vgl. Hübner, Gert: *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*, Baden-Baden 1996, S. 338). Nach Egidi zeige sich hier das ganz grundsätzliche Problem, dass die „von Kuhn zur Überwindung des Epigonalitätsklischees erarbeiteten Beschreibungskriterien [...] zum Teil wieder zu neuen Klischees erstarrt zu sein“ scheinen (Egidi, *Höfische Liebe*, S. 35).

²²⁶ Kuhn spricht über ein „vom Erringen der Inhalte abgerücktes, ein ausgesprochen formales, d. h. auf Methoden, Kombination und formtechnischen Schmuck gerichtetes Interesse der Künstler“ (Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 144f.).

²²⁷ So auch Egidi, *Höfische Liebe*, S. 35.

²²⁸ Wie bei einem Vergleich erfordert die Abgrenzung von einer bestimmten Minneposition zunächst einmal deren Nennung.

sein, um einen Text im literarischen System zu platzieren²²⁹: Der Rekurs auf Bekanntes ist „zugleich [Herv. M. E.] Voraussetzung der Offenheit für potentiell je neue Sinngebungen, die vor dem Hintergrund der im Text präsent gehaltenen Anwendungsgeschichte der Sprachmittel sichtbar werden“²³⁰. Elemente, die bestimmte literarische Diskurse bzw. Themen markieren, tragen folglich zum Gelingen der kommunikativen Situation bei.²³¹

Das setzt zugleich voraus, dass ein Bezug auf die literarische Tradition nicht als unkreative Übernahme perspektiviert wird, sondern dass er als eine spezifische Form der literarischen Markierung wahrgenommen wird. Diese kann durch unterschiedliche (Verweis-)Strategien erfolgen. Motivresponsionen, Einzeltextreferenzen²³², Allusionen, das Aufgreifen bestimmter Argumentationsmuster, ähnliche Strophenformen, die Pointierung sinnschwerer Wörter mittels Reim, Parodie und Kontrafaktur stellen bloß einige der Techniken dar, mit denen Bezüge zu bestimmten literarischen (Gattungs-)Traditionen, Themen oder Einzeltexten gekennzeichnet werden können. Klein spricht in diesem Zusammenhang von einer „literarische[n] Kommunikation“²³³. Dies bezieht sie allerdings nicht nur auf die diskursverweisende Funktion bekannter Topoi und Motive, sondern auch auf intertextuelle Dichtungsverfahren, die es den Dichtern erlauben, miteinander „zu sprechen“ und auf diese Weise im Medium von Lyrik einen kommunikativen Austausch zu bestimmten Themen zu initiieren.²³⁴

Neben den spezifischen textinternen Sinngebungsprozessen hat das Aufgreifen bekannter literarischer Formen, Themen, Motive etc. auch textexterne Gründe, die produktions- und rezeptionsästhetischer Naturen sind. Das Aufgreifen bekannter Stoffe und Motive kann als eine Legitimations- und Autorisierungsstrategie fungieren:

[I]n einem kulturellen Paradigma, das dem Neuen, der Erfindung und auch dem Fiktionalen als Lügenhaftem mit großer Skepsis gegenübersteht, empfiehlt es sich nicht, einen literarischen Text als Bruch mit der Tradition zu inszenieren, sondern vielmehr, ihn durch den Anschluß an eine möglichst lange Tradition zu legitimieren. Gerade indem ein Text als Wiederholung von etwas Altem und Bekanntem stilisiert wird, wächst ihm Geltung zu, und

²²⁹ Vgl. Klein, Minnesang, S. 189.

²³⁰ Egidi, Höfische Liebe, S. 29.

²³¹ Vgl. auch Eikelmann, Denkformen, S. 3.

²³² Der Begriff wird in Kap. I.4.3.2 definiert.

²³³ Klein, Minnesang, S. 189.

²³⁴ Derartige Dichtungsverfahren sind kein Spezifikum der späteren Minnelyrik im 13. Jahrhundert. Es ist davon auszugehen, dass auch im 12. Jahrhundert die Dichter „ihre Lieder oft gegenseitig kannten, darauf anspielten, dagegen polemisierten und [...] sich gegenseitig zu überbieten versuchten“ (Willaert, Frank: „Heinrich von Veldeke und der frühe Minnesang“, in: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik, hg. g. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999, S. 33–56, hier S. 53).

Zwei wesentliche Unterschiede bestehen allerdings: Erstens nimmt der Umfang des Minnesanginventars mit der Zeit zu, so dass ein Dichter wie Ulrich von Winterstetten auf ein breiteres Spektrum zurückgreifen kann als etwa Heinrich von Veldeke. Zweitens kann Ulrich sich auf Archive deutscher Lyrik berufen, die im frühen Minnesang noch nicht in dieser Weise existieren. In Bezug auf letztere wäre aber beispielsweise nach der Rolle der französischen Liedtradition zu fragen.

insofern kann es auch nicht verwundern, daß immer wieder auf die gleichen Themen, Motive, Episoden und Erzählschemata rekuriert wird.²³⁵

Unabhängig von seiner spezifischen Form können Dichter sich durch den Rekurs auf die literarische Tradition in bestimmte Traditionszusammenhänge einreihen. Sie stellen dabei nicht nur ihre Kenntnis dieser Tradition unter Beweis, sondern durch den kreativen Umgang mit der Tradition auch ihre poetische Kompetenz. Darüber hinaus fungiert der Rekurs auf die literarische Tradition als Beglaubigungsstrategie, mit deren Hilfe Dichter ihren Texten einen Kunst- und Wahrheitsanspruch einschreiben.²³⁶

Es wird mittlerweile als grundsätzliche Voraussetzung akzeptiert,²³⁷ dass der Rekurs auf die literarische Tradition und die Variation vorgegebener Topoi, Motive oder Aussage- und Erzählmuster zu den prägnantesten Kennzeichen der mittelhochdeutschen Minnelyrik gehört.²³⁸ Würde diesem Aspekt mehr Gewicht beigemessen, ließe sich auch die Minnelyrik Ulrichs von Winterstetten deutlich positiver – und zwar im Sinne kreativer Produktivität – perspektivieren, als das bisher der Fall gewesen ist. Die Theorie der Intertextualität, die der spezifischen Dialektik von Tradition und Innovation Rechnung trägt, ist bei diesem Vorhaben ein wichtiges Hilfsmittel (I.4.2).

I.4.1.2 Die Konturierung der Sänger-Ich-Rolle

Die spezifische Dialektik von Tradition und Innovation und die damit verbundenen hermeneutischen Prämissen berücksichtigend, konzentrieren sich jüngere Studien zum

²³⁵ Kellner, Beate: „Literarische Kontexte und pragmatische Bezugsfelder im spätmittelalterlichen Roman ‚Friedrich von Schwaben‘“, in: *Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter*, hg. v. Nikolaus Henkel [u.a.], Tübingen 2003, S. 135–158, hier S. 138.

²³⁶ Vgl. Eikermann, Manfred: „Autorität und ethischer Diskurs. Zur Verwendung von Sprichwort und Sentenz in Hartmanns von Aue ‚Iwein‘“, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995*, hg. v. Elizabeth Andersen, Tübingen 1998, S. 73–100, hier S. 73. Zum Verhältnis von Autorschaft und Sängerrolle sowie zum Autor als Rolle in Minnesangtexten siehe Lienert, Elisabeth: „*Hæra Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart“, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995*, hg. v. Elizabeth Andersen, Tübingen 1998, S. 114–128.

²³⁷ Z. B. bei Cramer, Thomas: *Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert: Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin 1998 (= PhSt; H. 148); Ehlert, Konvention; Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*; Grimminger, Rolf: *Poetik des frühen Minnesangs*, München 1969 (= *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*; 27); Händl, Rollen; Obermaier, Sabine: *Von Nachtigallen und Handwerkern: ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen 1995 (= *Hermæa*, Bd. 75); Wolf, Alois: *Variation und Integration: Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern*, Darmstadt 1979 (= *Impulse der Forschung*; 29).

In den Beiträgen des Tagungsbandes von Müller wird die mittelalterliche Literatur vor dem Hintergrund ihrer besonderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen innerhalb der semioralen mittelalterlichen Gesellschaft perspektiviert (vgl. Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): *‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 1996 (= *Germanistische Symposien. Berichtsbände*; 17)). Übergreifendes Ziel des Bandes ist ein literaturwissenschaftlicher Perspektivwechsel, der sich an der literarischen Praxis des Mittelalters orientiert. Das heißt, dass der Text-, der Literatur- und der Fiktionsbegriff falls nötig revidiert wird und insgesamt – ebenso wie die Materialität der Kommunikation der mittelalterlichen Texte – eine stärkere Berücksichtigung erfährt.

²³⁸ Vgl. Eikermann, Denkformen, S. 9.

Minnesang (teils mit explizitem Fokus auf die Minnelyrik im 13. Jahrhundert) nicht nur auf die Formen und Motive der Minnelyrik, sondern vor allem auf die Konzeption der literarischen Ich-Rolle und auf die Veränderungen, die mit der spezifischen Stilisierung dieser Rolle einhergehen.²³⁹

Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass die Problematisierung des Minnekonzepts und dessen (poetologische) Implikationen zu den zentralen Themen der späteren Dichtung gehören.²⁴⁰ Das soll ausdrücklich nicht heißen, dass das Singen über das (Minne-)Singen nicht auch schon Bestandteil früherer Minnedichtung gewesen sei²⁴¹, durchaus aber, dass Singen als Thema einen zentralen Stellenwert in der späteren Minnelyrik einnimmt.

Der logischen Verknüpfung von Minnen, Singen und Dienen²⁴² ist es geschuldet, dass neben den Themen von Minne und Minnen auch das Singen als Form des Minnedienstes immer mehr ins Zentrum der liedinternen Diskussion rückt. Dabei machen sich die Dichter den etablierten Minnediskurs zunutze, um diesen zunächst in einen Metadiskurs zu überführen,²⁴³ in dessen Rahmen dann eine Reflexion des künstlerischen Handelns oder eine Problematisierung des Mediums selbst erfolgen kann: Im Medium der Sanges erfolgt ein Singen über diesen Sang, worin sich gleichsam ein Metadiskurs mit primär poetologischer Relevanz manifestiert.²⁴⁴

Das Thematisieren des Singens bzw. des Dichtens innerhalb der Minnelyrik ist mit einer Ausdifferenzierung²⁴⁵ der klassischen Sängerrolle verbunden: Je stärker das Singen als Thema in den Fokus tritt, desto stärker tritt die Sängerrolle²⁴⁶ des Sänger-Ich hervor. Als eine Folge der stärkeren Artikulation der Rolle des singenden Sänger-Ich nennt Hahn die Literarisierung des Minnesangs, bei der das ursprüngliche Minnethema gleichsam zu einem

²³⁹ Vgl. Worstbrock, Franz-Josef: „Lied VI des Wilden Alexander. Überlieferung, Interpretation und Literaturhistorie“, in: PBB 118 (1996), S. 183–204.

²⁴⁰ Vgl. Klein, Minnesang, S. 189. Das schließt auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Leistungsethik der Minne ein.

²⁴¹ Nach Holznagel habe eine Ausdifferenzierung Sänger-Ich-Rolle (Vortragskünstler und Liebender) bereits im frühen Werbelied stattgefunden (vgl. Holznagel, Geschichte der deutschen Lyrik, S. 37).

²⁴² Im klassischen Werbelied sind die Sprechakte „ich liebe“, „ich singe“ und „ich diene“ synonym (vgl. Strohschneider, Nu sehent, S. 14).

²⁴³ Vgl. Bein, Thomas: „Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minne-Sang“, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 67–92, hier S. 91.

Dies allein könne nach Hübner aber keineswegs allein zu einem Kernphänomen der poetologischen Entwicklung erklärt werden, da narrative Verfahren im späteren Minnesang zwar vermehrt, nicht aber mit der Häufigkeit auftraten, die eine derartige Einstufung legitimieren würde (vgl. Hübner, Minnesang, S. 11). Zudem sei auch die Machart früherer Texte auf eine „rhetorisch variationsreich konstruierte Problematisierung“ angelegt, so dass die gesellschaftliche Geltung des späteren Minnesangs nicht allein durch seinen ritualähnlichen Status zu erklären sei (ebd., S. 11f.).

²⁴⁴ Vgl. Bein, Mit fremden Pegasusen, S. 155.

²⁴⁵ Zu dieser Differenzierung auch Boll, *vrouwe*, S. 91ff.

²⁴⁶ Die Sängerrolle des Sänger-Ich wird in seltenen Fällen auch als Rolle des Vortragskünstlers bezeichnet.

Katalysator für das Sangthema werde.²⁴⁷ Strohschneider beschreibt diesen Prozess als das Hervortreten des textinternen Sängers aus der Minnerolle.²⁴⁸ Der sich bei diesem Vorgang – der Verdopplung der textinternen Sänger-Rolle – eröffnende Metadiskurs weise nach Strohschneider wiederum einen textuellen Diskurs über die Fiktionalität der minnelyrischen Ich-Rede aus.²⁴⁹ Die „Fiktionalitätskonvention“²⁵⁰ von Minnesang werde demnach besonders dort deutlich, wo der poetologische Diskurs (*singen*) und der Minnediskurs (*minnen*) ausdifferenziert würden.²⁵¹

Bein unterscheidet mehrere Stufen dieses „Hervortretens“: Bereits bei den früheren Dichtern des 12. Jahrhunderts lasse sich Singen über Singen finden, werde dort aber in den meisten

²⁴⁷ Vgl. Hahn, Gerhard: „‘dā keiser spil’. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs“, in: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur: literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert, hg. v. Gerhard Hahn u. Hedda Ragotzky, Stuttgart 1992 (= Kröners Studienbibliothek; 663), S. 86–107, hier S. 96f.

Strohschneider und Müller beschreiben die spätere Gattungsentwicklung als einen Prozess der Entritualisierung des Minnesangs. So sei nach Müller der gesellschaftliche Geltungsanspruch des Minnesangs anfangs dadurch gesichert gewesen, dass der Liedvortrag die Liebeswerbung des Sängers in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ritualartig vollzog; in den späteren Minneliedern erfolge jedoch ein distanzierendes Erzählen über den Vollzug der Werbung (vgl. Müller, Jan-Dirk: „Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang“, in: Wechselspiele: Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, hg. v. Michael Schilling u. Peter Strohschneider, Heidelberg 1996 (= GRM, Beiheft; 13), S. 43–74). Strohschneider nennt diesen Vorgang die Entreferentialisierung des Minnesangs: Die Klage-Rede des lyrischen Subjekts funktioniere nicht länger subjekt- und affektbezogen als expressive Klage, sondern gemeinschaftsbezogen als ästhetische Rede, deren Zeremonialität mit einer Entreferentialisierung einhergehe (Strohschneider, Tanzen und Singen, S. 206).

²⁴⁸ Vgl. Strohschneider, Nu sehent.

²⁴⁹ Ebd., S. 29.

²⁵⁰ Strohschneider, Nu sehent, S. 27.

²⁵¹ Letztlich könne nach Strohschneider aber nur im Rahmen einer historischen Pragmatik bestimmt werden, was fiktionale Rede sei, da anders als in der Moderne im Mittelalter nicht per se davon auszugehen sei, dass eine Differenz zwischen textinternem Sänger-Subjekt und textexternem Sänger bestehe. (vgl. Strohschneider, Nu sehent, S. 10). Die Fiktionalität eines Diskurses beruhe vielmehr „auf einer gemeinsamen Situationsdefinition der Teilnehmer des Inhalts“ (ebd., S. 10).

Das bedeute nach Warning, dass der Text „als inszenierter Diskurs [...] Rollenspiel seitens des Autors und seitens der Rezipienten voraussetzt“ (Warning, Rainer: „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Funktionen des Fiktiven, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, München 1983 (= Poetik und Hermeneutik; X), S. 183–206, hier S. 193). Die Fiktivität von Minnelyrik lasse sich nicht allein über die Merkmale der fiktiven, innerliterarischen Sprechsituation beschreiben. Das setze vielmehr eine externe Situation, ergo eine Übereinkunft von Dichter/Sänger und Rezipient, voraus, von der aus die Fiktion als solche kontraktuell definiert sei. Laut Strohschneider könne weder eine fiktive Referenz von vornherein ausgeschlossen werden, noch sei davon auszugehen, dass ein Fiktionalitätskontrakt per definitionem regelhaft etabliert sei; er müsse vielmehr stets neu ausgehandelt werden (vgl. Strohschneider, Nu sehent, S. 10ff.).

Müller wiederum unterscheidet zwei Ebenen von Fiktionen: So bilde der höfische Diskurs über *minne*, ergo die höfische Liebeskonzeption, die Fiktion I, während die literarische Vollzugsform der Fiktion ersten Grades wiederum die Fiktion II bilde (vgl. Müller, Jan-Dirk: „Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs“, in: Text und Handeln: Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik, hg. v. Albrecht Hausmann unter Mitwirkung von Cornelia Logemann u. Christian Rode, Heidelberg 2004, S. 47–64, hier S. 53). Dass die gesellschaftliche Fiktion I im Gegensatz zur literarischen Fiktion II ihren Fiktionscharakter nicht entblöße oder anzeige, stelle nach Müller den entscheidenden Unterschied beider Fiktionsebenen dar (vgl. Müller, Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs, S. 54).

Fällen noch mit einer expliziten Erläuterung des Minnedienstes und damit recht eng an das eigentliche Thema des Minneliedes gebunden.²⁵² Äußerungen über die Motivationen des Singens, die deutlicher auf das Singen als Kunstübung hinweisen, identifiziert Bein als zweite Stufe. Weitestgehende Abstraktion sei schließlich mit dem expliziten Hinweis darauf erreicht, dass sowohl Minne als auch Sang Kunstprodukte²⁵³ und als solche vom Dichter abhängig seien. Dies impliziere auch den literarisierten Dialog mit dem Publikum, der aus der Welt des Liedes hinaus und in die Welt einer Gesellschaftskunst hineinweise: Minne fungiere in diesem Falle als Anlass zur Diskussion der Bedingungen und Funktionen künstlerischer Produktion.²⁵⁴

Die Überlegungen von Bein fließen in den Entwurf des Kommunikationsmodells ein, das als Beschreibungsinstrument den Analysen dieser Arbeit zugrunde liegt. Dabei stellt sich die 1. Ordnung, die Ebene des Vollzugs von Minnewerbung, als diejenige dar, auf der noch die klassische Doppelcodierung der Sänger-Ich-Rolle zu beobachten ist. Umso stärker diese durch das Einschleiben einer „ich singe“-Ebene zum Minnesang 2. Ordnung hin erweitert wird, desto mehr erscheint die Minnewerbung als eine ästhetische Form, über die schließlich poetologisch reflektiert werden kann.²⁵⁵

Mittels dieses Modells wird es möglich, anlehnend an die spezifische Codierung der Sänger-Ich-Rolle die Ausprägung unterschiedlicher kommunikativer Ebenen auf der textinternen Ebene zu beschreiben. Dabei darf jedoch auch die textexterne Ebene nicht vergessen werden. Warning weist auf eine Situationsspaltung hin, die hier grundsätzlich stattfindet: Der Sänger entlarve sich als Rollenspieler, wodurch die Opposition zwischen textexternem Sänger und textinternem Sänger-Subjekt offen auf den Plan trete.²⁵⁶

Dieses Grenzen verwischende Spiel mit den textinternen und -externen Sängerrollen diene nach Müller vor allem dazu, das Fiktionalitätsbewusstsein der Rezipienten zu schulen.²⁵⁷

²⁵² Vgl. Bein, *Singen*, S. 90.

²⁵³ Der Terminus „Kunstprodukt“ weist insofern Parallelen zu Strohschneiders Fiktionalitätsbegriff auf, als dass beide Begriffe auf die Artifizialität und Gemachtheit von Minnesang abheben.

²⁵⁴ Vgl. Bein, *Singen*, S. 90 und Bein, *Mit fremden Pegasusen*, S. 156.

²⁵⁵ Ähnlich auch Laude, die von einem „Zwischenboden“ spricht, der in den Minnesang eingezogen werde und auf dem sich Raum für poetologische Überlegungen öffne (Laude, *Minnesangs Ohnmacht*, S. 8).

²⁵⁶ Vgl. Warning, *Lyrisches Ich*, S. 122.

²⁵⁷ Vgl. Müller, *Ir sult sprechen willekomen*, S. 21. Im Zusammenhang mit einem unterschiedlich stark ausgeprägten Fiktionalitätsbewusstsein der mittelalterlichen Gesellschaft untersucht Egidí die Funktion körpergebundener Rede (vgl. Egidí, Margreth: „Text, Geste, Performanz. Zur mediävistischen Diskussion um das performative Spiel“, in: *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, hg. v. Margreth Egidí, Oliver Schneider, Matthias Schöning, [u.a.], Tübingen 2000 (= *Literatur und Anthropologie*; 8), S. 131–140).

Entgegen Warning, Mertens, Strohschneider und Händl geht Haferland nicht von einer Differenzierung der textinternen Instanz des Sänger-Ich und dem textexternen Sänger aus (vgl. Haferland, *Hohe Minne*, S. 188). Nach Haferland behaupte im Minnesang kein textinternes Sänger-Ich seine Aufrichtigkeit, weder ein singendes Sänger-Ich noch ein gespieltes, fiktives, lyrisches oder Rollen-Sänger-Ich. Vielmehr seien es die Sänger selbst, die heute etwa als Reimar oder Heinrich von Morungen bekannt seien: „Der Sänger ist [...] kein Rollentypus, den ein auftretender Sänger spielt, sondern er ist einfach der auftretende Sänger, der sein Lied vorträgt. Daß dieser sich dabei auf sich als Sänger bezieht, nötigt nicht, ihn auf das Format eines durch den Text oder im Text konstruierten Rollentypus zu bringen. So erscheint mir auch der Begriff der Textrolle

Dieses Spiel könne besonders dort inszeniert werden, wo das Lied das eigene Sanghandeln thematisiere. Dabei könne es auch zu einer (Fehl-)Identifikation der Rede des textinternen Sänger-Ich und der Rede des textexternen Sängers kommen, in deren Folge die textinterne Sänger-Rolle mit der textexternen Sänger-Rolle zu verschmelzen scheine. Werde die Aufspaltung beider Instanzen während des Liedvortrags nicht von allen Rezipienten erkannt und werde die Rede nicht dem physisch präsenten Sänger zugerechnet, könne der fiktionale Charakter der Rede nach Müller leicht übersehen werden.²⁵⁸

Die textinterne Ausdifferenzierung der Sänger-Ich-Rolle, auf welche diese Arbeit einen Schwerpunkt legt, beschreibt Miedema als ein reflektiertes Spiel mit den Möglichkeiten der Fiktionalisierung und Referentialisierung von Sprecherrollen.²⁵⁹ Mit der Etablierung einer 2. Ordnung werden in dieser Arbeit nun performative und poetologische Aspekte stärker in den Fokus gerückt, da sowohl die Problematisierung des Mediums Minnesang als auch die Reflexion des künstlerischen Handelns in diesem Medium bzw. dieser Gattung selbst stattfinden.

Die Vielzahl der metakommunikativen Verben im Winterstettenschen Œuvre lässt vermuten, dass auch hier Singen als Thema in den Vordergrund rückt und sich die Sängerrolle des Sänger-Ich gegenüber der Rolle des Liebenden stärker ausprägt. Es deutet sich an, dass der Dichter mittels dieser spezifischen Stilisierung der Sänger-Ich-Rolle zwei unterschiedliche kommunikative Ebenen etabliert, die ihm sowohl den Vollzug von

und – falls dies dasselbe ist – der literarischen Rolle nicht verwendbar, weil es nichts dergleichen gibt“ (Haferland, *Hohe Minne*, S. 30).

Händl postuliert gegen Haferland, die verschiedenen Ausprägungen der textinternen Ich-Rolle zu berücksichtigen (vgl. Händl, *Rollen*, S. 19). Händls Forderung sensibilisiert einerseits für das vielschichtige Spiel, das textintern mit der Sänger-Ich-Rolle möglich ist und betont andererseits die generelle Fiktivität des Minnesangs. Die Differenzierung einer textinternen und einer textexternen Liedebene sei nach Händl wichtig, weil sich erst durch die Relation dieser beiden Ebenen der Funktionsrahmen von Minnesang erklären lasse. Unter der Prämisse, dass Minnesang Aufführungsdichtung ist, setzt Händls Analyse an zwei für die Aufführungssituation relevanten Punkten an: erstens bei den Rollen auf der textinternen Ebene und zweitens bei der pragmatischen Einbindung der Lieder auf der textexternen Ebene. Als Neuerung der späteren Minnelyrik betrachtet Händl die Konkretisierung in der Ausgestaltung der textinternen Rollen, Handlungen und Orte.

Boll gibt gegenüber Händls Auffassungen allerdings zu bedenken, dass die textexterne Ebene, die Aufführungssituation, eine dem Minnelied eingeschriebene, gleichsam vertextete Performanzsituation sei (vgl. Boll, *vrouwe*, S. 126f.). Mittels dieser performativen Ebene mache ein Sänger-Ich seine Existenz als Sänger explizit zum Thema, wodurch eine Differenz zum eigentlichen textinternen Thema, der Minnewerbung, generiert werde. Folglich könne nach Boll nicht nur auf der textexternen Sprechenebene über die Tätigkeit des Sängers reflektiert werden, sondern auch auf der textinternen Ebene. Bolls Aussage ist für die Lyrik Ulrichs von Winterstetten von großer Bedeutsamkeit, weil hier in unterschiedlicher Qualität Singen und Dichten zum Thema gemacht werden.

²⁵⁸ So auch Müller, *Ir sult spreken willekomen*, S. 3ff.. Strohschneider differenziert zwischen drei Referentialisierungsalternativen des Sänger-Ich: das Sänger-Ich als ein überpersonales Man, das „als Ich in den Text gerät, ohne indes personal gedacht werden zu können“, das Sänger-Ich als textexterner Sänger und das Sänger-Ich als fiktive Referenz (Strohschneider, *Nu sehent*, S. 8ff.).

²⁵⁹ Vgl. Miedema, Nine: „Ein Sangspruchdichter im Dialog. Zu den Sänger- und Publikumsrollen in den Konrad von Würzburg zugeschriebenen Sangsprüchen“, in: *Dialoge - Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter*, hg. v. Nikolaus Henkel [u.a.], Tübingen 2003 (= *Hamburger Colloquium* 1999), S. 189–212, hier S. 194.

Minnewerbung als auch den poetologischen Diskurs über diese Minnewerbung als Realisierung einer ästhetischen Form erlauben.

1.4.1.3 Minnen und Singen oder der Minnesang der 1. und 2. Ordnung

Je stärker das Sänger-Ich sein Sanghandeln reflektiert, desto wahrscheinlicher ist die Etablierung der 2. Ordnung. Als eine Reflexionsebene eröffnet sich mit dieser meistens eine poetologische Dimension, da sie die Tätigkeit des Dichtens, die Rezeption von Minnesang und das Gattungsparadigma in den Fokus rückt; zugleich macht sie die Performativität der Minnewerbung sichtbar. Die Voraussetzung für das Etablieren der 2. Ordnung, ergo das Sprechen über das Minnewerben als ästhetisches Ereignis, ist die Existenz einer 1. Ordnung, denn die poetologische Auseinandersetzung mit Gattungsfragen setzt deren Aufrufen voraus. Das geschieht durch den klassischen Vollzug von Minnewerbung, der im Winterstettenschen Œuvre derart präsent ist, dass es in der Forschung vor allem in der Vergangenheit hieß, die Winterstettensche Lyrik kreise mit Ausnahme der drei Tanzleichen und der Gesprächslieder fast ausschließlich um das Thema Minne (Kap. I.1). Dies ist mitnichten der Fall, sofern den textinternen Kommunikationsebenen eine größere Beachtung zufällt.

Das in Kapitel I.1.2 vorgestellte Kommunikationsmodell zeigt, dass der Minnevollzug (1. Ordnung), der mit der klassischen Doppelcodierung der Sänger-Ich-Rolle einhergeht, durch Erweiterung um den Sprechakt „ich singe“ auf eine 2. Ordnung hin auszudehnen ist. Je stärker dieser Erweiterungsprozess vollzogen wird, der von Text zu Text in unterschiedlichen graduellen Abstufungen erfolgt, desto deutlicher tritt die 2. Ordnung hervor: Die liedinterne Kommunikations- und Handlungsstruktur wird dabei um ein Sangthema und dessen (poetologische) Implikationen ergänzt.²⁶⁰

Die Erweiterung der Sänger-Ich-Rolle fungiert demnach als eine literarische Strategie, durch die die poetologischen Diskurse der 2. Ordnung etabliert werden können. Die Erweiterung der Ich-Rolle geht häufig mit einer sprachlichen Markierung der 2. Ordnung durch

²⁶⁰ Reizvoll ist vor allem die Wechselwirkung, die sich zwischen dem Minnesang 1. und 2. Ordnung ergibt. Denn während das Sänger-Ich die Bedingungen seines Singens in seinem Sang reflektiert (2. Ordnung), vollzieht es zugleich die Handlung, die ihm als minnendes Sänger-Ich bestimmt ist: Seine Reflexion ist gesungen und damit zumindest in einem abstrakten Sinne Minnedienst (1. Ordnung).

metakommunikative Termini wie *singen*²⁶¹, *sanc*²⁶², *liet*²⁶³, *rede*²⁶⁴ oder *tihten*²⁶⁵ einher. Diese Begriffe bezeichnen das unmittelbare Handeln des Sänger-Ich. *Singen* hebt primär auf die Aspekte mündlicher Reproduktion und Musik ab, während *tihten* auf den Produktionsvorgang der Lyrik zielt, ohne sich dabei aber auf mündliches oder schriftliches Produzieren festzulegen.²⁶⁶ Folglich sind die genannten Lexeme ebenso als „umfassende Rezeptionsanweisung zu verstehen, sowohl den Inhalt als auch die ästhetische Form einer Aussage wahrzunehmen und zu reflektieren“²⁶⁷. Indem sie auf die Poetizität der 1. Ordnung verweisen, begründen sie zugleich die 2. Ordnung.

Die poetologische Dimension der Winterstettenschen Lyrik, die durch eine Potenzierung der textinternen Kommunikationsebenen erzielt wird, wurde – zumindest von der frühen mediävistischen Forschung – weniger er- sondern vielmehr verkannt. Ihre theoretischen Ansätze führen zu einer selektiven Wahrnehmung, die sich auf die 1. Ordnung beschränkt, aber die poetologischen Dimensionen der Lieder und Leichs kaum in den Blick geraten lässt. Auch Kuhns These von der Objektivierung und Formalisierung der Minneinhalte basiert lediglich auf philologischen Befunden, welche die 1. Ordnung betreffen, während die poetologische 2. Ordnung nicht berücksichtigt wird.

²⁶¹ Der Wortstamm *singen* findet sich bei Ulrich von Winterstetten (z. B. als Partizip *gesungen*, als Imperativ *sing* sowie als Substantiv *sanc/gesanc*) in folgenden Liedern und Leichs: 1,1,2, 2,1,5, 3,1,3, 4,1,3, 4,2,5 (*sunge*), 4,3,8, 4,4,10, 4,5,1, 6,5,3, 6,5,4 (*gesungen*), 9,1,2, 9,3,7, 10,1-5,10, 11,2,4, 11,3,1, 14,1,5, 14,2,2, 15,1,1, 17,1,9, 18,2,9, 21,1,3, 22,1,14, 23,1,4, 23,2,3, 24,1,1, 24,1,6, 24,3,5 (*gesungen*), 27,1,4, 29,2,2, 30,1,3, 31,5,3, 32,1-5,9, 32,2,1, 34,1,3, 35,3,2, (*gesungen*), 36,1,8, 37,3,6 (*gesungen*), 38,1,2, II,10 (*gesanc*), II,31 (*sing!*), II,91, II,99, III,9, III,13, III,57, III,97, III,102 und III,123 (*gesungen*), IV,5, IV,20, IV,161, IV,165, IV,177, IV, V,2, V,43 und V,49.

Singen besitzt im Mittelhochdeutschen zwei Bedeutungen: Die erste hebt auf das Singen eines Liedes ab, die zweite, welche zugleich die erste Bedeutung impliziert, hebt auf den Vorgang des Dichtens bzw. die Komposition eines Liedes ab. Mit der Verwendung des Lexems *singen* werden deshalb die Aspekte Mündlichkeit, Musik und Reproduktion durch Vortrag akzentuiert (vgl. Obermaier, Nachtigallen).

²⁶² Der Begriff (*ge*)-*sanc* findet sich in den Leichs I,41, II,10 und II,93, III,4 und III,95, IV,4 und IV,162 sowie V,32 und V,49 und in den Liedern 1,1,1, 3,1,4, 3,2,1, 4,1,9 4,4,9, 5,3,6, 7,1,7, 9,4,5, 13,1,4, 15,1,1, 23,1,4, 24,2,8, 27,1,3, 27,1,6, 28,1,5, 29,1,2, 38,1,2, 38,2,4, 40,1,2.

Sanc findet sich im Vergleich zu *singen* weit seltener. Dies lässt Rückschlüsse auf die Art und Weise des Sprechens des Sänger-Ichs über seine Tätigkeit zu: In der Regel wird das Verb durch das Subjekt *ich* ergänzt, das heißt, das Sänger-Ich verleiht seiner persönlichen Haltung zum *singen* (reflektierend oder intendierend) Ausdruck. Wird *ich singe* zusätzlich durch ein Dativobjekt der Person (*iu*, *ir*) ergänzt, wird das Singen des Sänger-Ich deutlicher als (öffentlicher) Vortrag bzw. eine Form der Kommunikation mit einer spezifischen Adressateninstanz dargestellt.

²⁶³ Der Terminus *liet* findet sich in den Liedern 4,5,2 und 4,5,7.

²⁶⁴ *Rede* findet sich in den Liedern 11,2,1, 14,2,12, 29,3,1; *sprechen* in den Liedern 2,5,5, 8,3,8, 12,5,1 (*gesprochen*), 14,5,13 (*gesprochen*), 16,1-5,8 (*gesprochen*), 18,3,6, 24,4,2 (*gesprochen*), 37,3,6.

²⁶⁵ Der Terminus findet sich lediglich in Lied 16,1,3.

²⁶⁶ Vgl. Unzeitig, Monika: „Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann“, in: Wolfram-Studien XVIII: Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 2004 (= Wolfram-Studien; 18), S. 59–82, hier S. 74.

²⁶⁷ Lembke, Valeska: Minnekommunikation. Sprechen über Minne als Sprechen über Dichtung in Epik und Minnesang um 1200, Heidelberg 2013 (= Studien zur Historischen Poetik, Bd. 14), S. 413.

Von einer thematischen Beschränkung auf Minne ist aber im Hinblick auf die Winterstettensche Dichtung ebenso wenig zu sprechen²⁶⁸, wie von einem „allgemeinen Verfall [...] der Inhalte“²⁶⁹. Selbst wenn in einem Lied kein metakommunikatives Artikulationswort verwendet wird, sensibilisieren doch gerade die Lieder und Leichs, die solche Lexeme enthalten, grundsätzlich für das poetologische Potential der Lyrik. (Poetologische) Kommunikationsangebote sind „nicht (nur) an explizite Äußerungen über das Singen gebunden, sondern [...] an Äußerungen über Minne“²⁷⁰. Lembkes Aussage lässt sich auch auf das Winterstettensche Œuvre übertragen: Auch im Minnesang 1. Ordnung können Auseinandersetzungen, zum Beispiel über die Implikationen der hohen Minne, erfolgen.

Grundsätzlich gilt also, dass ein poetologischer Diskurs nicht zwangsläufig der expliziten Markierung durch metakommunikative Signalwörter bedarf. Ausreichen kann auch das etablierte Wissen um den Minnediskurs, das etwa darin besteht, dass Minnewerbung durch Minnedienst erfolgt und dieser wiederum durch Singen.²⁷¹ Gleichwohl werden poetologische Metadiskurse durch eine entsprechende Markierung aber expliziter gemacht.

Neben der spezifischen Codierung der Sänger-Ich-Rolle und den metakommunikativen Verben oder Nomina stehen dem Dichter weitere Mittel zur Verfügung, um die 1. Ordnung zu etablieren und markieren. Da eine Reflexion des Mediums Minnesang im Minnesang der Markierung dieses Mediums bedarf, ist davon auszugehen, dass auch das betonte Ausstellen stereotyper Merkmale dieses Minnesang-Mediums eine Markierungsfunktion einnehmen kann. Folglich kann eine in stereotyper Weise inszenierte Minnewerbung (mit entsprechender Stilisierung der Ich-Rolle) eine Realisierung der 1. Ordnung bedeuten, deren poetologische Implikationen dann wiederum von der 2. Ordnung aus reflektiert werden können. Eine Perspektivierung der teils konventionell realisierten Minnelieder als betont konventionell lässt bisherige philologische Befunde in einem neuen Licht erscheinen, denn betonte Konventionalität wird – im Gegensatz zu epigonalem Dichten – bewusst ausgestellt. Mittels knapper, bekannter Formeln literarische Diskurse aufzurufen, ist die Voraussetzung für die Etablierung poetologischer Kommunikationsebenen, die letztlich die eigentlichen

²⁶⁸ Vgl. Joschko, *Drei Lyriker*, S. 108.

²⁶⁹ Ebd., S. 105.

²⁷⁰ Lembke, *Minnekommunikation*, S. 243.

Auch innerhalb der spezifischen ‚Koordinaten‘ des Werbeliedes, dem Sänger-Ich, dessen Dame und dem imaginierten Publikum des Sänger-Ich, können poetologische Fragen aufgeworfen werden (den Begriff der ‚Koordinaten‘ des Werbeliedes prägt Obermaier, *Nachtigallen*). Möglich sei dies nach Lembke, weil die poetologische Kommunikation über Minne „auf den kommunikativen Strukturen der Minnethematik, nicht des Minnesangs“ beruhe (Lembke, *Minnekommunikation*, S. 243). Anders als beim Minnesang 2. Ordnung, der über die Minnewerbung als eine ästhetische Form reflektiert und seine poetologische Dimension offen ausstellt, ist der poetologische Gehalt aber weniger explizit, wenn er in die Minnewerbung eingebunden ist, ohne direkt thematisiert zu werden.

²⁷¹ Vgl. Bein, *Sang und Minne*, S. 76f.

Liedthemen bestimmen. Die klassische Minnewerbung fungiert in diesem Kontext vor allem als literarisches Vehikel, um poetologische Inhalte zu begründen.

Die 2. Ordnung lenkt den Fokus auf die Regeln, die für das Sprechen respektive Singen über Minne gelten und schärft damit zugleich die Wahrnehmung der Minnewerbung (1. Ordnung) als Kunstprodukt. Diesem Eindruck ist auch die kunstvolle formale Ausgestaltung der Lieder und Leichs zuträglich, welche die Gemachtheit der Lyrik hervorhebt. Allerdings betrifft die ästhetische Gestaltung der Lieder und Leichs sowohl die 1. als auch die 2. Ordnung. Sie ist folglich kein stilistisches Mittel, das ausschließlich auf den Minnesang 1. Ordnung angewendet wird, um dessen Artifizialität ausgehend von der 2. Ordnung zu markieren.

I.4.2 Die Aktualisierung literarischer Traditionalität

Um eine Neuperspektivierung der Winterstettenschen Lyrik gewährleisten zu können, muss neben einer stärkeren Fokussierung der textinternen Kommunikationssituationen und der Sänger-Ich-Rollen vor allem die Dialektik literarischer Tradition und Innovation stärker berücksichtigt werden. Diesem Anspruch lässt sich mittels der Theorie der Intertextualität beikommen, die als eine literarische Strategie der Bedeutungsgenese dem Feld der Retextualisierung angehört, das wiederum eine zentrale Rolle in der mittelalterlichen Poetik einnimmt. Denn es müsse nach Bumke grundsätzlich beachtet werden, dass die mittelalterliche Poetik zwischen dem Erzählstoff und der Aktualisierung dieses Stoffes unterscheide und der Dichter nach Auswahl eines bestimmten Stoffes lediglich dessen spezifische Ausformung beeinflussen könne.²⁷² Entsprechend bestimme nach Worstbrock allein die Ausformung der Stoffe die dichterische Leistung: „Das Artificium ist der schöpferischste, eigenkünstlerische Bereich des Wiedererzählens“²⁷³.

Gemäß des poetologischen Stellenwerts, den die Neukonzipierung bekannter Stoffe und Formen in der mittelalterlichen Dichtung einnimmt, soll anlehnend an Bumke durch den Gebrauch des wertneutralen²⁷⁴ Begriffs „Retextualisierung“ verdeutlicht werden, dass literarische Texte sich auf einander beziehen, dabei miteinander interagieren und sich schließlich im Sinne einer Bedeutungskonstitution gegenseitig transformieren.

Das poetische Prinzip der Retextualisierung wird dabei bewusst den theoretischen Ansätzen der Genieästhetik entgegengesetzt, deren Negativauswirkungen auf das Dichterbild oben bereits hinlänglich beschrieben wurden. Mittels des Begriffs der „Retextualisierung“ soll

²⁷² Vgl. Bumke, Retextualisierungen, S. 10f.

²⁷³ Worstbrock, Wiedererzählen und Übersetzen, S. 141.

²⁷⁴ Bumke verweist ausdrücklich auf das Problem des implizit (negativ) wertenden Charakters der Begriffe, mit denen heute Retextualisierungsphänomene beschrieben werden. Dazu gehören nach Bumke etwa Imitation, Adaption oder Kompilation. Sie seien weniger deskriptive als vielmehr Qualitätsbegriffe, die „in den Sog der modernen Literaturbetrachtung“ geraten seien und dabei ihre alte positive Bedeutung durch eine negative ersetzt hätten (Bumke, Retextualisierungen, S. 10f.).

zudem verdeutlicht werden, dass der Anspruch nach höchster Qualität und das Aufnehmen bekannter Stoffe in der mittelhochdeutschen Dichtung nicht im Widerspruch stehen. Nach Holznagel sei eher sogar das Gegenteil der Fall: „Es lässt sich [...] der Eindruck formulieren, dass die Retextualisierungen gerade in denjenigen Œuvres sehr gut vertreten sind, die zu Recht zu den ästhetisch anspruchsvollsten der gesamten mittelhochdeutschen Lyrik zählen“²⁷⁵.

Der Vorzug des Retextualisierungsbegriffs besteht folglich darin, dass er literarische Traditionalität als Mittel der Textgenese er- und anerkennt und sie nicht bloß im Licht von Abfolge- und Abhängigkeitsbeziehungen perspektiviert, wie das nach dem romantischen Dichtungskonzept der Fall ist.²⁷⁶ Die Vorstellung der Retextualisierung trägt vielmehr dem Umstand Rechnung, dass der Verweis auf Vorgängiges stets „eine Auseinandersetzung und Modifikation von Weltzugriffen, Wertgefügen und Handlungsmöglichkeiten“²⁷⁷ impliziert und insofern als produktiver Prozess zu verstehen ist. Der Retextualisierung gehen Auswahl- und Kombinationsprozesse voraus, so dass sie als ein komplexes Verfahren der Textkonstitution und Sinnschichtung zu verstehen ist, das stets von Reinterpretationsprozessen begleitet wird. Dabei bleibt das einzelne Werk selbst „das Zentrum eines Sinns, der über es hinausreicht. Es konstituiert ein Sinnfeld, dessen Mittelpunkt es zugleich ist“^{278, 279}.

Die Decodierung der unterschiedlichen Sinnebenen der Texte erfordert das Vorwissen und eine hermeneutische Leistung der Rezipienten.²⁸⁰ Das Mithören der Prätexte ist gewissermaßen die notwendige Voraussetzung für die Erschließung der semantischen Tiefendimensionen der Texte. Die Sinnerschließung setzt somit ein Denken auf zwei Ebenen²⁸¹ voraus: der Ebene der Vergangenheit und der Ebene der Gegenwart. Die semantische Aufladung des Retextes erfolgt dabei durch Transferprozesse, die zwischen Re- und Prätext(en) stattfinden.

²⁷⁵ Holznagel, Franz-Josef: „*Habe ime wîs und wort mit mir gemeine...* Retextualisierungen in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze“, in: ZfdPh, Bd. 124, Sonderheft (2005), Berlin, S. 47–81, hier S. 57.

²⁷⁶ Die Similien- und Einflussforschung betrachtet nur eine Seite eines größeren semiotischen Prozesses, während die semantische Vielschichtigkeit und die Zusatzcodierungen der Texte ausgeblendet bleiben.

²⁷⁷ Draesner, Ulrike: Wege durch erzählte Welten: Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs „Parzival“, Frankfurt a. M./Berlin 1993 (= Mikrokosmos; 36), S. 14.

²⁷⁸ Stierle, Karl-Heinz: „Werk und Intertextualität“, in: Das Gespräch, hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München 1984 (= Poetik und Hermeneutik XI), S. 139–150, hier S. 144.

²⁷⁹ Wenn die Texte im Mittelpunkt ihres eigenen Sinns stehen und jeder einzelne Sinnaspekt auf diese Mitte hin ausgerichtet ist, bedeutet das allerdings nicht, dass sie unendlich bedeutungsoffen sind. Das Erschließen dieser Sinnfelder bleibt die notwendige Voraussetzung für das Dekodieren der Textbedeutung.

²⁸⁰ Vgl. Holznagel, *wîs und wort*, S. 52f.

²⁸¹ Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1992. Deutsche Übersetzung unter dem Titel: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen v. Wolfram Beyer u. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1993.

Für dieses spezifische Verfahren der Bedeutungskonstitution indiziert die Intertextualitätstheorie ein besonderes Interesse. Um die Intertextualitätstheorie, die anhand der Spezifika moderner Literatur entwickelt wurde, auch für mittelhochdeutsche Lyrik nutzbar zu machen, bedarf es zunächst einer Historisierung. Dabei gilt es vor allem, eine spezifische Intertextualitätsterminologie auszudifferenzieren, sie auf ihre Nutzbarkeit in Bezug auf mittelhochdeutsche Lyrik hin zu überprüfen und gegebenenfalls zu modifizieren.

I.4.3 Intertextualität: Theoriedesign und terminologische Voraussetzungen

I.4.3.1 Retextualisierung und Intertextualität

Unter den Begriff der Retextualisierung fassen Bumke und Peters „die verschiedensten Ebenen und Aspekte vormoderner Arbeit am Text als eine Interaktion von Prä- und Re-Text“²⁸²; der globalere Retextualisierungsbegriff wird als „ein guter Ausgangspunkt für eine übergreifende Vermessung der mittelalterlichen Literatur als einer kontinuierlichen Umschreibepaxis“²⁸³ geschätzt. Der Retextualisierungsbegriff umfasst demnach sämtliche Phänomene und Formen der Vertextung literarischer Tradition. Dazu gehören etwa die Übersetzung, Modernisierung, Erweiterung oder Verkürzung von Fassungen, Fortsetzungen und Umarbeitungen, aber auch Parodie, Kontrafaktur (besonders in der Lyrik), Umschreibung und Bearbeitung. Die Heterogenität dieser Textphänomene deutet an, dass mittelalterliche Texte auf verschiedensten Ebenen literarische Bearbeitungen von Vorgängern sein können.²⁸⁴

Die Intertextualität ist ein spezieller Fall der Retextualisierung. Kristeva führt 1967 den Begriff der Intertextualität in die literaturtheoretische Diskussion ein, um die Bezugsverhältnisse zwischen Texten zu beschreiben. Nach Kristeva bestehe ein Text ausschließlich aus Zitaten, wobei „*alles* [Herv. M. P.], oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur“²⁸⁵, Text sei.²⁸⁶ Unter dieser Voraussetzung ist Intertextualität ein Merkmal aller Texte; kein Text ist nicht intertextuell und jeder Text ist eine Reaktion auf einen bereits vorausgehenden Text:

²⁸² Bumke/Peters, Einleitung, S. 2. Im Folgenden wird der Text, auf den sich ein anderer Text bezieht, „Prätext“ genannt und der Text, von dem der Bezug ausgeht, „Retext“.

²⁸³ Vgl. Bumke/Peters, Einleitung, S. 2.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 1.

²⁸⁵ Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 1–30, hier S. 7.

²⁸⁶ Kristeva verdeutlicht dies anhand des Bildes vom Mosaik: „[T]out le texte se construit comme mosaïque de citations, tout le texte est absorption et transformation d’un autre texte“ (Kristeva, Julia: *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 146). Im Gegensatz zu Bachtins Differenzierung monologischer und polylogischer Texte generalisiert Kristeva den Textbegriff.

Jeder Gegenstand, auf den sich ein Text beziehen kann, ist immer schon ein besprochener oder beschriebener, und jedes seiner Strukturelemente, von den Wörtern über die Syntax bis hin zu bestimmten Textsortenmustern und allgemeinen Texteigenschaften, gehört ihm nicht allein, sondern er teilt sie mit anderen, in mancher Hinsicht mit allen anderen Texten.²⁸⁷

Bloom und Barthes unterstützen dieses globale Intertextualitätskonzept. So proklamiert Bloom, „there are no texts, but only relationships between texts“²⁸⁸. Diese Auffassung führt zu einer Dezentrierung von Subjekt (Autor) und Text respektive der Dekonstruktion des Autors: Texte sind demnach nicht mehr als von Subjekten geschaffene Texte zu denken²⁸⁹, sondern als ein universaler Intertext.²⁹⁰ Barthes verdeutlicht die Vorstellung von der Nicht-Existenz von Einzeltexten (bzw. die Unmöglichkeit der Isolation von Prätexten) mit dem Bild vom Text als einer Echokammer, einer *chambre d’échos*²⁹¹, in der das Echo unzähliger Texte widerhallt.²⁹²

Dieser poststrukturalistische Intertextualitätsbegriff ist aufgrund seiner undifferenzierten Universalität für die praktische Textanalyse wenig operabel. Er versteht Intertextualität nicht als bewusst angewendetes literarisches Verfahren der Bedeutungsgenese und nicht als Spezifikum von Literarizität. Hierzu bedarf es vielmehr eines Intertextualitätsbegriffs, der intertextuelle von nicht-intertextuellen Verfahren abzugrenzen vermag und der eine Systematisierung unterschiedlicher Formen von Intertextualität erlaubt. Heuristisches Potential besitzt nur ein enger gefasster Intertextualitätsbegriff.²⁹³

²⁸⁷ Pfister, Konzepte, S. 12.

²⁸⁸ Bloom, Harold: *A map of misreading*, New York 1975, S. 3. Blooms Aussage ist insofern paradox, dass die Nicht-Existenz des Einzeltextes die Existenz von Beziehungen zwischen Einzeltexten ausschließt. Nach Blooms Konzeption des Intertextes meint „Text“ stets den literarischen Text.

²⁸⁹ Barthes beschreibt die Dekonstruktion des Autors in seinem programmatischen Essay „Der Tod des Autors“. Es heißt dort: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unterschiedlichen Stätten der Kultur. [...] Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen“ (Barthes, *Tod des Autors*, S. 190f.).

²⁹⁰ Vgl. Barthes, *Tod des Autors*, S. 176.

²⁹¹ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, Paris 1975, S. 78.

²⁹² Ähnlich auch Derrida und Grivel: Derrida geht von einem „*texte général*“ aus, in dem sich stets Spuren anderer Texte einschreiben; alles sei demnach Intertext (Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Paris 1967). Grivel spricht von einer „*Bibliothèque générale*“ (Grivel, Charles: „*Thèses préparatoires sur les intertextes*“, in: *Dialogizität*, hg. v. Renate Lachmann, München 1982, S. 237–248, hier S. 245). Texte würden demnach nicht auf einzelne Prätexte sondern auf die Gesamtheit aller Texte und die ihnen zugrundeliegenden Codes referieren (vgl. Pfister, *Konzepte*, S. 13).

²⁹³ Bei Lachmann findet sich immerhin eine Unterscheidung zwischen einem weiten, textontologischen und einem engeren, textdeskriptiven Aspekt der Intertextualität: Sie unterscheidet zwischen Intertextualität als genereller Eigenschaft von Texten und Intertextualität als ein spezifischer sinnkonstituierender Aspekt von Texten. Dabei untersucht sie, wie Intertextualität zur Sinnvielfältigung von Texten beiträgt und betrachtet sie nicht in erster Linie als ein Beschreibungsinstrument für die typologische Differenzierung von intertextuellen Kontakten, sondern als ein Mittel, mit dessen Hilfe Texte eine Sinnpotenzierung erwirken: „Ja, es ist eigentlich diese zwischen dem manifesten und dem Referenztext entstehende (implikative) Beziehung, die jene neue textuelle Qualität hervorbringt, die als Intertextualität gilt“ (Lachmann, Renate: „Intertextualität als Sinnkonstitution“, in: *Poetica* 15 (1983), S. 66–107, hier S. 99).

Lachmann verbindet den Intertextualitätsbegriff zudem mit der Memoria-Diskussion. Sie betrachtet Intertextualität als das Gedächtnis eines Textes: Dort, wo Texte Kultur neu, wieder oder umschreiben, zeige sich ihr intertextueller Charakter; Literatur schaffe auf diese Weise das Gedächtnis einer Kultur (vgl.

Die Plädoyers für einen engeren Intertextualitätsbegriff stammen vor allem aus der Reihe der Strukturalisten, denen daran liegt,

einerseits die radikalen epistemologischen, sprachphilosophischen und texttheoretischen Implikationen des poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Konzepts von Intertextualität auszublenken oder zumindest zu entschärfen und andererseits den Begriff auf eine Dimension einzuengen, die seine analysepraktische Operationalisierung ermöglicht oder erleichtert und die Einheit des Textes als Kunstwerk nicht gefährdet.²⁹⁴

Eine Verengung des Intertextualitätsbegriffs spiegelt sich bereits in Genettes Metapher des Palimpsests²⁹⁵ wider, mit der er die unterschiedlichen Formen des Traditionsbezugs aufschlüsselt: So sei unter einer Schrift, wenn auch verdeckt, stets eine andere Schrift erkennbar.²⁹⁶

Stierle unterscheidet schließlich die eigentliche von einer produktions- und rezeptionsästhetischen Intertextualität,²⁹⁷ wohingegen Broich die eigentliche Intertextualität gerade auf die produktions- und rezeptionsästhetisch relevanten Bezüge eingrenzt. Intertextualität liege demnach vor,

wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis des Textes erkennt. Intertextualität [...] setzt also das Gelingen eines ganz bestimmten Kommunikationsprozesses voraus, bei dem nicht nur Autor und Leser sich der Intertextualität eines Textes bewußt sind, sondern bei dem jeder der beiden Partner des Kommunikationsvorgangs darüber hinaus auch das Intertextualitätsbewußtsein seines Partners miteinkalkuliert.²⁹⁸

Aus dieser Position leiten Broich und Pfister schließlich die Frage nach der Messbarkeit von Intertextualität ab, die sie durch Entwurf eines Instrumentariums zur Skalierung von

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a. M. 1990, bes. S. 36).

²⁹⁴ Pfister, Konzepte, S. 18.

²⁹⁵ Genette, Palimpsestes. Nach Pfister überzeuge die Metapher vom Palimpsest nur auf den ersten Blick, da die Relation zwischen dem Text und den darunter liegenden Texten beim Palimpsest im Gegensatz zur Intertextualität zufällig sei (vgl. Pfister, Konzepte, S. 16).

²⁹⁶ Genette zielt auf eine operable Konzeptualisierung von Intertextualität (vgl. Genette, Palimpsestes). Er verengt deshalb den universalen Textbegriff und präzisiert ihn durch die Annahme einer übergreifenden Transtextualität mit fünf Unterkategorien: der Intertextualität als Kopräsenz mehrerer Texte in einem Text, der Paratextualität als Bezug zwischen einem Text und seinen Paratexten, der Metatextualität als (kritischer) Verweis eines Textes auf einen Prätext, als Hypertextualität, bei der ein Text einen Prätext als Folie nutzt, z. B. Parodie oder Fortsetzung, und der Architextualität, den Gattungsbezügen eines Textes. Nach Genette seien diese fünf Kategorien nicht als abgeschlossen, sondern vielmehr als miteinander verbunden zu betrachten: Architextualität setze beispielsweise Hypertextualität voraus (vgl. Kerth, Gattungsinterferenzen, S. 20).

²⁹⁷ Stierle, Karlheinz: „Werk und Intertextualität“, in: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, hg. v. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), S. 7–26, hier S. 10. Der Aufsatz erscheint ein Jahr später wieder in: Das Gespräch, hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München 1984 (= Poetik und Hermeneutik XI), S. 139–150.

²⁹⁸ Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 31–47, hier S. 31.

Intertextualität zu beantworten suchen.²⁹⁹ Zur Vermittlung zwischen dem globalen poststrukturalistischen Intertextualitätsbegriff und den engeren, strukturalistisch geprägten Intertextualitätskonzepten entwickelt Pfister sechs qualitative Kriterien³⁰⁰ „als heuristische Konstrukte zur typologischen Differenzierung unterschiedlicher intertextueller Bezüge“³⁰¹.

Mittels der sechs Kriterien Pfisters lassen sich zwar unterschiedliche Formen intertextueller Bezüge bestimmen, fraglich bleibt aber im Hinblick auf das Einzelkriterium, wie sich jeweils ein hoher Grad oder eine hohe Intensität von Intertextualität definieren. Offen bleibt auch, an welchen Kriterien sich der Grad der Spannung zwischen Re- und Prätext bemisst. Obwohl Pfister anmerkt, dass seine Kriterien nicht darauf abzielen, „in naivem Positivismus [...] eine ‚Messung‘ intertextueller Intensität“ vorzunehmen, setzen sie doch fast alle eine qualitative Messung voraus, ohne aber Messgrößen zu benennen. Für dieses Problem kann das Konzept der Markierung, das in Pfisters Kommunikativitätskriterium bereits mitschwingt, zumindest einen Lösungsansatz bieten (Kap. I.4.3.3).

I.4.3.2 Zur Operabilität des Intertextualitätskonzepts in mittelhochdeutscher Lyrik

In der germanistischen Mediävistik lenkt die Intertextualitätsdiskussion in den 1990er Jahren den Fokus stärker auf die literarischen Verfahren und Bedingungen mittelhochdeutscher Textproduktion und -rezeption.³⁰² Da die Theorie der Intertextualität die Frage nach der

²⁹⁹ Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middleich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35).

³⁰⁰ Vgl. Pfister, Konzepte, S. 26–29. Diese müssten um ein Bündel quantitativer Kriterien ergänzt werden, da die Bedeutung der Intertextualität in einem Werk auch von der Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge und der Anzahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte abhinge (vgl. Pfister, Konzepte, S. 30).

³⁰¹ Pfister, Konzepte, S. 30. Pfister definiert folgende Kriterien:

- (1) Referentialität: Intensität, mit der im Retext die Eigenart des Prätextes offengelegt wird.
- (2) Kommunikativität: Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs, Der intertextuelle Bezug ist höher, wenn Prätexte bekannt und deutlich markiert sind.
- (3) Autorefektivität: Intertextualität ist deutlicher, wenn sie im Retext reflektiert wird.
- (4) Strukturalität: Intensität des intertextuellen Bezugs, die anders als bei einem punktuellen Bezug höher ist, wenn der Prätext zur strukturellen Folie des Retextes wird
- (5) Selektivität: Prägnanz der intertextuellen Referenz, die mit gesteigerter Pointierung zunimmt.
- (6) Dialogizität: semantisches oder ideologisches (Spannungs-)Verhältnis zwischen Re- und Prätext.

³⁰² Die ursprünglich innerfranzösische Debatte um Kristeva und die Tel Quel-Gruppe hält „verspätet“ (erst mit dem Poststrukturalismus) Einzug in die deutsche Forschungsdiskussion; mehrere große Symposien bereiten der Intertextualitätsdebatte den Weg: das *Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* unter dem Titel *Dialog der Texte* (1982), das *Konstanzer Kolloquium* unter dem Titel *Dialogizität* (1982) und das *Münchner Symposium zur Intertextualität* (1985). Einen wichtigen Impuls liefert ferner die Habilitationsschrift Hempfers, Klaus W.: Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis: Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman, München 1976.

Schon Anfang der 1990er Jahre verweist Stierle auf die Angemessenheit einer intertextuellen Lektüre mittelalterlicher Texte: „Es gibt elitäre literarische Kulturen, wie jene [...] des Mittelalters und der Renaissance, wo mit der Einlösung von werkgeschichtlichen Differenzen gerechnet wird und wo das neue Werk einen ganzen Kanon literarischer Bezüge notwendigerweise ins Spiel bringt“ (Stierle, Werk und Intertextualität, S. 141f.).

Bedeutungsgenese durch den Rekurs auf die literarische Tradition berührt, kann diese postmoderne Theorie auch zum Verständnis mittelalterlicher Texte Wesentliches beitragen. Denn der intertextuelle Charakter der mittelhochdeutschen Dichtung ist nicht zufällig. Der literaturhistorische Zusammenhang im 13. Jahrhundert weist im Gegenteil sogar zwei Eigenschaften auf, die das intertextuelle Spiel mit der deutschsprachigen Dichtungstradition positiv bedingen:

- (1) Im 13. Jahrhundert ist erstmalig ein literarisches Archiv in Form deutschsprachiger strophischer Dichtung vorhanden, auf das Bezüge möglich sind.³⁰³ Dieses existiert im 12. Jahrhundert noch nicht, so dass Dichter zu dieser Zeit vor allem auf französische, provenzalische oder lateinische Liedtraditionen rekurrieren.³⁰⁴ Viele der Formen und Stoffe, die im 12. Jahrhundert aufgegriffen werden, sind also nur in der deutschsprachigen Dichtungstradition „neu“. Statt zu fragen, ob Retextualisierung ein spezifisches Phänomen der Dichtung im 13. Jahrhundert ist, sollte sich der Fokus deshalb vielmehr auf die unterschiedlichen Verfahren und Formen von Retextualisierung und die jeweiligen Referenzobjekte richten. Diese funktionieren wie ein Spiegel des historischen Wandels, da nach Holznagel „nahezu alle entscheidenden Veränderungen in der Geschichte der mittelhochdeutschen Lyrik so eng mit charakteristischen Retextualisierungsphänomenen verbunden sind, dass man diese zu regelrechten Indikatoren des historischen Wandels erklären kann“³⁰⁵.
- (2) Die vom 12. zum 13. Jahrhundert erfolgende Verdichtung der literarischen Kommunikation weist auf eine Trägerschicht mit gleichen oder ähnlichen literarischen Interessen hin. Diese ist ein wichtiger „Indikator für die Existenz regionaler und überregionaler literarischer Netzwerke, die ein spezielles Interesse an der Rezeption und der Bearbeitung gesungener Lyrik entwickelt haben“³⁰⁶. Zwischen den Mitgliedern dieser literarischen Zirkel erfolgt mittels Retextualisierung ein Austausch über formale und inhaltliche Standards der Lyrik.³⁰⁷ Umgekehrt setzt

³⁰³ Ähnlich auch Draesner, Wege, S. 17. Schon Stierle verweist auf die Notwendigkeit eines literarischen Kanons, „der allen gemeinsam ist, die an dieser Kultur teilhaben“, als Voraussetzung für das Einbringen intertextueller Bezüge (Stierle, Werk und Intertextualität, S. 142).

Zur identitätsstiftenden Funktion kultureller Transferprozesse vgl. Bauschke, Ricarda: „Kulturtransfer und Identitätsbildung. Mit einem Ausblick auf die Lyrik Reinmars“, in: Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter: Wissen – Literatur – Mythos, hg. v. Manfred Eikermann u. Udo Friedrich unter Mitarb. v. Esther Laufer u. Michael Schwarzbach, Berlin/Boston 2013, S. 29–56. Am Beispiel der Lyrik Reinmars zeigt Bauschke, inwiefern kultureller Austausch besonders zwischen deutscher und französischer Sprache und Kultur die literarische Produktion des Hochmittelalters bestimmt.

³⁰⁴ Zur Rezeption französischer Adelskultur in Deutschland vgl. Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1986, bes. S. 83–136.

³⁰⁵ Vgl. dazu Holznagel, *wis und wort*, S. 55.

³⁰⁶ Ebd., S. 56.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 57.

dieses Wechselspiel ein Publikum literarischer Kenner voraus, das die Verweise auf vorgängige Texte zu dekodieren vermag^{308, 309}.

Auf der Basis der Intertextualitätstheorie lässt sich in Bezug auf mittelhochdeutsche Texte der selbstständige Umgang der Dichter mit der literarischen Tradition pointieren. Dank ihr wird der literarische Bezug nicht länger bloß als unselbstständige Übernahme von Bekanntem perspektiviert, sondern es können durch sie Rückschlüsse auf die Verfahren und Formen gewonnen werden, die „die Modalitäten dieser Verständigungsweise im Medium der Literatur selbst betreffen – also den Prozeß des Erzählens und die durch seine Form vorgenommene Manipulation der Welt“³¹⁰. Die intertextuellen Phänomene mittelalterlicher Literatur zu analysieren heißt demnach, Einblick in die Verfahrensweisen mittelalterlicher Dichtung zu gewinnen. Dies erscheint vor allem vor dem Hintergrund erstrebenswert, dass eigenständige Poetiken mittelalterlicher Dichtung mit Fokus auf der Lyrik des 13. Jahrhunderts nicht existieren.³¹¹

Ein weiterer Vorzug der Intertextualitätstheorie, die sich gerade für diese Arbeit als relevant erweist, ist die Wertneutralität ihres terminologischen Vokabulars, das zudem eine deskriptive Funktion zu erfüllen vermag.³¹²

Hier bietet der Wechsel der herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit zu einem Paradigma, das sich wie das der Intertextualität selbst vor dem immer gegebenen Zusammenhang der Texte versteht, die Möglichkeit, sich aus der einseitig wertungsbelasteten Rede von ‚Nachahmung‘ zu befreien und andere Erfassungsmuster des Textbezugs zu erarbeiten.³¹³

Gerade den normativen Charakter des alten Beschreibungsinstrumentariums beurteilt Bumke als ein grundsätzliches Problem der Literaturwissenschaft, deren gesamter

³⁰⁸ Vgl. Draesner, Wege, S. 13.

³⁰⁹ Ein solches Publikum kann für den im Umfeld der Schwäbischen Dichterschule tätigen Ulrich angenommen werden. (Ausführlicheres zur Schwäbischen Dichterschule bei Kuhn, Minnesangs Wende, S. 5f.). Die Dichter werden nicht aufgrund historisch-biographischer Daten dieser Dichterschule zugeordnet, sondern weil sich ihre Lyrik durch eine ähnliche poetologische Tendenz auszeichnet. Mit den Dichtern der Schwäbischen Dichterschule und ihren Rezipienten ist ein kommunikativer Zusammenhang gegeben, der sich durch die umfassende Kennerschaft seiner Mitglieder ausweist. In derartigen Fachkreisen ist das intertextuelle Spiel geradezu wahrscheinlich, da das Publikum auf die Kunstfertigkeit der Lyrik gepolt und für ein literarisches Spiel sensibilisiert ist, bei dem Dichter Versatzstücke fremder Texte intentional in den eigenen Text einflechten, um auf diese Weise bestimmte Effekte, z. B. Komik, zu erzielen. Da derartige literarische Interferenztechniken nur dann reizvoll und sinnvoll sind, wenn sie erkannt werden, stellt der Dichter sie bewusst aus.

³¹⁰ Draesner, Wege, S. 14f.

³¹¹ Zu verweisen wäre lediglich auf Kuhn, Hugo: „Zur Deutung der künstlerischen Form des Mittelalters“, in: Dichtung und Welt im Mittelalter, 2. Aufl., Stuttgart 1969, S. 1–10; Kuhn, Hugo: „Mittelalterliche Kunst und ihre ‚Gegebenheit‘“, in: Text und Theorie, Stuttgart 1969, S. 28–46; Kuhn, Hugo: „Minnesang als Aufführungsform“, in: Text und Theorie, Stuttgart 1969, S. 182–190; Grimminger, Poetik des frühen Minnesangs; Titzmann, Michael: „Die Umstrukturierung des Minnesang- Sprachsystems zum ‚offenen‘ System bei Neidhart“, in: DVjs 45 (1971), S. 481–514.

³¹² Wertneutralität ist nach Bumke auch der Vorzug des Retextualisierungsbegriffs (vgl. Bumke, Retextualisierung, S. 10).

³¹³ Draesner, Wege, S. 31.

Wortschatz auf der Idee des originären Kunstwerks beruhe, der gegenüber alle Prozesse literarischer Reproduktion als sekundär, abgeleitet, unecht oder zweitklassig erscheinen: „Daher haben alle Wörter, die die deutsche Sprache besitzt, um solche sekundären Prozesse zu bezeichnen, den Beigeschmack des Minderwertigen“³¹⁴. Dass aber die zahlreichen Kompilationen Ausweis der Verfügbarkeit über die literarische Tradition seien³¹⁵, werde dabei ebenso verkannt, wie dass Bearbeitungen Ausdruck der Wertschätzung seien: Nichtgeschätzte Werke werden nicht bearbeitet und infolgedessen schnell vergessen.³¹⁶

Einen der ersten intertextuellen Zugriffe auf die mittelhochdeutsche Dichtung unternimmt Wolfzettel,³¹⁷ der die Möglichkeit prüft, die anhand romanischer Literatur entwickelten Überlegungen zu Intertextualität auf die mittelalterliche Literatur zu übertragen. Anlehnend an die von Broich und Pfister entwickelten Kriterien zur Skalierung von Intertextualität versucht Draesner später anhand des *Parzival* die Bedeutung intertextueller Referenzen für die Sinnkonstitution des Werkes nachzuweisen. Den Fremdtextverweis, also einen markierten Verweis auf einen literarischen Prätext, der mit einer Kurzerzählung verbunden ist, identifiziert sie dabei als die Verweisform mit dem größten intertextuellen Potential. Insgesamt folgert sie, dass das intertextuelle Erzählen Zugangsmöglichkeiten zu historischen Formen des Verständnisses von Autorschaft und damit auch von (erzählerischer) Subjektivität eröffnet.

Schmitt³¹⁸ beschreibt dagegen auf der Basis der theoretischen Systematiken der Intertextualitätsforschung die literarischen Bezüge in der *Kudrun*. Die Montagetechnik, mittels der bekannte narrative Muster, Zitate und Anspielungen miteinander verflochten würden, mache laut Schmitt nicht nur die Konventionalität und Konstruiertheit mittelalterlicher Erzählmuster sichtbar, sondern sie stelle den Text zugleich in ein Bezugsverhältnis zu zahlreichen anderen Texten mit gleichen narrativen Mustern. Im Rahmen der Heldenepik sei die *Kudrun* nach Schmitt deshalb als ein literarisches Experiment zu verstehen, das Aufschluss über die poetologischen Verfahrensweisen mittelalterlicher Dichtung gebe.

Kerth³¹⁹ untersucht am Beispiel der späteren Heldendichtung die (sinnkonstituierende) Funktion von Gattungsinterferenzen. Ihr Fokus richtet sich dabei auf die Frage, wie durch spezifische Motive, Struktur- und Erzählschemata intertextuelle Bezüge zwischen

³¹⁴ Bumke, *Retextualisierungen*, S. 10. Was Bumke Retextualisierung nennt, wird bei Worstbrock, ebenfalls wertungsfrei, als Wiedererzählen bezeichnet (vgl. Worstbrock, *Wiedererzählen und Übersetzen*).

³¹⁵ Vgl. Bumke, *Retextualisierungen*, S. 21.

³¹⁶ Vgl. Ebd., S. 45.

³¹⁷ Wolfzettel, Friedrich: „Zum Stand und Problem der Intertextualitätsforschung im Mittelalter (aus romanistischer Sicht)“, in: *Artusroman und Intertextualität*, hg. v. Friedrich Wolfzettel, Gießen 1990 (= *Beiträge zur deutschen Philologie*; Bd 67), S. 1–18.

³¹⁸ Schmitt, Kerstin: *Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der 'Kudrun'*, Berlin 2002 (= *PhSt*; H. 174).

³¹⁹ Kerth, Sonja: *Gattungsinterferenzen in der späten Heldendichtung*, Wiesbaden 2008 (= *Imagines Medii aevi*; Bd. 21).

Gattungen hergestellt werden. In einem anderen Aufsatz beschreibt Kerth zudem, wie unterschiedliche Formen des intertextuellen Verweisens, z. B. Grenzphänomene wie Wissensreferenzen, auf allgemein zugängliches kulturelles Wissen abheben.³²⁰

Für die vorliegende Arbeit ist besonders Bauschkes³²¹ Untersuchung wertvoll, in deren Mittelpunkt der intertextuelle Charakter von Ulrichs erstem Lied steht. Bauschkes Fokus liegt auf der Darstellung von Funktion und Wirkung der intertextuellen Verweise. In Abgrenzung von der Similien- und Einflussforschung und von der Kuhnschen Schule beschreibt Bauschke die intertextuelle Erzählweise als eine spielerische Form der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition.

Insgesamt vermag die Intertextualitätstheorie für die unterschiedlichen Formen intertextueller Bezüge zu sensibilisieren. Diese Möglichkeit bietet die kompilierende Similien- und Einflussforschung nicht.³²² Diese beschränkt ihren Analysegegenstand auf die Feststellung von Bezügen zwischen Texten³²³ und macht keinen Unterschied zwischen motivischen und phraseologischen Parallelen oder tatsächlichen Text-Text-Bezügen.

Besondere Aufmerksamkeit wird darum in dieser Arbeit den von der Similien- und Einflussforschung ausgewiesenen „Übernahmen“ Ulrichs von Winterstetten gelten. Die einst „in positivistischer Faktenhuberei“³²⁴ fragmentarisierten Textdaten sollen in der Interpretation zunächst einmal generell auf ihren intertextuellen Charakter hin befragt und alsdann unter diesem Aspekt neu perspektiviert werden. Es geht dabei vor allem um die Systematisierung und Deskription ihrer Aktualisierungsformen anhand wertungsfreier Kriterien. Dies soll einerseits Hinweise zur Spezifik vormoderner Textualität liefern und andererseits die auftretenden Retextualisierungsphänomene differenzierter beschreiben als dies bisher durch Termini wie Zitat, Allusion oder Übernahme der Fall gewesen ist. Ausgangspunkt der Analysen sind die Retexte Ulrichs, die (nach Stierle) im Mittelpunkt der Sinnkonstitution stehen. Im Fokus steht die Frage, auf welche Prätexte sich Ulrich bezieht und wie diese Bezüge den Sinn seiner eigenen Texte verändern.

³²⁰ Kerth, Sonja: „Jenseits der matière. Intertextuelles Erzählen als Erzählstrategie“, in: Wolfram-Studien XVIII: Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters, Saarbrücker Kolloquium 2002, hg. v. Wolfgang Haubrichs, Eckart Conrad Lutz u. Klaus Ridder, Berlin 2004, S. 263–282.

³²¹ Bauschke, Poetologisches Spiel.

³²² Vgl. Kerth, Gattungsinterferenzen, S. 26.

³²³ Auf dieses Problem und dessen Konsequenzen verweisen ferner: Stempel, Wolf-Dieter: „Intertextualität und Rezeption“, in: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, hg. v. Wolf Schmid u. Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 11), S. 85–109, hier S. 87f; Hempfer, Klaus W.: „Intertextualität und Strukturwandel: Zur Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: Modelle des literarischen Strukturwandels, hg. v. Michael Titzmann, Tübingen 1991 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 33), S. 7–44, hier S. 19.

³²⁴ Pfister, Manfred: „Zur Systemreferenz“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 52–58, hier S. 58.

1.4.3.3 Systemreferenz und Einzeltextreferenz

Nach Pfister³²⁵, Broich³²⁶ und Karrer³²⁷ umfasst der Begriff der Intertextualität sowohl Einzeltextreferenzen als auch Systemreferenzen.³²⁸ Einzeltextreferenzen gehören traditionell zum Schwerpunkt der Intertextualitätsforschung³²⁹, weil sie als Text-Text-Bezüge auf bestimmte Prätexte verweisen. Systemreferenzen referieren als Text-Textmuster-Bezüge hingegen auf textübergreifende, gattungstypische Phänomene oder Strukturmuster³³⁰ und werden deshalb nicht zwangsläufig als Intertextualität betrachtet. So differenziert Hempfer zwar zwischen Einzeltext- und Systemreferenzen, zählt aber nur die Einzeltextreferenzen zur Intertextualität.³³¹ Denn selbst wenn man bereit wäre, so Hempfer,

‘Prätext‘ metaphorisch auch als System zu verstehen, bliebe etwa das Problem, daß sich ein Romanautor seiner Erzählverfahren natürlich nicht explizit bewusst sein *muß* [Herv. K.W.H.], ja, er sogar eine hinsichtlich seiner Praxis inadäquate Theorie explizit formulieren kann; des weiteren *muß* er seiner Verfahren [...] nicht markieren, er muß sie aber sehr wohl verwenden, weil sonst sein Text gar nicht entstünde.³³²

Die Aktualisierung allgemeiner Strukturprinzipien ist demnach eine Bedingung für die Textgenese, während die Intertextualität dem Text „*zusätzlich* [Herv. K. W. H.] durch

³²⁵ Vgl. Pfister, Konzepte, S. 18.

³²⁶ Vgl. Broich, Ulrich: „Zur Einzeltextreferenz“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 48–52.

³²⁷ Vgl. Karrer, Wolfgang: „Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 98–115.

³²⁸ Die meisten Veröffentlichungen zur Intertextualität nutzen das durch Broich, Pfister und Karrer geprägte Begriffsinventar. Holthuis spricht dagegen von referentieller und typologischer Intertextualität und unterscheidet innerhalb der referentiellen Intertextualität noch einmal verschiedene Subtypen der Bezugnahmen (vgl. Holthuis, Susanne: Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen 1993 (= Stauffenburg Colloquium; 28), S. 48).

Plett unterscheidet *material* und *structural intertextuality* (vgl. Plett, Heinrich F.: „Intertextualities“, in: Intertextuality, hg. v. Heinrich F. Plett, Berlin/New York 1991 (= Research in Text Theory; 15), S. 3–27).

³²⁹ Vgl. Kerth, Gattungsinterferenzen, S. 40.

³³⁰ Die Identifikation einer Systemreferenz hängt von der Definition des jeweiligen Referenzsystems ab. Diese Festlegung kann unterschiedlich umfassend ausfallen: Nach einem weiten Begriffsverständnis könnten allgemeine Diskurstypen, etwa religiöse, philosophische oder politische, als Systeme definiert werden. Da solche systemischen intertextuellen Bezüge aber weit über das literarische Diskurssystem hinausreichen, ist dieses Begriffsverständnis wenig operabel. Pfister schlägt darum vor, Systemreferenzen auf sprachliche oder versprachlichte Systeme, z. B. Gattungen, zu begrenzen (vgl. Pfister, Systemreferenz, S. 53ff.). Dieser Einschränkung folgt auch diese Arbeit.

³³¹ Hempfers Intertextualitätsverständnis unterscheidet sich damit auch von Kristeva, die alle Relationen zwischen (nicht-)sprachlichen Systemen zur Intertextualität zählt (vgl. Hempfer, Klaus W.: „Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: die italienische Ritterepik der Renaissance“, in: Interpretationen. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur, Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, hg. v. Klaus W. Hempfer u. Gerhard Regn, Wiesbaden 1983, S. 1–31, bes. S. 14–18).

³³² Hempfer, Intertextualität, S. 18.

Bezüge syntaktischer und/oder semantischer und/oder pragmatischer Dimension“³³³ Bedeutung einschreibt. Allerdings kann der Verweis auf spezifische Gattungen auch fakultativ sein und als zusätzliches Mittel der Bedeutungsproduktion fungieren.³³⁴

Im Winterstettenschen Œuvre finden sich nicht nur Gattungsreferenzen, die bloß gattungsspezifische Handlungs- oder Argumentationsmuster aufrufen und damit die Grundlage der Sinngenese darstellen, sondern auch solche, die durch das Aufrufen gattungsspezifischer Elemente auf die Gattung selbst und damit auf die Poetizität bestimmter Handlungselemente verweisen. Diese Form der Systemreferenz verweist somit nicht primär auf Eigenschaften spezifischer Gattungen, sondern evoziert durch den Gattungsverweis die Eigenschaften einer literarischen Gattung, wozu etwa Literarizität oder Fiktionalität gehören.

Entgegen Hempfer sollten nach Pfister auch die systemischen Verweise auf einzeltextunabhängige (Gattungs-)Muster als eine Form der Intertextualität angesehen werden:

Ein System ist überhaupt nur über seine Aktualisierungen greifbar, denen es zugrundeliegt, und jedes System ist gleichzeitig die Aktualisierung eines abstrakteren Systems, wie die Aktualisierung selbst wieder Systemcharakter hat. [...] die Gattung ist ein System und gleichzeitig die Aktualisierung abstrakterer Systeme wie der überhistorischen Schreibweise oder der Sprache.³³⁵

Interessant ist, dass Pfisters Argument, die Systemreferenz als Form der Intertextualität zu begreifen, im Grunde Hempfers Argument entspricht, sie nicht zur Intertextualität zu zählen. So bleibt es letztlich eine Frage der Definition, ob Systemreferenzen zu Intertextualität gehören oder nicht. Natürlich ist Hempfers Position dabei nicht völlig von der Hand zu weisen: Auch in Bezug auf Minnesang gilt, dass der Rekurs die Gattungsfolie für alle grundlegenden textimmanenten Sinngebungsprozesse notwendig ist. Ein Intertextualitätsbegriff, der diese Referentialisierungsprozesse einschließt, wäre aber wenig operabel, da unter diesem Umstand fast alle Textmerkmale intertextuell wären.

So bleibt das entscheidende Differenzkriterium beider Referenztypen ihr Abstraktionsniveau; dieses ist bei Einzeltextreferenzen geringer als bei Systemreferenzen.³³⁶ Zugleich ist von der Existenz eines (mittleren) Abstraktionsniveaus von Bezügen auszugehen, bei dem es zu einer Annäherung und gegebenenfalls sogar Übereinstimmung

³³³ Ebd., S. 19. Nach Hempfer sei die Relation von System und Aktualisierung nicht auf die Relation zwischen zwei Aktualisierungen zurückzuführen: Ein Petrarca-Zitat in einem Epos mache aus diesem noch keinen canzoniere (vgl. ebd., S. 17).

³³⁴ Das Auftreten von Pastourellenmotiven in einer Minnekanzone macht aus dieser noch keine Pastourelle, schreibt ihr aber eine spezifische (Mehr-)Bedeutung ein. Ebenso stellt die Übernahme von Tönen bei gleichzeitiger Veränderung des Textes, die zunächst bei Parodien und ab dem 15. Jahrhundert vor allem bei Kontrafakturen zu beobachten ist, eine Form der Intertextualität dar (vgl. Holznagel, *wis und wort*, S. 69ff.).

³³⁵ Pfister, *Konzepte*, S. 18f. Dazu auch Genette, *Palimpsestes*, S. 13f..

³³⁶ Vgl. ebd., S. 53.

beider Referenztypen kommt. Der Übergang zwischen beiden ist also als fließend zu denken.³³⁷

Eine Differenzierung beider Referenztypen ist besonders dann schwierig, wenn unklar ist, ob die Referenzgröße eines Textbezugs ein literarisches System oder ein einzelner Text ist. Denn zum einen sind Systeme nur über ihre Aktualisierungen greifbar, zum anderen kann eine Summe von Einzeltexten gleicher Konstitution unter bestimmten Bedingungen auch ein neues literarisches System generieren.³³⁸ Voraussetzung für die Bildung literarischer Systeme ist eine feste Textgruppe, deren Verbund auf einer gleichen strukturellen und/oder thematischen Konstitution beruht. Weist ein Retext einen Bezug auf einen einzelnen Text dieses Systems auf, so besitzt dieser Text-Text-Bezug zugleich systemreferentiellen Charakter. In einer solchen Situation zeige sich nach Holthuis, dass sich beide „Globaltypen“ nicht ausschließen, sondern dass typologisch motivierte Einzeltextreferenzen [...] in den meisten Fällen auch auf allgemeine texttypologische Konstitutionsbedingungen zu beziehen [sind] und umgekehrt.“³³⁹

Die Differenzierung beider Referenztypen wird darüber hinaus erschwert, wenn mehrere Texte sich in gleicher Weise auf ein System beziehen. Die eigentlichen Systemreferenzen können dann ob ihrer Ähnlichkeiten untereinander schnell mit Einzeltextreferenzen verwechselt werden – dies zeigt sich auch in Bezug auf die Winterstettensche Dichtung.³⁴⁰

So können Motive zwar prinzipiell auf Einzeltexte verweisen, fungieren in vielen Fällen aber auch zum Aufrufen von Gattungsmustern.³⁴¹ Gleiches gilt für Topoi und bestimmte Metaphern oder Sprachbilder, die gemeinsam die gattungstypische Grundstruktur der Lieder und Leichs in Bezug auf Handlung oder Argumentationsweise konstituieren. So wird etwa die Naturtopik in der Winterstettenschen Lyrik im Rahmen der Similien- und Einflussforschung häufig als Übernahme von Gottfried von Neifen ausgewiesen. Allerdings besteht die Funktion der Naturtopik in der Winterstettenschen Lyrik zuvorderst darin, eine

³³⁷ Eine solche nahtlose Abstufung zeigt sich beispielsweise dann, wenn ein Bezug zu einem Einzeltext durch kleinere strukturelle Homologien erfolgt, die gleichermaßen als Systemreferenzen ausgewiesen werden könnten.

Schon Genette betont, dass seine fünf Kategorien der Transtextualität nicht als abgeschlossen betrachtet werden dürften. Architextualität gehe historisch gesehen beispielsweise oft der Hypertextualität, die sich durch einen höheren Grad an Abstraktheit und Globalität auszeichne, voraus. Eine hohe Intensität eines intertextuellen Bezugs impliziere stets auch einen globaleren intertextuellen Bezug (vgl. Genette, *Palimpsestes*, S. 13f.).

³³⁸ Das lässt sich etwa am Beispiel der Neidhartschen Sommer- und Winterlieder zeigen: Beide Liedtypen erfahren durch Neidhart ihre spezifische Prägung mit einer eigenen Figurenkonstellation, Handlungsabfolge, Motivik und Inhaltsstruktur. Erst die Wiederholung dieses Grundschemas in einer Vielzahl von Liedern konfiguriert das „neue“ Liedsystem.

³³⁹ Holthuis, *Intertextualität*, S. 54.

³⁴⁰ Viele in der Winterstettenschen Lyrik aufgegriffenen Motive werden im Rahmen der Similien- und Einflussforschung auf diese Weise als Übernahmen aus den Liedern anderer Dichter dargestellt. Sie erweisen sich aber bei einer Untersuchung der Liedkontexte und im intertextuellen Diskurs als systemische Referenzen.

³⁴¹ Vgl. Schmitt, *Poetik der Montage*, S. 64.

gattungsstrukturelle Folie³⁴² für die Texte zu liefern und damit zugleich einen spezifischen Themendiskurs zu markieren. Zumeist muss die Naturtopik bei Ulrich deshalb dem Bereich der Systemreferenz zugeordnet werden. Dafür spricht auch, dass sie ihrem lexikalischen Aufbau nach allgemein gebräuchlichen Naturformeln ähnelt, kaum hingegen Merkmale aufweist, die explizit und ausschließlich auf Gottfried von Neifen verweisen.

Von einer solchen Fehl kategorisierung sind in ähnlicher Weise auch bestimmte, im Laufe der Gattungsgeschichte festgewordene Erzählformeln oder Sprichwörter betroffen. Auch wenn diese nicht immer eindeutig als Einzeltext- oder Systemreferenz eingeordnet werden können, weist die überwiegende Anzahl der Textbefunde doch darauf hin, dass hier nicht in erster Linie Bezüge zu literarischen Systemen oder konkreten Texten anzunehmen sind, sondern Bezüge auf allgemeineres kulturelles Wissen.³⁴³ Es besteht die Gefahr, Texte, die sich in gleicher Weise auf dieses Wissen beziehen, aufgrund ihrer gemeinsamen Bezugsgröße als literarische Bezugnahmen aufeinander wahrzunehmen, anstatt sie als voneinander unabhängige Bezüge auf einen (vertexteten) Wissensbestand anzusehen.

Trotz der bisweilen schwierigen Unterscheidung beider Intertextualitätstypen betonen Broich und Pfister, dass beide Bezugsformen „grundsätzlich voneinander trennbar“³⁴⁴ seien, da dem Rezipienten meistens zuerst der systemreferentielle Charakter einer Textaussage auffalle, wohingegen ein Einzeltextbezug nur für den literarischen Kenner unmittelbar sichtbar sei oder sich erst bei einer genaueren Untersuchung erschließe. Pfister führt dies auf das Kriterium der Selektivität zurück, das er als Gradmesser für die unterschiedliche Intensität von Einzel- und Systemreferenz definiert: Ein intertextueller Verweis sei demnach umso intensiver, je prägnanter er sei.³⁴⁵

Der Abstraktionsgrad eines intertextuellen Bezugs ist im Hinblick auf mittelalterliche Dichtung nicht immer ohne weiteres zu bestimmen. Während etwa das neuhochdeutsche Zitieren in der Regel mit einer hohen intertextuellen Intensität einhergeht, also einen geringen Abstraktionsgrad besitzt, kann in der mittelhochdeutschen Minnelyrik auch ohne eine wörtliche Übereinstimmung eine hohe Intensität erreicht werden.³⁴⁶ Lienert betont, dass

³⁴² Nach Pfister weise die Übernahme von Textstrukturen einen hohen Grad an Intertextualität auf, was sowohl für die Mikro- als auch die Makroebene von Texten gelte (vgl. Pfister, Konzepte, S. 28).

³⁴³ Kerth spricht in diesem Falle von Wissensreferenzen (vgl. Kerth, *matière*).

³⁴⁴ Broich, Einzeltextreferenz, S. 52.

³⁴⁵ Vgl. Pfister, Systemreferenz, S. 53. Nach Pfister liege die Prägnanz eines intertextuellen Bezugs bei Einzeltextreferenzen generell höher als bei den vergleichsweise abstrakten Bezügen von Systemreferenzen. Folglich bedinge die Prägnanz im Sinne einer Reduktion von Abstraktheit, zu welchem Referenztypus ein Bezug zu zählen sei. Dies bedeute nicht etwa, dass Einzeltextreferenzen deutlicher wahrnehmbar sind als Systemreferenzen, sondern dass die beiden Referenztypen eine spezifische Beziehung zwischen Re- und Prätext beschreiben.

³⁴⁶ Schon Panzer merkt an, dass die „genaue Wiedergabe eines Vorgegebenen eine Forderung ist, die das Mittelalter nicht kennt“ (Panzer, Friedrich: *Vom mittelalterlichen Zitieren*, Heidelberg 1050 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1950; 2; Phil.-Hist. Klasse), S. 15).

mittelalterliche Intertextualität „kaum exaktes Zitieren³⁴⁷, sondern lockere Bezugnahme auf Texte, Texttraditionen, Gattungen, literarisches Hintergrundwissen“³⁴⁸ sei. Eine hohe intertextuelle Intensität, das heißt ein geringes Abstraktionsniveau der Referenz (Einzeltextreferenzen), kann demnach auch dann gegeben sein, wenn der Wortlaut des Retextes sich vom Prätext entfernt. Die Frage nach der Intensität einer intertextuellen Beziehung ist demnach von der Frage nach der Nähe zum Wortlaut des Prätextes zu trennen.³⁴⁹

Im Zusammenhang mit dem mittelhochdeutschen Zitieren ist erneut auf den intertextuellen Gehalt mittelhochdeutscher Erzählformeln zurückzukommen, der weiter oben bereits thematisiert wird. Kerth merkt an, dass „Erzählformeln, die in teilweise wörtlicher identischer Form [...] auftauchen, nicht zwingend Einzeltextreferenzen“³⁵⁰ darstellen. Auch am Beispiel der Winterstettenschen Lyrik zeigt sich, dass solche formelhaften Wendungen oft dazu dienen, im Sinne systemischer Referenzen den Sinnhorizont einer Gattung oder allgemeines kulturelles Wissen aufzurufen. Auch wenn derartige Textelemente aus dem heutigen Begriffsverständnis heraus als Zitate klassifiziert werden (allerdings ohne graphemische Markierung durch Interpunktionszeichen), kann sich ihre intertextuelle Intensität trotzdem als gering erweisen, weil ihr Abstraktionsniveau hoch ist und sie auf eine Vielzahl von Texten, ergo einen großen Umfang an literarischem Wissen, verweisen.

Unter dieser Voraussetzung wird die Frage nach der Messbarkeit der Qualität und dem Bewusstsein des intertextuellen Bezugs umso relevanter. Das Konzept der intertextuellen Markierung bietet hier Lösungsansätze, indem es Kriterien definiert, mit deren Hilfe sich die Explizitheit eines intertextuellen Bezugs genauer bestimmen lässt.

1.4.3.4 Intertextuelle Markierung

Mittels des Markierungsbegriffs, der sich mit Broichs Definition einer intendierten und deshalb für den Rezipienten durch bestimmte Signale bewusst gemachten Intertextualität

³⁴⁷ Anders Plett: Ein Zitat sei eine wörtliche Wiederholung eines Prätextelementes im Retext (Plett, Heinrich F.: „Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 78–89, hier S. 81).

³⁴⁸ Lienert, Elisabeth: „Intertextualität in der Heldendichtung. Zu ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘“, in: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 276–298, hier S. 295.

³⁴⁹ Vgl. Kerth, Gattungsinterferenzen, S. 40. Die grundsätzliche Schwierigkeit der Unterscheidung von Zitat und Allusion, die dieses erweiterte Zitat-Verständnis mit sich bringt, muss durch das intertextuelle Beschreibungsinstrumentarium, das eine differenzierte Beschreibung der intertextuellen Befunde erlaubt, aufgefangen werden. Eine Problematisierung der Abgrenzungsprobleme von Zitat und Allusion im Mittelhochdeutschen findet sich bei Draesner, Wege, S. 26ff.

³⁵⁰ Kerth, Gattungsinterferenzen, S. 47.

verbindet³⁵¹, lässt sich der globale poststrukturalistische Intertextualitätsbegriff weiter einschränken.

Intertextuelle Markierungen sind „deiktische Zeichen, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf eine ihrerseits deiktische Zeichenkette fokussieren sollen“³⁵². Diese Definition setzt voraus, dass eine Markierung der Kennzeichnung einer intertextuellen Referenz dient, wobei Intertextualität den Bezug an sich meint, während die Markierungstheorie danach fragt, welche (Text-)Strategien es dem Rezipienten erleichtern, Intertextualität zu erkennen.³⁵³

Markierungen sind kein notwendiges Konstituens von Intertextualität sondern eine fakultative Eigenschaft.³⁵⁴ Der Dichter *kann* sich ihrer bedienen, um Textstellen, die er gegenüber dem übrigen Text als besonders bedeutsam einschätzt, hervorzuheben und zu pointieren. Da diese dem Rezipienten dadurch schneller auffallen, dienen Markierungen nicht nur der Exposition, sondern sie fungieren auch als Katalysatoren, „die vordergründig in dem Maße zur Wirkung gelangen, wie die sekundärsprachlichen Codes von präsentem und absentem Text divergieren“³⁵⁵.

Der Markierungsbegriff wird im Rahmen dieser Arbeit besonders auf Einzeltextreferenzen³⁵⁶ bezogen, da deren Funktion als Sinnkonstituens über die Funktion einer gattungsspezifischen Kontextualisierung, zu der die meisten Systemreferenzen genutzt werden, hinausgeht: „Texte sind *immer* [Herv. K. W. H.] und notwendig Aktualisierung allgemeinerer textkonstitutiver Strukturen, *zusätzlich* können sie Bezüge zu anderen, konkreten Einzeltexten aufweisen. Das, was fakultativ ist, muß speziell *markiert* werden, textkonstitutive Strukturen müssen notwendig *verwendet* werden“³⁵⁷. Allerdings gestaltet sich aufgrund der Unfestigkeit (und Mündlichkeit) mittelhochdeutscher Lyrik der Nachweis (und die Herstellung) von Einzeltextreferenzen mitunter als schwierig. Es zeigt sich aber, dass Dichter mittels systemischer Referenzen auf gleiche thematische Diskurse rekurren, um sich alsdann mit ihren Texten innerhalb dieser Diskurse (auch poetologisch) zu positionieren. Obwohl hier keine Einzeltextreferenzen im Sinne der obigen Definition vorliegen, können diese „Diskursreferenzen“ sehr deutlich markiert sein.

³⁵¹ Vgl. Broich, Markierung, S. 31–47.

³⁵² Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung, Heidelberg 1996 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Bd. 141), S. 73.

³⁵³ Vgl. Helbig, Intertextualität, S. 52.

³⁵⁴ Unter bestimmten Voraussetzungen, die später erläutert werden, kann der Dichter problemlos auf Markierungen verzichten.

³⁵⁵ Helbig, Intertextualität, S. 90.

³⁵⁶ Prinzipiell ist die Ausweitung des Markierungsbegriffs auf Systemreferenzen aber möglich.

³⁵⁷ Hempfer, Intertextualität, S. 15f. Hempfers Ausschluss der systemischen Referenzen aus der Markierungstheorie ergibt sich vor allem daraus, dass er Systemreferenzen nicht zum Bereich der Intertextualität zählt (vgl. Kap. I.4.3.3).

„Einfache“ Gattungsreferenzen hingegen, die hier als spezifische Formen systemischer Referenzen entgegen Hempfer in den Bereich der Intertextualität eingeschlossen werden, werden dem Vorschlag Hempfers entsprechend zumindest weitgehend aus der Markierungstheorie ausgeschlossen.³⁵⁸ Denn Gattungsbezüge, die etwa in Form von formelhaften Wendungen, Topoi und Motiven oder bestimmten Erzählschemata auftreten, sorgen für die diskursive Verortung des Textes und sind somit für dessen Sinnkonstitution obligatorisch. Da sie ein aus Sicht der Rezipienten antizipiertes Element der Sinn-genese sind, bedürfen sie keiner umfassenden, expliziten Markierung.³⁵⁹

Es existiert lediglich ein Sonderfall, bei dem entgegen Hempfer auch Gattungsreferenzen in die Markierungstheorie eingeschlossen werden müssen. Gattungsreferenzen sind nämlich nicht immer zwangsläufig *notwendig*, sondern können in speziellen Fällen, wie im vorangehenden Kapitel dargestellt, auch als *zusätzliches*, fakultatives Mittel der Sinn-genese verwendet werden, z. B. wenn innerhalb der Minnekanzone Pastourellenmotive aufgerufen werden.

a) Formen der Markierung

Die detailliertesten Auseinandersetzungen mit dem Markierungsbegriff finden sich bei Broich³⁶⁰ und Helbig³⁶¹. Da ihre Ausführungen sich nicht auf mittelhochdeutsche Literatur konzentrieren, sind nicht alle ihre Überlegungen ohne weiteres auf die mittelhochdeutsche Lyrik übertragbar. Zwei wesentliche Unterschiede seien im Folgenden kurz skizziert:

(1) In neuzeitlicher Literatur kann die Übernahme von Elementen aus dem Prätext durch graphemische oder typologische Signale in dem Retext markiert werden. Diese Möglichkeit existiert in der über viele Jahre ausschließlich mündlich tradierten und schließlich handschriftlich fixierten mittelhochdeutschen Lyrik nicht. Auch in der Handschrift C finden sich im Winterstettenschen Œuvre außer Reimpunkten keine Interpunktionszeichen.³⁶²

³⁵⁸ Es kann im Einzelfall schwierig sein, sie von beliebigen Assoziationen oder dem zu unterscheiden, was Kerth als Wissensreferenz bezeichnet. Letztere werden gemäß eines engeren Intertextualitätsbegriffs auch in dieser Arbeit nicht als intertextuell begriffen. Sie bedürften einer separaten Markierungs- und Epochentheorie.

³⁵⁹ Grundsätzlich wäre aber zu diskutieren, ob nicht Gattungsreferenzen, die genutzt werden, um über die konstitutiven Gattungsmerkmale hinaus explizit auf die Literarizität bestimmter Elemente zu verweisen (2. Ordnung), einen Sonderfall darstellen. Gegen die Ausweisung solcher Referenzen als Sonderfall spricht jedoch, dass prinzipiell jede Gattungsreferenz nicht nur einen bestimmten Gattungsinhalt aufruft, sondern zugleich das Merkmal der Literarizität, das jeder literarischen Gattung genuin innewohnt. Entscheidend ist also letztlich vor allem der literarische Kontext des Gattungsverweises. Es zeigt sich, dass besonders dort, wo mittels metakommunikativer Verben das Singen über das Minnewerben markiert wird, die Literarizität von Minnewerbung stärker in den Blick rückt.

³⁶⁰ Broich, Markierung.

³⁶¹ Helbig, Intertextualität.

³⁶² In der handschriftlichen Überlieferung finden sich ebenfalls keine Markierungen durch Titel, Untertitel, Fußnoten, Vor- und Nachworte, Motti oder Klappentexte. Auch die Möglichkeit der Markierung im äußeren Kommunikationssystem des Textes durch Druckbild, Schrifttyp, Unterstreichung oder Kursivierung gibt es nicht (vgl. Broich, Markierung, S. 36ff.).

Wörtliche Übernahmen aus anderen Texten fallen aufgrund fehlender typologischer Signale weniger auf, als ein durch Anführungszeichen oder Kursivierung markiertes Zitat in neuzeitlicher Literatur.³⁶³

(2) Statt graphemischer Signale kann eine Markierung in einer durch Mündlichkeit geprägten Lyrik mittels auditiver oder visueller Strategien erfolgen. Da dem Sänger bei seinem Vortrag sowohl Mimik und Gestik, als auch Intonation und Stimme zur Verfügung stehen, um bestimmte Textstellen zu pointieren, ist von einer fundamentalen Bedeutung des Sprechens und der Stimme auszugehen.³⁶⁴ Wenngleich ein derartiges Vorgehen wahrscheinlich ist, lassen sich diese Formen der Markierung heute nicht mehr verifizieren. Sie besitzen für die Analyse der überlieferten Texte darum keine Relevanz.

Weil für die mittelhochdeutsche Lyrik andere Formen der Markierung anzunehmen sind und sich viele Markierungsformen gegenwärtiger Literatur dort nicht finden, erscheinen aus heutiger Perspektive viele intertextuelle Referenzen in der mittelhochdeutschen Lyrik als unmarkiert. Begünstigt wird dieser Eindruck dadurch, dass in der durch Mündlichkeit geprägten mittelhochdeutschen Lyrik die Unterscheidung zwischen dem eigenen und fremden Wort nicht so strikt vollzogen wird, wie die heutige Vorstellung des Zitatgebrauches dies voraussetzt.³⁶⁵

In der mittelhochdeutschen Lyrik besteht eine Markierung oft nur aus einer Wiederholung von Prätextelementen oder -strukturen im Retext. Diese Form der Markierung, die ohne zusätzliche markierende Textelemente auskommt, erweckt den Eindruck, Intertextualität und Markierung seien weitgehend dasselbe.³⁶⁶ Die Markierung beruht aber darauf, dass die wiederholten Elemente des Prätextes aufgrund ihres Duktus innerhalb des Retextes einen mehr oder weniger starken Verfremdungseffekt auslösen. Zwischen dem Retext und den Prätextelementen entsteht eine Differenz, durch die der nahtlose Rezeptionsvorgang an der markierten Stelle einen Bruch erfährt. Ein ähnlicher Effekt wird durch ein besonders emphatisches Aufgreifen von Prätextelementen erreicht, indem diesen Imperative vorangestellt werden, die die Wahrnehmung des (textinternen) Publikums lenken (*seht, nemt war*).

³⁶³ Panzer zeigt, dass sich mittelalterliches Zitieren nicht mit den heutigen Vorstellungen vom Zitieren deckt (vgl. Panzer, Vom mittelalterlichen Zitieren, S. 35ff.).

³⁶⁴ Vgl. dazu Bumke, Joachim: „Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert“, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 118–129, hier S. 126.

³⁶⁵ Vgl. Draesner, Wege, S. 413.

³⁶⁶ Vgl. Broich, Markierung, S. 31ff. Perri definiert eine Markierung als „the sign – simple or complex – that points to a referent by echoing it in some way“ und betont damit im Gegensatz zu Broich den Zeigecharakter der Markierung. Ganz ähnlich heißt es bei Ben-Porat: „The marker is always identifiable as an element or pattern belonging to another independent text“ (Ben-Porat, Ziva: „The Poetics of Literary Allusion“, in: PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 1 (1976), S. 105–128, hier S. 108).

Neben dieser scheinbar unmarkierten Form von Intertextualität kennt die mittelhochdeutsche Lyrik aber auch explizitere Markierungsstrategien. Bei vielen spielt der Aspekt der Quantität eine wichtige Rolle, da er den Grad der Emphase einer Referenz entscheidend determiniert. Zur Quantität gehören nach Helbig die Frequenz einer Markierung, ihre Distribution und ihr Umfang.³⁶⁷ Erfolgt innerhalb eines Retextes eine dreimalige Anspielung auf einen Prätext, deren Umfang jeweils zwei Versen entspricht, so ist eine solche Referenz in der Regel deutlicher, als wenn lediglich einmal mit einem Einzelvers auf den Prätext rekurriert wird.

Markierung kann auch durch die Position einer Referenz erfolgen. Bestimmte Positionen des Textes, zum Beispiel Liedbeginn und -ende, Strophenbeginn³⁶⁸ und -ende oder die Stellen unmittelbar vor und nach einer Zäsur, sind exponierter als andere. Da prinzipiell jedes Textelement an diesen Stellen eine Exposition erfährt – auch dasjenige, das nicht intertextuell ist – genügt eine exponierte Position allein nicht als Hinweis auf den intertextuellen Charakter einer Textstelle. In der Regel wird diese Form der Markierung deshalb mit weiteren Formen der Markierung kombiniert.

Markierungen können ferner durch (linguistische) Codewechsel, etwa den Wechsel des Sprechregisters, erfolgen. Diese können wie der oben beschriebene Kohärenzbruch einen Bruch des Rezeptionsvorganges herbeiführen. Dabei werden Irritationsmomente erzeugt, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf bestimmte Textpassagen lenken. Solche Brüche können auch durch die Verwendung von Sprichwörtern, Wortspielen, Fremdwörtern oder metakommunikativen Verben herbeigeführt werden.

Zu den explizitesten Formen intertextueller Markierung gehören die direkte Thematisierung der Intertextualität einer Textstelle und die Beschreibung oder gar Identifizierung des Prätextes. Neben der Nennung des Prätextes kann dies durch die Erwähnung bestimmter Figuren aus dem Prätext oder die Nennung eines Autors erfolgen. Ein Sonderfall ist das Negieren von Intertextualität durch die Betonung der Neuheit eines Textes.³⁶⁹

b) Der Einfluss des Rezipienten

Eine intertextuelle Erzählweise setzt ein Publikum von Kennern voraus, das in der Lage ist, das literarische Wechselspiel zu dekodieren. Die Deutlichkeit einer intertextuellen Markierung hängt deshalb auch davon ab, als wie informiert der Dichter sein Publikum einschätzt. Lienert stellt fest, dass die „Markierung oder Nicht-Markierung [sich] relativ zum Rezipientenwissen“³⁷⁰ verhält. Dieses Wirkungsprinzip fasst Helbig wie folgt zusammen:

³⁶⁷ Vgl. Hempfer, Intertextualität, S. 97ff.

³⁶⁸ Vgl. Röhl, Walter: „Zum Zitieren als Kunstmittel in der älteren deutschen Lyrik“, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur; Bd. 105 (1983), S. 66–79, hier S. 70.

³⁶⁹ Broich spricht in diesem Falle von negierter Intertextualität (vgl. Broich, Markierung, S. 47).

³⁷⁰ Lienert, Intertextualität, S. 280.

Die Allusions(erkennungs-)kompetenz des Empfängers einer intertextuellen Botschaft hängt vordergründig von verschiedenen transtextuellen Variablen ab, etwa vom historischen und nationalspezifischen Kontext sowie insbesondere vom individuellen literarischen Vorwissen eines jeweiligen Rezipienten, d.h. vom jeweils abrufbaren quantitativen und qualitativen Wissen um rezipierte Texte, das seinerseits durch lesertypologische Parameter geschlechts-, alters- oder gruppenspezifischer Art mitgeprägt ist.³⁷¹

Werden Texte für literarische Kennerkreise gedichtet, kann der Dichter annehmen, dass die Erkennbarkeit einer Markierung auch dann gewährleistet ist, wenn sie weniger explizit ist, denn „für einen belesenen Leser [ist] die ‚Signalschwelle‘ bei Markierungen von Intertextualität viel niedriger [...] als bei Gelegenheitslesern“³⁷².

Ulrich von Winterstetten gehört zu einem solchen Kennerkreis. Als Teil der schwäbischen Dichtergruppe stehen ihm besondere poetische Möglichkeiten des Bezugs auf vorgängige Texte oder literarische Traditionen offen, die sowohl seinem eigenen artistischen Anspruch, als auch seinem informierten Publikum entgegenkommen. Da eine emphatische Autorschaft und die Retextualisierung der literarischen Tradition einander nicht ausschließen³⁷³, sondern sich die poetische Kompetenz eines Dichters am virtuellen Umgang mit der literarischen Tradition zeigt, ist zu vermuten, dass Retextualisierungsphänomene nicht nur einfach in den Text eingebunden werden, sondern durch Markierung ausgestellt werden. Das Publikum ist auf eine solche Vorgehensweise eingestellt; seine Erwartungshaltung zielt auf einen Text, dessen kommunikatives Potential sich im Verweis auf vorgängige Texte herausstellt. So aktiviere sich nach Jauß für jedes Werk im Augenblick seines Erscheinens ein Bezugssystem von Erwartungen „aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke“³⁷⁴. Aufgrund der literarischen Vorkenntnisse und der spezifischen Erwartungshaltung des Publikums ist anzunehmen, dass Markierungen in kommunikativen Kontexten literarischer Spezialisten schwächer ausfallen können, aber gleichwohl bemerkt werden.³⁷⁵

Zudem können wenige Markierungen in vereinzelt Liedern genügen, um das Bewusstsein der Rezipienten für ein intertextuelles Spiel (auch in anderen Liedern) zu aktivieren, ohne dass der intertextuelle Verweis stets aufs Neue gekennzeichnet werden muss. Spätere oder weitere Referenzen könnten demnach weniger oder gar nicht markiert werden, ohne dass dadurch die intertextuelle Pointe gefährdet wäre.

³⁷¹ Helbig, Intertextualität, S. 14.

³⁷² Broich, Markierung, S. 33.

³⁷³ Vgl. Holznagel, *wis und wort*, S. 57.

³⁷⁴ Jauß, Hans Robert: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: Konstanzer Universitätsreden, 2. Aufl., hg. v. G. Hess, Konstanz 1969; leicht verändert in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207, hier S. 173f.

³⁷⁵ Demgegenüber bemerkt Röhl, dass es im Rahmen einer Gesellschaftskunst, wie sie der höfische Minnesang darstelle, wahrscheinlicher sei, „daß die Signale für die Übernahme so deutlich gesetzt werden, daß sie den entsprechend vorgebildeten und aufmerksamen zeitgenössischen Publikum auffallen konnten oder gar mußten“ (Röhl, Zitieren, S. 69f.).

Das vom Dichter angenommene Vorwissen der Rezipienten ist nicht der einzige Aspekt, der die Intensität einer Markierung bedingt. Zum allgemeinen kommunikativen Zusammenhang gehört auch der Bekanntheitsgrad des Prätextes: Je unbekannter ein Prätext ist, desto deutlicher muss ein Bezug auf ihn markiert werden. Umgekehrt muss der Bezug auf einen bekannten Prätext oder eine literarische Tradition weniger stark markiert werden, wenn der Prätext sehr bekannt und die literarische Tradition populär ist.³⁷⁶

Wenngleich der Bekanntheitsgrad einzelner mittelhochdeutscher Prätexte sich heute nicht mehr im Detail bestimmen lässt, ist doch generell davon auszugehen, dass in dem literarischen Kennerkreis, der Ulrichs Lyrik rezipiert, von der relativen Bekanntheit eines minnelyrischen Kanons auszugehen ist. Bezüge auf diesen besitzen einen so hohen Grad an Kommunikativität, dass eine besonders explizite Markierung, etwa durch Position und metasprachliche Thematisierung, sich in der Regel erübrigt.³⁷⁷

c) Der Mehrwert des Markierungsbegriffs

Wenngleich sich der Markierungsbegriff nicht in jeder Hinsicht auf die Situation mittelhochdeutscher Lyrik übertragen lässt, sprechen trotzdem drei Argumente für eine Verwendung dieses Begriffskonzepts im Kontext einer Analyse mittelhochdeutscher Dichtung. Wegen seiner bisherigen Einschätzung in der mediävistischen Forschung gilt dies speziell auch für das Œuvre Ulrichs von Winterstetten:

- (1) Durch das Markierungskonzept vermag die Qualität bestimmter Textstellen mittels objektiver Kriterien beschrieben zu werden. Dadurch werden Ergebnisse verifizierbar. Die detaillierte Beschreibung der Markierung lässt darüber hinaus Rückschlüsse auf die Form und Intensität des intertextuellen Verweises zu. Durch sie kann zudem vermieden werden, dass Intertextualität bloß als modisches Etikett verwendet wird, während die eigentliche Analysepraxis aber weiterhin nach konventionellen Mustern³⁷⁸ verläuft. Gerade zur Bestimmung des Intensitätsgrades, der nach Pfister eines der relevanten Kriterien für die Qualität von Intertextualität darstellt, werden keine Kriterien vorgeschlagen, mittels der sich dieser genauer bestimmen ließe.³⁷⁹ Durch die Beschreibung der intertextuellen Markierung kann hier aber zumindest teilweise Abhilfe geschaffen werden, so dass das

³⁷⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen bei Helbig, Intertextualität, S. 96ff.

³⁷⁷ Hempfer verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass ein Autor seine Erzählverfahren nicht *markieren*, sie aber gleichwohl *verwenden* müsse, weil sonst der Text nicht entstünde (vgl. Hempfer, Intertextualität, S. 18).

³⁷⁸ So z. B. bei Beloiu-Wehn, Ioana: ‚Der tageliet maneger gern sanc‘. Das deutsche Tagelied des 13. Jahrhunderts. Versuch einer gattungsorientierten intertextuellen Analyse, Frankfurt a. M./Bern/New York 1989 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1168).

³⁷⁹ Holthuis kritisiert, dass Pfister keine Spezifizierung der Kriterien liefert (vgl. Holthuis, Intertextualität, S. 26 und S. 48).

Markierungskonzept im Sinne des Postulats eines operablen Analysemodells als Ergänzung zu Pfisters Intertextualitätsmerkmalen fungieren kann.

- (2) Die Markierungstheorie berücksichtigt anders als die Similien- und Einflussforschung das von der Rezeptionsästhetik in den Blick gerückte Publikum. Die Markierung fungiert dabei als eine Art Bindeglied zwischen Rezipient und Dichter, mit dessen Hilfe der Dichter eine in seinem Sinne adäquate Rezeption des Textes begünstigt. Das schließt allerdings die hermeneutische Eigenleistung der Rezipienten nicht aus, denn nach der Identifizierung der Prätexte bleibt ihnen die Übertragung der relevanten Konnotationen überlassen, die mit dem Prätext aufgerufen werden. Markierungen können folglich kognitive Prozesse initiieren³⁸⁰, während die Instanz der Rezipienten aber letztlich die intertextuelle Sinnkonstitution vollzieht und durch die Entschlüsselung der ästhetischen Differenz zwischen Re- und Prätext(en) ein Genusserlebnis erfährt.
- (3) Vor dem Hintergrund einer nachhaltig durch die Similien- und Einflussforschung geprägten Forschungssituation vermag mittels des Markierungsbegriffs immer wieder betont zu werden, dass Dichter literarische Bezüge *bewusst* und *intentional* als Mittel der Bedeutungskonstitution einsetzen. Dies bedingt ihr genuines Interesse daran, Bezüge für ihre Rezipienten durch Markierung zu kennzeichnen.³⁸¹ Es geht nicht etwa um eine Verschleierung der eigenen Unkreativität, sondern um das Ausstellen der eigenen poetischen Souveränität, die sich am Umgang mit der literarischen Tradition bemisst. Gerade weil sich hierin die eigene poetische Kompetenz offenbart, ist das Ausstellen dieser Retextualisierungsvorgänge essentiell wichtig.

³⁸⁰ Vgl. Helbig, Markierung, S. 162f.

³⁸¹ Handelte es sich bei diesen Textbezügen im Sinne der Similien- und Einflussforschung tatsächlich um unkreative Nachahmungen, läge es näher, dass Dichter ihre Bezüge im Sinne von Plagiaten zu verschleiern versuchen, anstatt sie in aller Deutlichkeit auszustellen.

II. Vorbemerkungen zu Edition und Übersetzung

II.1. Editionstheoretische Grundsätze

II.1.1 Zielsetzung der Edition

Diese Edition verfolgt nicht das Ziel, das Originalwort des Dichters wiederzugeben. Sie will vielmehr einen möglichst historisch authentischen Text bieten. Editorisches Ziel ist weder ein im Sinne der Textkritik hergestellter Text, noch der bloße Abdruck des Winterstettenschen Œuvres. Es geht demnach nicht um die Abbildung des handschriftlich tradierten Textes, sondern um die Herstellung eines handschriftennahen Textes.

Die Anfertigung eines diplomatischen Abdrucks, der mit der Ausgabe von Pfaff/Salowsky³⁸² bereits existiert, erweist sich mit Blick auf das übergeordnete Forschungsinteresse dieser Arbeit als wenig geeignet: Evidente Fehler in der mittelhochdeutschen Überlieferung könnten nicht korrigiert und die metrisch-formale Struktur der Texte nicht abgebildet werden.³⁸³ Unter der Voraussetzung, dass die inhaltlichen Strukturen der Texte mit ihren formalen Strukturen konvergieren, können durch das Herausstellen der metrisch-musikalischen Gestaltung der Lieder und Leichs zugleich Inhaltsstrukturen sichtbar gemacht werden. Die Abbildung der formalen und metrischen Strukturen im Textabdruck ist deshalb bereits ein erstes Instrument zur Verständnissicherung der Texte, die darüber hinaus durch Übersetzung, Kommentar und Interpretation erfolgen soll.

Diese Zielstellung ist auch als Reaktion auf die Kritik an den textkritischen Methoden der Textherstellung zu begreifen, die – insbesondere in Verbindung mit dem Namen von Kraus – zahlreiche (unnötige³⁸⁴) Eingriffe in die handschriftliche Überlieferung vornimmt und auf diese Weise Texte herstellt, die das Attribut historischer Authentizität kaum mehr verdienen (vgl. auch Kap. I.2.3). Viele der Eingriffe von Kraus' sind aus aktueller Sicht fragwürdig, weil sie weder aus der handschriftlichen Überlieferung (keine Verderbnis der Handschrift), noch aus dem syntaktisch-semanticen Textkontext heraus notwendig sind, sondern allein der Intention des Editors geschuldet sind, mutmaßliche Parallelen der Winterstettenschen Texte zu den Œuvres anderer Dichter abzubilden. Dieses Editionsverfahren schafft eine Textgrundlage, welche die in dieser Arbeit problematisierte Bewertungspraxis der

³⁸² Die Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). In getreuem Textabdruck hg. v. Friedrich Pfaff, Titelausgabe der 2., verbesserten u. ergänzten Aufl. bearb. v. Hellmut Salowsky, mit einem Verzeichnis der Strophenanfänge und 7 Schrifttafeln, Heidelberg 1995.

³⁸³ Gerade die Abbildung der metrisch-musikalischen Struktur erweist sich im Blick auf den hermeneutischen Ausgangspunkt der Arbeit als hilfreich. Denn dieser folgt der Annahme, dass die formalen Textstrukturen in engem Zusammenhang mit deren Sinnvermittlung stehen und dass sich durch die Berücksichtigung dieses Wechselverhältnisses mehr Sinndimensionen der Texte eröffnen, als wenn Formales und Inhaltliches, wie bisher oft der Fall, separat voneinander verhandelt werden.

³⁸⁴ Vom Standpunkt der Verfasserin aus gesehen.

Winterstettenschen Lyrik unterfüttert. Eine Neuperspektivierung des Œuvres kann deshalb nicht allein durch einen veränderten hermeneutischen Zugriff gelingen, sondern sie bedarf ferner einer verlässlichen Textgrundlage, die nicht selbst schon das Ergebnis hermeneutischer Bewertungsprozesse ist. Strengere Handschriftennähe³⁸⁵ ist folglich eines der Primare, dem diese Edition folgt.³⁸⁶

Im Hinblick auf das durch die jahrelange Negativeinschätzung der Winterstettenschen Lyrik bedingte geringe wissenschaftliche Interesse am Œuvre des Dichters, soll diese Arbeit ferner dazu dienen, bisherige Fehlurteile zu problematisieren, sie dadurch zu relativieren und auf diese Weise für einen breiteren, mediävistisch vorgebildeten Leserkreis wieder attraktiver zu machen. Darüber hinaus soll diese Edition, indem sie durch Darstellung ihrer Editionsprinzipien einen nachvollziehbaren Text liefert, auch Arbeitsgrundlage für eine weiterführende wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Dichterœuvre sein können. Im Hinblick auf diese Nutzungsintention spielen bei der Textherstellung auch Aspekte der Leseerleichterung und Benutzerfreundlichkeit eine Rolle. Diese müssen sich allerdings mit dem Anspruch der Handschriftennähe in Einklang bringen lassen.

Als Konsequenz für die Textherstellung ergibt sich daraus, dass zwar Eingriffe in den Text erfolgen, diese aber möglichst moderat gehalten und in einem Apparat transparent gemacht werden. Darüber hinaus werden in einem zweiten, forschungskritischen Apparat die Veränderungen des handschriftlichen Textes durch von der Hagen, Bartsch, Benecke, Minor und von Kraus dargestellt und sofern notwendig im ergänzenden Kommentar diskutiert.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Eingriffe in den handschriftlich überlieferten Text im Wesentlichen den Textabdruck und die phonemisch-graphemischen Eigenschaften des Textes betreffen, sofern diese nicht sinnkonstituierend sind. Von metrischen Eingriffen und der Normalisierung grammatischer oder regionalsprachlicher Einflüsse wird weitestgehend abgesehen. Es werden nur offensichtliche Fehler gebessert und entsprechend im Kommentar erläutert. Anders als etwa in KLD I werden Konjekturen metri causa nur in Ausnahmefällen durchgeführt. Denn einerseits ist nicht von einer normativen Textmetrik auszugehen, andererseits ist denkbar, dass die Nähe zur gesprochenen Sprache als ein stilistisches Register auch bewusst hergestellt worden sein könnte. Den Texten wird deshalb ihre (ursprüngliche) metrische „Freiheit“ gelassen: Auftaktvarianten, Hebungsprall und fehlende oder überschüssige Silben werden hingenommen. Da aber umgekehrt davon auszugehen ist, dass die Metrik der Texte nicht beliebig ist, sondern durchaus die Tendenz zur Alternation oder zur Beachtung des metrischen Gleichbaus der Strophe aufweist, erfolgen bei schweren metrischen „Störungen“ ein Hinweis und Vorschlag zu ihrem Ausgleich.

³⁸⁵ Die Überlieferung der Lyrik Ulrichs von Winterstetten erfolgt mit der Ausnahme weniger Strophen und Versikel unikal in der Großen Heidelberger Liederhandschrift.

³⁸⁶ Von den vorhandenen gedruckten Editionen erfüllt die Edition von der Hagens diesen Anspruch an ehesten.

Die Edition der Leichs und Lieder Ulrichs von Winterstetten basiert im Wesentlichen auf der Handschrift C, die als Digitalisat online verfügbar ist³⁸⁷. Weiterhin wurde an Stellen, die aufgrund des handschriftlichen Zustandes (auch im Digitalisat) schwer lesbar sind, der Diplomatische Abdruck von Pfaff/Salowsky unterstützend hinzugezogen. Die abweichenden Lesarten der Handschriften p und S für Lied 7 und Leich IV werden zusätzlich im ersten Apparat vermerkt.

II.1.2 Normalisierungsprinzipien

II.1.2.1 Formatierung des Textabdrucks

- Es erfolgt ein synoptischer Abdruck von Edition und Übersetzung.
- Strophen und Versikel werden von einander abgesetzt.
- Zeilenumbruch erfolgt gemäß der metrischen Struktur der Texte.
- Auf die nachträgliche Ergänzung von Überschriften (im Sinne des ersten Verses) wird verzichtet. Stattdessen erfolgt eine Nummerierung der Texte zur besseren Orientierung: Lieder werden mit arabischen, Leichs mit römischen Ziffern fett nummeriert. Die Nummerierung von Strophen, Versikeln und Versen erfolgt links am Rand durch arabische Ziffern. Großbuchstaben bezeichnen die einzelnen Versikelstrukturen der Leichs.
- Ein fetter Anfangsbuchstabe im Text gibt das Paragraphenzeichen aus C wieder. So nicht anders vermerkt, ist dieses in C schwarz.
- In C sind die Lied- und Leichanfänge stets durch fetten, rot oder blau gefärbten Anfangsbuchstaben markiert. In der Edition ergeben sich Lied- und Leichanfänge aus der formalen Anlage und der Nummerierung. Eine weitere Markierung erfolgt nicht.
- Die Strophenstruktur (Stollen, Abgesang, Refrain) wird durch Absetzen der Verse verdeutlicht.

II.1.2.2 Zur sprachlichen und graphischen Normalisierung

Als Nachschlagewerke bei grammatischen oder lexikalischen Fragen dienen insbesondere die Wörterbücher BMZ³⁸⁸ und Lexer³⁸⁹. Soweit möglich wurde auch das neue

³⁸⁷ Heidelberger historische Bestände: Große Heidelberger Liederhandschrift.
URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>; letzter Zugriff: 27.02.2017.

³⁸⁸ Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. 3. Bde., Leipzig 1854-1866. Nachdr. 5 Bde. (mit alphabet. Index), Stuttgart 1990.
URL: <http://woerterbuchnetz.de/BMZ/>; letzter Zugriff: 13.01.2016.

³⁸⁹ Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 3. Bde. – Nachdr. d. Ausg. v. 1872–1878 mit einer Einl. v. Kurt Gärtner, Stuttgart 1992. URL: <http://woerterbuchnetz.de/Lexer>; letzter Zugriff: 13.01.2016.

Mittelhochdeutsche Wörterbuch³⁹⁰ zu Rate gezogen. Daneben fungierte die Mittelhochdeutsche Grammatik von Hermann Paul³⁹¹ als wichtiges Hilfsmittel³⁹².

Im Hinblick auf den oben formulierten Nutzungsanspruch und die Zielrezipienten dienen die in den mittelhochdeutschen Texten vorgenommenen Eingriffe vor allem der Verständniserleichterung: In der Edition vorkommende Wörter sollen sich in den genannten Wörterbüchern und Grammatiken auffinden lassen, die allerdings zu großen Teilen auf dem durch Lachmann geprägten Normalmittelhochdeutschen beruhen. Die an den Texten vorgenommenen Eingriffe zielen folglich in den meisten Fällen auf eine graphematische Vereinheitlichung, lassen aber den phonologischen Aspekt unberührt. Es handelt sich um schwächere Eingriffe, welche die Schreibweisen in Bezug auf das einzelne Wort im Wesentlichen unberührt lassen.

a) Allgemeines

- Einzelllexeme werden aus metrischen Gründen weder ausgetauscht noch eliminiert.
- Grammatische Veränderungen (z. B. beim Tempus) erfolgen nicht.
- Bei mehrstrophigen Liedern fehlender Refrain am Strophenende erscheint im Text in der Gestalt des Refrains der ersten Strophe. Bei verschiedenen Refrains (etwa Lied 11) erscheint er in Gestalt des Refrains der ersten oder zweiten Strophe.
- Offenkundig fehlerhafte Doppelschreibungen (Dittographien) werden getilgt.
- Der Beginn von Aufgesängen, Refrains und Versikeln wird durch Großschreibung gekennzeichnet. Darüber hinaus groß geschriebene Versbeginne finden sich so in der Handschrift. Auf die Großschreibung von Personennamen oder Personifikationen wird verzichtet, soweit die Handschrift nichts anderes vorgibt. Grund hierfür ist die Auffassung, dass die Annahme einer Personifikation das Ergebnis eines hermeneutischen Prozesses darstellt, der anhand der handschriftlichen Überlieferung nicht verifizierbar ist.³⁹³

³⁹⁰ Publikationsstand: bis *hanken* (Bd. 2, Lfg. 3/4) im Druck und unter URL: <http://www.mhdwb-online.de>; letzter Zugriff: 25.06.2019.

³⁹¹ Paul, Hermann: Mittelhochdeutsche Grammatik, neu bearb. v. Thomas Klein, Hans-Joachim Solms u. Klaus-Peter Wegera; mit einer Syntax v. Ingeborg Schröbler, neu bearb. u. erweitert v. Heinz-Peter Prell, Tübingen 2007.

³⁹² Als weitere Hilfsmittel fungierten unter anderem Behaghel, Otto: Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung, 4 Bde., Heidelberg 1923 (= Germanistische Bibliothek, I.: Sammlung germanistischer Elementar- und Handbücher, 1. Reihe: Grammatiken, Bd. 10, 1–4); Boesch, Bruno: Untersuchungen zur alemannischen Urkundensprache des 13. Jahrhunderts: Laut- und Formenlehre, Bern 1946; Bohnenberger, Karl: Die Alemannische Mundart: Umgrenzung, Innengliederung und Kennzeichnung, Tübingen 1953; Zwierzina, Konrad: Mittelhochdeutsche Studien, in: ZfdA 45 (1901), S. 19–100.

³⁹³ Im Winterstettenschen *Œuvre* betrifft dies etwa das mittelhochdeutsche *minne* (in Personifikation als die *Instanz der Minne* zu verstehen, sonst als *liebevolltes Gedenken*), das in KLD I in vielen Fällen groß geschrieben, ergo als Personifikation dargestellt, wird.

- Das Setzen von Interpunktionszeichen stellt den stärksten Eingriff in die handschriftliche Überlieferung dar, denn Interpunktion ist stets auch Interpretation.³⁹⁴ Die Interpunktion folgt den heute gültigen Regeln, wird aber, da letztere für ein Syntaxsystem aufgestellt sind, das im Mittelhochdeutschen in dieser Weise noch nicht existiert³⁹⁵, vorsichtig durchgeführt. In Fällen, wo dieses Verfahren wegen der spezifischen mittelhochdeutschen Satzkonstruktionen nicht greift, wird ein Doppelpunkt gesetzt. Vorsicht ist besonders dort geboten, wo Textbezüge ambivalent sind. Berücksichtigt wird bei der Interpungierung auch, dass die Syntax des Mittelhochdeutschen (auch wegen der Nähe der Texte zur Mündlichkeit) insgesamt offener ist.
- Abbreviaturen, Superskripte und diakritische Zeichen werden aufgelöst und nur bei morphologischer Doppeldeutigkeit (etwa $\bar{e} > -en$ oder $-em$) im Apparat vermerkt. Handschriftliches $u\bar{n}/v\bar{n}$ wird entsprechend der metrischen Alternanz oder der erwünschten Silbenzahl zu *und* oder *unde* aufgelöst. Nasalstriche werden nach *m* oder *n* hin aufgelöst.
- Es erfolgt eine Vereinheitlichung des lautlich irrelevanten graphischen Wechsels von langem *l* und rundem *s*.
- Alle Besserungen gegenüber C, die nicht als Normalisierungen in der unten festgelegten Form gelten können, werden kursiv gesetzt; der erste Apparat gibt die nicht übernommene Lesart der Handschrift wieder.
- Zusätzliche Eingriffe gegen C werden angezeigt durch:
 - (_) für die Tilgung von Wörtern. Für jede Silbe steht ein Unterstrich.
 - [_] für Einfügungen von Wörtern. Letztere erscheinen als Kursive.
 - < _ _ _ > für angenommenen, aber nicht rekonstruierten verlorenen Text. Für jede angenommene Silbe steht ein Unterstrich.
 - / ... / für Wortumstellung.

b) Vokalismus

- Die Kennzeichnung der Langvokale erfolgt durch Apex (^).
- Jüngere Monophthongierungen und Diphthongierungen werden rückgängig gemacht.
- Handschriftliche Diphthonge werden aufgelöst: $\hat{u}/\hat{v} > uo$, handschriftliches $\hat{u}/\hat{v} > üe$, $\hat{o}\hat{i} > öi$, $\hat{o} > ou$.
- Umgelaute Formen können gegebenenfalls neben nicht umgelaute Formen stehen. So zeigt C sowohl *smehen* (umgelaute Form: handschriftliches *e* ist nach normalisierter

³⁹⁴ Vgl. auch Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, Berlin/New York 1996 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 8), S. 609.

³⁹⁵ Die Interpunktion entwickelt sich erst aus der Nähe der Texte zur Musik: So werden etwa Atembögen im Text durch Doppelpunkt (:) gekennzeichnet.

Schreibung *æ* oder eben *ê*) als auch besonders im Reim *smahen* (ohne Umlaut; dieser scheint durch das *h* verhindert zu sein)³⁹⁶.

- Umlaute werden nach kurzen und langen Varianten unterschieden: *ô* - *ö/œ* und *û* - *ü/iu*.
- Handschriftliches *e* wird nach *e*, *ê* oder *æ* hin aufgelöst.
- Zwischen *u* und *v* sowie *i* und *j* wird nach vokalischer (*u* und *i*) und konsonantischer (*v* und *j*) Qualität unterschieden.
- Außer bei Interjektionen erscheint *y* als *ij*; das für den normalen Langvokal stehende *y* erscheint als *î*.
- Das in der *wu*-Verbindung manchmal weggelassenen *u* (z. B. *wnneclich*) wird ergänzt.
- Es erfolgt keine Abschwächung volltoniger Nebensilben zu *e* (z. B. *bisunder* (III,104) oder *giwinne* (V,63)).

c) Konsonantismus

- Auslautverhärtung wird in der Handschrift nicht regelmäßig durchgeführt; gelegentlich erscheint *k/c* als *g*, seltener *t* als *d*. Die Edition gibt die handschriftliche Schreibung wieder. Dies gilt auch für den Anlaut, wo Verhärtung z. B. bei *tach* statt *dach* (15,3,3) vorkommt. Auch Konsonantenschwächung findet sich sowohl im An- als auch im Auslaut (z. B. *dobet* (10,2,9) statt *tobet* und *brîsen* (14,1,11) statt *prîsen*).
- Die paläographischen Varianten *s/f* und *z/g* werden vereinheitlicht und als *s* und *z* wiedergegeben. Eine Unterscheidung der Spiranten *s* und *z* entsprechend ihrer Herkunft aus germ. *s* und *t* führt teilweise zu Normalisierungen.
- Doppelkonsonanz nach langen Vokalen wird beseitigt.
- Für Affrikata steht *z* im Anlaut und nach Konsonant (*hertze* > *herze*).
- Doppelspiranten werden nach Langvokal vereinfacht (z. B. *müezen*), nach Kurzvokal erhalten (z. B. *wizzen*).
- Spirantisches *h* wird auslautend entsprechend der handschriftlichen Schreibung wiedergegeben, z. B. *hōh* (14,4,11).
- Die handschriftlich noch uneinheitliche Verwendung von *v* und *f* wird erhalten, so dass sich etwa *vrô* (1,2,7) neben *frô* (2,1,7) findet.
- Es erfolgen keine nachträglichen Assimilationen von *m/n* (z. B. *umme* > *umbe*, *samft* > *sanft*) oder Sprosskonsonanten (z. B. *nimpt* > *nimt*); assimilierte stehen neben nicht-assimilierten Formen (vgl. 6,1,9, 21,1,2 und 23,1,3, 31,2,1 und 31,3,8).
- Für */j/* erscheint meist *j*, *i*, *g* oder *gi*, wobei *g* auch für den Verschlusslaut */g/* stehen kann.³⁹⁷ Häufig ist bei Ulrich die Reihe *meigen*, *reigen*, aber auch *meien*, *reijen*,

³⁹⁶ Vgl. Paul §L30 und §L38.

³⁹⁷ Vgl. Paul §L87, bes. Anm. 2 und Boesch, Urkundensprache, §35, S. 186.

zwiiien. Dass inlautendes *g* nach *i* mit *j* übereinstimmen kann, führt zu Reimen wie *meigen* : *reijen*.³⁹⁸

- Außer bei Eigennamen (z. B. *cûpidô* (16,4,6)) und Fremdwörtern (z. B. *crêatiure* (20,4,1)) erfolgt regelmäßige Schreibung von *k* im Anlaut (z. B. *klâre* (III,67) statt *clare* (C) und *kleine* (1,2,2) statt *cleine* (C)) und *c* im Auslaut (z. B. *blic* (9,5,5)).
- Für *pft* wird *ft* geschrieben, für alem. Affrikata *ch* wird *k* geschrieben.

d) Morphologie und mundartliche Besonderheiten

- Die Getrennt- und Zusammenschreibung folgt im Wesentlichen der Schreibweise der Handschrift, obwohl sie dort nicht immer einheitlich ist; Vereinheitlichungen erfolgen deshalb in diesen Fällen:
 - Geläufige Komposita (z. B. *herzelieb*, *erlæsen* und *sunderbar*) werden zusammen geschrieben; Ausnahme bildet *ougen blicke*, das in C mehrheitlich getrennt geschrieben wird.
 - Zusammensetzungen mit *dâ-*, *dar-*, *wâ-*, *war-*, *her-* und *hie-* werden getrennt geschrieben.³⁹⁹
 - Wörter mit Negationspartikel (pro- oder enklitisch) werden mit diesem zusammengeschlossen.
 - Wörter, die mit dem untrennbaren Partikel *un-* oder mit den Präfixen *er-*, *zer-* und *ver-* beginnen, werden mit diesen zusammen geschrieben.⁴⁰⁰
 - Die Präposition *ze* (proklitisch erscheinend) wird als selbständiges Wort behandelt, außer in den Verbindungen *zehant*, *zestunt*, *zewâre*.
- Als typisch alemannische Formen werden **ohne separaten Vermerk** im Kommentar zugelassen:
 - Die häufig im Alem. auftretende Flexionsendung *-ent* für die 2. Pl. Ind. Präs. bzw. die 2. Prs. Imp. neben *-et*.⁴⁰¹
 - *Sint* statt *sît* oder *lânt* statt *lât* für die 2. Pl. Präs. oder den Imp. Pl..
 - Verbale Kurzformen wie *wen* (für *wellen*) oder *went* (für *wellent*).⁴⁰²

³⁹⁸ Vgl. Paul §87.

³⁹⁹ Die Handschrift zeigt sie weder als eindeutig zusammen noch als eindeutig getrennt geschrieben. Vielmehr weisen diese Zusammensetzungen in der Handschrift eine Lücke auf (*dar_inne*), die einerseits deutlich kleiner ist als die Lücke zwischen zwei Wörtern, andererseits aber wiederum größer als die Lücke zwischen den Einzelbuchstaben eines Wortes. Von der Hagen übernimmt in diesen Fällen das handschriftliche Prinzip und setzt die beiden Wortbestandteile durch eine schmale Leerzeichenlücke voneinander ab. Diese fällt bei allen Wörtern, die (normal) getrennt geschrieben werden, deutlich größer aus.

⁴⁰⁰ Vgl. auch BMZ Bd. 4, Sp. 182a.

⁴⁰¹ Vgl. Paul §E32 und §M112.

⁴⁰² Vgl. Paul §M111 und §E32,8.

- Analog zu *wen* und *went* Pluralformen ohne *l*, z. B. *sunt*.⁴⁰³
- Alem. /n/ kann im 12./13. Jahrhundert vor *s* schwinden: Statt *mîns* findet sich *mîs*.
- Inlautendes, zwischenvokalisches /j/ wird alem. besonders nach *ei* und *î* oft als *g* wiedergegeben, so z. B. bei *meige* oder *reigen*.⁴⁰⁴
- Gegenüber den bair. Formen *gên* und *stên* zeigen sich alem. Formen im Ind. Präs., im Infinitiv, im Partizip Präs. sowie im Prät. mit *â* als *gân* und *stân*.⁴⁰⁵
- Statt *den* (Dat. Pl. des Demonstrativpronomens) findet sich alem. oft die Form *dien*.⁴⁰⁶ Normalisierungen anderer Editionen (insbesondere KLD I/II) werden im Apparat zwar vermerkt, aber nicht jedes Mal kommentiert.
- Statt *man* findet sich häufig *wan*.⁴⁰⁷
- Für auslautendes *-m* wird *-n* zugelassen (etwa *troun*, *soun*), wenn sich der Gebrauch nachweisen lässt.
- Nach betontem Kurzvokal können inlautende Dentale geminiert sein (z. B. *tritte*, *sitte* (IV,177f.)).
- Sind im Mhd. verschiedene Schreibungen gebräuchlich (synkopierte neben nicht-synkoptierten Formen, Formen mit volltonigen und schwachtonigen Nebensilben oder assimilierte neben nicht-assimilierten Formen) und beeinträchtigen diese die Lesbarkeit nicht, sind als iterierende Varianten nebeneinander möglich:
 - *als*, *alsûs*, *alse* und *alsô*
 - *arebeit* und *arbeit*
 - *danne*, *denne* und *dan*
 - *dehein*, *nehein* und *kein*
 - *dur* und *durch*
 - *gegen* und *gein*
 - *fro*, *frowe* und *frouwe*
 - *gân* und *gên* sowie *stân* und *stên*
 - *ieman* und *iemen*
 - *kü nec* und *kün ic*
 - *lâzen* und *lân*, *hâben* und *hân*
 - *manig* und *maneg* sowie *manegen*, *manigen* und *mangen*
 - *meie* neben *meige* und *meijen*

⁴⁰³ Vgl. Paul §M98 und §M102, Anm. 5.

⁴⁰⁴ Vgl. Paul §87. So z. B. in Leich II, K36,1.

⁴⁰⁵ Vgl. Paul §M105f. und §E32.

⁴⁰⁶ Vgl. Paul §M44 und §M45. In KLD I wird stets zu *den* normalisiert.

⁴⁰⁷ Vgl. Paul §L85, Anm.1.

- *schæen* neben *schôn* (md.-Form)
- *sît* und *sint*
- *solh*, *selh* und *selk*
- *solde* und *solte*
- *tummer* neben *tumber*
- *welt* und *werlt*
- *ze*, *zuo* und *zu*
- *ze-* neben *zer-*

II.1.2.3 Zur metrischen Behandlung

In primär gesprochener und besonders in gesungener Dichtung ist von einer streng Silben und Betonungen zählenden Metrik Abstand zu nehmen.⁴⁰⁸ Stattdessen ist von einer flexibleren Form auszugehen, denn sowohl die Formhülle der Melodie als auch die Metrik kennen Möglichkeiten, um vermeintlich überzählige oder fehlende Silben auszugleichen, ohne dass etwa durch Synkopen oder Apokopen⁴⁰⁹ Eingriffe in die Textgestalt notwendig wären. Im Gesangsvortrag können z. B. durch Tonspaltung vermeintlich überzählige Silben ausgeglichen werden, während fehlende Textsilben mittels einer Kontraktion von Tönen oder durch Melismen, Pausen und Fermaten ausgeglichen werden.⁴¹⁰

Alternativ lassen sich metrische Unregelmäßigkeiten als ein formales Gestaltungsmittel betrachten: Sie setzten rhythmische (Ausdrucks-)Akzente⁴¹¹, die etwa bestimmte Textstellen betonen können oder ganz grundsätzlich zu einer rhythmischen Belebung beitragen. Während besonders Tonspaltung zu einer spannungssteigernden Wirkung führen kann, werden durch Melismen bestimmte Lexeme stärker pointiert. Auch Variationen zwischen Einzelstrophen, z. B. eine unterschiedliche Vers- und Taktfüllung, treten als metrische Ausdrucksmittel auf und bewirken eine metrische Auflockerung der Formgestalt.

In Anerkennung der durch die Performanzsituation gegebenen Möglichkeiten der musikalischen Realisierung der Texte verzichtet diese Edition auf eine metrische „Bereinigung“. Es findet weder eine Tilgung vermeintlich überschüssiger Silben, noch eine

⁴⁰⁸ Das „buchhalterische Auszählen betonter und unbetonter Silben [entspricht] in dieser Form am ehesten den ästhetischen Vorstellungen nachgoethescher, gehoben-literarischer Lyrik“ (Die Schweizer Minnesänger, Bd. I: Texte, nach der Ausg. v. Karl Bartsch neu bearb. v. Max Schiendorfer, Tübingen 1990, S. XXVII).

⁴⁰⁹ Das betrifft vor allem *maniger*, *tugende* und *gegen uns/iuch*, deren vermeintlich überzählige Senkungssilben insbesondere in den Editionen von Minor und in KLD I durch Techniken der Wortverkürzung, Kontraktion oder Silbentilgung ausgeglichen werden.

⁴¹⁰ Vgl. Schiendorfer, Minnesänger, S. XXVII.

⁴¹¹ So auch Bein, Thomas (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche, 15., veränderte u. um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen v. Thomas Bein, Edition der Melodien von Horst Brunner, Berlin/Boston 2013, S. LVIII.

Ergänzung vermeintlich fehlender Silben statt. Im Kommentar werden fehlende oder überschüssige Silben nur in Ausnahmefällen (Abweichungen von mehr als drei Silben) im Abschnitt 2.c) *Abweichungen von der Alternation* vermerkt; dies gilt auch für Auftakte. Ein Entgegenkommen an den Rezipienten im Sinne einer besseren Lesbarkeit des mhd. Textes findet jedoch in der Weise statt, dass die Edition durch Unterpungierung anlautender Vokale die Möglichkeit der Silbenreduktion durch Elision anzeigt. Unterpungierte Vokale sind nicht zu lesen. Dies betrifft insbesondere schwachtonige /ə/ im Auslaut von Wörtern, denen ein Wort mit Vokal im Anlaut folgt (*herze ist* (30,1,4)). Die Elision der schwachtonigen Silbe dient in der Regel zur Vermeidung eines Hiat. Sind sowohl der auslautende wie auch der anlautende Vokal Teil einer Hebungssilbe (beschwerte Hebung), würde keine Elision erfolgen, so dass in diesem Fall eine Unterpungierung ausbleibt. Gleiches gilt für Reimwörter vor Zäsuren, deren rhythmische Pause einen Silbenüberschuss ausgleichen kann.

Bei der Aphärese entfällt im Gegensatz zur Elision der anlautende Vokal des zweiten Wortes, sofern das vorangehende Wort mit einem langen Vokal endet. In diesem Falle zeigt die Edition die Länge des auslautenden, ersten Vokals an, die wiederum auf die Möglichkeit zur Tilgung des anlautenden Folgevokals hindeutet. Zeigen andere Editionen aufgrund abweichender Editionsprinzipien entgegen der Handschrift bereits verschmolzene Formen (z. B. *nust* statt *nû ist*, *sost* statt *sô ist* usw.), so sind diese Abweichungen im Apparat vermerkt, bleiben aber im Kommentar weitestgehend unkommentiert.

Die innerhalb des zweiten Apparates vermerkten Phänomene beruhen überwiegend auf den von dieser Vorgehensweise abweichenden metrischen Normalisierungsprinzipien anderer Editionen. Insbesondere die Editionen M.s und K.s zeigen eine starke Tendenz zur metrischen Normalisierung der Texte, die sich in der Durchführung unterschiedlicher Formen der Silbenreduktion (wie z. B. Apokope und Synkope, Proklise und Enklise, Krasis sowie Elision und Aphärese) oder der Ergänzung von (meist unbetonten) Einzelsilben äußert. Da es sich hierbei in aller Regel um wiederkehrende Phänomene handelt, erfolgt keine gesonderte Auflistung und Erklärung der Einzelphänomene im Kommentar; dies hätte eine erhebliche inhaltliche Redundanz zur Folge. Stattdessen seien die typischsten Beispiele hier genannt:

- Die schwachtonige Endung des Lexems *tugende* wird bei M und K in aller Regel apokopiert, um eine zweisilbige Senkung zu vermeiden, die ansonsten nach der Hebungssilbe *tu-* besteht (*tu-gen-de* > *tu-gend*).
- Regelmäßig findet bei K die Verkürzung von *maniger* zu *manger* und *senender* zu *sender* statt. Der Eingriff dient der Vermeidung einer zweisilbigen Senkung. Bei M wird die Möglichkeit der Silbenreduktion in diesem Fall durch Senkung des *i* (in

maniger) zum schwachtonigen *e* (*maneger*) vorbereitet. Die unbetonte Schwa-Mittelsilbe kann anschließend im Vortrag synkopiert werden.⁴¹²

- C zeigt regelmäßig die Form *vogellîn*, die in der Regel aber nur einen Takt füllt. K setzt hier stets die leichtere Form *vogel* an. Mit der Zurücknahme der Diminutivform wird jedoch auch eine Änderung der semantischen Nuancierung in Kauf genommen.
- Besonders bei Ba und K erfolgt zum Ausgleich einer zweisilbigen Senkung Kontraktion von *gegen* zu *gen* oder *gein* (10,5,3).
- Zwischen einer Hebungssilbe im Wortauslaut und einer darauffolgenden Senkungssilbe im Wortanlaut wird bei Ba, M und K meist schwachtoniges *-e* im Auslaut ergänzt, selbst wenn dieses zur Vermeidung eines Hiats im Liedvortrag wieder getilgt würde (z. B. *minneclîch alleine* > *minneclîche alleine* (30,4,6)). Umgekehrt werden von einer Senkungs- zu einer Hebungssilbe schwachtonige Auslaut-*e* getilgt (z. B. *danne* (10,4,5)).
- Am Versende werden bei M und K schwachtonige *-e*-Auslaute dem Reim entsprechend ergänzt oder getilgt (z. B. *minneclîch : fröidenrîch* (26,5,1/3)).

Im Gegensatz zu anderen Editionen (z. B. KLD I) werden in dieser Edition die Reime der Orthographie untergeordnet; das typischste Beispiel dafür ist der Reim *frowe : schouwe* (39,1,7). Die Handschrift zeigt meistens die Schreibung *frowe*, sowohl im Reim mit *schowe* als auch mit *schouwe*. Auf graphische Normalisierung zugunsten des Reimes wird verzichtet, da der Diphthong /ou/ im Alem. bis ins 15. Jahrhundert hinein eine *o*-basierte Schreibung zeigt (<ou ~ ö ~ o>). Neben *ouw* kann sich auch das lautlich gleichwertige *ow* zeigen.⁴¹³

Auf die Veränderung der Graphie in Reimwörtern wird auch verzichtet, wenn der Reim Ähnlichkeiten zu den Reimen anderer Lieder zeigt, dort aber die Graphie der Reimwörter anders ist. Anders als bei anderen Herausgebern (Ba, M und K) wird etwa handschriftliches *smêhet* (16,4,4) aufgrund des Reimes *enpfâhet : versmâhet* (IV,94), *smâhet : enpfâhet : gâhet* (24,2,7), *nâhet : versmâhet* (37,1,1) und *enpfâhen : versmâhen* (30,2,1) nicht zu *smâhen* verändert.

⁴¹² Vgl. Paul §L54.

⁴¹³ Vgl. Paul §L46.

II.1.3 Anlage der Apparate⁴¹⁴

II.1.3.1 Der Lesartenapparat

Unter Angabe der Strophen- und/oder Versnummer gibt der Lesartenapparat alle Änderungen des Textes gegenüber der Handschrift C und im Falle von Leich IV und Lied 7 die Lesarten der Handschriften S und p in diplomatischer Schreibung wieder.⁴¹⁵ Änderungen der handschriftlichen Überlieferung sind im kritischen Text selbst durch Kursivierung der entsprechenden Stellen gekennzeichnet. Kursivierung im Text zeigt folglich einen Eintrag im ersten Apparat an. Dieser Apparat bietet die Möglichkeit, aus dem hergestellten Text ausgeschlossene Textstellen zu bewahren und die Überlieferung transparent zu machen. Ferner gibt der Apparat Auskunft über verderbte oder fehlende Textstellen. Im Sinne eines positiven Apparates wird neben der Versnummer zunächst das jeweilige Lemma des kritischen Textes, dann das Lemmazeichen (|) und zuletzt die handschriftliche Variante wiedergegeben.

II.1.3.2 Der forschungskritische Apparat

Der forschungskritische zweite Apparat informiert über die von anderen Herausgebern am handschriftlichen Text vorgenommenen Änderungen und Konjekturen. Er präsentiert sich als Ergebnis unterschiedlicher editionsphilologischer Zugriffe auf den handschriftlich überlieferten Text und macht die Veränderungen, die dieser dadurch erfährt, transparent. Unterschiede zwischen dem hergestellten Text und den Texten anderer Editionen, die sich aus der Normalisierung der handschriftlichen Schreibweise ergeben, bleiben unberücksichtigt, soweit dies die Durchführung der Auslautverhärtung, die Auflösung von Kürzeln, die Herstellung von Monophthongen und Diphthongen sowie die Bezeichnung des Umlautes kurzer und langer Vokale betrifft. Grund für dieses Vorgehen ist, dass der Fokus aufgrund der Ausgangsfragestellungen dieser Arbeit weniger auf der Darstellung graphematischer Varianten liegt, sondern vielmehr auf der Herstellung eines metrisch, mundartlich und besonders lexikalisch-semantisch unverfälschten mittelhochdeutschen Textes.

⁴¹⁴ In den Apparaten der Leichs erfolgt statt einer Angabe der Versnummer (wie dies in den Kommentaren der Fall ist) die Angabe des Versikels mit entsprechender Versnummer innerhalb dieses Versikels (z. B. A1,2 = 2. Vers des ersten Versikels). Im Gegensatz zum Kommentar, wo dieses Vorgehen die Übersichtlichkeit beeinträchtigen würde, erweist sich dieses Vorgehen innerhalb der Apparate vor allem als platzsparend und damit innerhalb der teilweise sehr umfangreichen Leichs als lese- und benutzerfreundlich.

⁴¹⁵ Auf eine Wiedergabe der für die erste Strophe von Lied 40 belegten Lesarten aus den Handschriften x und s wird verzichtet, da die Strophen nicht mittelhochdeutsch sind, sondern die Schreibsprache der Berliner Liederhandschrift aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts mittelniederdeutsch ist (vgl. Brandis, Tilo: *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden: Verzeichnis der Handschriften und Drucke*, München 1968 (= MTU 25), S. 215ff., bes. S. 215). Auch die Haager Liederhandschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts ist auf Niederländisch abgefasst (vgl. Handschriftencensus, URL: <http://www.handschriftencensus.de/4267>; letzter Zugriff: 07.07.2019).

Berücksichtigt werden in diesem Apparat einschlägige Editionen der Lyrik Ulrichs von Winterstetten, die in gedruckter Fassung vorliegen. Dazu gehören die Ausgaben von der Hagens, Beneckes, Minors und von Kraus’.

Neben der Versnummer werden im Apparat zunächst das Lemma des kritischen Textes, das Lemmazeichen (J) und zuletzt die Lesarten der anderen Herausgeber wiedergegeben.

II.1.4 Anlage der Kommentare

II.1.4.1 Das Zusammenspiel von Kommentar und Übersetzung

Der Kommentar erfüllt im Rahmen dieser Arbeit mehrere Funktionen und ist stärker auf den Benutzer hin ausgerichtet, als dies in der älteren Kommentartradition der Fall ist.⁴¹⁶

Im Zusammenspiel mit der Übersetzung dient der Kommentar in erster Linie dazu, das Textverständnis der Lieder und Leichs zu gewährleisten. So soll die Übersetzung das Grundverständnis der Texte sichern und dazu beitragen Missverständnissen vorzubeugen, die durch nicht übersetzte oder unkommentierte mehrdeutige mittelhochdeutsche Lexeme besonders im Rahmen der Interpretation entstehen können. Dem Kommentar obliegt dabei die Vermittlung relevanter Textinformationen, welche die Übersetzung nicht vermitteln kann. Die einzelnen Kommentare bündeln folglich das für das Textverständnis notwendige Wissen über den Text und ermöglichen auf diese Weise ein Textverständnis, von dem aus die Durchdringung der literarischen Tiefenstruktur der Einzeltex te möglich wird. Der Verbund von Übersetzung und Kommentar stellt somit die Verständnishilfen bereit, die notwendig sind, um die Texte im Folgeschritt interpretieren zu können; er schafft die Voraussetzung „für das Verständnis eines literarischen Textes [...] als historisches Phänomen [...], gleichzeitig soll die ‚zeitliche, kulturelle und geistige Distanz‘ zwischen Werk und Leser überbrückt werden“⁴¹⁷.

Als für das Verständnis relevant eingestuft werden Informationen über die verschiedenen Lesarten einer Textstelle, über die metrisch-musikalischen Eigenschaften der Texte und über ihre stilistische und rhetorische Ausformung. Darüber hinaus enthält der Kommentar Sacherklärungen und Erläuterungen zu Übersetzung und Grammatik. Er bietet zudem weiterführende Erklärungen zu Herausgeberentscheidungen, die im zweiten Apparat zwar darstellt, aber nicht erläutert sind. Auch die im Kommentar enthaltenen Hinweise auf

⁴¹⁶ Vgl. Tervooren, Helmut: „Lied und Kommentar. Überlegungen zur Kommentierung mittelhochdeutscher Liebeslyrik“, in: Schoeniu wort mit süezeme sange: Philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch u. Johannes Spicker, Berlin 2000 (= PhSt; H. 159), S. 145–162, hier S. 150f.

⁴¹⁷ Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. 2., ergänzte u. aktualisierte Aufl., Stuttgart 2006 (= RUB; Nr. 17603), S. 124f..

Auswahl Literatur zu den einzelnen Texten sollen über ein Grundverständnis der Texte hinaus vor allem eine weiterführende Beschäftigung mit den Texten motivieren.

Der Verbund aus Kommentar und Übersetzung schafft die Basis für die Interpretation der Texte, welche die im Kommentar erläuterten Textinformationen in ihrem gegenseitigen Wechselverhältnis betrachtet und hinsichtlich ihrer bedeutungskonstituierenden Funktion untersucht. Dabei bezieht die Interpretation auch Ergebnisse aus der Forschungsliteratur ein und setzt sich kritisch mit diesen auseinander. Das gilt insbesondere für die bereits erwähnten Arbeiten aus der Similien- und Einflussforschung, deren Ausführungen an konkreten Textbeispielen problematisiert und diskutiert werden.

Den Ansprüchen an Kommentar und Interpretation ist es geschuldet, dass beide dem Editionsteil im Sinne eines Nachschlagewerks als zweiter Teilband beigelegt werden. Dies hat den Vorteil, bei der Benutzung Text und Kommentar nebeneinanderlegen und parallel studieren zu können, anstatt in einem Einzelband ständig zwischen beiden Kapiteln hin und her blättern zu müssen.

Um innerhalb der Kommentare eine möglichst große Übersichtlichkeit sowie kommentarübergreifende Vergleichbarkeit gewährleisten zu können, folgen die einzelnen Liedkommentare einem festen Kommentarschema. Nach der Nennung der jeweiligen Lied- oder Leichnummer und der Darstellung der Konkordanz folgen zunächst die Ausführungen hinsichtlich der formalen Eigenschaften der Texte. Dem formalen Teil des Kommentars schließt sich ein Stellenkommentar an, der auf grammatikalische, lexikalische und semantische Besonderheiten eingeht und wenn nötig auf Übersetzungsentscheidungen kommentiert. Soweit erforderlich wird der Stellenkommentar durch einen Sachkommentar ergänzt, der Informationen enthält, die über den Einzeltext hinausreichen, für dessen Verständnis aber relevant sind.

II.1.4.2 Strophenformen und Leichbau bei Ulrich von Winterstetten

In den Kommentaren finden sich in Bezug auf den Strophenbau zwei Rubriken: *a) Strophenschema* und *b) Strophenform und -bau*. Das Strophenschema spiegelt die Ergebnisse der metrischen Analyse der Strophe wieder. Es gibt Auskunft über die Anzahl der Hebungen pro Vers, das Kadenzgeschlecht der Versenden und den Reim.⁴¹⁸ Im Abschnitt zum Strophenform und -bau erfolgt eine Grobgliederung der Strophe, die die Anzahl und den Umfang der einzelnen Formteile aufzeigt. Der separate Abdruck der Hebungszahlen gemäß des Strophenschemas soll einen Vergleich mit anderen Strophen vereinfachen. Diese Darstellungsform orientiert sich an Franks Handbuch der Strophenformen⁴¹⁹. Darüber hinaus erfolgt hier eine Darstellung der metrisch-musikalischen

⁴¹⁸ Bei der Darstellung werden die beiden Stollen jeweils durch / voneinander getrennt. Auf- und Abgesang sowie auch Abgesang und Refrain werden durch // voneinander getrennt.

⁴¹⁹ Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen, Tübingen 1993 (= UTB; 1732).

Einheiten der Strophe (vgl. auch Kap. I.2.2), wobei Unterschiede im Reim (nicht aber im Kadenzgeschlecht) zunächst keinen Grund für die Ausscheidung einer Strophe aus der metrischen Kanzonenstrophe bilden.⁴²⁰ Wenn trotz Unterschieden im Reim Formen der Stollenrepetition anzunehmen sind, werden diese im Kommentar durch * gekennzeichnet. Es handelt sich um die Lieder 1 und 35 mit verkürztem dritten Stollen, 3, 7, 10, 17, 32 und 38 mit mehr als zwei Stollen und 8, 9, 18, 20 und 25 mit einzelnen Stollenrepetitionsversen.

Bei den Leichs wird zunächst die Grobgliederung abgebildet. Hier wurde versucht, durch die Form der Darstellung einerseits die größeren Formteile des Leichs darzustellen⁴²¹ und andererseits deren Feinstruktur durch eine Zusammenfassung der Kleingruppen in Abschnitte. Wiedergegeben wird jeweils die Nummer des Versikels in arabischen Buchstaben sowie die Bezeichnung seiner Struktur durch Großbuchstaben. Sonderformen werden durch Asterix (*) gekennzeichnet. Die Grobgliederung der Leichs wird anschließend durch eine Darstellung der Einzelversikel (Hebungszahlen und Kadenzgeschlecht) verfeinert. Aufgrund der Vielzahl der unterschiedlichen Reime der Leichs, welche die Anzahl der Buchstaben des Alphabets ohne weiteres übersteigt, wird auf eine Abbildung der Reimstrukturen durch alphabetische Kleinbuchstaben verzichtet. Hinweise auf die Reimstruktur, die in den meisten Fällen klar ersichtlich ist, finden sich aber im formalen Kommentar.

Zum formalen Bau der Winterstettenschen Leichs finden sich auch bei Kuhn⁴²² und von Kraus⁴²³ Ausführungen. Die Gliederung Kuhns fällt insgesamt feiner aus als bei von Kraus, was sich sicherlich primär aus Kuhns Absicht erklärt, durch die formalen Eigenschaften der Leichs Hinweise auf deren Verhältnis zu Sequenz, Lai, Estampie und Descort zu gewinnen. So geht es Kuhn vor allem darum, die (mutmaßlichen) Parallelen von Ulrichs Leichs zu den genannten Formtraditionen sichtbar zu machen. Dies betrifft insbesondere die Darstellung der sogenannten Endendifferenzierung, der gemäß der zweite Halbversikel im Metrum anders schließt als der erste. Des Weiteren bemisst Kuhn den Majuskeln und Paragraphenzeichen aus der handschriftlichen Überlieferung im Hinblick auf ihre mögliche Rolle bei der Markierung struktureller Einheiten des Leichs weniger Wert bei als dies in KLD I/II der Fall ist. Tatsächlich lässt sich die unterschiedlich häufige Verwendung der Paragraphenzeichen, die zumindest Leich übergreifend kein rationales Ordnungsprinzip erkennen lässt, kaum als entscheidendes – sondern allenfalls als unterstützendes – Argument für bestimmte Gliederungsthesen anführen.

⁴²⁰ Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei Ranawake, *Strophenkunst*, bes. S. 49.

⁴²¹ Meistens findet sich der erste Teil der Leichs in der ersten Zeile, der Schlussteil eingerückt in der Abschlusszeile und der zweite Teil in den dazwischenliegenden Zeilen.

⁴²² Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 92ff.

⁴²³ Vgl. KLD II, S. 560f.

Auch den Reim bewertet Kuhn insgesamt als ein weniger durchgängiges Mittel der Versikeleinteilung.⁴²⁴ Da das Überspringen des Reims von Versikel- und Perikopengrenzen in Leichs keine Seltenheit ist, sollen in dieser Ausgabe Reime zwar als strukturelle Hinweiszeichen berücksichtigt werden, doch erfolgt die Unterteilung der Versikel stets gemäß des metrischen Gesamtbildes des Leichs (und nicht allein auf Basis der Reimstrukturen). Auf diese Weise soll zugleich die Vielfältigkeit der Reimtechniken der Leichs, die sich auch im Überspringen der Versikelgrenzen äußern kann, anerkannt und sichtbar gemacht werden. Damit schließt sich diese Ausgabe prinzipiell der Auffassung Kuhns an; in Zweifelsfällen werden aber entsprechende Verweise im Kommentar getätigt. Dabei kann es teilweise zu Abweichungen in der Versikelzählung gegenüber der Ausgabe KLD I/II kommen, denn diese zeigt sich in Bezug auf die Gliederungsfunktion des Reimes nicht immer einheitlich. Während etwa in Leich I zwischen den Versikeln D7 und D8 unterschieden wird, die aber versikelübergreifend durch den Reim *nôt* (I,14) : *tôt* (I,16) verbunden sind, werden in Leich IV die Anfangsversikel aufgrund ihrer Reimbindung zu einem achtversigen Versikel A1 zusammengefasst.

II.1.5 Zu den Normalisierungsprinzipien anderer Herausgeber

In KLD I besteht die überwiegende Anzahl der Konjekturen aus Eingriffen *metri causa*: Das Primat der regelmäßigen Alternation führt regelmäßig zu einer Tilgung respektive Ergänzung schwachtoniger Schwa-Silben in Auslauten⁴²⁵ oder einer Kontraktion voller Formen, wie z. B. *gegen* oder *manigen*. Auch in M.s Edition stellen die Konjekturen *metri causa* einen Großteil der Eingriffe dar. Dennoch zeigt die Edition M.s gegenüber KLD I mehr Zurückhaltung in der Durchführung metrischer Eingriffe: Volle Formen werden nicht notwendigerweise durch Kontraktionsformen ersetzt, sondern es erfolgt lediglich eine Abschwächung der Silben, die wiederum die mögliche Tilgung der Silbe (durch Synkope) andeutet.

Darüber hinaus werden in KLD I dialektale Formen in der Regel ausgeglichen.⁴²⁶ Während die handschriftlich überlieferten Texte im Falle Ulrichs von Winterstetten eine deutliche alemannische *Couleur* erkennen lassen – auffällig sind besonders die spezifisch alemannischen Flexionsformen – sind die dialektalen Eigenheiten der Texte in KLD I kaum noch erkennbar.

⁴²⁴ Schon im Hinblick auf die Kanzonenstrophen Ulrichs von Winterstetten fällt auf, dass Stollen mit unterschiedlichen Reimen schließen können (vgl. Lied 9).

⁴²⁵ Es wird etwa nach dem Prinzip von Lachmanns Verschleifung wird auslautendes *-e* vor der Hebung getilgt und vor der Senkung belassen oder ergänzt.

⁴²⁶ Zu den Formwörtern, die in der Edition ihrer mundartlichen Sonderform erscheinen, bei M und K aber stets normalisiert werden, gehören etwa *den* (statt *dien*) und *über* (statt *uber*). Diese werden nicht in jedem Einzelfall im Apparat vermerkt. Vgl. Kap. II.1.3.2.

Eine grundsätzlich andere Methodik als M und K verfolgt von der Hagens Minnesinger-Ausgabe, das bei Bein als „opus magnum“⁴²⁷ beschrieben wird. Von der Hagens Ausgabe bietet erstmals einen übersichtlichen Text der Liederdichter; zudem werden Lesarten und Kommentar im vierten Band zusammengefasst.⁴²⁸ Gemäß von der Hagens editionsphilologischem Interesse, den Text von C annähernd handschriftengetreu wiederzugeben, zeigen die Winterstettenschen Texte kaum größere Eingriffe. Ein Blick auf die Texte anderer Dichter zeigt jedoch den editionsphilologischen Zweispalt von der Hagens, einerseits einen handschriftengetreuen Text wiedergeben, andererseits aber die Grammatik korrigieren und die Orthographie angleichen zu wollen.⁴²⁹ Für diese Vorgehensweise erntet von der Hagen damals viel Kritik.⁴³⁰ Die detaillierte Darstellung der seiner Edition zugrundeliegenden Normalisierungsprinzipien (metrische, grammatikalische, phonetische und graphematische) sowie die Notierung sämtlicher Abweichungen von der Handschrift in einem Apparat im dritten Teilband der Edition lassen von der Hagens Ausgabe heute mit Blick auf die damalige Praxis als überaus fortschrittlich erscheinen.

Die Ausgaben von Benecke⁴³¹ und Bartsch⁴³² enthalten nur eine geringe Auswahl von Liedern aus dem Winterstettenschen Œuvre. In beiden Fällen handelt es sich um Leseausgaben, die zunächst einen „sauberen“ Text abdrucken. Bei Bartsch findet sich im hinteren Teil der Ausgabe zusätzlich ein kurzer Apparat, in dem abweichende Lesarten dargestellt sind. Benecke stellt Änderungen gegenüber der Handschrift bereits in vereinzelten Fußnoten in den Texten dar und notiert im hinteren Teil lediglich abweichende Lesarten der Bremischen Handschrift.⁴³³ Eine Darstellung der Normalisierungsprinzipien findet sich in beiden Ausgaben nicht.

⁴²⁷ Bein, Walther von der Vogelweide, S. LXXXVIII.

⁴²⁸ Der erste und zweite Teil der Ausgabe sind die Textbände, der dritte Teil enthält die übrige damals bekannte mittelhochdeutsche Lyriküberlieferung und der vierte Band umfasst die Anmerkungen zu Lesarten sowie Informationen zu den Dichtern, ihren Œuvres, zur Musik sowie Personen- und Ortverzeichnisse. In einem fünften Band sind schließlich noch Anmerkungen zu Bildern und Wappen enthalten (vgl. Schmidt, Ronald M.: „L15: Die große Minnesänger-Ausgabe Friedrich Heinrich von der Hagens“, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung, 2., verbesserte Aufl., hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30), S. 390).

⁴²⁹ Vgl. Schmidt, Ronald M.: „L13–19: Das neunzehnte Jahrhundert – wissenschaftliche Textausgaben“, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung, 2., verbesserte Aufl., hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30), S. 388–395, hier S. 390f.

⁴³⁰ Dazu Grunewald, Eckhard: Friedrich Heinrich von der Hagen, 1780–1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik, Berlin/New York 1988.

⁴³¹ Benecke, Beyträge, Bd. 1, Theil 1: Minnesinger. Vgl. auch Anm. 60: Die Edition Beneckes beruht nicht auf der Heidelberger Liederhandschrift, sondern auf deren Abschrift durch Goldast und Schobinger.

⁴³² Bartsch, Liederdichter.

⁴³³ Es handelt sich hierbei um eine Abschrift der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Bremen Ms.a 29; 367 Bll., 27,5x16cm) durch Melchior Goldast von Haiminsfeld (1576–1635), welche er in St. Gallen bei Bartholomäus Schobinger einsehen konnte (vgl. Hertenstein, Bernhard: Joachim von Watt (Vadianus), Bartholomäus Schobinger, Melchior Goldast: Die Beschäftigung mit dem Althochdeutschen von St. Gallen in Humanismus und Frühbarock, Berlin/New York 1975, S. 168; Hetzer, Armin (Hrsg.): Die neuzeitlichen Handschriften der Ms-Aufstellung, Bd. II: Die Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, beschrieben v. Armin Hetzer, bearb. v. Thomas Elsmann, Wiesbaden 2008, S. XIV und S. 6).

II.2. Übersetzen und Übersetzung: Ein Weg zum Werk

Die Übersetzung ist kein Duplikat des Originaltextes; sie ist nicht dasselbe Werk mit verändertem Wortschatz, noch darf sie das sein wollen. [...] Man müßte das mit besonderem Nachdruck sagen und bekräftigen, daß die Übersetzung eine besondere, von allen anderen verschiedene literarische Gattung mit ihren eigenen Normen und Zwecken ist. Aus dem einfachen Grund, weil die Übersetzung nicht das Werk, sondern ein Weg zu dem Werk ist. Wenn dieses ein dichterisches Werk ist, so ist es die Übersetzung nicht, sondern vielmehr ein Hilfsmittel, ein künstliches Gebilde, das uns jenem näherbringen soll, ohne die Absicht, es jemals zu wiederholen oder sich an seine Stelle zu setzen.⁴³⁴

II.2.1 Die Skopostheorie – ein forschungsgeschichtlicher Überblick

Dieser Arbeit liegt ein praxisorientierterer Übersetzungsbegriff zugrunde, der Übersetzen als den sprachlichen Transfer der denotativen und Teile (!) der konnotativen Wortbedeutung von einer Ausgangs- in eine Zielsprache bzw. Sprachstufe versteht. Die Entscheidung, den Übersetzungen dieser Arbeit einen eingeschränkten Übersetzungsbegriff zugrunde zu legen, resultiert aus der Erkenntnis, dass eine Übersetzung nie alle Merkmale eines Textes, z. B. all seine unterschiedlichen Lesarten, in die Zielsprache übertragen kann. Als Ziel dieser Übersetzung wird deshalb die Herstellung eines syntaktisch korrekten neuhochdeutschen Textes definiert, der semantisch möglichst nah am Ausgangstext bleibt.

Ein eingeschränkter Übersetzungsbegriff kalkuliert mit ein, dass zwischen Original und Übersetzung stets Unterschiede hinsichtlich der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimension bestehen. Daher ist sein Anspruch nicht, *die eine* richtige Übersetzung zu liefern, sondern vielmehr eine *geglückte* Übersetzung zu erstellen. Dieser Anspruch motiviert allerdings die Frage, welchen Kriterien eine Übersetzung genügen muss, um eine *gute* Übersetzung zu sein.

Eine Antwort lässt sich mit Blick auf die Übersetzungswissenschaft der 1980er Jahre formulieren. Mit der pragmatischen Wende in der Linguistik gewinnt auch in der damaligen Übersetzungstheorie die pragmatische Dimension eine größere Bedeutung. Die Auffassung, dass der Gebrauch von Sprache eine Form des zielgerichteten Handelns ist, führt dazu, dass sich der Fokus verstärkt auf den Übersetzungsprozess richtet. Empirie und Deskription von Übersetzungen⁴³⁵ geraten in den Hintergrund. Stattdessen wird nun zugunsten eines

⁴³⁴ Ortega y Gasset, José: „Glanz und Elend der Übersetzung“, in: Das Problem des Übersetzens, hg. v. Hans Joachim Störig, Darmstadt 1969 (= WdF; Bd. III), S. 296–321, hier S. 317.

⁴³⁵ Zu den deskriptiven übersetzungswissenschaftlichen Ansätzen gehört etwa die syntaktische *Stylistique comparée*, der es auf der Basis des Sprachenvergleichs um die systematische Beschreibung von Übersetzungsverfahren geht.

Um Objektivität und Wertfreiheit der Übersetzung bemüht sich die *Theorie normativer Äquivalenzforderungen* nach Koller, der es um die Ermittlung von Übersetzungsstrategien mittels systematischen Beschreibens von Übersetzungen geht. Den Begriff der Äquivalenz verwendet Koller dabei anders als Nida etc. (Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 4. völlig neu bearb.

produktionsorientierten Ansatzes gemäß allgemeiner Handlungstheorie der Rezipient stärker berücksichtigt. Damit gewinnt die funktionale Dimension von Übersetzungen an Bedeutung. Ziel der Übersetzungswissenschaft wird die Entwicklung eines Modells, mit dessen Hilfe Übersetzungen möglich werden, die hinsichtlich zuvor festgelegter Dimensionen konvergent zu ihrem Ausgangstext sind.

Diese neue Richtungsvorgabe wird 1978 von Vermeer entscheidend beeinflusst. Die Translationswissenschaft orientiert sich jetzt stärker an der Funktion der Übersetzung.⁴³⁶ Im Streben nach einer operablen theoretischen Grundlage erweitert Vermeer seinen Theorieansatz später zusammen mit Reiß. Die beiden fassen Übersetzen als Form des kommunikativen Handelns auf; aufgrund der Interdependenz von Sprache und Kultur, betrachten sie Übersetzen als eine Form des kulturellen Transfers.⁴³⁷ Dieser Ansatz, der auch Skopostheorie oder funktionale Übersetzungstheorie genannt wird und sich bewusst von der Linguistik abwendet⁴³⁸, folgt dem Postulat: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“⁴³⁹.

Diese von Reiß/Vermeer entwickelte Skopostheorie ist praxisorientierter als andere translationstheoretische Ansätze⁴⁴⁰ und bietet damit Ansatzpunkte, die sich besonders im Hinblick auf die Übersetzung mittelhochdeutscher Lyrik als hilfreich erweisen. Ihre Basis ist die gleichermaßen kommunikationstheoretische wie auch funktionale Annahme, dass

Aufl. Heidelberg/Wiesbaden 1992 (UTB 819), S. 200; Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien: eine Einführung, Tübingen 1994, bes. S. 79–96).

Der empirische Ansatz nach Holmes, bei dem theoretische Schlussfolgerungen aus konkreten Beobachtungen gewonnen werden, die *Descriptive Translation Studies* (DTS) nach Toury und die *Korpusanalysen* nach Toury und Baker sind zwar weiter gefasst, trotzdem aber deskriptiv (Holmes, James S.: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1998; Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia 1995; Zusammenfassend: Stolze, Übersetzungswissenschaft, S. 153–160). Gegenstand ihrer Beschreibung ist nicht nur die Übersetzung, sondern auch deren Umgebung, ergo der zielkulturelle Rahmen, in dem sie rezipiert wird.

⁴³⁶ Vgl. Dizdar, Dilek: „Skopostheorie“, in: *Handbuch Translation*, hg. v. Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl, Paul Kußmaul u. Peter A. Schmitt, Tübingen 1998, S. 104–107, hier S. 104.

⁴³⁷ Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen 1984, 2. Aufl. 1991 (= *Linguistische Arbeiten* 147).

⁴³⁸ Die Transformationslinguistik versteht Übersetzen als einen codebasierten Transfer. Dementgegen wertet der handlungstheoretische Ansatz der Skopostheorie aber den Translator auf. Weiterhin versteht die funktionale Translationstheorie anders als die Linguistik das Übersetzen als dreistufigen Vorgang, bei dem ein ausgangssprachlicher Text von einem Übersetzer zunächst verstanden und dann in die Zielsprache übertragen wird.

⁴³⁹ Reiß/Vermeer, *Translationstheorie*, S. 96.

⁴⁴⁰ Einen besonders weiten Übersetzungsbegriff vertritt Steiner, der alles Verstehen und Interpretieren als „Übersetzen“ auffasst: „Bedeutungen zu hören, heißt übersetzen“ (Steiner, George: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Frankfurt a. M. 2004, S. V). Steiner versteht das Übersetzen als einen kunstvollen Vorgang und schließt sich mit dieser Auffassung der hermeneutischen Philosophie Schleiermachers an: „Womit wir es zu tun haben, ist keine exakte Wissenschaft, sondern eine *exakte* [Herv. G.S.] Kunst (Steiner, *Nach Babel*, S. 319). Folglich lägen dem Übersetzen die einzelnen Phasen eines hermeneutischen Prozesses zugrunde. Der Entwurf pragmatisch ausgerichteter Handlungsanweisungen für das Übersetzen zählt nicht zu den Zielen Steiners. Aufgrund der fehlenden Praxisbezogenheit ist Steiners Ansatz für das Übersetzungsvorhaben dieser Arbeit ungeeignet.

Übersetzungen als Form der Kommunikation für einen potentiellen Rezipienten angefertigt werden und folglich auf einen bestimmten Zweck, ergo Skopos, abzielen.⁴⁴¹ Der Skopos, nach dem sich alle translatorischen Entscheidungen richten, wird vom Übersetzer festgelegt. Der jeweils unterschiedliche Skopos, der nicht mit dem Original identisch sein muss, führt dazu, dass ein Text unterschiedlich übersetzt werden kann. Folglich gibt es die *eine* richtige Übersetzung nicht.

Das Festlegen des Skopos kann jedoch nicht wahllos erfolgen, sondern muss bestimmten Prämissen Rechnung tragen. So muss sich der Skopos etwa begründen lassen; er muss innerhalb der Zielkultur situationsadäquat sein, wobei Adäquatheit „die zielgerichtete Sprachzeichenwahl im Blick auf einen mit der Übersetzung verfolgten Zweck“⁴⁴² ist. Um entscheiden zu können, wann Situationsadäquatheit gegeben ist, muss dem Übersetzer die Zielkultur, der intentionale Rezipient, bekannt sein.⁴⁴³

Neu ist bei diesem Ansatz auch die Aufwertung des Übersetzers. Diese bedeutet aber, dass jede Übersetzung wegen ihrer Dependenz vom Übersetzer trotz aller angestrebten Objektivität stets ein subjektives Moment impliziert: Der Translator entscheidet, was und wie übersetzt wird.⁴⁴⁴ Welches der Informationsangebote, von denen ein Text stets zahlreiche offeriert, der Übersetzer wahrnimmt, hängt von seinem Verständnis des Textes und damit gleichzeitig von der Funktion ab, die er dem Text zuweist:

Der Translator geht von einem vorgegebenen, von ihm verstandenen und interpretierten Text aus. Ein Text ist sozusagen ein Informationsangebot an einen Rezipienten seitens eines Produzenten. (Die Art des Angebots hängt von den situationellen Umständen ab [...]) Der Translator formuliert einen Zieltext, der als Text somit ebenfalls ein Informationsangebot an einen Rezipienten ist. Ein Translat ist somit als Informationsangebot bestimmter Sorte über ein Informationsangebot darstellbar.⁴⁴⁵

Die Funktion, die der Übersetzer der Übersetzung zuweist, regiert alsdann die Kriterien, die bei der Übersetzung einzuhalten sind. Übersetzung und Ausgangstext müssen in Bezug auf diese Kriterien kohärent sein. Die Kohärenz hängt folglich davon ab, welches Informationsangebot des Ausgangstextes der Übersetzer wahrnimmt und welchen Skopos er daraufhin festlegt.

⁴⁴¹ Vgl. Reiß, Katharina: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft: Wiener Vorlesungen, Wien 1995, S. 35. Als Form des sprachlichen Handelns verfolge das Übersetzen ein bestimmtes Ziel. Die Motivation dieses Ziel zu erreichen, resultiere aus der Einschätzung, dass das zu erreichende Ziel höher ist als der bestehende Zustand (vgl. Reiß/Vermeer, Translationstheorie, S. 95).

⁴⁴² Reiß, Grundfragen, S. 108.

⁴⁴³ Der Skopos kann allerdings auch gezielt gegen die Konventionen einer Zielkultur verstoßen.

⁴⁴⁴ Vgl. dazu Stolze, Übersetzungstheorie, S. 177ff. Eine Schwäche des handlungstheoretischen Ansatzes liegt darin, dass das Handeln, welches beim Übersetzungsprozess durch den Translator erfolgt, auch ein hermeneutisches ist. Es ist damit weder vorhersehbar, noch intersubjektiv begründbar.

⁴⁴⁵ Reiß/Vermeer, Translationstheorie, S. 19.

Neben dem Anspruch der Adäquatheit muss die Übersetzung zudem die Prämisse der Äquivalenz erfüllen.⁴⁴⁶ Reiß unterscheidet zwischen Äquivalenz als „Relation der Gleichwertigkeit von Sprachzeichen in jeweils zwei Sprachsystemen“⁴⁴⁷, was dem language-orientierten Äquivalenzbegriff der kontrastiven Linguistik entspricht, und der Textäquivalenz als „Relation der Gleichwertigkeit von Sprachzeichen eines Textes in je zwei verschiedenen Sprachgemeinschaften mit ihrem je eigenen soziokulturellen Kontext“⁴⁴⁸, was dem parole-orientierten Äquivalenzbegriff entspricht. Äquivalenz kann folglich als „Relation zwischen einzelnen sprachlichen Zeichen eines Textpaares und auch als Relation zwischen ganzen Texten“⁴⁴⁹ bezeichnet werden.⁴⁵⁰

Den Übersetzungen der Winterstettenschen Texte geht es vor allem um die Herstellung von Textäquivalenz. Ausgangstext und Übersetzung sollen „gleichwertige Funktionen“⁴⁵¹ erfüllen. Da nicht alle sprachlichen Elemente gleichzeitig äquivalent gehalten werden können, müssen nach dem Prinzip der Selektion Äquivalenzkriterien aufgestellt werden. Der Übersetzer wählt die merkmalshaften Elemente des Ausgangstextes aus, die in der Übersetzung erhalten werden sollen, weil sie „funktional relevant“⁴⁵² sind, und bestimmt die Rangfolge, in der sie erhalten werden sollen.

Eine entscheidende Schwäche dieses Ansatzes besteht darin, dass lediglich der Informationsgehalt des Textinhaltes aber nicht der Informationsgehalt der Textform miteinkalkuliert wird. Im Hinblick auf die Übersetzung von Lyrik erweist sich dies insofern als Mangel, als besonders in lyrischen Texten das Wechselspiel von Form und Inhalt Textbedeutung bedingt. Das wird etwa am Beispiel von Walthers von der Vogelweide Schachlied deutlich, in dem der Dichter ein Strophenschema aufgreift, das durch ein Lied Reinmars bekannt ist, um intertextuell auf dieses zu verweisen.⁴⁵³ Ginge das

⁴⁴⁶ Verschiedene translationstheoretische Ansätze legen ein unterschiedliches Begriffsverständnis von „Äquivalenz“ zugrunde. Die Äquivalenz der Skopostheorie ist etwa von dem Äquivalenzbegriff der Translationslinguistik zu unterscheiden. Letztere geht davon aus, dass Texte lediglich eine Funktion besitzen. Die funktionalen Translationstheorien nehmen hingegen die Polyfunktionalität von Texten an.

Koller hat durch ausführliche Analysen entscheidend dazu beigetragen, den Begriff der Äquivalenz sowie seine Formen und Funktionen für die Praxis nutzbar zu machen. In seiner Typologie fasst er die äquivalenzorientierten Ansätze zur Übersetzung zusammen. Er unterscheidet ferner fünf Bezugsrahmen von Äquivalenz mittels derer sich der Äquivalenztyp bestimmen lässt. Je nach Bezugsrahmen differenziert er zwischen denotativer, konnotativer, textnormativer, pragmatischer und formal-ästhetischer Äquivalenz (vgl. Koller, Übersetzungswissenschaft, S. 216). Folglich ist Übersetzung allein das, „was bestimmten Äquivalenzforderungen normativer Art entspricht“ (ebd., S. 200).

⁴⁴⁷ Reiß, Grundfragen, S. 108.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 108.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 110.

⁴⁵⁰ Äquivalenz zwischen einzelnen sprachlichen Elementen bedeutet nicht gleichzeitig Textäquivalenz; umgekehrt wird Textäquivalenz nicht dadurch hergestellt, dass alle einzelnen sprachlichen Elemente äquivalent gesetzt werden.

⁴⁵¹ Reiß, Grundfragen, S. 111.

⁴⁵² Ebd., S. 122.

⁴⁵³ In Reinmars Lied lobt ein Sänger-Ich seine Dame über alle Maßen; es „überlobt“ sie geradezu. Die Folge ist, dass diese Dame so herausragend ehrenhaft erscheint, dass alle anderen Damen des Hofes hinter ihr

Strophenschema im Übersetzungsprozess verloren, schränkte dies die Deutlichkeit des intertextuellen Bezugs stark ein – Walthers Strophe verlöre den entscheidenden Informationsgehalt. Das Beispiel zeigt, wie wichtig die Kommentare (z. B. zur Form) sind, die neben der Übersetzung dem Verständnis der mittelhochdeutschen Texte dienen. Sie konvergieren mit den Übersetzungen und setzen dort an, wo die Übersetzung an ihre Grenzen stößt. Auch im Falle der Winterstettenschen Lyrik betrifft dies vor allem deren formale Dimension.

II.2.2 Die Übersetzung mittelhochdeutscher Lyrik

II.2.2.1 Die Begriffe *inter-* und *intralingual* als Klassifikationsmerkmale von Übersetzungen

Die Übersetzung der Winterstettenschen Lyrik vom Mittelhochdeutschen ins Neuhochdeutsche ist eine Form des intralingualen Übersetzens⁴⁵⁴. Der Begriff „intralingual“ deutet auf eine strukturelle Nähe zwischen Ausgangs- und Zielsprache hin, die aufgrund der historischen Entwicklung jedoch mit kultureller Ferne verbunden ist. Demgegenüber steht „interlingual“ für eine kulturelle und strukturelle Distanz zwischen Ausgangs- und Zielsprache.

Zwischen Ausgangs- und Zieltext besteht ein Kontinuum – eine Relation zwischen Ferne und Nähe – in dem sämtliche Übersetzungen abhängig von ihrer Sprache oder Sprachstufe oszillieren. So gilt gegenwärtig eine Übersetzung vom Niederländischen ins Deutsche zwar als eine interlinguale Übersetzung, weil hier zwei unterschiedliche Sprachen berührt werden. Allerdings ist den Sprachsystemen des Niederländischen und des Deutschen gleichzeitig eine strukturelle Nähe nicht abzuspüren. Anders verhält es sich bei einer Übersetzung vom Deutschen ins Japanische. Unterschiedliche Sprachwurzeln führen zu völlig verschiedenen Sprachsystemen und -strukturen. Obwohl das Deutsche und das Japanische weitaus stärker auseinander liegen als das Deutsche und das Niederländische, wird in beiden Fällen von einer interlingualen Übersetzung gesprochen.

zurückfallen: Sie werden gleichsam schachmatt gesetzt. Da die Dame ihren Minnewerber nicht erhört und ihm nicht ihre Gunst zuteil werden lässt, raubt dieser der Dame in seiner Vorstellung einen Kuss.

Durch Taktmaß und Verslänge stellt Walther zunächst auf formaler Ebene eine deutliche Konkordanz zur Strophe Reinmars her. Beide Lieder zeigen eine neunzeilige Kanzonenstrophe mit dem Reimschema ab ab cddddd. In dieser formalen Vorlage Reinmars transponiert Walther inhaltlich nun eigene kritische Ansichten: Während Reinmars Sänger-Ich gegen die Regeln des Minnesangs verstößt, indem es seine Dame überlobt, um ihre Gunst zu gewinnen, dadurch aber die übrige weibliche Hofgesellschaft herabsetzt, richtet sich Walthers Sänger-Ich gegen diese übertriebene Form des Lobs. Walthers Sänger-Ich positioniert sich zudem explizit gegen den Kussraub, den Reinmars Minnewerber imaginiert. Auch terminologisch lehnt sich Walther in seiner Parodie an die Schachterminologie Reinmars an und verdeutlicht auf diese Weise auch sprachlich den Bezug zu Reinmar.

⁴⁵⁴ Der Begriff „intralingual“ ist in der Forschung nicht unumstritten, da er suggeriert, das komplizierte und fein abgestufte Verhältnis eines Ausgangstextes zu seiner Übersetzung könne mit nur zwei Begriffen, „inter-“ und „intralingual“, adäquat erfasst werden.

Ein ähnliches Phänomen lässt sich im Hinblick auf das intralinguale Übersetzen beobachten: Das Mittelhochdeutsche Ulrichs von Winterstetten ist zwar eine Vorstufe des heutigen Deutschen, so dass eine gewisse strukturelle Relation besteht. Allerdings vermag der Begriff „intralingual“ nicht dem Umstand Rechnung zu tragen, dass trotz dieser strukturellen Nähe eine historisch-temporale Distanz zwischen beiden Sprachstufen besteht, die sogar noch mit einer sozial-gesellschaftlichen und kulturellen Distanz verbunden ist. Letztere vergrößert sich im Fortlauf der Zeit stetig.⁴⁵⁵

Das Problem der Begriffe „intra-“ und „interlingual“ besteht folglich darin, dass sie keinerlei Abstufungen oder Differenzierungen erlauben. Sie blenden die jeweilige Disposition von Ausgangs- und Zieltext im Kontinuum von Nähe und Ferne vollkommen aus. Die Begriffe markieren viel eher, dass Übersetzungen von unterschiedlichen Ausgangspunkten her erfolgen und daher unterschiedlichen translatorischen Herausforderungen unterliegen.

Die Entscheidung, trotz dieser terminologischen Schwäche mit den Begriffen zu operieren, beruht auf ihrer Bekanntheit innerhalb der wissenschaftlichen Community, was sich im Hinblick auf den fachlichen Austausch auf interdisziplinärer und internationaler Ebene als großer Vorteil erweist. Zudem birgt die mit dem Gebrauch dieser beiden Begriffe verbundene Reduktion auf ein wesentliches Merkmal der Übersetzung die entscheidende Stärke von „interlingual“ und „intralingual“: Sie fungieren als erstes und oberstes Ordnungs- und Klassifikationskriterium und müssen Ausgangspunkt für eine tiefergehende Analyse der spezifischen Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext sein.

II.2.2.2 Herausforderungen beim Übersetzen der Winterstettenschen Lyrik

Als sprachhistorische Übertragung mittelhochdeutscher Texte in das Neuhochdeutsche verläuft die Übersetzung der Winterstettenschen Lyrik intralingual. Zu den spezifischen Herausforderungen, die sich für diesen Übersetzungstypus ergeben, gehören etwa die formale Gestaltung des Ausgangstextes, die spezifische Bedeutung seiner Lexik oder die Auswirkungen des modernen Mittelalterbildes auf die Übersetzung.

Im Falle der Übersetzung mittelhochdeutscher Lyrik weisen Ausgangstext und Übersetzung einerseits eine historische Distanz zu einander auf, die sich mit jedem neuerlichen Übersetzungsvorgang verändert⁴⁵⁶, andererseits eine geographische Nähe.⁴⁵⁷ Die Lyrik

⁴⁵⁵ Verdeutlichen lässt sich das an einem einfachen Beispiel: der Bedeutung des Frühlings. Diese ist für die Menschen im 13. Jahrhundert, die auf zugigen Burgen oder in einfachen Hütten leben, und gegen Ende des Winters kaum noch essbare Vorräte besitzen, eine ganz andere, als für Menschen, die im Winter nicht unter solchen Entbehrungen leiden müssen.

⁴⁵⁶ Auf das Problem veraltender Übersetzungen mittelhochdeutscher Texte macht Sowinski aufmerksam (Sowinski, Bernhard: Probleme des Übersetzens aus älteren deutschen Texten, 2. überarb. Aufl., Berlin 1998 (= Germanistische Lehrbuchsammlung; Bd. 23), S. 21).

⁴⁵⁷ Vgl. dazu auch Batts, Michael Stanley: „Doppelte Fremdheit? Moderne Übersetzungen eines mittelhochdeutschen Textes“, in: Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und

Ulrichs stammt aus dem schwäbisch-alemannischen Raum, ein Gebiet, das regional gesehen auch heute noch zum deutschen Sprachraum gehört. Übersetzung und Ausgangstext erfolgen demnach in nahezu derselben räumlichen Umgebung. Trotz dieser Nähe verursacht der schwäbische Dialekt eine gewisse sprachliche Distanz. Da er sich im Winterstettenschen Œuvre aber vor allem in den Flexionsendungen der Prädikate äußert, kaum jedoch in dialektalen Ausdrücken (Kap. II.1.2.2), stellt er kein unüberwindbares Hindernis dar.⁴⁵⁸

Die temporale Distanz zwischen dem mittelhochdeutschen Text und dem gegenwärtigen Zeitpunkt geht mit einem kulturellen Fortschritt einher, der auch die Sprache beeinflusst. Moderne (technische oder gesellschaftspolitische) Entwicklungen wirken sich verändernd auf die unterschiedlichsten Bereiche des Lebens aus. Gegenstände und Bräuche, die im Mittelalter alltäglich sind, existieren heute nicht mehr, so dass keine entsprechenden neuhochdeutschen Äquivalente vorhanden sind.⁴⁵⁹ Eine Übersetzung kann dieses Problem zwar durch Paraphrasen lösen, entfernt sich mit diesen aber vom mittelhochdeutschen Ausgangstext.

Ein ähnliches sprachliches Problem stellen die Bedeutungsdivergenzen zwischen Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch dar, die durch eine Bedeutungserweiterung, -verengung, -verschlechterung oder -verbesserung entstehen. Die Verwandtschaft der Sprachstufen verleitet zwar dazu, Bedeutungsdivergenzen zu verkennen.⁴⁶⁰ Sie sind aber, wie sich etwa am Bedeutungswandel von *wîp* zeigen lässt, nicht nur vorhanden, sondern auch relevant.⁴⁶¹

Eine Schwierigkeit, die bei der Übersetzung mittelhochdeutscher Texte auftritt, besteht also in der Übertragung eines Begriffs, dessen Gegenwarts- und Realitätsbezug heute nicht mehr gegeben ist. Diese sogenannten Faux-amis, deren neuhochdeutsche lautliche Entsprechung nur noch teilweise oder gar nicht mehr ihrer ursprünglichen mittelhochdeutschen Bedeutung

literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch, hg. v. Armin Paul Frank, Berlin 1993, S. 647–654, hier S. 647.

Beim interlingualen Übersetzen sind Ausgangstext und Übersetzung hingegen meist an unterschiedliche Räume gebunden. Dafür ist ihre temporale Distanz geringer.

⁴⁵⁸ Die Grenze einer Übersetzung zeigt sich aber beispielsweise daran, dass eine Übertragung der dialektalen mhd. Flexionsendungen ins Neuhochdeutsche fehlen wird.

⁴⁵⁹ Das gilt etwa für das mittelhochdeutsche *tassel*, das eine Spange am Mantel der Frau bezeichnet (vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 1407).

⁴⁶⁰ Vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 21. Zu Ursachen und Arten des Bedeutungswandels siehe ebd., S. 56ff.

⁴⁶¹ *Wîp* fungiert zunächst eine wertfreie Geschlechtsbezeichnung, die unabhängig des sozialen Standes für alle Frauen genutzt wird; so zum Beispiel in: *diu schône hât vil hôh gemüete, / kiusche unde rehte wîbes güete. / in gesach nie schœner wîp unde alsô wol gebâren* (Ulrich von Winterstetten Lied 14,4,11ff.). Erst die beigefügten Attribute implizieren das (höfische) Lob dieser Frau, welche die Dame des Sänger-Ich ist. *Frouwe* erfährt hingegen eine Bedeutungserweiterung. Es ist zunächst eine Standesbezeichnung, die nur für adlige Frauen gebräuchlich ist. Die positive Konnotation von *frouwe* sorgt dafür, dass das eigentlich wertfreie *wîp* sukzessive eine negative Bedeutungsnuance erhält. Noch heute wird der Ausdruck *Weib* vor allem abfällig gebraucht, während *Frau* zur neutralen Geschlechtsbezeichnung geworden ist. Vgl. zum Problem der Bedeutungserweiterungen und -verengungen auch Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 58ff.

entspricht, stellen einen klassischen Problemfall intralingualen Übersetzens dar. Hinzu kommen die implizierten Bedeutungen von Lexemen, die aufgrund andersartiger gesellschaftlicher und kultureller Bedingungen im mittelhochdeutschen Text eine andere Relevanz besitzen können als in ihrer neuhochdeutschen Übersetzung.⁴⁶² Bei Ulrich betrifft dies etwa *arebeit*⁴⁶³, *genâde*⁴⁶⁴, *güete*, *kiusche*⁴⁶⁵, *kranc*, *liet*, *mâze*, *minne*, *muot*, *sin*⁴⁶⁶, *tugent*⁴⁶⁷, *triuwe*⁴⁶⁸ und *zuht*⁴⁶⁹.

Ausdrücke wie diese lassen sich nur eingeschränkt durch Umschreibungen übersetzen; nähere Worterklärungen sind in der Übersetzung nicht möglich. Gefahren von Umschreibungen liegen in der Verlängerung der Übersetzung gegenüber dem Original und in der Veränderung der Stilhöhe der Übersetzung. In beiden Fällen wäre eine Äquivalenz zwischen Ausgangstext und Übersetzung nicht mehr gegeben. In Fällen wie diesen muss vor allem der Kommentar unterstützend wirken. Noch einmal sei deshalb betont, dass Übersetzung und Kommentar beide als Teil der philologischen Übersetzung anzusehen sind.

Eine andere Schwierigkeit betrifft die Frage, ob die Übersetzung durch den Gebrauch altertümlicher Ausdrücke versuchen sollte, das Mittelalter anzudeuten und den Rezipienten so mit einer Fremdheitserfahrung zu konfrontieren, welche die historische, kulturelle und sprachliche Distanz zum Ausgangstext andeutet. Das allerdings wäre ein künstlicher Eingriff, der sich aus der Semantik des Ausgangstextes nicht erklären lässt. Denn dieser selbst weist keine altertümlichen Ausdrücke auf, sondern die in seiner Zeit gebräuchlichen. Ob eine derartige Vorgehensweise sinnvoll ist, muss mit Blick auf den Skopos der Übersetzung entschieden werden. Problematisch erscheint aber grundsätzlich, dass der Rezipient den Bruch zwischen altertümlichem Inhalt und moderner Sprache weniger deutlich wahrnimmt, wenn die Übersetzung ihm durch altertümliche Ausdrücke suggeriert, sie sei ein alter Text. Gerade dieser Bruch zwischen Inhalt und Ausdruck kann im Rahmen einer philologischen Übersetzung aber eine Chance sein, die Distanz zwischen Ausgangstext und Übersetzung zu verdeutlichen. Neuere Übersetzungen verzichten deshalb überwiegend

⁴⁶² Vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 21.

⁴⁶³ Vom Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen findet eine Bedeutungsverengung statt. Das mittelhochdeutsche *arbeit* bedeutet seinerzeit *Kampf*, *Mühe*, *Unglück*, *Schmerz*, *Tun* (vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 57).

⁴⁶⁴ Bedeutet *Schutz*, *Hilfe*, *Milde*, *Güte*, *Dank*, *Huld* (vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 57).

⁴⁶⁵ *Kiusche* meint das *Bewusstsein des Reinen*, *Enthaltsamkeit*, *Demut* (vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 58).

⁴⁶⁶ *Sin* schließt die *sinnlichen und geistigen Fähigkeiten* ein (vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 58).

⁴⁶⁷ Meint *Tüchtigkeit*, *Kraft*, *Macht*, *Eigenschaft* und *Vollkommenheit* (vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 58).

⁴⁶⁸ *Triuwe* bedeutet, *Versprechen*, *Gegenseitigkeit*, *Liebe*, *Freundschaft*, *Hilfe*, *innerer Wert* (vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 58).

⁴⁶⁹ Heißt *Erziehung*, *höfische Sitten und Tugenden*, *Großmut*, *Würde* (vgl. Sowinski, Probleme des Übersetzens, S. 58).

darauf, durch altmodische Sprachformen die historische Fremde des Ausgangstextes zu suggerieren.

Ein grundlegendes linguistisches Problem von Übersetzungen betrifft die syntaktischen oder semantischen Mehrdeutigkeiten. Syntaktische Polysemien treten besonders dann auf, wenn die Abhängigkeitsbeziehungen innerhalb eines Syntagmas nicht klar definiert sind. Manchmal lassen sich diese innerhalb des inhaltlichen Kontextes oder auf der Basis des Vorwissens des Übersetzers lösen, doch treten immer wieder Fälle auf, in denen der Kommentator Erklärungen geben muss. Wenn der Translator in der Übersetzung eine syntaktische Ambiguität zugunsten einer Lesart auflösen muss, geht mit diesem Prozess auch eine hermeneutische Leistung einher.

Derartige syntaktische Ambiguitäten kommen unter anderem dadurch zustande, dass die Interpunktion in mittelhochdeutschen Handschriften deutlich sparsamer erfolgt als im Neuhochdeutschen.⁴⁷⁰ So erscheint der Satzbau entsprechend „locker“.⁴⁷¹ Es treten Fälle auf, in denen Sätze aneinandergereiht werden, ohne dass eine Bezugs- oder Subordinationsbeziehung zwischen ihnen erkennbar ist. Demgegenüber verwendet das Neuhochdeutsche eine feste Interpunktion, die die Beziehung syntaktischer Gefüge regelt. Damit ist aber auch das Setzen von Interpunktionszeichen gewissermaßen mit einer hermeneutischen Vorleistung verbunden, die sich nicht zuletzt in der Übersetzung spiegelt.

Die syntaktischen Strukturen der Winterstettenschen Lyrik lassen sich manchmal über die formale Struktur der Strophe erschließen. Häufig werden mit Stollen- oder Aufgesangsende syntaktische Einheiten abgeschlossen. In solchen Fällen unterstützen die formalen Eigenschaften des Textes die Übersetzung. Als konstitutive Eigenschaften eines Textes, die auch dessen Bedeutungsgenese unterstützen, sind sie für die Übersetzung aber auch ein Problem. Veranschaulichen lässt sich dies am Beispiel des vierhebigen Reimpaarverses, der den Standard schriftlicher Kommunikation darstellt: Fach- und Lehliteratur, Urkunden und lyrische Texte sind in dieser Versform gedichtet. Der vierhebige Reimpaarvers klingt in den Ohren eines zeitgenössischen Rezipienten „normal“ – das ist heute anders. Das Mittelhochdeutsche begünstigt das Dichten in dieser Versform, weil es etwa die Möglichkeit der verbalen Satzklammer kennt.⁴⁷² Der Rezipient von heute ist hingegen an einen anderen Standard gewöhnt: Mit Ausnahme von Lyrik werden Texte jeglicher Art in Prosa abgefasst. Ein vierhebiger Reimpaarvers wirkt hingegen künstlich.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Das Winterstettensche Œuvre, das nahezu unikal in der Großen Heidelberger Liederhandschrift tradiert ist, zeigt dort als Gliederungselemente lediglich Reimpunkte, Paragraphenzeichen und farbige Majuskeln am Strophenanfang.

⁴⁷¹ Vgl. Batts, *Doppelte Fremdheit*, S. 650.

⁴⁷² *Frowe, ich bin dîn eigen diener iemer sît daher gewesen / sît ich die vil minneclîchen sach sô wol gestalt. / mîner sîn, der hat ir lîp vor allen frowen ûz erlesen* (Ulrich von Winterstetten 2,4,1ff.).

⁴⁷³ Ausführlicher wird die Problematik der Übertragung der Versmaße des Ausgangstextes in die Übersetzung behandelt bei Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: „Die Kunst der Übersetzung“, in: *Das Problem des Übersetzens*, hg. v. Hans Joachim Störig, Darmstadt 1969 (= WdF; Bd. III), S. 139–143.

Unter der Voraussetzung, dass der Reimpaarvers einen mittelalterlichen Standard darstellt, müsste eine Übersetzung, die dem Primat funktionaler Äquivalenz folgt, dieses Versmaß in einen neuhochdeutschen Standard, die Prosaform, übertragen. Während im 19. Jahrhundert die Versform in Übersetzungen überwiegend beibehalten wird,⁴⁷⁴ gibt es im 20. Jahrhundert kaum noch gereimte Übersetzungen ins Neuhochdeutsche.⁴⁷⁵ Neben der unterschiedlichen Wirkung des mittelhochdeutschen Reimpaarverses liegt dies vor allem daran, dass der Übersetzer durch den Versuch, den Reim zu erhalten, zu Übersetzungen verführt wird, die eher eine Textbearbeitung als eine äquivalente Übersetzung darstellen.

Zuletzt sei ein Problem angesprochen, das eher paradox erscheint: Die spezifische Übersetzung mittelhochdeutscher Texte wird entscheidend auch durch die Vorbildung des Übersetzers (und Rezipienten) bedingt: Mittelalterbild und Mittelalterrezeption sind heute erheblich durch die mediale Darstellung des europäischen Mittelalters, etwa in Filmen und Büchern, vorgeprägt. So muss sich eine Übersetzung aus dem Mittelhochdeutschen (unter Umständen) nicht nur gegen ein prävalentes, modernes Mittelalterbild behaupten, sondern dieses – falls notwendig – sogar korrigieren. Auch diese Aufgabe ist spezifisch hermeneutisch, da sich der Übersetzer „der Geschichtlichkeit seines Gegenstandes und seines eigenen – gleichfalls geschichtlich bedingten – Vorverständnisses“⁴⁷⁶ bewusst sein muss.⁴⁷⁷

II.2.3 Eigene Übersetzungsprinzipien

Die vorliegenden Übersetzungen sichern im Verbund mit den Liedkommentaren das Verständnis der mittelhochdeutschen Texte. Der Kommentar wird dabei als konstitutiver Bestandteil der philologischen Übersetzung betrachtet, weil er dort greift, wo die Übersetzung an ihre Grenze stößt. Er enthält zum Beispiel Erläuterungen zu alternativen Lesarten, die durch semantische oder syntaktische Polysemien zustande kommen, oder zur Rhetorik des mittelhochdeutschen Textes, z. B. zu Tropen, die in der Übersetzung selbst

⁴⁷⁴ Z. B. Gedichte Walthers von der Vogelweide, übers. v. Karl Simrock u. erläutert v. Karl Simrock u. Wilhelm Wackernagel, Berlin 1933.

⁴⁷⁵ Vgl. Batts, Doppelte Fremdheit, S. 647.

⁴⁷⁶ Weddige, Hilbert: Mittelhochdeutsch: Eine Einführung, 5. durchges. Aufl., München 2003, S. 138.

⁴⁷⁷ Bei der Übersetzung eines klassischen Minneliedes, hat der Translator etwa die Wahl, entweder eine Szene höfischer Courtoisie darzustellen und damit ein prävalentes Mittelalterbild zu bedienen oder eine alternative Form der Übersetzung zu wählen, wie sie etwa Kühn vorführt (Kühn, Dieter: Ich Wolkenstein: eine Biographie, 9. erw. Aufl., Frankfurt a. M. 1993). Kühn hält sich bei seiner Übersetzung an das poetische Prinzip des Originals, den vierhebigen Reimpaarvers: *Ein Beerenmädchen, frisch, keck, frech, / auf steilem Hang in wilder Höh, / das macht mir Lust, schwellt mir den Kamm / zur Frühlingszeit, wenn sich der Wald / mit hellem Grün belaubt. / Ich laure auf sie wie ein Fuchs, / bin gut versteckt, man hört mich nicht, / späh aus der Staude (duck dich, Luchs!) / bis ich bei ihr ans Braune komm* (Kühn, Wolkenstein, S. 88). Zwar erhält Kühn in dieser Übersetzung das vierhebige Versmaß, verzichtet jedoch auf die Übersetzung der Endreime; dies hätte die Flexibilität seiner Übersetzung eingeschränkt. Da gegenwärtige Übersetzungen mittelhochdeutscher Lyrik kaum die Versform ihrer Ausgangstexte beibehalten, stellen Kühns Übersetzungen eine seltene Ausnahme dar.

nicht erklärt werden können. Innerhalb des Funktionsgefüges von Übersetzung und Kommentar öffnet die Übersetzung eine Differenz zum Ausgangstext, während der Kommentar mit seinen Erklärungen diese Differenz überbrückt. Der Mehrwert im Öffnen und Schließen dieses Deltas liegt im Verstehen der Texte.

Da das Corpus ausschließlich aus lyrischen Texten besteht, die zur Sorte des expressiven Texttyps gehören, nehmen die ästhetischen Dimensionen der Sprache in den Texten einen hohen Stellenwert ein. Wenngleich die Skopostheorie nicht in jedweder Hinsicht auf ästhetische Texte angewendet werden kann, bietet sie einige wichtige Ausgangspunkte. So stellt auch diese Arbeit ihren Übersetzungen deren Zweck als Primat voran. Er bedingt die Art und Weise der Übersetzung.

Der Zweck wird mit Blick auf den potentiellen Rezipienten festgelegt. Da die Übersetzung als Form der sprachlichen Äußerung der Kommunikation dienen soll, spielt dieser eine wichtige Rolle. Der Rezipient muss die Übersetzung „verstehen“, damit eine sinnvolle Kommunikation möglich wird. Folglich muss dem Übersetzer der pragmatische Hintergrund des Rezipienten bekannt sein, zu dem etwa dessen Vorwissen oder bestimmte Regeln und Konventionen der Kommunikation und Vertextung zählen, die innerhalb der Zielsprachgemeinschaft gelten.⁴⁷⁸ Diese Arbeit setzt einen Rezipienten mit mediävistischem Vorwissen voraus, der mindestens ein Grundwissen besitzt über die mittelhochdeutsche Sprachstufe und die höfische Kultur des 13. Jahrhunderts einschließlich ihrer literarischen Tradition.

Ziel der Übersetzung ist es, die Kommunikationsstruktur des mittelhochdeutschen Textes vor dem Hintergrund der pragmatischen Bedingungen höfischer Dichtung zu verdeutlichen. Der Rezipient muss in der Lage sein, sich eigenständig in die historische und soziokulturelle Einbettung des ausgangssprachlichen Textes hineinzusetzen. Für tiefergreifende Informationen zu Inhalt und Form, die von der Übersetzung nicht berücksichtigt werden können, stehen die Kommentare und Interpretationen als Verständnishilfen zur Verfügung. Sie bereiten die Ergebnisse der philologischen Texterschließung auf und deuten sie aus. Das Verblenden von Übersetzung, Kommentar und Interpretation soll das Verständnis der Winterstettenschen Lyrik sicherstellen.

Der Anspruch, dass die Übersetzung ferner am Original überprüfbar sein soll, spricht gegen eine Übersetzung Wort für Wort. Rhetorisch-stilistische Elemente können nur dort erhalten werden, wo eine äquivalente Übersetzung des Sinns nicht gefährdet ist. Aus diesen Prämissen ergibt sich nach der Typologie von Reiß ein philologischer Übersetzungstyp mit teils kommunikativen Elementen. Eine rein kommunikative Übersetzung würde viele Textsortenkonventionen und charakteristischen Liedelemente (Wortlaut, Topik) nicht berücksichtigen; eine rein philologische Übersetzung würde hingegen im Hinblick auf

⁴⁷⁸ Vgl. Scherner, Maximilian: „Code“ und „Horizont“: Zur Entwicklung eines Kommunikationsmodells für den Deutschunterricht“, in: Der Deutschunterricht, Bd. 23 (1971), S. 37–57, hier S. 47.

syntaktische Besonderheiten und Ambiguitäten oder bei der Übersetzung der Bildlichkeit das Verstehen der Texte vor Schwierigkeiten stellen.

Wie schon bei Ortega y Gasset formuliert (Eingangszitat dieses Kapitels), geht es dieser Übersetzung nicht darum, den mittelhochdeutschen Ausgangstext zu ersetzen. Sie will aber Verständnishürden abbauen und auf diese Weise den Rezipienten zum Dichter bewegen.⁴⁷⁹ Gemäß dieses Postulats signalisiert der philologische Übersetzungstyp, *dass* zwischen Ausgangstext und Übersetzung eine Differenz besteht und dass die Übersetzung kein originalgetreues Abbild des mittelhochdeutschen Textes ist. Diese Differenz ist allerdings einem umfassenden Textverständnis zuträglich, da die Übersetzung durch den Kommentar ergänzt wird. Der Kommentar ist somit wesentlicher Teil der philologischen Übersetzung.

Die Differenz wird schon in der formalen Präsentation der Übersetzung sichtbar, die im Gegensatz zur Versform des mittelhochdeutschen Textes in Prosa erfolgt. So ist diese formale Störung gleichsam Programm und Information zugleich, da sie das erste Mittel ist, das die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Andersartigkeit des mittelhochdeutschen Textes lenkt.

Mit dem Wechsel in Prosa gehen den mittelhochdeutschen Lied- und Leichtexten bestimmte Textinformationen verloren. Eine rein kommunikative Übersetzung würde darauf abzielen, diese zu erhalten, weil sie ein wichtiger Teil des Informationsangebotes der mittelhochdeutschen Texte sind. Die philologische Übersetzung im Rahmen dieser Arbeit zielt jedoch darauf ab, die Alterität zwischen Original und Übersetzung sicht- und spürbar zu machen, weil sie die Erfahrung eben dieser Differenz als Teil des Verstehensprozesses ansieht. Es geht folglich nicht darum, mit den Mitteln der Zielsprache zum Original hinzuführen.

Die Entscheidung zu einer Übersetzung in Prosa resultiert auch aus der generellen Skepsis gegenüber dem Erhalt der Form- und Klangmuster des Ausgangstextes. Dieser Anspruch würde vielfach Umschreibungen notwendig machen, die nicht Teil des mittelhochdeutschen Ausgangstextes sind und dessen Argumentationsstruktur folglich stärker verändern als eine Prosaübersetzung. Zu beachten ist in diesem Kontext auch die Wirkung von Reimen und Sprachspielen im Neuhochdeutschen, die eine andere ist als im Mittelhochdeutschen. So besteht etwa die Gefahr, dass ein Schlagreim, der im mittelhochdeutschen Text durchaus die Nachdrücklichkeit einer Aussage betonen kann, im Neuhochdeutschen eine gegenteilige oder komische Wirkung entfaltet.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Vgl. dazu die Darstellung von Schleiermacher, Friedrich: „Methoden des Übersetzens“, in: *Das Problem des Übersetzens*, hg. v. Hans Joachim Störig, Darmstadt 1969 (= WdF; Bd. III), S. 38–70, hier S. 47.

⁴⁸⁰ Wapnewski bringt diese komplexe Materie im Rahmen eines Artikels über Kühns Übersetzung von Wolframs *Parzival* auf folgende Formel: „Wer die Verse des Originals mit Reimen ins Neuhochdeutsche überträgt, wird im starren Korsett des Reimzwangs scheitern. Wird verklemmte Figuren und gezwungene Wendungen hinnehmen müssen, wird endlich dem monotonen Geklapper des Wilhelm-Busch-Verses anheimfallen. Die Alternative ist die Prosa-Übersetzung. Sie kann ausführlich sein, kann das präzise Äquivalent suchen oder die Sache umschreiben, kann erklärend paraphrasieren – nur eines kann sie nicht:

Dem Prinzip der Sinnstreue wird deshalb im Rahmen dieser Arbeit mehr Gewicht beigemessen als dem Erhalt der Form.⁴⁸¹ Form- und Klangtreue kann nur dort eingehalten werden, wo deren Übersetzung nicht dazu führt, dass diese sich zu stark vom Ausgangstext entfernt.

Einzuräumen ist allerdings, dass zu der formal-stilistischen Dimension der Texte natürlich auch deren Stil und Sprachform gehören, die ihrerseits wiederum eng mit der Metaphorik und Bildlichkeit der Texte verflochten sind. Wo es der semantischen und pragmatischen Dimension keinen Abbruch tut, gilt es, zumindest diese beiden in der Übersetzung zu beachten. Für feste mittelhochdeutsche Wendungen oder Metaphern lassen sich teilweise gängige neuhochdeutsche Äquivalente finden.

Schwieriger gestaltet sich die Übersetzung sprachlicher Stilmittel wie etwa Alliterationen, Chiasmen oder Parallelismen. Letztere werden in der Hierarchie der zu erhaltenden Textmerkmale weiter unten angesiedelt, während aber die Stilhöhe der Texte in der Übersetzung beibehalten wird. Archaisierende oder salopp-modernisierende Anpassungsversuche, die die Historizität des mittelhochdeutschen Textes verfehlen, werden vermieden. Anspruch ist ferner eine zielsprachlich grammatikalisch korrekte Übersetzung, was eine Veränderung des mittelhochdeutschen Satzbaus nicht ausschließt.⁴⁸² Versucht wird allerdings, in der Übersetzung auch kleinste Wörter, z. B. Partikeln, zu berücksichtigen.

Im Falle der Polysemie von Ausdrücken, was keine Ausnahme ist, sondern im Gegenteil sogar zur lyrischen Textsortenkonvention gehört⁴⁸³, kann die Übersetzung meist nur eine Lesart widerspiegeln. Die semantischen Tiefendimensionen können in den Übersetzungen folglich oft nicht sichtbar gemacht werden, sondern bedürfen der Erläuterung durch Kommentar und Interpretation.

den poetischen Reiz, den entscheidenden dichterischen Mehrwert des Originals vermitteln“ (Wapnewski, Peter: „*Wolkenstein an Wolframs Grab*“, in: *Der Spiegel* 40 (29.09.1986), S. 252–257, hier S. 256.

⁴⁸¹ Der skopostheoretische Ansatz weist hier eine Schwäche auf, da er keine Hinweise enthält, wie mit der Qualität metrischer Formen umzugehen ist. Informationen, die über die Form transportiert werden, können daher zum Teil allein durch den Kommentar oder die Übersetzung übermittelt werden. Beide sind daher als Ergänzung der Übersetzung zu betrachten.

⁴⁸² Es kann beispielsweise in den nhd. Übersetzungen eine Anpassung des mhd. Numerus erfolgen, um syntaktische Richtigkeit zu gewährleisten. Ebenso treten etwa Unterschiede auf, wenn mhd. Verben einen bestimmten Kasus regieren, die nhd. Übersetzung dieses Verbs aber einen anderen Kasus regiert. Auch Genitivkonstruktionen werden heute vielfach als altertümlich wahrgenommen. Hier kann mithilfe von Präpositionen Abhilfe geschaffen werden.

⁴⁸³ Polysemien sind ein beliebtes Mittel literarischer Spiele: Meint *küssen* nun den *Kuss* oder doch nur ein (harmloses) *Kissen*?

III. Edition und Übersetzung

III.I Leichs

I.

- A1 (85^{ra}) Ûf lieben wân ich alles gân der schoenen under ougen.
Ân allen wanc ist mîn gedanc bî ir, dast âne lougen.
- A2 Nu dingē ich doch, daz sî mir noch genâde wellē erzougen.
und wurde mir ein gruoꝝ von ir mit minneblicken tougen,
- 5 B3 Seht, so wurde jâmers burde von mir alsô gar verjagt,
Daz ich tumber mînen kumber hete vil schiere dâ von verklagt.
- B4 Frowe minne, twingē ir sinne und ir herze, daz si mir
Mit ir willen mûeze stillen sende nôt, die ich hân von ir.
- 10 C5 Ich hân den wân, der mich niht lâ, t,
von dir: tuo mir nu selhen râ, t,
- *C6 Daz mîne pîne wider dich
und herzen smerzen enden sich.
- D7 Frowe, dîn lachen, daz mehte mir machen
der fröiden vil, swachen die nôt.
- 15 D8 Von der ich wachen muoꝝ dicke, dien sachen,
dâ von mîn herze muoꝝ krachen. der tât
- B9 Wære lîhte, ob ich die bîhte hete getan, mir bezzer noch vil,
Danne ich wære lange in swære und ich niht kunde wizzen daz zil;
- 20 B10 Wandē ich lange leitlich blange, dar zuo siuftebernde klage
Solde mîden! ich muoꝝ lîden disen kumber alle tage.
- C11 Nu wol, ich sol vil gerne hân
dur dich, swaz mich mag nôt bestân.
- E12 Nieman kan mîn gemüete

- 25 sô gar betwingen. küniginne,
 hilf dar inne mînem sinne,
- E13 Ê daz ich tumber wüete.
 lâ mir gelingen, trœsterinne,
 sît ich brinne in dîner minne,
- 30 *B14 Als in der glüete ich mich verbrüete. wil mir niht dîn rôter munt
 Und ouch dîn güete, die got behüete, tuon ein lieplich küssen kunt,
- B15 Sô ist mîn swære klagebære mînen friunden und ouch mir,
 Ich muoz sterben, ald erwerben fröideberndez heil an ir.
- C16 Tuot sî mich frî vor selher nôt,
 daz ist ein list mir für den tôt.
- 35 ²*C17 Vil süeze, büeze mir den pîn!
 du solt mir holt von schulden sîn,
- D18 Wan ich dich meine, vil süeze, reine,
 mit triuwen fröide erscheine du mir,
- 40 D19 Daz ich alleine die swære iht beweine.
 mîn wille, der ist niht kleine gegen dir.
- B20 Dâ von kêre dur dîn êre mir ze guote mînen sanc!
 Wil dîn hul-(85^{rb})de mîn unschulde erkennen, sô ist mîn trûren kranc.
- B21 Frowe, ich krœene dîne schœene, sunderbâr für elliu wîb:
 Vor in allen muoz gevallen mir dîn minneclîcher lîp.
- 45 ³*C22 Nemt war, wie gar ir kiuscher muot
 vor schanden banden ist behuot!
- C23 Si hât den rât, der fröide birt,
 swie er mir har nâch kûme wirt.
- 50 B24 Dâ von trûret unde sûret mir der muot und ouch daz leben.
 Junge und alde, erteilent balde, ob sî mir helfe sule geben!
- ²*C25 Die frechen sprechen alle: „jâ“;
 Des wâr, mîn hâr wirt anders grâ.

Überschrift Schenk Uolrich von Winterstetten C.

A2,2 wurde] würde *H, K*.

B3,1 wurde jâmers burde] wurde mine burde *Be*, würde jâmers bürde *H, M, K*; gar] bar *Be*.

B3,2 hete vil schiere] het vil schier *K*.

B4,1 twinge] twing *H*; und] unde *M, K*. **B4,2** müeze] muoze *H*; die ich] diech *M, K*.

D7,2 swachen] gewachen *M*, unde swachen *K*.

D8,1 dien] bien *M*, den *K*.

B9,1 hete] het *K*; noch] fehlt *K*. **B9,2** ich] ichs *K*; kunde] künde *H*; daz] fehlt *K*.

C11,2 dur] durch *M*.

***B14,1** Als] Alse *K*; der] fehlt *K*. ***B14,2** ouch] fehlt *K*; die] der *K*; behüete] hüete *K*.

B15,1 Sô ist] Sost *M, K*; und] unde *K*. **B15,2** ald] alde *M, K*.

D18,1 süeze reine] süeze vil reine *K*. **D19,2** der ist] derst *M*; gegen] gên *M, K*.

B20,2 sô ist] sost *M, K*.

³*C22,2 vor] von *K*.

C23,2 har nâch] hernach *Be, H, M, K*.

B24,2 erteilent] erteilet *K*; sule] süle *K*.

Übersetzung

(A1) In süßer Erwartung wende ich mich völlig dem Antlitz der Schönen zu. Meine Gedanken sind ständig bei ihr, das steht außer Zweifel.

(A2) Nun hoffe ich doch, dass sie mir (gegenüber) noch Zuneigung zeigen wird. Und würde mir ein Gruß von ihr heimlich mit Liebesblicken zuteil,

(B3) seht, dann würde die Last der Klage so gänzlich von mir vertrieben, dass ich Dummkopf meinen Kummer davon sehr bald vergessen hätte.

(B4) Herrin Minne, bezwinde ihre Gedanken und ihr Herz, damit sie mir bereitwillig den Sehnsuchtsschmerz lindern möge, den ich ihretwegen habe.

(C5) Von dir habe ich (die) Erwartung, die mich nicht loslässt: Schaffe mir eine solche Abhilfe,

(*C6) dass meine Qualen dir gegenüber und die Schmerzen des Herzens enden.

(D7) Herrin, dein Lachen, das würde mir viel Freude machen und die Not lindern.

(D8) Wegen dieser muss ich aus diesen Gründen häufig erwachen, davon wird mein Herz brechen. Der Tod

(B9) wäre leicht, wenn ich die Beichte abgelegt hätte und dessen ungeachtet für mich viel besser, als dass ich lange in Kummer wäre und ich das Ende nicht absehen könnte.

(B10) Wenn ich doch langes, schmerzvolles Verlangen und dazu jammervolles Klagen aufgeben könnte! Ich muss diesen Kummer jeden Tag erleiden.

(C11) Nun gut, ich werde sehr gern ertragen, was mich durch dich an Not überkommen mag.

(E12) Niemand vermag mein Herz so gänzlich zu bezwingen. Königin, hilf mir in dieser Angelegenheit,

(E13) bevor ich Dummkopf wütend tobe. Lass (es) mir glücken, Trösterin, denn ich brenne in deiner Liebe,

(*B14) so wie ich mich an der Glut verbrenne. Wenn mir dein roter Mund und auch deine Freundlichkeit, die Gott behüte, keinen liebevollen Kuss geben will,

(B15) dann bleibt meine Schwermut meinen Freunden und auch mir beklagenswert. Ich werde sterben oder blühende Gesundheit durch sie erwirken.

(C16) Befreit sie mich aus derartiger Not, ist das für mich ein kluger Trick gegen den Tod.

(²*C17) Überaus Süße, lindere mir die Qual! Du sollst mir von Rechts wegen gewogen sein,

(D18) denn ich liebe dich aufrichtig, überaus Liebliche, Reine. Mit aufrichtiger Freude zeige du mir,

(D19) dass ich nicht allein die Schwermut beweine. Mein Verlangen nach dir, das ist nicht klein.

(B20) Darum wende um deiner Ehre willen meinen Gesang mir zum Guten! Wenn dein Wohlwollen meine Unschuld erkennt, dann ist meine Trauer gelindert.

(B21) Herrin, ich kröne deine Schönheit, unvergleichbar mit allen Frauen: Deine liebliche Gestalt muss mir allen voran gefallen.

(³*C22) Seht, wie vollkommen ihr makellostes Wesen vor unehrenhaften Bindungen geschützt ist!

(C23) Sie hat die Mittel, um Freude zu stiften, wie (auch) immer mich diese hier erreichen werden.

(B24) Darum wird mir das Gemüt und auch das Leben traurig und bitter. Junge und Alte, entscheidet bald, ob sie mir Beistand gewähren soll.

(²*C25) Die Kühnen sollen alle „ja“ rufen; wahrlich, sonst wird mein Haar grau.

II.

- A1 Sumerzît uns gît âne widerstrît
vil der wunnen in dien landen wît.
- A2 Kalder snê tet ê kleinen voglîn wê,
gar zergangen was der grüene klê.
- 5 A3 Dâ von gar stuont bar liechter bluomen schar
der anger unwunneclîchen var.
- A4 Seht, der hât die wât, diu ime wol an stât
von des liechten meien hantgetât!
- B5 Der kalde winder lanc diu kleinen vogelîn twanc,
10 dar zuo allen ir gesanc,
daz ir hôher muot wart kranc;
des habê er undanc.
- B6 Dar zuo der grüene walt des argen rîfen kalt
harte schedelîch engalt;
15 wan sîn loup daz wart gevalt
vil ungezalt.
- B7 Der vogelînen dôz und ir vil süezer kôs
der ist alsô grôz.
werst an fröiden ir genôz?
20 sî sint sorgen blôz.
- B8 Alsô wære ouch ich, bedæhte sich
ein wîb dur mich,
diu hât gegen mir ir gerich:
dast ungemenlich,
- 25 A9 Dis mîn klage, die ich trage nû vil manige tage,
mîn herze stât in jâmers wage.
- A10 Dirre pîn muoz sîn leider lange mîn,
wil si mir niht tuon helfe schîn.
- B11 Alsûs hat mîn frowe guot versenket mînen muot,
30 daz er leider ist unfruo.
was dogt mir des meien bluot,
ob si niht entuot

- B12 Durh mich ein kleine ding? daz si spreche: „frœlich spring!
ich wil lônēn dir, nu sing!“
35 frouwe minne, sî des twing
âne widerwinc!
- C13 Mîne sinne, minne, die ouge ich dir:
verborgen sorgen, sich, daz gîst du mir!
wan ich hân von ir
- 40 C14 Niht mê wan wê, sît minne mir gebôt,
daz ich kunne unwunne und senelîche nôt
biz ir mündel rôt
- D15 vil suoze in gruoze lache mich an.
sô ist sorgen vart (85^{va}) mir gar verspart.
- 45 D16 Von leide ich scheide senender man.
deswâr, mir wart nie wîp sô zart.
- E17 Mir wære kumber gar unmære
swie ir munt, nâch rôsen wol gevar,
- E18 Der swære tæte mich lære,
50 die ich hân verborgen lange har.
- F19 Ûf sô rehte lieben wân
wil ich fröide hân und muoz mîn trûren furder stân.
- F20 Ich wil âne sorge leben,
nâch dien fröiden streben; wil sî mir hôhgemüete geben,
- 55 B21 Sô gewinnē ich fröiden vil, ob mir diu liebe wil
teilen ir minne spil,
nâch der ich dâ harte kil
âne trôstes zil.
- B22 Sî ist der minnē ein blüendes zwî. swa ich in dem lande sî,
60 sô gedenke ich dicke „ahî,
soldē ich ir nu wesen bî,
sorgen wurde ich frî.“
- G23 Ir blic den stric mir hât gerihtet der minne, des wâr.
Dar in ich bin gevallen gar ân valschen vâr.

- 65 H24 wil sî, sô ist vrî mîn lîp vor selhem bande.
Ir jugende tugende erwelt hât für die schande:
- J25 wan sol vil wol gedenken ir ze dem besten in dem lande,
Swer reht erspeht ir lîp und ouch ir kiusche wol erkande.
- 70 K26 Lâ, frowe, mich niht engelten, daz ich bin tumber sinne,
Wan ich vergizze doch selten ze guote dîn dar inne.
- J27 Mîn muot ist guot, swie tumb er sî gegen dir, dâst âne lougen.
Nim war, wie gar ich dir ze dienste bin gebunden tougen.
- J28 Swenne ich an dich gedenke, sô ist mîn sorgen gar verschwunden.
Dar nâch wirt gâch ze dien fröiden mir al dâ ze den selben stunden.
- 75 H29 Alsô wirt frô gar mîn herze und mîn gemüete.
Si hât den rât, den man da heizet wîbes güete.
- *H30 Ir ougen vil tougen mir blickent dur mîn herze.
Ir lachen kan machen mir bitterlîche smerze.
- 80 H31 Si wil mich vil nâch ûf den tût betwingen.
wil sî dâ bî mir swære niht enringen,
- *J32 Son kan nieman geprüeven wol mîn hovelîchez singen.
Nu wende und ende mîne klage, lâ mir an dir gelingen!
- L33 Frouwe, schouwe enzît die nôt, ê liebe enkliebe daz herze mîn!
Diu swære wære mîn bitter tût. vil süeze, büeze mir den pîn!
- 85 M34 Nu sich an mich, tröesterinne!
dîn minne die sinne hât mir alsô hin genomen,
daz ich ir gar (85^{vb}) stên leider bar.
- 90 M35 Dur dich wil ich leben dar inne.
beginne, gewinne, der fröiden mir lâ wider komen,
daz trûren schar hin balde var.
- K36 Sô wolde ich fröelich singen den kinden disen reigen,
Tanzen, lachen, springen bî pfaffen und bî leigen.
- 95 ²*J37 Ich möhte, töhte mir mîn sanc, noch mêre hân gemachet
von ir, diu mir tuot fröide kranc und mîne sinne swachet.

^{2*}J38 Ich sage die klage dien friunden mîn, die mugen daz alle schouwen,
Daz nie vervie mîn langer pîn gegen mîner lieben frouwen.

^{3*}J39 Nu wende, vol ende und swende die nôt, des wâr, ald ich verdirbe.
Ich dulde ân schulde nâch hulde den tôt, ob ich ir niht erwirbe.

100 N40 Sol mîn singen mir niht bringen wol gelingen,
guot gedingen âne twingen, daz lât iuch erbarmen.

N41 Mîn trôst ist kleine, frowe reine, die ich meine,
fröide erscheine mir alleine, tröeste mich vil armen!

^{4*}J42 Got wolde, ich solde an dien blanken armen
105 Nâch lône schône minneclîche ganze naht erwarmen.

^{5*}J43 Sô wære unmaere swære mir und woldê ouch von dien armen
< _ _ _ _ _

O44 _ _ _ _ _ > heya nu hei!
geschiht es niht, sô ist gar ein wiht mîn fröide unde muoz mîn herze enzwei.

B6,3 loup] lop C.

^{5*}**J43,2** fehlt ohne Lücke C.

O44,1 fehlt ohne Lücke C.

A1,1 Sumerzît] Summers zit Be. **A1,2** dien] den K.

A2,1 voglîn] vogelin Be, M, vogeln K.

A3,2 der anger] anger heide K.

A4,1 ime] im M, K.

A9,1 nû vil manige tage] fehlt Be.

B5,1 diu kleinen vogelîn] die kleinen vogel K. **B5,4** habe] hab M, K.

B6,2 schedelîch] schedelîche H, M, K. **B6,3** daz] des K. **B6,4** vil ungezalt] vil und ungezalt M, K.

B7,1 vogelînen] vogelîne H, M, K. **B7,2** alsô grôz] alsô nu vil grôz M, worden alsô grôz K.

B8,1 Alsô] Ach alsô K; bedæhte sich] bedæhte iemer sich M, ob baz bedæhte K. **B8,2** ein wîp] ein vil reine wîp M, K. **B8,3** gegen] gen K. **B8,4** ungemenlich] ungemelich H.

A9,1 Dis] Deist H, M, K; die ich] deich M, K; manige] mange K. **A9,2** mîn] daz mîn M, K.

A10,2 tuon helfe] tuon ir helfe M, K.

B11,1 Alsus] Sus M, K; mînen muot] minen hohen muot H. **B11,3** dogt] touk H, M, K.

B12,1 daz] fehlt M, K.

C13,1 Mîne] Mîn M, K; ouge] erouge M, K. **C13,2** gîst du] gistu H, M.

C14,2 daz ich] deich M, K. **C14,3** biz] Bit Be.

D15,2 sô ist] sost M, K.

D16,1 senender] sender *M*.
E17,3 mich lære] mich senden lære *M*, mich nu lære *K*.
F19,1 rehte] rehten *Be*.
F20,2 dien] den *K*.
B21,1 gewinne] gwinne *K*. **B21,2** teilen ir] teilen noch ir *M*, teilen mite ir *K*.
B22,1 Sî ist] sist *M, K*; der] *fehlt K*; swa ich] swach *M*.
G23,1 gerihtet] geriht *M, K*; des wâr] daz ist wâr *M, K*. **G23,2** ân valschen] an die valschen
H, ân allen valschen *M, K*.
H24,1 so ist] sost *M, K*. **H24,2** tugende] die tugent *K*.
J25,1 Wan] Man *K*; gedenken] Gegenden *Be*; ze dem] ze den *Be*, zem *M, K*. **J25,2** reht]
rehte *K*.
K26,1 mich niht] mich des niht *M*; daz ich] deich bin *M*. **K26,2** doch selten] doch vil selten
M.
J27,1 gegen] gên *M, K*.
J28,1 Swenne] Swenn *M, K*. so ist] sost *M, K*. **J28,2** dien] den *Be*, *fehlt M, K*; ze den selben]
zen selben *M, K*.
H29,1 gar mîn herze] mîn herze gar *M*, gar] *fehlt K*. **H29,2** den man da heizet] der heizet *K*.
L33,2 mir den] mir nu den *K*.
K36,1 reigen] reien *K*. **K36,2** Tanzen] und tanzen *K*; leigen] leien *K*.
^{2*}**J37,1** dien] den *K*; mugen] mûgen *H*. ^{2*}**J37,2** gegen] gên *M*, gen *K*.
^{3*}**J38,2** ân] âne *Be, K*; ir] iu *Be*.
N40,1 Sol mîn] Sol nû mîn *K*.
^{4*}**J42,1** solde an] solde tougenlîchen an *K*; dien] den *Be, K*, dînen *M*. ^{4*}**J42,2** minneclîche]
minneclîchen *K*.
^{5*}**J43,1** dien] den *K*.
O44,2 so ist] sost *M, K*; unde] und *M, K*; herze] herz *Be*.

Übersetzung

(A1) Die Sommerzeit bringt uns ohne Gegenwehr landesweit viele Freuden.

(A2) Vorher quälte kalter Schnee die kleinen Vögelchen; der grüne Klee war vollständig verschwunden.

(A3) Deshalb stand die Wiese ganz ohne leuchtende Blumenschar unansehnlich da.

(A4) Seht, die trägt das Gewand, das gut zu ihr passt, erschaffen von der Hand des strahlenden Maien.

(B5) Der kalte Winter plagte lange die kleinen Vögelchen und all ihren Gesang, so dass ihre Lebensfreude verringert wurde; dafür sei er verflucht!

(B6) Darüber hinaus litt der grüne Wald ganz schlimm unter dem bösen, kalten Frost, denn sein Laub, das ist in unzähliger Menge gefallen.

(B7) Das Gezwitscher der Vögelchen und ihr überaus süßer Gesang ist so groß. Wer kommt ihnen an Freuden gleich? Sie sind sorglos.

(B8) Genauso wäre auch ich das, würde sich eine Frau auf mich besinnen. Die übt mir gegenüber Rache: Das ist unerfreulich,

(A9) diese meine Klage, die ich nun sehr viele Tage ertrage; mein Herz steckt in einer Woge der Sehnsucht.

(A10) Diese Qual wird leider lange meine sein, sofern sie mir nicht Hilfe zuteil werden lässt.

(B11) Auf diese Weise hat meine vortreffliche Herrin meine Lebensfreude zunichte gemacht, so dass sie leider trübsinnig ist. Was nützt mir das Blühen im Mai, wenn sie sich nicht

(B12) für mich ein wenig öffnet? Sie möge sagen: „Tanze fröhlich, ich will dich belohnen, nun sing!“ Herrin Minne, zwingt sie beharrlich dazu!

(C13) Meine Gedanken, Minne, die offenbare ich dir: Verborgenes Sorgen, sieh', das schenkst du mir! Denn ich habe von ihr

(C14) nicht mehr als Kummer, seitdem die Minne mir gebot, dass ich Trauer und Sehnsuchtsqual kenne. Solange ihr kleiner roter Mund

(D15) mich in einem Gruß nicht überaus süß anlächelt, ist mir der Aufbruch der Sorge gänzlich versagt.

(D16) Erst dann nehme ich sehnsüchtiger Mann Abschied vom Leid. Gewiss, ich hatte nie zuvor eine so anmutige Frau.

(E17) Mir wäre der Kummer vollkommen gleichgültig, wenn ihr Mund, wie Rosen schön beschaffen,

(E18) mich des Schmerzes entledigen würde, den ich lange verheimlicht habe.

(F19) In so wahrhaft süßer Hoffnung will ich fröhlich sein und werde mein Trauern forthin abstellen.

(F20) Ich will sorglos leben, nach der Freude streben, wenn sie mich in Hochstimmung versetzt.

(B21) So macht es mir viel Freude, wenn mir die Geliebte, die ich ohne Aussicht auf Rettung heftig in die Klemme bringe, ihr Liebesspiel zuteil werden lassen würde.

(B22) Sie ist hinsichtlich der Liebe ein blühender Zweig. Wo auch immer ich im Lande bin, denke ich oft: „Hey, wäre ich jetzt bei ihr, so würde ich sorgenfrei.“

(G23) Zweifellos hat ihr Blick mir den Minnestrick angelegt. Darin bin ich ganz ohne bösen Hintergedanken zu Fall gekommen.

(H24) Wenn sie es will, dann bin ich frei von dieser Fessel. Ihre Jugend hat die Tugend anstelle des Lasters gewählt.

(J25) Man muss ihr zu dem Bestem im Lande sicherlich viel Gutes zudenken; wer sie richtig anschaut und auch ihre Enthaltensamkeit wohl erkennt.

(K26) Herrin, lass mich nicht (dafür) bezahlen, dass ich töricht bin, denn ich vergesse dich dabei zum Glück doch selten.

(J27) Meine Gesinnung ist gut, so einfältig sie dir gegenüber zweifellos sein mag. Beachte (doch), wie vollkommen ich dir insgeheim zu Diensten verpflichtet bin!

(J28) Wenn ich an dich denke, so ist mein Kummer vollständig verschwunden. Unversehens verlangt es mich danach dort zur selben Zeit nach den Freuden.

(H29) Auf diese Weise wird sogar mein Herz fröhlich und mein Gemüt. Sie besitzt ein Mittel, das man weibliche Liebeswürdigkeit nennt.

(*H30) Ihre Blicke bohren mir ganz heimlich durch mein Herz. Ihr Lachen vermag mir qualvolle Schmerzen zu bereiten.

(H31) Sie will mich beinahe bis an den Tod bezwingen. Wird sie mir dabei die Schwermut nicht vermindern,

(*J32) so kann niemand mein höfisches Singen angemessen beurteilen. Nun höre auf und beende meine Klage, lass' mich bei dir Erfolg haben!

(L33) Herrin, sieh dir rechtzeitig die Not an, bevor die Liebe mein Herz zerschlägt. Die Schwermut wäre mein qualvoller Tod. Überaus Schöne, lindere mir die Qual!

(M34) Nun betrachte mich, Trösterin! Die Liebe zu dir hat mir den Verstand weggenommen, so dass ich leider ohne ihn da stehe.

(M35) Deinetwegen will ich damit leben. Beginne und lasse die Vorteile der Freuden wieder zu mir kommen, so dass die Gesellschaft der Traurigkeit bald vergeht.

(K36) Dann würde ich den jungen Leuten fröhlich diesen Reigen singen, tanzen, lachen, springen mit Geistlichen und Nicht-Geistlichen.

(²*J37) Ich wäre im Stande, würde mir mein Gesang nützen, noch mehr über sie hervorzubringen, die mir die Freude schmälert und mich mutlos macht.

(²*J38) Ich erzähle die Klage meinen Freunden, die alle verstehen können, dass meine lang anhaltende Qual gegenüber meiner geliebten Herrin nie (etwas) nützte.

(³*J39) Jetzt wende, beende und vermindere die Not; wirklich, sonst sterbe ich. Ich dulde ergeben ohne (eigenes) Verschulden den Tod, wenn ich ihre Gunst nicht erringe.

(N40) Sollte mein Gesang mir keinen angemessenen Erfolg bringen, dann lasse euch die ehrenhafte Absicht ohne Zwang Mitleid (mit mir) haben.

(N41) Meine Hoffnung ist gering, edle Herrin, die ich liebe; Freude soll mir allein zuteil werden, ermutige mich überaus Armen!

(⁴*J42) Gott wollte, dass ich mich in deinen weißen Armen einem reichen Lohn entsprechend die ganze Nacht lieblich wärmen sollte.

(⁵*J43) Auf diese Weise wäre mir der Schmerz gleichgültig und wollte auch von den Armen...

(O44) ... Heia, nun hey! Geschieht das nicht, dann ist meine Freude winzig und mein Herz muss entzwei brechen.

III.

- A1 Nement war, wie gar was der meige vollen brâht.
Des wât zergât, die der sumer hât erdâht.
- A2 Der sneit sîn kleit beide ûf berge und in dem tal,
dâ sanc erklanc der vil lieben nahtegal.
- 5 B3 Aller sorgen frî ûf grûnem zwî
ir muot was guot ze sange snel.
Dâ bî wunnen spil, si dônde vil,
ir stimme, diu was hel
- 10 B4 und waz fröiden vol; si sanc sô wol,
ir schal ergal al in den walt.
kleiner vogelîn dôz der was sô grôz,
si wâren fröiden balt.
- C5 Ir singen kunde bringen der welte hôhen muot.
diu ouwe mit touwe stât leider unbehuot.
- 15 C6 Der anger niht langer mag bluomen liehte getragen,
Diu heide stêt leide; daz muoz ich lerchen klagen.
- C7 Dien kinden bî linden der schattē ist nû benomen,
Dien kunnen der wunnen nu leider niht bekomen.
- 20 C8 Ir krenzel, ir swenzel, die wâren sô gemeit,
(86^{ra}) Der winder hin hinder si twinget: dast mir leit.
- C9 Ich tumber den kumber lieze ich wol alsô sîn,
gæbe hiure mir stiure mîn sūeze trœsterîn,
- C10 Diu wendet und endet wol mînes herzen nôt.
Nein, sūeze, daz bûeze mit dînem munde rôt!
- 25 D11 Dîn smieren kan zieren schône dich, vil sælig wîb.
dîn lachen machen kan wol senden siechen man.
Dîn ougen vil tougen kunnen wol dur ganzen lîp
In herzen smerzen fûegen: frowe, sich daran!
- 30 D12 Dîn jugende mit tugende hât sô minneclîchen schîn.
Ich krœne, schœne, dich für al des meien bluot.
Ach, reine, nu meine mich, vil liebe frowe mîn!

von leide scheidē, trœste mînen senden muot!

E13 unde tuost du daz, deswâr, sô wirt mir baz
unde swindet mîn leit.

35 Sît ich nie vergaz, swâ man wîbes gûete maz,
dîner werdekeit.

E14 Ich bin dir undertân und dâ bî sunder wân
dir ze dienste erborn.
Du solt geniezen lân mich, frowe, daz ich hân
40 dich mir ûz erkorn.

C15 Vor in allen gevallen muoz mir dîn wîblich sin.
Nû ahte und trahte wie ich dîn eigen bin

C16 und lâze die strâze mir noch ze wunne zemen!
Dîn êre von sêre sol mich ze fröiden nemen.

45 F17 Diu minne mir sinne enzucket mit ungewinne:
est wunder besunder behabē ich den lîp dar under.

F18 vil sūeze, daz bûeze, ê daz ich verderben mûeze!
Ich stirbe, verdirbe, ist, daz ich niht heil erwirbe.

G19 Sus muoz ich in sorgen vil dicke worgen den âbent, den morgen und elliu zît:
50 Diu liebe, diu reine, die ich dâ meine, mir fûeget den klagelîchen strît.

*G20 Ach, frouwe, gedenke die swære verkrenke, sît ich mit dienste niht wenke von dir!
Dur wîplîch êre mir leit verkêre mit fuoge nâh hovelîcher gir.

F21 Ach, frowe, dîn schowe gelîchet den rôsen in touwe,
Dîn gûete der blûete des meigen und dîn gemûete.

55 H22 Nement war, gar dar wie mich diu schœne twinget, swar ich var!
Mîn muot guot fruot wirt an mir, ob si lobelîche tuot.

J23 Ich singe, ich ringe mit manigem dinge nâch lônēs stat.
dur triuwe gip niuwe mir fröide, der ich dich ie bat.

F24 Nu lône mir schône (86^{rb}) dur rehte, wîbes krône,
60 Und wîse mich lîse ze fröiden, sît ich dich prîse.

K25 Mit willen solt dû mir stillen die senden nôt und mîne klage;
Sô wurde mir jâmers burde geringet, die ich dâ trage.

Mirst ande, daz dir ze pfande mîn herze stêt so lange her;
 Daz lâze nach minnen mâze mir ledig, dast mîn ger!

65 F26 Nu blicke mir dicke, daz løset die minnen stricke,
Mit ougen vil tougen und trøeste mich sunder lougen!

G27 Diu sint sô klære, daz sprich ich ze wære vil offenbære und ist wol schîn.
Dîn lieht anlütze für trûren nütze, daz ist an dem gelouben mîn.

2*G28 Dîn munt, nâch rôsen gevar, kan kôsen wol sunder lösen der tugende wort.
70 Nu grüeze mich süeze mit suozem gruoze, sô vindē ich mîner fröiden hort.

L29 Swer wunne kunne rehte spehen
an wîbe lîbe und ouch ir muot,
Ir zuhte tûhte muoz ir jehen:
vor schanden banden si ist wol behuot.

75 L30 Mit kluogen fuogen sî ist erzogen
nâch êren lêren tugende rîch,
Ir wirde girde ist umbetrogen,
ir minne sinne hat si zûhteclich.

80 M31 Lop kan sî verschulden wol,
da von man ir sprechen sol.
sî ist tugenden vol, diu reine fruht.
Ach, si ist so rehte guot!
doch beswæret si mir den muot,
diu fröide hât von mir fluht.

85 M32 Minne, süeze trøesterîn,
tuo mir dîner helfe schîn,
< _ _ _ _ > alder ich bin tôt.
Twinc die lieben alse mich
oder ez wirt ungemenlich:
90 ich lebē in sender nôt.

F33 Mich krenket, versenket, swie minne mîn niht gedenket.
Ê liebe zerkliebe, mîn herze gar zerstiebe.

*G34 Ich bin versêret: diu sorge mir mêret, der fröiden gedinge si kêret hin dan.
wil minne verleiten mit arebeiten mich alsô fröidelösen man?

95 G35 Ich hân nu lange mit mînem gesange der fröiden gedrange gevolget nâch;
Des ist diu minne mîn meisterinne unde ist ir von mir gâch.

- *F36 Nu singen, nu singen; dannoh hartē erspringen
Den reigen, den reigen, pfaffen unde leigen!
- 100 F37 Nu lâze, nu lâze uns reigen an der strâze!
Die rîfen, die rîfen, die went uns hie begrîfen!
- N38 Hoppen und zoppen ze der stuben dâ wir vinden die:
(86^{va}) Gesungen, gesprungen wirt dâ baz danne hie.
Schowen die frowen, die helfent uns den reigen treten!
wunder bi sunder kumt ir dar ungebetten:
- 105 ²*F39 Guote, guote, mit vil hôhem muote,
gêse, gêse, dar zuo angenêse;
- N40 Gîsel ein rîsel hât sî gemachet alse glanz,
Juitel ein biutel, den bringet si an den tanz.
Hille vil stille, diu kumt geslichen zuo zuns dar,
110 Anne kumt danne: sô grôz so wirt diu schar.
- O41 Stolzen leigen, alsô tuot: singent diz gedœne!
Klâren megde, ir lânt niht abe, ir trettent an den ring!
Jeder man neme in den muot sîne frowen schœne,
Jeder dirnen wirt ein knabe, alsust ein jungeling.
- 115 *O42 Lânt den seiten vor bereiten, wie man dâ palliere.
Swer niht langen müge gedrangen, der gê für die tür.
Nâch der gîgen sol er sîgen, swer es kunde wieren;
Lâza wîchen! er sol slîchen schônē in lobes kûr.
- P43 Erwinden, erwinden! ez wirt den kinden
120 ze lenge, ze lenge und ouch ze strenge.
verirret, verirret, ist daz der seite erkirret!
Nu hœren, nu hœren, er wil uns ertoeren!
- *N44 Gesungen den jungen het ich wol mê: waz hulfe daz?
Swer gerne in lerne, dem gelinge deste baz!
125 Mîn herzen von smerzen wil mit den seiten rehtē enzwei;
Des wüefet und rüefet es lûte: „heia hei!“

F21,2 des] dē C.
J23,2 mir] mr C.

A1,1 Nement] Nemnt *M*, Nemt *K*; meige] meie *Be*, *K*.
A2,1 dem] diu *M*.
B4,3 vogelîn] vogel *K*.
C5,1 kunde] kund *M*, *K*. **C5,2** diu] Du *Be*.
C6,1 liehte] licht *Be*, *K*. **C6,2** Diu] Du *Be*; daz] Des *Be*, *M*, *K*.
C7,1 Dien] Den *K*. **C7,2** dien kunnen] Dú kunnen *Be*, diu enkunnen *H*, die enkunnen *M*, Die 'nkunnen *K*.
C9,1 lieze] liez *M*, *K*. **C9,2** gæbe] gæb *H*, *M*, *K*.
E13,1 tuost du] tuostû *H*, *M*. **E13,2** swindet] zergât *K*; mîn] mein *Be*. **E13,3** wîbes güete] die güete *M*, noch güete *K*.
C15,1 in] fehlt *K*.
F17,1 mir] mîn *M*; enzucket mit] enzucket mir mit *M*.
***G20,1** mit dienste niht wenke von] niht wenke mit dienste von *H*, niht wenke mit dienste an *M*, niht enwenke mit dienste an *K*. ***G20,2** wîplîch] wîplîche *K*.
F21,1 den rôsen] der rôse *K*; in] im *Be*. **F21,2** meigen] meien *K*.
H22,1 Nement] Nemnt *M*, Nemt *K*.
J23,2 fröide] fröid *K*.
F24,1 dur rehte wîbes] dur reht, aller wîbe *K*.
K25,1 solt dû] soltû *H*, *M*. **K25,2** die ich] diech *M*, *K*.
G27,1 sprich] spriche *M*, *K*; ze wære] zwære *K*. **G27,2** lieht] liehtez *K*.
²*G28,1 der] fehlt *K*. **²*G28,2** süeze mit suozem] suoze mit süezem *M*, *K*.
L29,3 ir] er *H*, *M*, *K*. **L29,4** si ist] sist *M*, *K*; wol] fehlt *K*.
L30,1 sî ist] sist *M*, *K*. **L30,2** êren lêren] êre lêre *M*, *K*. **L30,3** umbetrogen] unbetrogen *K*.
L30,4 si] fehlt *H*, *M*, hat si] fehlt *K*.
M31,2 da von man ir sprechen sol] fehlt *M*, *K*. **M31,3** sî ist tugenden] Si ist tugende *Be*, wan sist aller tugenden *M*, *K*; diu reine] diu vil reine *M*, *K*. **M31,5** beswæret] beswært *M*, *K*. **M31,6** diu] fehlt *M*.
M32,2 dîner] dîne *K*. **M32,6** sender] sēnender *K*.
F33,2 herze gar] herze mir gar *K*.
***G34,1** der fröiden gedinge si kêret hin dan] gedinge si kêret der fröuden hin dan *H*, *M*; gedinge si kêret der fröiden dan *K*.
G35,2 ir von] ir iemer von *M*, ir leider von *K*.
***F36,2** reigen : reigen : leigen] reien : reien : leien *K*.
F37,2 lâze : lâze : straze] lâzen : lâzen : strâzen *K*; reigen] reien *K*. **F37,2** went] welnt *K*.
N38,1 ze der] zer *M*, *K*. **N38,3** reigen] reien *M*, *K*.
²*F39,2 Angenêse] Agnese *Be*.
N40,2 bringet si] bringets *M*, *K*; zuo zuns] zuoze uns *M*.
O41,1 leigen] leien *K*; singent] singet *K*. **O41,2** lânt] lât *K*; trettent] tretet *M*, *K*. **O41,3** neme] nem *M*, *K*.
***O42,1** Lânt] Lât *K*. ***O42,2** müge] muge *M*. ***O42,3** kunde wieren] kundewiere *H*, *M*, *K*.
P43,1 den kinden] den müeden kinden *K*. **P43,2** lenge : lenge : strenge] lange : lange : strange *H*, *M*. **P43,4** ertœren] tœren *K*.
***N44,1** hulfe] hülfe *H*. ***N44,2** gelinge] linge *K*. ***N44,3** herzen von smerzen] herze von smerze *M*, *K*; den] dem *H*, *M*, *K*.

Übersetzung

(A1) Bedenkt, wie vollkommen der Mai geschaffen war. Dessen Gewand, das sich der Sommer ausgedacht hatte, vergeht.

(A2) Er hat ihm seine Kleider beide zugeschnitten, auf dem Berg und im Tal, wo der Gesang der überaus lieblichen Nachtigall erklang.

(B3) Aller Sorgen frei, auf grünem Zweig, war ihre Stimmung bei eifrigem Gesang vortrefflich. Zudem tönte sie laut und in großer Freude, ihre Melodie war hell klingend

(B4) und (sie) war voller Jubel; sie sang so herrlich, ihr Schall ertönte im ganzen Wald. Das Zwitschern der kleinen Vögelchen war so laut, sie waren ausgelassen vor Freude.

(C5) Ihr Singen konnte die (ganze) Welt in Hochstimmung versetzen. Die Wiese mit dem Tau liegt (jetzt) leider ungeschützt da.

(C6) Der Anger vermag nicht länger leuchtende Blumen zu tragen. Um die Heide steht es schlecht; das muss ich den Lerchen klagen.

(C7) Den jungen Leuten ist jetzt der Schatten bei den Linden genommen. Sie können dieses Vergnügen nun leider nicht (mehr) bekommen.

(C8) Ihre Kränzchen, ihre Tanzgewänder, die waren so lustig. Der Winter drängt sie zurück; das macht mich traurig.

(C9) Ich Dummkopf ließe den Kummer gern sofort sein, wenn mir in diesem Jahr meine süße Trösterin beistehen würde.

(C10) Die wendet und beendet gänzlich die Not meines Herzens. Nein, Süße, erlöse dieses mit deinem roten Mund!

(D11) Dein Lächeln vermag dich herrlich zu schmücken, überaus vollkommene Frau. Dein Lachen kann einen sehnsüchtigen Mann wirklich krank machen. Deine Augen können ganz heimlich wohl durch den ganzen Körper hindurch im Herzen Schmerzen hervorrufen: Herrin, beachte das!

(D12) Deine Jugend hat mit der edlen Gesinnung eine so liebliche Ausstrahlung. Ich kröne eher dich, Schöne, als all die Maienblüte. Ach, Makellose, nun liebe mich, meine überaus geliebte Herrin! Erlöse und tröste mein sehnsüchtiges Gemüt vom Kummer!

(E13) Und tust das, wirklich, so geht es mir besser und mein Leid schwindet. Denn ich habe nie deinen hohen Wert vergessen, wo auch immer man die Liebenswürdigkeit der Frauen verglichen hat.

(E14) Ich bin dir untertan und außerdem zweifellos geboren, um dir zu dienen. Lasse mich einen Vorteil davon haben, Herrin, dass ich dich mir auserkoren habe.

(C15) Vor allen anderen muss mir dein weibliches Wesen gefallen. Nun beachte und bedenke, wie sehr ich dir hörig bin

(C16) und lasse mir den Weg noch zum Glück führen! Dein Anstand soll mich vom Schmerz zur Freude leiten.

(F17) Die Minne raubt mir zum Unglück den Verstand. Es wäre ein außerordentliches Wunder, wenn ich dabei am Leben bliebe.

(F18) Überaus Süße, bessere das, bevor ich umkommen muss. Ich sterbe, komme um, wenn es so ist, dass ich keine Rettung erfahre.

(G19) So aber muss ich mich sehr häufig in Sorgen quälen, abends, morgens und die ganze Zeit. Die Liebste, die Makellose, die ich da liebe, verursacht mir diesen jammervollen Unfrieden.

(*G20) Ach, Herrin, erwäge, den Schwermut zu vernichten, da ich meine Dienste nicht von dir abwende! Um der weiblichen Ehre willen vertreibe mein Leid nach höfischer Sitte, wie es sich gehört.

(F21) Ach, Herrin, dein Anblick gleicht den Rosen im Tau, deine Güte und dein Wesen der Maienblüte.

(H22) Seht genau, wie die Schöne mich beherrscht, wohin ich auch ziehe! Meine Stimmung wird mir freudig (und) munter, wenn sie Löbliches tut.

(J23) Ich singe, ich bemühe mich auf viele Weisen um Lohn. Um dieser Ergebenheit willen lass mir aufs Neue die Freude zuteil werden, um die ich dich immer gebeten habe.

(F24) Nun entlohne mich reich und rechtmäßig, Krone der Frauen, und geleite mich sanft zu Freuden, denn ich rühme dich!

(K25) Bereitwillig sollst du mir den Sehnsuchtsschmerz stillen und meine Klage; dann würde mir die Last des Kammers, die ich da trage, verringert. Es quält mich, dass mein Herz dir schon so lange verpfändet ist. Das gib mir nach Ermessen der Liebe frei, das ist meine Forderung.

(F26) Nun blicke mich mit den Augen oft ganz heimlich an und tröste mich wirklich, das löst die Liebesfesseln!

(G27) Die [die Augen] sind so strahlend, das sage ich aufrichtig und ganz offen und es ist für jeden sichtbar. Dein leuchtendes Antlitz hilft gegen Traurigkeit, daran glaube ich.

(²*G28) Dein rosenfarbener Mund kann gewiss ohne zu heucheln tugendhafte Worte sprechen. Nun grüße mich lieblich, mit lieblichem Gruß, dann finde ich meinen Freudenschatz.

(L29) Wer die Schönheit an der Gestalt einer Frau und auch an ihrem Wesen richtig erkennen kann, (der) muss ihr ihren feinen Anstand zugestehen: Vor den Fesseln der Schande ist sie gut geschützt.

(L30) Mit klugem Geschick ist sie nach der Lehre der Ehre zu edlem Verhalten erzogen. Ihr Streben nach Würde ist aufrichtig; ihre Liebesgesinnung untadelig.

(M31) Lob kann sie durchaus vergelten, das muss man ihr zugestehen. Sie ist voll von guten Eigenschaften, das reine Geschöpf. Ach, sie ist so wahrhaft gut, doch betrübt sie mein Gemüt; die Lebensfreude ist von mir geflohen.

(M32) Minne, süße Trösterin, lasse mir deine Hilfe zuteil werden, sonst bin ich tot. Bezwing die Geliebte so wie mich oder es wird unerfreulich: Ich lebe in sehnstüchtiger Qual.

(F33) Mich zermürbt und vernichtet, wie die Minne nicht an mich denkt. Bevor (aber) die Liebe zerbrechen würde, würde mein ganzes Herz zersplittern.

(*G34) Ich bin verwundet: Die Sorge vergrößert sich mir, die Hoffnung auf Freuden wendet sie ab. Will die Minne mich derartig freudlosen Mann durch Nöte ins Verderben stürzen?

(G35) Ich bin nun lange mit meinem Gesang dem Drängen der Freude gefolgt. Deshalb ist die Minne meine Meisterin, aber sie hat es eilig, von mir fort (zu kommen).

(*F36) Nun lasst uns singen, nun lasst uns singen, danach tüchtig den Reigen springen, den Reigen, Pfaffen und Laien!

(F37) Man beende, man beende unser Reigen an der Straße. Die Kälte, die Kälte, die wird uns hier erfassen.

(N38) Lasst uns zu der Stube hüpfen und springen, dorthin, wo wir die finden! Es singt (und) tanzt sich dort besser als hier. Lasst uns nach edlen Damen Ausschau halten, die uns helfen, den Reigen zu tanzen. Ein großes Wunder, wenn von ihnen dorthin ungebeten kommt:

(²*F39) Gute, Gute, mit reichlich guter Laune, Gese, Gese, dazu Agnes;

(N40) Gisel hat (sich) so hübsch einen kleinen Kopfschmuck gemacht, Jütel eine Tasche, die sie zum Tanz mitbringt. Hille, ganz still, kommt zu uns dazu geschlichen. Dann kommt Anne: So wird diese Runde sehr groß.

(O41) Fröhliche Leute, Folgendes macht (nun): Singt diese Melodie! Schöne Mädchen, hört nicht auf, stellt euch in den Kreis! Jeder Mann wähle seine edle Dame, jedes Mädchen bekommt einen Burschen, also einen jungen Mann.

(*O42) Lasst die Saite so stimmen, wie man dort tanzen will. Wer sich nicht lange drängen mag, der soll vor die Tür gehen. Nach der Geige soll sich der bewegen, der den Tanz anführt. Lasst zurücktreten: Er soll geziemend schreiten, in feierlicher Art.

(P43) Aufhören, aufhören! Es wird den jungen Leuten zu lang, zu lang und auch zu anstrengend. Was stört, was stört ist, dass die Saite knirscht. Nun hört, nun hört, sie will uns zum Narren halten!

(*N44) Ich hätte den jungen Leuten gern noch mehr vorgesungen, (aber) was würde das nützen? Wer auch immer ihn [Gesang mit Saitenspiel] lernen möchte, dem möge es besser gelingen! Mein Herz will vor Schmerz mit der Saite geradezu zerreißen; deshalb jammert und schreit es laut „Heia hei!“

Vgl. auch die Übersetzung in Höver/Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 293ff.

IV. (namenlos S (*A16,3–B18,4 und *L35–²*L39,3))

- A1 Swer die wunne wol prûeven kunne, der sî des gemant,
wan diu zît ist wunneclîch gestalt.
Wan mag schouwen an velt, an ouwen, daz ist mir bekannt:
die sint komen ûz leide.
- 5 A2 Vogel singen vil suoze erklingen hœrt man uber al,
sît ir stimme diuzet dur den walt.
Wie gar schône in süezem dône schellet nahtegal
und lereche uber heide.
- 10 *A3 Der anger lît ân allen strît mit bluomen wol bespreit,
der meie dise varwe gît.
Diu heide lachet unde machet maniger hande kleit,
daz ir trûren verswachet.
- *A4 Der boume bluot, diu ist sô guot und ouch daz grüene gras,
daz dien ougen sanfte tuot.
15 Dem wît gevilde rîfen wilde sint, swie vil der was,
unde snêwes unbilde.
- B5 An disen stunden (86^{vb}) sint gar enbunden
unden und ouch oben berg und elliû grüene tal.
Noch ist mîn swære gar siuftebære;
20 wære diu zergângen, seht, sô wolde ich singen.
- B6 Ich muoz in sorgen vil mangel morgen
worgen, sît ir munt mich niht entrœstet uber al.
Des lîde ich kumber, ich sender tumber,
krumber nôt mich niht mag senelîcher twingen.
- 25 C7 Von minne sinne mir zerrinnen wil,
si hazzet lazzet mich gar âne zil.
- C8 Diu reine meine danne ein kleine mich
und stille ir wille wol bedæhte sich:
- 30 *A9 Sô wurde ich frô und kæme ez sô daz mir noch wurde ir trôst,
seht, sô stüende mîn gemüete hô.
Wil sî mir swenden sorge wenden, sô wurde ich er lôt
und müeste mîn leit sich enden.
- *A10 Si sælic wîb, der nû mîn lîb ist lieblich undertân,

- diu mag vil wol heizen leit vertrib.
 35 Si reine frouwe in liechter schouwe sol mir fröide lân.
 si gelîchet rôsen in touwe.
- D11 Ich krøene, schøene frowe, dich: du bist sô minneclîch!
 Dîn jugende tugende nietent sich und bist ouch fröiden rîch.
- D12 Mit êren mêren kanst du wol dîn lob mit wirde vol.
 40 vil süeze bûeze sende dol, sît ich dir dienen sol.
- E13 Ich künde sünde, die du tuost an mir,
 sît daz dû mich bünde in selhe gir.
 Ich schîne in pîne, daz ist leider wâr
 ûf die besten triuwe mîne.
- 45 E14 Nu geile, heile mir die wunde mîn!
 von der sorge meile wolde ich sîn.
 Ich lîde nîde von dir sunderbâr:
 sælig frowe, die vermîde
- *A15 Und gib mir rât! mîn herze hât gedinge hin ze dir,
 50 swie dîn güete mich in sorgen lât.
 Ich möhte ersterben, sol mîn werben niht erschiezen mir,
 und in leide verderben.
- *A16 Ez ist ein nôt, sol ich den tôt alsus verdienet hân,
 sît diu minne trûren mir gebot.
 55 Diu minne stœret unde tœret mich, ân allen wân,
 sît daz si mich niht enhœret.
- B17 Ez ist ein wunder, sol ich bi sunder
 under mînen danc verderben; seht, daz muoz ich klagen!
 Ach frowe, scheide von senedem leide
 60 beide mir, den muot und alle mîne sinne!
- B18 Sît ich erschricke, sô dîne blicke
 (87^{ra}) dicke mir ein minnenclîchez lachen went versagen.
 Und ich gedenke: ach, sender schenke,
 wenke niht an dienste, sô bejagest du minne!
- 65 C19 Durh êre kêre noch von sêre mir
 gemüete! güete wîblich niht embir
- C20 Und mache, lache, sorge swache, ahî!

mîn burde wurde lîhter vil dâ bî.

- *A21 Vil reine frucht, dur dîne zuht lâ mich in fröiden sîn!
70 sô hat elliu sorge von mir fluht.
Dîn munt nâch rœte var von nœte neme daz herze mîn
ê diu minne mich ertœte.
- *A22 Nû sich, dar zuo ez niht ze fruo, vil reine, ein sælig wîb.
alder in weiz niht, waz ich sender tuo.
75 Ach got, wie lange selhe plange hât mîn sender lîp!
nu hilf, daz diu zergange!
- F23 Nement war, gar dar war mir daz herze meine
den muot! wie kleine mîn guot mich tuot behuot,
sît ich lîden muoz alsô langez nîden von ir.
80 Ir haz laz baz, daz herze mîn vermæret
dâ bî und swæret sam blî, swie vrî ich sî.
ir gemüete hât niht güete gegen mir.
- F24 Nû ist mîn sin hin in senelîchen dingen,
owê, sît bringen mag klê niht mê als ê
85 selhe wunne, dâ von mir trûren kunne zergân.
Mîn strît gît nît, sît daz ich nâch ir minne
sô ranc und sinne betwanc. ir danc ist kranc
al dar under gegen mir, sunder wân.
- G25 Minnenclichiu reine, nû sich und meine dû mich, sît ich an dich
90 sinne kêre, du gip mir sœze lêre und rât!
Lât si mich in kumber bestân, ich tumber muoz lân den wân. ich hân
grôzen smerzen, den sî in herzen mir lât.
- H26 Ach ich tôre, sît ir ôre
niht enpfâhet und versmâhet mînen sanc.
95 Diu vil schœene mîne dœne
hœeret kûme, ich versûme manigen danc.
- H27 Sît ir ougen niht wen ougen
mir ein smieren und ein lieblich zwieren, dâ von
Muoz ich erben ein verderben,
100 in dem sinne ich bin minne niht gewon.
- J28 Ich trage die klage vil minneclîch,
swie kleine diu reine mir fröide gît.

- *J29 Guot muot tiuret mir und herzen gir:
swer der niht enhât, daz groz unrât.
- 105 K30 Wie sol mîn herze frô bestân,
sol mir der smerze niht zergân
und mir niemer fröide ge-(87^{rb})lân?
sol ich den kumber iemer hân,
sô lebē ich gar in sorgen schar.
- 110 K31 Sol ich verderben von der tât,
daz mich mîn werben niht vervât?
gît mir minne vil kleinen rât,
mîn muot dar inne trûrig stât
und ist mîn leit unmâzen breit.
- 115 H32 Ich bin âne liebem wâne
minnen drücke; dast ein ungelücke an mir.
Ich gedinge, daz si bringe
mir noch wene tröst, erkenne baz an ir
- 120 H33 Wie gezæme, daz si næme
mich in hulde, sît ich schulde niene trage,
Und si spræche, waz si ræche
diu vil kluoge, daz si fuoge mir versage.
- L34 Got wolde, solde ir mündel rôt
Mich erlân herzeclîcher nôt:
125 Minne in sinne mir gebôt,
daz ich hân kumber ûf den tôt.
- *L35 Frowe, swache mir diu leit
unde mache mir fröide breit!
von der sache wirt ich gemeit,
130 und wirt mir heil, sô bin ich geil.
- L36 Gunne wunne mir dur zuht,
sost von mir elliu ungenuht.
Lâze mâze, reine fruht,
mir! zuo dir hât mîn herze fluht.
- 135 *L37 Trût, du setze mich ûz klage
und ergetze mich alle tage
unde letze mir sorgen wage!
und kumt ez sô, ich wirde frô.

- ²*L38 Schupfe gupfe leit hin dan!
 140 wîse mich lîse ûf minnen ban,
 sît ich noch fröide nie gewan:
 sô wirt mîn muot unmâzen guot.
- ²*L39 Swinde embinde mir den stric!
 læse und æse den selben ric,
 145 den mir tuot dîner ougen blic.
 dô ich dich sach, dô schrei ich „ach“.
- H40 Liebē ân ende, sorge wende
 mir vil armen, wan erbarmen zimt dir wol.
 Dâ von leite, niht enbeite,
 150 mich von swære! gerne ich wære fröiden vol.
- ²*J41 Swâ quâle nimt ywâle, dâ wirt man grâ:
 nie die pîne mîn sendes herze verlie.
- ³*L42 Tuo, frouwe, sorgen mir noch buoz!
 vil gerne ich schouwe dînen gruo.
 155 unz ûf den fuoz dir nîgen muoz,
 vil sælic wîb, mîn sender lîp.
- ³*L43 Sît ich dich prîse, frowe guot,
 von leide wîse mir den muot!
 vor sorgen fluot bin ich behuot,
 160 und wirt mir schîn diu helfe dîn.
- H44 Gerne ich sunge mê und *brunge*
 dien, die singent unde bringent disen sanc
 durh ir êre für: mit lêre
 werdent hœne, diz gedœene ist in ze lanc.
- 165 H45 Ich gedinge, der ich singe,
 daz si lerne doch vil gerne disen tanz.
 (87^{va}) Diu vil guote wol gemuote
 in ir jugende hât an tugende lobes kranz.
- M46 Wol ûf, ir kint, sint frô, sô muoz buoz sorgen sîn!
 170 Trûren, var hin! sîn muot tuot geil, heil werden schîn.
- *M47 Wâ ist nu uotē und guot und tuot uns sorgen bar?
 Juite und hille und wille stille koment dar.

- N48 Springent frœlich an den tanz!
 hiurę ist der sumer glanz.
 175 dâ wirt diu fröide ganz,
 man siht dâ manigen kranz.
- O49 Frowen, nu singent und dringent und springent hübsche tritte!
 Rihtent ze minne die sinne dar inne mit guotem sitte!
- N50 Pfaffen, leigen, trettent an
 180 dien got der sælden gan!
 Er ir ist gar ein sælig man,
 der mit dien liuten kan.
- P51 Under dien linden bî hübschen kinden sorge muoz swinden,
 lachen machen kunnen wunnen wol diu kint.
 185 Êrent den meien, singent den reijen, ir sult iuch zweien,
 hetze, metze, nêse, gêse, götelin.
- *N52 Ich wil hœren, es ist zît:
 Ich hân der liute nît,
 Wan des reigen ist ze vil;
 190 des ich erwinden wil.
- *N53 Ir sint müede, dunket mich:
 ez ist ungemenlich.
 Schrîent alle „heia hei!“,
 nû ist der seitę enzwei.

Mit Noten S.

E14,1 wunde] wnde C.

**A16,3 tœret] dôret S, ân] ane S. *A16,4 si] siu S.*

B17,2 verderben] verderbern S, seht] sehent S. B17,3 senedem] sendeme S.

B18,1 Sît] Sich S.

H32,2 minnen] minen C. H32,3 bringe] dringe C.

**L37,1 Trût] Drut S; du] nu S; uz] user S. *L37,2 alle tage] aller dage S. *L37,4 ich wirde] so bin ich S; *L37,4 und *L38,4 sind vertauscht S.*

*²*L38,1 Schupfe gupfe] Schüpphe güpphe S.*

*²*L39,1 Swinde] Breit geswinde S. *L39,3 tuot] tet S.*

H40,1 Liebe] Lebe C.

H44,1 brunge] tvnge C.

A1,3 wan] man K. A1,4 sint komen] sint nu komen K.

A2,1 vogel] vogele M.

*A3,2 der meie] den der meie *K.* *A3,3 maniger] manger *K.* *A3,4 ir trûren verswachtet] ir trûren swachtet *M,* trûren ir verswachtet *K.*
 *A4,2 ougen sanfte] ougen harte sanfte *K.* *A4,3 wît gevilde] witen gefilde *H.* *A4,4 snêwes] snês *M.*
 B5,2 berge] berg *M, K.* B5,4 wolde] wold *Be.*
 C7,1 minne sinne] minnen sinnen *K.*
 *A9,3 swenden] senden *K;* wurde] wurd *M, K.*
 *A10,4 gelichet rosen in] gelichet rosen im *H, M,* glîchet der rôse in *K.*
 D11,2 nietent] nietet *H, K.*
 D12,1 kanst du] kanstu *H, M.*
 *A15,4 unde] und *Be, H, M;* leide verderben] leide alsus verderben *M, K.*
 B17,3 senendem] senenden *Be.* B18,2 went] welnt *K.* B18,4 bejagest du] bejagestu *H, M.*
 C19,2 embir] enbir *Be, H, K.*
 C20,1 und mache lache] Unt lache / mache *H, K.* C20,2 burde wurde] bürde würde *H, M.*
 *A21,4 diu] fehlt *K.*
 *A22,1 dar zuo] darzu *Be;* es] êst *M, K.* *A22,2 alder] alde *M, K.* *A22,3 plange] blange *K.*
 F23,1 Nement] Nemnt *M, Nemt K.* F23,4 vermæret] unmeret *Be.* F23,6 gegen] gên *M,* engegen *K.*
 F24,1 Nu ist] Nust *M, K.* F24,6 gegen] gên *M, gen K.* sunder wân] sunder allen wân *K.*
 G25,1 Minneclichiu] Minneclichiu *M.* G25,2 mir] fehlt *M, K.*
 H26,4 manigen] mangen *K.*
 H27,1 wen] went *H, welnt K.* H27,2 und ein] fehlt *M, K;* dâ von] alda von *H, M,* seht, dâ von *K.*
 J28,1 minneclich] minnekliche *H.* J28,2 swie] sît *M, K;* mir fröide gît] mich vröuden riche *H.*
 *J29,1 unde] unt *M.* *J29,2 daz groz] dast groz *H, M.*
 K30,3 gelan] lân *K.*
 K31,3 vil kleinen] deheinen *M,* kleinen rât *K.* K31,4 dar inne] darinnen *Be.*
 H32,1 âne liebem] âne in liebem *K.* H32,2 dast ein ungelücke an mir] dast fehlt *H,* ein ungelücke dâst an mir *M,* ein gelücke dast an mir *K.*
 L34,1 wolde solde] wolde ez solde *M.* L34,2 mich erlân] erlân mich *M, K.* L34,3 minne] Diu minne *K.* L34,4 daz ich] deich *M.*
 L36,1 Vor Gunne setzt *K* fälschlicherweise Paragraphenzeichen.
 *L37,2 unde] und *Be, H, M.* *L37,4 werde] wurde *Be.*
 2*L38,1 Schupfe] Supfe *Be.* 2*L38,2 mich lîse] lîse mich *K*
 2*L38,3 noch fröide nie] fröide noch nie *K.*
 H40,1 Liebe] Lieb *Be, M, K,* Lebe *H.* H40,4 gerne] gern‘ *H.*
 2*J41,1 nimt wâle] nimt twâle *M, K.* 2*J41,2 die] fehlt *M, K;* pîne] pîn *M;* mîn sendes herze] min sendes herz *Be,* daz mîne herze *K.*
 3*L42,1 frouwe sorgen] sorgen frouwe *M, K.*
 3*L43,4 und] fehlt *K.*
 H44,1 brunge] lunge *Be.* H44,2 unde bringent] unde dringent *M, K.* H44,3 mit] min *Be, H, M, K.*
 M46,2 werden] werde *M, K.*
 *M47,1 und *M47,2 und (dreimal) sowie unde] unt *M.*
 N48,2 hiure] hiur *M, K.* N48,3 diu] iuwer *K.* N48,4 manigen] mangen *K.*
 N50,3 ir] fehlt *M, K.*
 P51,1 swinden] verswinden *Be.* P51,3 èrent] Eren *Be,* meien : reijen : zwiiien] meigen : reigen : zweigen *M.* P51,4 Hetze] Heze *Be;* Metze] Meze *Be;* Götelin] Götelint *K.*
 N52,3 reigen] reien *Be.*

Übersetzung

(A1) Wer Herrlichkeit recht zu schätzen weiß, der sei daran erinnert, denn die Jahreszeit sieht prächtig aus. An Feld (und) an Wiesen vermag man zu sehen – das ist mir bekannt –, dass sie aus Leid heraus entstanden sind.

(A2) Vogelgesänge hört man überall sehr lieblich erklingen, denn ihre Stimme schallt durch den Wald. Wie gar prächtig die Nachtigall mit einer süßen Melodie ertönt und die Lerche über der Heide.

(*A3) Die Wiese erstreckt sich dahin, zweifellos völlig mit Blumen bedeckt; der Mai sorgt für diese Farbe. Die Heide lacht und erschafft mancherlei Kleid, damit ihr Trauern verblasst.

(*A4) Das Blühen des Baumes, das ist so schön und auch das grüne Gras, das den Augen Linderung verschafft. Dem weiten Feld sind Raureife – wie viele es davon (auch) gab – und das Unglück, das der Schnee verursacht, fremd.

(B5) Unten und auch oben sind die Berge und alle grünen Täler jetzt vollständig befreit. Noch ist mein Schmerz sehr beklagenswert; wäre er vergangen, seht, dann wollte ich singen!

(B6) Ich muss mich so manchen Morgen mit Sorgen quälen, da ihr Mund mich ganz und gar nicht tröstet. Deshalb leide ich Kummer, ich schmachsender Dummkopf; die Not, verkrüppelt zu sein, könnte mich nicht schmerzvoller bedrängen.

(C7) Wegen der Liebe will mir die Besonnenheit vergehn. Sie sieht mich ungern (und) lässt mich gänzlich ohne Ziel.

(C8) Wenn die Reine mir doch ein wenig zuspräche und sich ihr Wille im Stillen besänne,

(*A9) dann würde ich froh. Und käme es so, dass mir außerdem ihre Ermutigung zuteil würde, seht, dann wäre ich in Hochstimmung. Will sie mir die Sorge vertreiben (und) ins Gegenteil verkehren, so würde ich erlöst und mein Leid müsste sich beenden.

(*A10) Sie vollkommene Frau, der ich nun liebevoll Untertan bin, die kann sehr wohl Leidvertreiberin heißen. Sie makellose Dame von strahlendem Anblick soll mir Freude schenken. Sie gleicht Rosen im Tau.

(D11) Ich kröne dich, schöne Herrin, du bist so liebenswert! Deine Jugend erfreut sich der Wohlerzogenheit und außerdem bist du fröhlich.

(D12) Durch ehrenhaftes Benehmen kannst du zweifellos dein Loblied, das voll von Wertschätzung ist, vergrößern. Überaus Süße, lindere den Sehnsuchtschmerz, denn ich soll dir dienen!

(E13) Ich verkünde die Schuld, die du an mir begehst, seit du mich in solchem Verlangen gefesselt hast. Ich bin in Qual zu sehen, das ist bei meinem höchsten Ehrenwort leider wahr.

(E14) Nun stimme mich froh und heile mir meine Wunde! Ich wollte ohne Wundmal der Sorge sein. Ich erfahre besonders von dir Feindseligkeit, vollkommene Herrin, gib‘ diese auf

(*A15) und zeig' mir einen Ausweg! Mein Herz ist dir gegenüber voller Hoffnung, obgleich mich deine Güte in Sorgen belässt. Ich könnte sterben und in Kummer zugrunde gehen, sollte mein Werben mir nichts bringen.

(*A16) Es ist eine Gewalttat, dass ich den Tod auf diese Weise verdient haben soll, denn die Minne hat mir befohlen zu trauern. Die Minne verwirrt mich und hält mich ohne Zweifel zum Narren, denn sie erhört mich nicht.

(B17) Es ist merkwürdig, dass gerade ich gegen meinen Willen unglücklich werden soll; seht, das muss ich beklagen! Ach Herrin, erlöse mir beide vom Liebesleid, das Gemüt und all meine Gedanken!

(B18) Denn es erschüttert mich, wenn deine Blicke mir wiederholt ein freundliches Lächeln verweigern wollen. Und ich denke: Ach, armer Schenk, lasse nicht von Diensten ab, dann erringst du Liebe!

(C19) Um des ehrenhaften Verhaltens willen befreie mir außerdem das Gemüt von Schmerz! Verzichte nicht auf weibliche Güte

(C20) Und lächele, lasse den Kummer verschwinden, oh ja! Meine Bürde würde dabei viel leichter.

(*A21) Überaus reines Geschöpf, um deines Anstandes willen lass' mich fröhlich sein! Dann ist jeder Kummer von mir gewichen. Dein rotfarbener Mund möge mein Herz aus Nöten befreien, bevor die Minne mich umbringt.

(*A22) Nun sieh', dafür ist es nicht zu früh, überaus Reine, eine vollkommene Frau. Oder ich weiß nicht, was ich Sehnsüchtiger tue. Ach Gott, wie lange habe ich Sehnsüchtiger schon solches Verlangen! Nun hilf (mir), dass dieses vergeht!

(F23) Beachtet, wie mir da mein Herz vollkommen den Verstand verwirrt hat! Wie wenig mich (doch) meine Gute beschützt, denn ich muss (schon) so lange ihre Missgunst erleiden. Ihre Feindschaft lasse besser nach, mein Herz wird dabei verraten und beschwert wie Blei, wie frei ich (auch) erscheine. Ihr Herz hat mir gegenüber keine Güte.

(F24) Nun vergeht mein Verstand auf sehnsüchtige Weise, ach, denn der Klee vermag nicht mehr solche Freude zu bringen wie früher; davon könnte mir die Trauer vergehen. Mein Streben bewirkt Missgunst, da ich auf diese Weise um ihre Liebe gerungen und die Gedanken gequält habe. Ihre Neigung mir gegenüber ist zweifellos gering oder (noch) darunter.

(G25) Liebliche Vollkommene, nun sieh' her und denke du an mich, da ich die Gedanken auf dich richte, erteile mir süße Unterweisung und Hilfe! Lässt sie mich in Kummer verharren, muss ich Dummkopf die Hoffnung aufgeben; ich habe (dann) großen Schmerz, den sie in meinem Herzen zurücklässt.

(H26) Ach ich Narr, denn ihr Ohr nimmt meinen Gesang nicht wahr und verschmäht ihn. Die überaus Schöne hört meine Melodien kaum, ich versäume viel Lohn.

(H27) Davon, dass ihre Augen mir kein Lächeln oder ein liebliches, verstohlenes Zwinkern zeigen wollen, muss ich ein Verderben erhalten; in solcher Weise bin ich Liebe nicht gewohnt.

(J28) Ich ertrage die Klage überaus willig, auch wenn die Vollkommene mir kaum Freude zuteil werden lässt.

(*J29) Froher Mut ist mir teuer und ein Herzenswunsch: Wer davon nichts hat – das ist große Armut.

(K30) Wie soll mein Herz fröhlich bleiben, wenn mir der Schmerz nicht vergeht und mir niemals Freude gelassen wird? Soll ich den Kummer für immer haben, so lebe ich gänzlich in der Gesellschaft von Sorgen.

(K31) Soll ich daran zugrunde gehen, dass mein Werben nicht erfolgreich ist? Gibt mir die Minne (nur) ganz wenig Unterstützung, ist meine Stimmung darüber getrübt und mein Kummer ist maßlos groß.

(H32) Ich bin ohne freudige Hoffnung, von Liebe bedrängt; das ist mein Unglück. Ich hoffe, dass sie mir noch freudige Zuversicht schenkt, sich eines Besseren besinnt.

(H33) Wie angemessen (wäre es), dass sie mich mit Wohlwollen empfinde, denn ich trage keineswegs Schuld, und (dass) sie, die überaus Kluge sagte, was sie dadurch ahndet, dass sie mir anständiges Benehmen verweigert.

(L34) Gott möge fügen, dass ihr rotes Mündlein mich von dem schweren Kummer erlösen möge. Absichtlich hat mir die Minne geboten, dass vor Kummer fast sterbe.

(*L35) Herrin, lindere mir das Leid und bereite mir große Freude! Dadurch werde ich vergnügt (wie im Mai) und wird mir Rettung zuteil, dann bin ich fröhlich.

(L36) Aufgrund deines Anstandes gewähre mir Freude, so ist aller Unmut von mir genommen. Gestehe mir das rechte Maß zu, reines Geschöpf! Zu dir hat sich mein Herz geflüchtet.

(*L37) Liebste, erlöse mich von der Klage, tröste mich alle Tage und befreie mich vom Gewicht der Sorgen! Und passiert das so, werde ich froh.

(²*L38) Schleudere (und) stoße das Leiden weg! Leite mich sanft auf den Weg der Liebe, denn ich habe bisher (noch) nie Freude erfahren: Auf diese Weise wird meine Stimmung über alle Maßen gut.

(²*L39) Entferne, entfessele mir den Strick! Löse und befreie mich von dieser Fessel, die mir der Blick deiner Augen anlegt. Als ich dich sah, da schrie ich „Ach!“

(H40) Unendlich Geliebte, wende den Kummer von mir dem Ärmsten ab, denn Sanftmut ziemt dir wohl. Deshalb führe mich fort von diesem Leid, zögere nicht! Ich wäre gern voller Freuden.

(²*J41) Wo auch immer Qual ist, da ergraut man: Der Schmerz hat nie mein sehnsuchtsvolles Herz verlassen.

(³*L42) Herrin, lindere mir meine Sorgen noch heute! Sehr gern würde ich deinen Gruß erblicken. Bis auf den Fuß werde ich Sehnsüchtiger mich vor dir verneigen, überaus vollkommene Frau.

(³*L43) Da ich dich verehere, edle Herrin, geleite mein Gemüt weg vom Leid! Vor der Sorgenflut bin ich dann bewahrt, weil mir deine Unterstützung zuteil wird.

(H44) Gerne hätte ich denen mehr gesungen und dargebracht, die dieses Lied um ihrer ehrenhaften Gesinnung willen singen und vortragen: Mit der Belehrung werden sie ungeduldig, dieses Herumgetöne ist ihnen zu lang.

(H45) Ich hoffe, dass sie, der ich vorsinge, diesen Tanz doch noch sehr gern lernen wird. Die überaus Gute, Verständige trägt in ihrer Jugend hinsichtlich der Vollkommenheit (bereits) den Ehrenkranz.

(M46) Wohl auf, ihr jungen Leute, seid fröhlich, so werden wir die Sorgen los sein! Trauern, verschwinde! Seine Stimmung macht fröhlich, die Rettung ist da.

(*M47) Wo sind nun Ute und Gute und machen uns sorgenfrei? Jütel und Hille und Wille kommen leise herbei.

(N48) Springt fröhlich in den Tanz mit ein! Heute ist der Sommer glänzend. Dabei wird die Freude vollkommen, man erblickt dort viele Kränze.

(O49) Edle Damen, nun singt und drängt zusammen, tanzt feine (= höfische) Schritte! Richtet dabei eure Gedanken auf rechte Weise auf die Minne!

(N50) Pfaffen, Laien, denen Gott Segen gibt, kommt herbei! Der von ihnen ist gar ein glücklicher Mann, der mit den Leuten kann.

(P51) Unter den Linden muss bei den vornehmen jungen Leuten der Kummer verschwinden. Bei den jungen Leuten können die Freuden gewiss Lachen bewirken. Ehrt den Mai, singt den Reigen, findet euch paarweise zusammen, Hetze, Metze, Nese, Gese und Götelind.

(N52) Ich will aufhören, es ist Zeit: Die Leute ärgern sich über mich, wenn es zu viel Tanz gibt, ich will das beenden.

(N53) Es scheint mir, dass ihr müde seid: Das ist unerfreulich. Rufet alle „Heia hey“, jetzt ist die Saite entzwei.

V.

- A1 Minne twinget mich mit al ir kraft, daz ich
aber singe von der frowen mîn,
Die ich minnen muoz. wil sî, sô mag ir gruoze
machen ringe mir den pîn.
- 5 A2 Minne, wilt du mir nâch mînes herzen gir
kumber wenden? Ach, wan kære ez sô!
der ich dienen sol, diu mac mir harte wol
< _ _ _ _ > für die grôze drô.
- 10 *A3 Minne mac dem man, dem sî des vil wol gan,
trôst erzeigen, dem siz willeclîchen tuot.
dâ von kapfe ich dar: nu nimet si mîn niht war,
sî wil neigen mir den muot.
- *A4 Minne, tuoze durch zuht unde twing die reinen fruht,
daz si meine mich ûf herzelieben trôst.
15 ich bin âne wer, ir kraft ist mir ein her,
ob ich seine werde erlöst.
- B5 Minne ist sô gestalt und sô manicvalt:
sô si mich machet alt, dar zuo bin ich gezalt
von ir schulden, sî tuot mir sô wê.
20 minne, hilf enzît, sît mir sorge nît
gar âne widerstrît nâhe dem herzen lît:
ich muoz dulden sende klage.
- B6 minne, tuo mir (87^{vb}) schîn dur die fuoge dîn,
sûl ich dîn eigen sîn, fröide dem herzen mîn
25 eteswenne, daz mir leit zergê.
minne, sît daz ich dol grôzer sorgen zol,
mache mich fröiden vol, sît ich so rehte wol
leit erkenne manige tage.
- *A7 Minne, hilf enzît! mîn fröide nider lît
30 nû vil lange, sît du mich niht tröesten wilt.
ich bin unerlöst; ich habê ûf dînen trôst
mit gesange herzeleit.
- *A8 Minne, tuo mîn war, oder ich stên fröidenbar
iemer mêre, swâ ich in dien landen bin.
35 nû gedenke an mich und tröeste minneclîch
durh dîn êre mir den sin!
- C9 Ach, herze liebe minne, nim war wie gar mîne sinne
stellent ûf die gewinne, daz mir fröide niht zerrinne.
- *C10 Solde ich die minneclîchen frowen schowen tougenlîchen,
40 sorge mir müeste entwîchen und fröite mich herzeclîchen.

- D11 Ich vil tumber kumber muoz liden; mîden wil mich der fröiden gemüete.
Lieb, nu scheide sorg und leide beide von mir dîn güete.
- D12 Sît ich singe, ringe mir swære! lære fröiden bin ich zaller stunde.
dâ von lache, Sorge mir swache, mache fröide mir kunde.
- 45 C13 Wâ sol ich liebe nu vinden, sît mir von dir fröide wil swinden?
lieb, dû solt mich enbinden, dar an solt du niht erwinden.
- C14 Noch gib mir fröiden lère lieplich, sît ich dur dîn êre
sanc singe, swar ich kêre: scheide mich von herze sêre!
- 50 E15 Schœene dœene singe ich dir gerne. lerne, frowe, den sanc, die ich krœne
swinde enbinde (_ _ _) mich! an dem herzen smerzen lîde ich von kinde.
- *C16 Trût, lâ mich mîn gemüete ougen tougen dîner güete,
ê daz ich seneder wüete. minne mich dâ vor behüete!
- C17 Sol mir dîn süeze sûren, mîn muot der tuot niht wan trûren
bi selken nâch gebûren mag ich langer niht getûren.
- 55 D18 Dâ von wende, swende mir Sorge! borge, frowe, mir lieblich vor swære:
dîne blicke mîdent (_ _) mich dicke, schrîcke sint mir gevære.
- D19 Owê, wâffen! strâfen ich dulde. schulde machet mir niht wand diu minne.
frowe, sweine die nôt alleine, meine noch mîne sinne!
- 60 F20 (88^{ra}) Trût minneclîch unde reine, vil süeze,
gar sældenrîch! ob dîn güete mich grüeze?
- F21 jô bin ich tôt, sol ich lieb niht erwerben;
ez ist ein nôt, sol ich alsus verderben.
- G22 Ouge mir, minne, giwinne, niht sinne mir swache!
rôse in dem touwe, nu schouwe mich, frowe, und lache!
- 65 G23 vor ungemüete behüete dîn güete mir sinne.
lâ mir gelingen an dîngen diu bringen gewinne!
- H24 Sælig sî dîn rôter munt!
solt ich den küssen tûsent stunt, ahî,
sô wær ich von sender nôt.
- 70 sus bin ich an fröiden tôt, owî!
- H25 Tugentrîchiu reiniu fruht,
ir sunt ougen alle zuht an mir!
ich wolde âne Sorge sîn,
wurde mir genâde schîn von ir.
- 75 J26 frowe, nu tuo mir sô,

daz ich vil sender werde frô!
 du bist sô tugentrîch.
 wilt dû, sô muoz zergân
 mîn leit und ouch mîn trûrig wân
 80 und fröie mich herzeclîche.

J27 minne, tuo minneclîch,
 ze liebe lieblich füege mich
 ald ich stên fröiden âne
 Und schrîe „heiâ hei!
 85 mîn sendez herze muoz enzwei
 und lebē in leidem wâne.

**A3,1 dem] den C.*

B5,2 sô] fi C.

C9,1 Vor Ach rotes Paragraphenzeichen C.

E15,2 enbinde doppelt C.

D18,2 mident doppelt C.

F20,1 Vor Trût blaues Paragraphenzeichen C.

G22,1 Vor Ouge rotes Paragraphenzeichen C.

H24,1 Vor Sælic blaues Paragraphenzeichen C.

J26,6 fröie] frowe C.

A1,1 al ir] aller Be. A1,2 der frouwen] der lieben frouwen K.

A2,1 wilt du] wiltu H. A2,2 ez sô] doch alsô K. A2,4 für den fehlenden Text schlägt Be helfe senden als Ergänzung vor; diese wird später von H, M und K übernommen; grôze] fehlt H.

**A3,1 dem] in beiden Fällen den Be. *A3,3 nimet] nimmt K.*

**A4,1 unde] und Be, H, M, K; reinen] reine Be. *A4,4 ob] obe K.*

B5,2 sô sî] Si, si Be, daz sî H, M. B5,4 Sorge nît] Sorge unt nit H.

B6,1 mir] nu K. B6,2 sül] sul M. B5,10 daz] fehlt M, K. B6,5 so] fehlt K. B6,6 manige] mange K.

**A7,2 sît du mich niht trœsten wilt] sît dîn trœsten ie mich meit M. *A7,4 herzeleit] her gezilt K.*

**A8,1 oder ich] od ich M, ald ich K.*

C9,1 Der Vers stellt bei Be und H den Beginn eines neuen Textes dar; diese Lesart ist vermutlich auf das rote Paragraphenzeichen innerhalb der Zeile in C (Bl. 87^b)

zurückzuführen. C9,2 mir fröide niht] mir fröuden iht H, M, fröiden mir niht K.

**C10,1 Solde] Sold M, K; tougenlîchen] Tougelichen Be, heimlîchen K. *C10,2 Sorge mir müeste] mir müeste Sorge K.*

D11,2 sorg unde] Sorge unt M, Sorge unde K.

D12,2 fröide mir] mir fröide K.

C13,1 nu] fehlt K; fröide] si K. C13,2 solt du] soltu H.

C14,2 scheide mich] mich scheide K; herze] Herzen Be.

E15,1 sing] singe M; die ich] diech M. E15,2 ich von] ich dur dich von K.

**C16,1 dîner] dîn K. *C16,2 seneder] sender Be, M, K; minne mich] mich minne K.*

C17,2 ich langer] langer ich K.

D18,1 lieblich vor] liebe für K.

D19,1 wand] wan Be, H, M, K.

F20,1 unde] und *Be, H, M*; reine vil] reine unt vil *M*. **F20**, ob dîn güete mich] ob mich dîn güete *M*, daz dîn güete mich *K*.

G22,1 *Der Vers stellt bei Be und H den Beginn eines neuen Textes dar; diese Lesart ist vermutlich auf das rote Paragraphenzeichen innerhalb der Zeile in C (Bl. 88^{ra}) zurückzuführen; rôse] rôs M; unde] unt M. G22,2 unde] unde K.*

H25,2 ougen] erougen *K*. **H25,3** wolde] wold *M, K*. **H25,4** mir] wir *Be*.

J26,3 tudentrîch] tugent riche *H, M, K*. **J26,4** wilt dû] wiltu *H*. **J26,6** fröie] fröu *M, K*; herzeclîche] herzeklich *Be*.

J27,6 leidem] leiden *Be*.

Übersetzung

(A1) Die Minne zwingt mich mit all ihrer Kraft, dass ich wieder über meine Herrin, die ich liebe, singe. Wenn sie will, so vermag ihr Gruß mir die Qual zu verringern.

(A2) Minne, willst du mir meinem Herzenswunsch entsprechend die Trauer umkehren? Ach, wenn es doch so käme! Diejenige, der ich dienen soll, die wird mir leicht <...> gegen die große Bedrohung.

(*A3) Minne kann dem Mann Hilfe zuteil werden lassen, dem sie diesbezüglich wohl gesonnen ist, dem (gegenüber) tut sie es bereitwillig; deshalb schaue ich dahin: Aber sie nimmt mich nicht wahr; sie will mir die Stimmung trüben.

(*A4) Minne, tue es aus Anstand und dränge das reine Geschöpf, dass sie mich mit liebevoller Ermutigung (wohlwollend) bedenkt. Ich bin ohne Schutz, ihre Kraft ist mir ein gefährlicher Gegner, wenn ich auch von ihm erlöst werde.

(B5) Genau so ist die Minne geartet und so facettenreich: So macht sie mich, davon bin ich betroffen, durch ihre Schuld alt; sie tut mir so weh. Minne, hilf rechtzeitig, denn mir lastet sorgenvolle Verbitterung nah am Herzen ohne jeglichen Widerstand: Ich muss den Sehnsuchtsschmerz erdulden.

(B6) Minne, soll ich dein Eigen sein, (so) lasse mir aufgrund deines Anstandes zuweilen Freude im Herzen zuteil werden, damit mir das Leid vergehen möge. Minne, da ich das Pfand großer Sorgen hinnehme, erfülle mich mit Freude, denn ich erfahre wirklich an vielen Tagen Leid.

(*A7) Minne, hilf rechtzeitig! Mein Frohsinn liegt nun (bereits) viel zu lange darnieder, denn du willst mich nicht trösten. Ich bin nicht erlöst; mit dem Gesang erhalte ich statt deines Beistandes Liebesschmerz.

(*A8) Minne, beachte mich oder ich stehe weiterhin freudlos da, wo auch immer ich in den Landen bin. Nun denke an mich und tröste mich um deiner Ehre willen liebevoll!

(C9) Ach, herzgeliebte Minne, sieh‘ doch, wie sehr meine Gedanken darauf ausgerichtet sind, dass mir die Freude nicht zerrinnt.

(*C10) Dürfte ich die liebenswerte Dame heimlich sehen, müsste mir der Schmerz vergehen und ich würde mich von Herzen freuen.

(D11) Ich großer Dummkopf muss Kummer erleiden; die freudige Stimmung will von mir fernbleiben. Liebste, dein Großmut möge mich nun von beidem, Sorge und Leid, befreien.

(D12) Da ich singe, vermindere du mir die Schwermut! Ich bin momentan immerzu freudlos. Darum lache, lindere mir die Sorge, offenbare mir Freude!

(C13) Wo soll ich jetzt Liebe finden, wenn mir die Freude deinetwegen verschwindet? Liebste, du sollst mich erlösen (und) davon sollst du nicht ablassen!

(C14) Gewähre mir (auch) noch die liebliche Lehre der Freuden, denn ich singe um deiner Ehre willen Lieder, wo auch immer ich verkehre: Befreie mich vom Herzeleid!

(E15) Schöne Melodien singe ich dir gerne. Herrin, die ich kröne, lerne dieses Lied kennen! Erlöse mich schnell! Am Herzen erleide ich seit Kindertagen Schmerzen.

(*C16) Liebling, lass mich im Stillen mein Herz deiner Güte offenbaren, bevor ich Verliebter rasend werde. Die Minne möge mich davor behüten.

(C17) Sollte deine Süße mich verbittern, empfinde ich nichts als Trauer. In solcher Gesellschaft vermag ich es nicht länger auszuhalten.

(D18) Darum beende, vernichte mir die Sorge! Herrin, verschone mich freundlich vor Schwermut: Deine Blicke meiden mich häufig, Schrecken verfolgen mich!

(D19) Oh weh, Hilfe! Ich ertrage Strafen! Unrecht tut mir nichts außer der Minne. Herrin, vernichte die Not, aber berücksichtige meine Absichten!

(F20) Liebling, lieblich und vollkommen, überaus süß, gar segensreich! Ob deine Güte mich grüßt?

(F21) Ja, bin ich tot, sollte ich die Liebste nicht gewinnen; es ist eine Not, wenn ich auf diese Weise zugrunde gehen muss.

(G22) Minne, zeige mir Erfolg, beraube mich nicht des Verstandes. Rose im Tau, nun sieh' mich an, Herrin, und lächele!

(G23) Vor Missmut möge deine Güte mir die Gedanken beschützen. Lass mir die Dinge gelingen, die Erfolge bringen!

(H24) Gesegnet sei dein roter Mund! Dürfte ich den tausend Mal küssen, oh ja, dann wäre ich ohne Liebesnot. So (aber) bin ich vollkommen freudlos, oh weh!

(H25) Vollkommenes, reines Wesen, Ihr sollt an mir allen Anstand zeigen. Ich müsste sorglos sein, würde mir von ihr Gunst zuteil werden.

(J26) Herrin, nun behandle mich so, dass ich schwer Verliebter glücklich werde! Du bist so edelmütig. Wenn du willst, dann wird mein Leid und auch meine verzweifelte Hoffnung vergehen und ich freue mich von Herzen.

(J27) Minne, verfahre liebevoll, verbinde mich zärtlich mit der Liebsten, sonst stehe ich ohne Freuden da und rufe: „Heia hei! Mein armes Herz muss auseinander brechen und in qualvoller Hoffnung leben.“

III.2 Lieder

1.

(1C–3C)

1. Ich wil aber disen sang
singen der minne.
ich mag niht geswîgen mê,
mir ist wîrs danne ê:
- 5 nie sô sêre mir betwang
lîb unde sinne
diu vil liebe sunder wân.
ach, wie solz ergân?
- ach got, sol ich sus verderben?
- 10 lât si mich niht erwerben,
daz mich grûeze ir mûndel rôt,
seht, sô bin ich tôt.

Lieb, sich, dar zuo ez ist niht ze fruo: alsô tuo!

2. Ach, waz ich der sorgen trage!
ô wê, wie kleine
mich vervâhet, swaz ich kan!
ach, ich sender man!
- 5 ach, waz hilfet, swaz ich sage!
ôwê, diu reine
tuot mîn herze trêge vrô.
ach, wie kumt daz sô?
- ach, minne, lâ mir gelingen!
- 10 ich bin grâ von den dîngen,
daz diu liebe smêhet mich
alsô vestêlich.

Lieb, sich, dar zuo ez ist niht ze fruo: alsô tuo!

3. Mir ist ungemach beschert
lange mit leide,
daz ich niht geruowen mag
weder naht noch tag.
- 5 ich bin fröiden gar behert:
minne, nu scheide
mich von sender arebeit,
die mîn herze treit!
- ach, reine fruht, daz verkêre!
- 10 wîblich zuht an mir êre,
sît ich dir gebunden bin,
tröeste mir den sin!

Lieb, sich, dar zuo ez ist niht ze fruo: alsô tuo!

1,1 Ich] ICh C.

2,13 Nur Lieb fîch C.

3,9 daz] *steht als Ausbesserung in C über dv.*

1,4 danne] dann K. 1,13 ez ist] est K – *so auch in den übrigen Strophen.*

2,7 träge] tragen Be. 2,11 smêhet] smæhet H, smâhet M, K.

3,5 fröiden] fröide Be. 3,11 dir] *fehlt Be.*

Übersetzung

1. Ich möchte abermals dieses Lied der Minne singen. Ich kann nicht mehr schweigen, denn es geht mir schlechter als je zuvor. Zweifellos hat mir die überaus Geliebte nie zuvor so sehr Leib und Seele bezwungen. Ach, was soll geschehen? Ach Gott, soll ich so zugrunde gehen? Wenn sie nicht zulässt, dass mich ihr kleiner roter Mund grüßt, seht, dann bin ich tot!

Liebste, sieh' doch, dafür ist es nicht zu früh: Handle genauso!

2. Ach, was ich an Kummer ertrage! Oh weh, wie wenig es mir bringt, was ich kann! Ach, ich sehnsüchtiger Mann! Ach, was nützt das, was ich sage! Oh weh, die Vollkommene stimmt mein Herz (nur) widerwillig froh. Ach, wie kommt das so? Ach Minne, lass es mir gelingen! Ich bin grau davon, dass die Geliebte mich so beständig verschmäht.

Liebste, sieh' doch, dafür ist es nicht zu früh: Handle genauso!

3. Mir ist leider noch lange Unglück bestimmt, so dass ich nie, weder Tag noch Nacht, zu ruhen vermag. Die Freude ist mir genommen: Minne, nun befreie mich von der Liebesmühe, die mein Herz erleidet! Ach, reines Geschöpf, verkehre das ins Gegenteil! Erweise dem weiblichem Anstand Ehre an mir, da ich dir verbunden bin, tröste mein Gemüt!

Liebste, sieh' doch, dafür ist es nicht zu früh: Handle genauso!

1. (88^{rb}) Sumerwunne, sô du dîne liechten tagē erglantzē wilt,
waz kan in der welte danne hūgelīcher sîn?
und diu sunne dringet liechten meien dur den grūenen schilt,
der von loube schatten birt dien kleinen vogellîn,
- 5 diu dar under singent frōiderīche dōene,
sô gedenke ich „heîâ hei! wær‘ hie bi mir diu schōene,
 Der ich vil gedienet hân bî mīner zît, sô wurde ich frô.
 jâ, rīcher got von himele, wan giengē ez hiurē alsô!“
2. Die gedanke nâch der lieben hœhent dicke mir den muot.
tôren reht ist, vil gewûnschen, des er niht enhât.
daz sint kranke, frōide bar, und sint doch under wīlent guot.
manic man gedenket dicke, dar sîn herze stât,
- 5 ich gedenke dicke und wûnsche, daz diu sūeze
mīnen senden kumber, den ich dur si līde, bûeze.
Der ich vil gedienet hân bî mīner zît, sô wurde ich frô!
 jâ, rīcher got von himele, wan giengē ez hiurē alsô.
3. Touwig rôse gegen der sunnen diu sich ûz ir belgelîn
hât zerspreitet, stânt die wīzen lilien nâhe bî.
diu vil lōse hât mit gūete dirre zweier bluomen schîn
- 5 an ir lībe und ist aller missewende frî.
wân mac sî wol nennen zuo dem wunsche gegen dem grâle.
so gedenke ich allez lieb: „wær hie diu liehte gemâle.
 Der ich vil gedienet hân bî mīner zît, sô wurde ich frô!
 jâ, rīcher got von himele, wan giengē ez hiurē alsô.“
4. Frowē, ich bin dîn eigen diener iemer sît daher gewesen,
sît ich die vil minneclīchen sach sô wol gestalt.
mīner sin, der hat ir lîp vor allen frowen ûz erlesen;
ez enwârt an tugenden nien‘ hein wīb zuo zir gezalt.
- 5 lieze sî mich dienstes unde triuwen noch geniezen,
der mich beider gegen der lieben niemer wil verdriezen,
 Der ich vil gedienet hân bî mīner zît, sô wurde ich frô!
 jâ, rīcher got von himele, wan giengē ez hiurē alsô.
5. Diu vil reine sældebære, der ich eigen diener bin,
diu ist gar ân allen wandel ganzer tugende vol.
wan ein kleine, daz beswæret leider dicke mir den sin:
sî ist gegen mīner bet‘ ze strenge, daz bevinde ich wol.
- 5 nû beginnet maniger sprechen: „daz tuot sî mit êren“:
daz sint schalke; dar an sol diu liebe sich niht kêren,

Der ich vil gedienet hân bî mîner zît, sô wurde ich frô!
jâ, rîcher got von himele, wan giengē ez hiurē alsô.

1,1 Sumerwunne] Svmer wūne C. 1,3 den] der C.

2,7f. Nur Der ich vil ge C.

3,1 Touwic] Towig C. 3,7f. Nur Der ich vil C.

4,4 enwart] en wart C. 4,7f. Nur D^s C.

5,7f. Nur Der ich C.

1,1 liechten] liechte Be. 1,3 liechten] liehtem K. 1,4 schatten] schaten H, M, K. 1,5 singent fröiderîche] singent schœne fröiderîche M, singent süeze fröiderîche K. 1,6 mir diu] mir nur die H.

2,3 fröide bar] fröide zwâr K. 2,5 dicke und] dicke dar unt M, dicke zir und K.

3,1 gegen] gen K. 3,2 stânt die wîzen] stât diu wîzer K. 3,4 unde] und H; ist aller] ist vor aller K. 3,5 wan] man K; gegen] gen K. 3,6 liechte gemâle] lichtgemâle H, M.

4,1 Frowe ich bin dîn] Frouwe Minne, ich bin ir K; iemer sît daher] iemer her K. 4,3 mîner sin] mîne sinne hânt K. 4,4 nien' hein wîp zuo] nie kein wib zu Be, nie kein M, nie `nhein K. 4,6 gegen] gen K.

5,4 sî ist gegen] sîst gen M, K; bet] bete M, 5,5 maniger] manger K.

Übersetzung

1. Sommerfreude, wenn du deinen hellen Tagen Glanz verleihen willst, was kann in der Welt (dann) noch erfreulicher sein? Und wenn die Sonne dem hellen Mai durch das grüne Dach dringt, das durch das Laub den kleinen Vögelchen, die darunter fröhliche Melodien singen, Schatten bietet, dann denke ich: „Hei! Wäre doch die Schöne hier bei mir,

Der ich mein ganzes Leben viel gedient habe, so würde ich froh! Ja, gütiger Gott im Himmel, wenn es doch noch in diesem Jahr so geschähe!“

2. Die Gedanken an die Liebste heben oft meine Stimmung. Es ist das Recht des Toren, sich viel von dem zu wünschen, was er nicht hat. Das sind Fehler, ohne Freude, und doch tun (sie) bisweilen gut. Jeder denkt oft an das, woran sein Herz hängt. Ich denke oft (daran) und wünsche, dass die Liebreizende meinen Liebeskummer, den ich durch sie erleide, heilen möge.

Der ich mein ganzes Leben viel gedient habe, so würde ich froh! Ja, gütiger Gott im Himmel, wenn es doch noch in diesem Jahr so geschähe!“

3. Die taubedeckte Rose, die sich aus ihrer Knospe heraus hin zur Sonne entfaltet hat, die weißen Lilien stehen in der Nähe. Die überaus Anmutige hat neben der freundlichen Gesinnung den Glanz dieser zwei Blumen an sich und ist von jeglichem Makel frei. Man darf sie wohl mit dem Wunsch nach dem Gral nennen. So denke ich alles Erfreuliche: „Wäre die Lichtgestalt hier,

Der ich mein ganzes Leben viel gedient habe, so würde ich froh! Ja, gütiger Gott im Himmel, wenn es doch noch in diesem Jahr so geschähe!“

4. Herrin, ich bin seither stets dein untertäniger Diener gewesen, seit ich die überaus Liebenswerte gesehen habe, so wohlgestalt. Mein Sinn und Verstand hat sie aus allen edlen Damen auserwählt. Es gab nie irgendeine Frau, die hinsichtlich ihrer Vollkommenheit zu ihr gezählt wurde. Wenn sie mir Dienst und Treue noch vergeltet, die mir beide gegenüber der Geliebten niemals lästig sein werden,

Der ich mein ganzes Leben viel gedient habe, so würde ich froh! Ja, gütiger Gott im Himmel, wenn es doch noch in diesem Jahr so geschähe!“

5. Überaus rein und makellos ist sie, der ich ein untertäniger Diener bin. Sie ist ohne Fehler und besitzt alle Qualitäten. Nur eine Kleinigkeit, die belastet mich leider oft: Sie ist gegenüber meinem Bitten allzu unnachgiebig, das spüre ich sehr. Nun werden viele sagen: „Das tut sie der Ehre wegen.“ Das sind schlechte Menschen! Um die soll die Geliebte sich nicht kümmern,

Der ich mein ganzes Leben viel gedient habe, so würde ich froh! Ja, gütiger Gott im Himmel, wenn es doch noch in diesem Jahr so geschähe!“

1. Nû ist diu liehte heide val,
 rîfe wil si twingen.
 singen muoz ich aber von des winters krefte.
 süezen sanc der nahtegal
 5 wil er gar verdringen.
 bringen kan (88^{va}) er leit mit sîner meisterscheffe.
 nement war, wie winter gegen uns ziehe!
 leider kreftig ist sîn schar:
 sô ist der sumer schiehe.
 10 fliehe, winter hât daz mezzet bî dem hefte!
2. Waz klage ich der vogel sanc
 unde die liechten heide
 beide, sît mîn leit ist worden klagebære?
 nâch der ie mîn herze ranc,
 5 diu tuot mir sô leide.
 scheide, frowe, mîne lange wernden swære!
 swanne ich sihe ir liechten ougen blicke
 von mir swenken, ich vergihe
 daz ich danne erschricke.
 10 dicke tuot ir fremden grôz mich fröiden lære.

2,10 Es folgen 24 Leerzeilen C.

1,1 Nû ist] Nûst *M, K*. *1,7* nement] nemet *K*; gegen] gen *K*. *1,9* sô ist] sost *M, K*. *1,10* dem hefte] der hefte *Be*.
2,1 klage] klag *Be, M, K*; vogel] voge *M*. *2,2* unde] und *H, M, K*. *2,8* mir] ir *Be*.

Übersetzung

1. Die strahlende Heide ist nun fahl; der Reif will sie überwältigen. Wieder muss ich von der Macht des Winters singen: Den lieblichen Gesang der Nachtigall will er gänzlich verdrängen. Mit seiner Überlegenheit vermag er, Leid zu bringen. Seht doch, wie der Winter gegen uns heranzieht! Sein Heer ist leider stark, dagegen ist der Sommer scheu. Fliehe, der Winter hält das Messer am Heft!

2. Was beklage ich sie beide, den Gesang der Vögel und die leuchtende Heide, wo doch mein Leid beklagenswert geworden ist? Die, nach der mein Herz stets verlangte, die tut mir so weh. Herrin, beende meine lange andauernden Schmerzen! Ich gestehe, immer wenn ich sehe, dass sich die Blicke ihrer strahlenden Augen von mir abwenden, dass ich dann erschrecke. Ihr befremdliches Verhalten stimmt mich oft unglücklich.

Vgl. auch die Übersetzung bei Höver/Willms, *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. I, S. 298f.

1. „Ist iht mêre schoenes“,
sprach ein altez wîb,
„danne des der schenke singet?
dast ein wunder grôz.

5 wê mir dis gedœnes,
daz mir dur den lîp
und dur diu ôren dringet!
des mich ie verdrôz.

wan si gelfent sînen sanc tag und naht
10 in dirre gazzen,
und ist er doch hübschem sange niht geslaht:
man sol in hazzen.“

Daz erhôrte ich sâ.
ich dahte: „alter hiute wagen, des bist dû sô grâ.“

2. „Hœra,“ sprach diu junge,
„wes bist du im ge-(88^{vb})haz?
dur got mich des bescheide,
liebez müeterlîn.

5 ob er iht guotes sunge,
wen beswæret daz?
jâ, tuot er nieman leide;
er muoz frœlich sîn.“

„dâ wolt“ er dich vernent mir genomen hân
10 an mînem bette.
kumt der übel tiuvel her, ich wil dich lân,
ê daz ich dich rette.“

Daz erhôrte ich sâ.
ich dahte: „alter hiute wagen, des bist dû sô grâ.“

3. „Liebiu muoter schône,“
sprach daz megetîn,
„du solt dich baz bedenken,
er ist unschuldig dran.

5 niht sô rehte hône,
liebe, lâz ez sîn.
du zürnest sant dem schenken,
der dâ singen kan.

ûf mîn triuwe, ez was im ûz der mâze leit:
10 ez tet sîn bruoder.“
diu alte sprach: „ir keiner hât bescheidenheit,
und wære ein fuoder.“

Daz erhôrte ich sâ.
ich dahte: „alter hiute wagen, des bist dû sô grâ.“

4. „Dû gestant dien liuten
umb ir tôrheit bî, “
sô sprach der megde muoter,
„dû bist misse varn.
- 5 waz sol ez betiuten?
dû bist al ze vrî.
du minnest niemen guoter,
vil unsælig barn!
- 10 wænest du, daz dir der schenke gebe sînen sanc,
den er dâ singet?
dû bist niht diu schœnste, diu in ie betwanc
alder noch betwinget.“
- Daz erhôrte ich sâ.
ich dahte: „alter hiute wagen, des bist dû sô grâ.“

5. Sî begunde singen
hovelich ein liet
ûz rôse rôtem munde,
diu vil stolze maget.
- 5 sî lie suoze erklingen,
daz von sorgen schiet,
ein liet, daz sî wol kunde:
sî was unverzagt.
- 10 „o wê!“ sprach diu muoter, „wes hâst dû gedâht?
du wilt von hinnen:
schenken lieder hânt dich ûz dien sinnen brâht:
du wilt endrinnen.“
- sî sprach: „muoter, jâ,
ich wil in die erne oder anderswâ.“

1,3 des] der C.

2,4 liebez] liebef C. 2,13f. Nur Das erhorte ich fa C.

3,13f. Nur Dc er C.

4,13f. Nur Das erhorte C.

1,3 danne] dann M, Ba, K. 1,11 unde] und H, M. 1,14 ich dahte] fehlt M, Ba, K – so auch in den Strophen 2–4 M, Ba, K; bist dû] bistû M – so auch in den Strophen 2–4 M.

2,2 du] fehlt H. 2,5 ob er] ober M, Ba, K. 2,11 übel] übele M. 2,12 daz ich] deich M, Ba, K. 3,4 er ist] erst M, Ba, K. 3,5 hône] hœne H, M, Ba, K. 3,7 sant dem] sanft H, samt dem Ba, an den K. 3,11 diu alte] d’alte M, K. 3,12 wære ein] wære ir ein H.

4,2 umb] umbe M, Ba, K. 4,9 wænest du daz dir] Wænestu H, du daz fehlt M, Ba, K. 4,12 alder] ald M, Ba, K.

5,8 unverzag] unverzaget H, M, Ba, K. 5,9 hâst dû] hâstu H, M, Ba.

Übersetzung

1. „Gibt es nicht (sonst) irgendetwas Schönes“, sprach eine alte Frau, „als das, was der Schenk singt? Das ist eine große Unerhörtheit! Oh, dieses Geschrei, das mir durch den Leib und durch die Ohren dringt. Das ist mir schon immer lästig. Denn sie grölen seinen Sang immer, Tag und Nacht, hier in den Gassen und er ist höfischem Sang überhaupt nicht angemessen; man muss ihn hassen.“

Das hörte ich so. Ich dachte: „Alte Haut, deshalb bist du so grau.“

2. „Hör mal“, sprach die Junge, „weshalb zürnst du ihm so? Bei Gott, sage mir das, liebes Mütterchen. Wenn er etwas Gutes singt, wen stört das? Er fügt ja niemandem Leid zu: Er darf fröhlich sein.“ – „Im letzten Jahr da wollte er dich mir (weg)nehmen – in meinem Bett. Wenn der üble Bursche hierher kommt, dann werde ich dich im Stich lassen, bevor ich dich rette.“

Das hörte ich so. Ich dachte: „Alte Haut, deshalb bist du so grau.“

3. „Liebe, schöne Mutter“, sprach das junge Mädchen, „du solltest besser nachdenken: Er ist unschuldig daran. Verhöhne ihn nicht so sehr. Liebe, lass das sein! Du zürnst zugleich dem Schenken, der da singen kann. Bei meinem Wort, es tat ihm über alle Maßen leid: Sein Bruder tat das.“ Die Alte sprach: „Keiner von ihnen hat Anstand und wäre es eine Fuhre voll.“

Das hörte ich so. Ich dachte: „Alte Haut, deshalb bist du so grau.“

4. Du steh‘ (nur) solchen Leuten wegen ihrer Verrücktheit bei“, sprach die Mutter des Mädchens. „Du bist auf den falschen Weg geraten. Was das bedeuten soll? Du bist allzu unbekümmert. Du liebst niemanden, der gut ist, du bösesartiges Kind. Glaubst, der Schenk würde sein Lied, das er da singt, dir widmen? Du bist nicht die Schönste, die ihn je erobert hat oder noch erobern wird.“

Das hörte ich so. Ich dachte: „Alte Haut, deshalb bist du so grau.“

5. Sie begann, aus rosarotem Mund auf höfische Art ein Lied zu singen, das sehr übermütige Mädchen. Sie ließ ein Lied, das sie gut konnte und das von Sorgen befreite, süß erklingen. Sie war unbeirrt. „Oh je“, sprach die Mutter, „an was hast du gedacht?“ Du willst (wohl) weg von hier. Die Lieder des Schenken haben dich um den Verstand gebracht: Du willst abhauen.“

Sie sprach: „Ja, Mutter, ich will zur Ernte oder anderswohin.“

1. Der sumer mit gewalde hât
bekleidet walt und ouwe.

der anger wol geblüemet stât
in süezem meien touwe.

- 5 diu heide breit hât grüne kleit
an sich geleit, ist mir geseit,
in wunneclîcher schouwe.

Mîn frowe ist guot, swie sî doch tuot mich ungemuot.

2. Mîn ungemüete ist gar ze grôz,
als ich iuch wil bescheiden.

ich stên ir helfe leider blôz,
diu mich in senden leiden

- 5 mit frömder tât ân allen rât,
swiez mir ergât, nu lange lât
als einen wilden heiden.

Mîn frowe ist guot, swie sî doch tuot mich ungemuot.

3. Ich lobê ir kiuschê und ouch ir lîp,
ir schoene (89^{ra}) und ir gebâren,
in gesach nie minneclîcher wîb
bî allen mînen jâren.

- 5 swie daz mich nie ir lop vervie,
doch sang ich ie dort unde hie
swâ ie die besten wâren.

Mîn frowe ist guot, swie sî doch tuot mich ungemuot.

4. Sol ich niht herzelieb bejagen
noch hôhe fröide erwerben,
sô mac ich doch von schulden klagen
und muoz von leide ersterben.

- 5 kumt ir gerich sô grimmeclich
als uber mich, sô scham si sich,
sol ich alsus verderben.

Mîn frowe ist guot, swie sî doch tuot mich ungemuot.

5. Mich bant ir liehter ougen blic
undê wil mich niht enbinden.

ich want mich in ir minne stric
und kan mich niht entwinden.

sus wart ich wunt zer selben stunt.
heî, rôter munt, nu tuo mir kunt,
sûl ich genâde vinden?

Mîn frowe ist guot, swie sî doch tuot mich ungemuot.

2,3 blôz] blûs C. 2,8 Nur Min frowe ift gût C.

3,8 Nur Min frowe ift gût C.

4,8 Nur Min frowe C.

5,8 Nur Min fro C.

1,3 wol] vol H. 1,5 grüne] grüeniu K.

2,6 swiez] swie ez H; lâ] hât K.

3,2 schœne] schone Be; gebâren] gebarn Be. 3,3 in gesach] ichn sach M, in sach K. 3,6 ich] ichz K.

4,5 grimmeclich] grimelich Be.

5,2 unde] und H, M, K. 5,7 sül] Sul Be.

Übersetzung

1. Der Sommer hat mit Kraft Wald und Aue eingekleidet. Die Wiese steht im süßen Maientau mit Blumen schön geschmückt da. Die weite Heide hat sich ein grünes Kleid angelegt, wie mir erzählt worden ist, in einem prächtigen Aussehen.

Meine Herrin ist freundlich, obwohl sie mich doch unglücklich stimmt.

2. Meine Betrübniß ist gar zu groß, wie ich euch erzählen will. Ich stehe leider ohne die Hilfe derjenigen da, die mich nun schon lange im Liebesleid belässt und mit (ihrem) befremdlichen Handeln und ohne jegliches Nachdenken, wie es mir (dabei) ergeht, wie einen wilden Ungläubigen behandelt.

Meine Herrin ist freundlich, obwohl sie mich doch unglücklich stimmt.

3. Ich lobe ihre Sanftmut und auch ihre Gestalt, ihre Schönheit und ihr Verhalten. Ich habe nie eine schönere Frau gesehen, solange ich lebe. Obwohl mich nie ihr Lob erreichte, sang ich es doch immer überall, dort und hier, wo stets die Besten waren.

Meine Herrin ist freundlich, obwohl sie mich doch unglücklich stimmt.

4. Sollte ich die Herzgeliebte weder gewinnen, noch hohe Freude erwerben, so kann ich doch zu Recht klagen und werde vor Leid sterben. Kommt ihre Strafe so erbarmungslos wie über mich, so schäme sie sich, sollte ich auf diese Weise zugrunde gehen.

Meine Herrin ist freundlich, obwohl sie mich doch unglücklich stimmt.

5. Der glänzende Blick ihrer Augen fesselte mich und will mich nicht loslassen. Ich wand mich in ihrer Liebesfessel und kann mich nicht entziehen. So wurde ich im selben Augenblick verletzt. Hey ja, roter Mund, nun offenbare mir, werde ich auf Gnade treffen?

Meine Herrin ist freundlich, obwohl sie mich doch unglücklich stimmt.

1. Komen ist der winter kalt
 der vil manig herze hât erschrecket.
 dâ ê stuont der grüene walt,
 daz ist nû mit dürrem rîse bestecket.

5 diu heide stât ir varwe bar,
 der anger al der bluomen schar.
 die rîfen sint gevallen dar,
 des hât sich des meien zît enblecket.

10 Sol ich tumber disen kumber
 iemer tragen, daz muoz ich klagen.

2. Waz klage ich des meien bluot,
 die rîfiere, die vil liechten ouwen?
 wan klage ich niht mînen muot
 den mir mit gebærdem hât verhowen

5 ein wîb, diu vil genâden hât?
 swie sî mich doch der âne lât –
 wie zimt ir selhiu missetât?
 sol man mich in leide lange schowen?

10 Sol ich tumber disen kumber
 iemer tragen, daz muoz ich klagen.

3. Herzelieb und herzeleit
 trage ich, doch mit ungelîcher wâge:
 swaz mîn herze liebe treit,
 seht, daz widerwigt mîn frowe trâge.

5 swaz aber ich leides hân von ir,
 daz wiget si vollecliche mir.
 mîn leit, daz ist ir herzen gir,
 swie ich doch mit dienstē ir hulden lâge.

10 Sol ich tumber disen kumber
 iemer tragen, daz muoz ich klagen.

4. Ir gebâren minneclich
 kan mîn hôhgemüete wol geswachen
 unde ir lachen inneclich,
 daz kan sî sô rehte süeze machen.

5 ir spiegel liechten ougen klâr,
 ir rôter munt mich sunderbâr
 verderben wil, dast leider wâr.
 wenne wil mir der ze fröiden lachen?

10 Sol ich tumber disen kumber
 iemer tragen, daz muoz ich klagen.

5. (89^{rb}) Mir tuot inneclîchen wê.
muoz ich ir daz künden mit gesange?
wil si, daz ich singe mê,
der ich hân gesungen her vil lange,
- 5 sô gebe mir lachelîche ir gruoze.
zehant sô wirt mir sorge buoz
und nîge ir nider unz ûf den fuoz.
frowe, füege, daz mîn leit zergange!
- 10 Sol ich tumber disen kumber
iemer tragen, daz muoz ich klagen.

1,4 dürrem] dürrē C.
2,6 der] dar C. 2,9f. Nur Sol ich tvmb^s C.
3,9f. Nur Sol ich tûb^s C.
4,1 Ir] IR *Majuskel* C. 4,9f. Nur Sol ich tumb^s C.
5,9f Wie 4,9f. C.

1,4 dürrem rîse] düren risen Be.
2,1 klage] klag M, K – so auch in 2,3. 2,3 klage] s. 2,1. 2,6 der] dar Be, H. 2,8 lange] langer H, M, K.
3,4 widerwigt] widerwîget M. 3,6 wîget] wîgt K. 3,8 lâge] jage Be.
4,3 unde] und M.
5,5 sô] si M.

Übersetzung

1. Der kalte Winter, der viele Menschen verschreckt hat, ist gekommen. Da, wo früher der grüne Wald stand, ist es jetzt mit dürrer Geäst besteckt. Die Heide steht ohne ihre Farbe da, der Anger (ohne) die ganze Blumenschar. Der Raureif ist dort niedergefallen, deshalb hat sich der Sommer entblößt.

Sollte ich Dummkopf dieses Leid ewig ertragen, so muss ich das beklagen.

2. Was beklage ich das Blühen im Mai, die Bäche, die überaus leuchtenden Wiesen? Warum beklage ich nicht meine Gefühle, die mir eine Frau, die große Freundlichkeit besitzt, mit ihrem Verhalten verletzt hat? Wie sie mich doch ohne diese lässt – wie geziemt ihr eine solche Missetat? Wird man mich weiterhin leiden sehen?

Sollte ich Dummkopf dieses Leid ewig ertragen, so muss ich das beklagen.

3. Herzensliebe und Herzensleid ertrage ich – jedoch in ungleichem Maße: Was mein Herz an Liebe trägt, seht, das zahlt mir meine Dame nur widerwillig zurück. Was ich aber an Leid von ihr habe, das lastet sie mir vollständig auf. Mein Leid, das ist ihr Herzenswunsch, obwohl ich doch mit (meinem) Dienst nach ihrer Gunst strebe.

Sollte ich Dummkopf dieses Leid ewig ertragen, so muss ich das beklagen.

4. Ihr liebenswertes Verhalten vermag meine Hochstimmung wohl zu senken und ihr inniges Lachen, das kann sie so außerordentlich süß hervorbringen. Ihre spiegelhellen, leuchtenden Augen, ihr roter Mund will mich besonders umbringen, das ist leider wahr! Wann wird der mir zur Freude lachen?

Sollte ich Dummkopf dieses Leid ewig ertragen, so muss ich das beklagen.

5. Es quält mich innerlich. Muss ich ihr das mit Gesang mitteilen? Will sie, der ich seither schon sehr lange gesungen habe, dass ich ihr mehr singe, so schenke sie mir lächelnd ihre Zuneigung. Dann werde ich sofort von Sorge befreit und verneige mich nieder bis auf den Fuß. Herrin, mach', dass mein Leiden vergeht!

Sollte ich Dummkopf dieses Leid ewig ertragen, so muss ich das beklagen.

1. „Swer nû verholner minne pfligt,
den wil ich warnen: es ist zît,
daz er von liebe scheide.
ob er den lîb niht ringe wigt.
- 5 sô hûetē er sich, swer tougen lît,
alsus warne ich si beide“,
sô sang ein wahter an der zinne wol.
„sît ich geliebe warnen sol,
sô gebe ein lieb vil lieben kus
- 10 mit nâhem umbe vange
und scheide sich von liebe alsus.“

2. „Sô wê mir“, sprach daz reine wîb,
„diz wecken tuot mir alsô wê,
wie wil der tac sô gâhen!“
sî umbevieng ir friundes lîb,
- 5 si sprach: „sol ich dich iemer mê
mit armen umbevâhen?“
vil minneclîchen er sî umbevienc,
manig kus dâ herzeclîch ergienc.
si lâgen beide dem gelîch,
- 10 wie sî die naht mit liebe
der minne pflægen fröiden rîch.

3. Der frowen ougen wurden rôet,
daz sî ir lieben friundes brust
mit trehen gar berêrte.
des heldes triuwe im daz gebôt,
- 5 daz sî vil dicke wart gekust,
als in diu minne lêrte.
er druhtē ir liehtez wengel an daz sîn,
er sprach: „vil süeze tröesterîn,
mîn herze an dir niht wenken kan,
- 10 mîn triuwe ist gegen dir stæte.“
er kuste sî und schiet von dan.

1,1 Wer nun verholnen mînen phliget *p* (*Hs. der Burgerbibliothek Bern, Cod. 260*). *1,4* ob er den lîp] obe ime der lip *p*; wigt] wiget *p*. *1,5* fehlt *p*. *1,6* si] siu *p*. *1,7* zinne] zinnen *p*. *1,8* sît] sider *p*. *1,9* vil lieben] dem andern *p*. *1,10* nâhem] nahe *p*.

1,1 pfligt] phliget *M*. *1,4* wigt] wiget *M*. *1,6* warne] warn *K*. *1,9* lieb vil lieben] lieb geliebe *K*. *2,8* manig] manc *M*, *K*. *2,10* wie] swie *K*. *3,7* druhte] druchte *H*. *3,10* gegen] gen *K*.

Übersetzung

1. „Wer auch immer jetzt eine heimliche Liebschaft pflegt, den will ich warnen: Es ist Zeit, dass er sich von der Liebsten trennt. Wenn er das Leben nicht geringschätzt, so hüte sich derjenige, der verborgen liegt, so warne ich sie beide“, so sang wohl ein Wächter an der Zinne. „Da ich Liebende warnen soll, so gebe ein Liebender in enger Umarmung einen überaus lieben Kuss und trenne sich auf diese Weise von der Liebsten.“

2. „So weh mir“, sprach die makellose Frau, „dieses Wecken tut mir so sehr weh, wieso muss der Tag so eilen!“ Sie umarmte ihren Geliebten und sprach: „Werde ich dich jemals wieder in den Armen halten?“ Er umarmte sie sehr zärtlich; viele innige Küsse erfüllten sich dort. Sie lagen beide genauso da, wie sie nachts leidenschaftlich und beglückend Liebe genossen hatten.

3. Die Augen der edlen Dame wurden rot, so dass sie die Brust ihres geliebten Freundes ganz mit Tränen benetzte. Die Ehrenhaftigkeit des Verborgenen gebot es ihm, dass sie sehr viel geküsst wurde, so wie es ihn die Minne gelehrt hatte. Er drückte ihre kleine glänzende Wange an seine und sprach: „Überaus süße Trösterin, mein Herz kann sich von dir nicht abwenden, meine Treue ist dir gegenüber beständig.“ Er küsste sie und ging davon.

1. Minne füeget dicke leit
mit vil sender arbeit,
der mîn herze ein wunder treit.

minne, diu hât den gewalt:

- 5 wil sî, ich wîrde an fröiden balt,
anders ich bin abegezalt.

minne, swer dich minnet und dich minnen muoz,
der ist unversinnet: wirt ime kumbers buoz,
er vermîdet dînen gruoze.

- 10 Ich bin dîn, minne, habe genâde mîn!

2. Mich gruoze ein vil rôter munt
minneclîche zeiner stunt.
sît was ie mîn herze wunt.

alsô traf diu minne mich

- 5 mit ir strâle grimmeclîch
in mîn herze tougenlich.

von der minne gruoze mir diu nôt ge-(89^{va})schach,
diu mir dâ sô suoze dur mîn herze brach.
owê, daz ichs ie gesach!

- 10 Ich bin dîn, minne, habe genâde mîn!

3. Ir zîmt wol swaz sî getuot:
sî ist mit zûhten hôhgemuot,
vor untæte wol behuot.

minne hât gehûset dar,

- 5 sî ist nâch schoene licht gevar,
an ir ist der wunsch vil gar.

swer die zît vertriben bî der lieben sol,
der muoz allen wîben iemer sprechen wol,
wan sî ist aller tugende vol.

- 10 Ich bin dîn, minne, habe genâde mîn!

2,10 Nur Ich bin din C.

3,1 Ir] IR C. **3,10** Wie 2,10 C.

1,2 arbeit] arebeit M, K. **1,7** minnen] mîden M, K. **1,8** wirt ime] im wirt K. **1,9** er] der K.

2,1 gruoze] gruozt M, K. **2,6** tougenlich] tougelich Be.

3,2 sî ist] sist M, K – so auch in 3,5.

Übersetzung

1. Minne bringt oft Leid mit überaus qualvoller Mühsal, an der mein Herz außerordentlich schwer trägt. Minne, die hat die Macht: Wenn sie will, dann werde ich vor Freuden kühn, sonst bin ich erledigt. Minne, wer immer dich liebt und dich noch lieben wird, der ist töricht: Wird er von Kummer befreit, kümmert er sich nicht (mehr) um deinen Gruß.

Ich gehöre dir, Minne, sei gnädig mit mir!

2. Mich grüßte eines Tages freundlich ein überaus roter Mund. Seitdem ist mir immer mein Herz verwundet. Auf diese Weise traf mich die Minne schlimm mit ihrem Pfeil heimlich in mein Herz. Durch den Gruß der Minne geschah mir die Not, die da so süß auf mich hereinbrach. Ach, dass ich sie je angesehen habe!

Ich gehöre dir, Minne, sei gnädig mit mir!

3. Ihr ziemt gewiss, was sie tut: Sie ist durch ihre Wohlerzogenheit (sehr) edel, vor Untaten völlig geschützt. Die Minne hat sich dort niedergelassen; sie ist strahlend schön, sie ist gänzlich vollkommen. Wer auch immer die Zeit bei der Geliebten verbringen will, der muss alle Frauen fortwährend loben, denn sie besitzt alle Tugenden.

Ich gehöre dir, Minne, sei gnädig mit mir!

1. Sumer wil uns aber bringen
grünen walt und vogel singen;
anger hât an bluomen kleit;
berg und tal in allen landen
5 sint erlöst ûz winters banden;
heide rôte rôsen treit.
sich fröit al diu werlt gemeine,
nieman trûret, wan ich eine,
sît mir diu vil süeze reine
10 frümt sô manig herzeleit.
Swer vil dienet âne lôn
mit gesange, tuot erz lange,
der verliuret manigen dôn.
2. Ich wil al den liuten künden,
daz si lebt mit grôzen sünden,
der ich ie was undertân,
5 die si hât an mir verschuldet,
sît mîn herze kumber duldet:
des wil sî sich niht entstân.
wie mag sî die sünde bûezen?
mir wart nie ein lieblich grûezen,
10 dâ von wir uns scheiden müezen:
ich wil urloub von ir hân.
Swer vil dienet âne lôn
mit gesange, tuot erz lange,
der verliuret manigen dôn.
3. Frowe, diu mir vor in allen
wîlent müeste wol gevallen,
noch vernemt ein liedelîn:
ir sint âne lougen schœne,
5 doch ist schœne dicke hœne;
daz ist leider an iu schîn.
nû wil ich mîn singen kêren
an ein wîb, diu tugende lêren
kan und alle fröide mêren:
10 seht, der diener wil ich sîn!
Swer vil dienet âne lôn
mit gesange, tuot erz lange,
der verliuret manigen dôn.
4. Werdiu minne, ich wil dich strâfen,
dû bist gegen mir hartê entslâfen:
sît ich strûhtê in dîniu bant,

5 ich bin dîner wîse ein tôre:
 mîn sang gât dir für dîn ôre,
 dîner helfe ich nie bevant.

 hilf! ich bin mit spilnden ougen
 wunt inz herze sunder lougen.
 daz tet mir ein wîb sô tougen,
 10 an der ist wol dienst bewant.

 Swer vil dienet âne lôn
 mit gesange, tuot erz lange,
 der verliuret manigen dôn.

5. Minne, heile mîne wunden,
 die mir in vil kurzen stunden
 von der strâle dîn geschach!

 mich hât ob zwein lieh-(89^{vb})ten wangen
 5 sêre ir ougen blic gevangen.
 ach, waz ich dar under sach:

 ein rôten munt von rœte brinnen!
 daz betwanc mich in dien sinnen,
 daz ich sî muoz iemer minnen:
 10 ir blic mir dur mîn herze brach.

 Swer vil dienet lange zit,
 ist sîn frowe in tugenden schowe,
 wizzent daz si lôn im gît.

2,1 Ich] ICh C. 2,10 urloup] urlob C. 2,11–13 Nur Swer vil dienet C.
 3,11–13 Der Refrain wird in C durch Vers 11 angedeutet.
 4,11–13 Wie 2,11–13 C.

1,2 vogel] vogele M. 1,10 frumt] frumt M, Ba. 1,13 verliuret manigen] verliuset manegen M,
 Ba, verliuset mängen K.
 2,8 mir] wir M.
 3,2 müeste] muoste H, M, Ba, K. 3,4 sint] sît Ba, K.
 4,2 gegen] gen K. 4,4 dîner] mîner K.
 5,2 die] diu K. 5,7 ein rôten munt] einen munt Ba, K. 5,10 dur mîn herze] durz herze Ba, K.
 5,11–13 Der Refrain ist bei Be genau wie in den vorigen Strophen. 5,12 tugenden] tugende
 Ba, K. 5,13 wizzent] wizzet Ba, K.

Übersetzung

1. Der Sommer will uns abermals grünen Wald und Vogelgezwitscher bringen; der Anger trägt ein Blumenkleid; in allen Landen sind Berg und Tal aus den Fängen des Winters erlöst; die Heide trägt rote Rosen. Die ganze Welt freut sich zusammen, niemand trauert – nur ich allein, da mir die überaus liebliche Reine so manches Herzeleid beschert.

Wer durch Gesang viel dient, ohne belohnt zu werden, der vergeudet, wenn er es lange tut, so manche Melodie.

2. Ich will allen Leuten erzählen, dass sie, der ich seit jeher Untertan bin, mit großen Sünden lebt, die sie an mir verschuldet hat, denn mein Herz erleidet Schmerz: Das will sie nicht einsehen. Wie vermag sie die Sünde wieder gut zu machen? Mir wurde nie ein freundlicher Gruß zuteil, deshalb müssen wir uns trennen: Ich will Abschied von ihr nehmen!

Wer durch Gesang viel dient, ohne belohnt zu werden, der vergeudet, wenn er es lange tut, so manche Melodie.

3. Herrin, die mir vor allen anderen früher gut gefallen hätte, vernehmt noch ein Liedchen: Ihr seid zweifellos schön, doch ist Schönheit nicht zu trauen; das ist an euch leider erkennbar. Nun will ich mein Singen an eine Frau richten, die Vortrefflichkeit lehren und alle Freude vermehren kann: Seht, deren Diener will ich sein.

Wer durch Gesang viel dient, ohne belohnt zu werden, der vergeudet, wenn er es lange tut, so manche Melodie.

4. Verehrte Minne, ich will dich bestrafen: Du bist mir gegenüber fest eingeschlafen. Seitdem ich in deinen Fesseln strauchelte, bin ich in Bezug auf dich ein Dummkopf: Mein Gesang war für dein Ohr bestimmt, deine Unterstützung fand ich nie. Hilf (mir)! Ich bin durch die leuchtenden Augen zweifellos bis ins Herz verwundet. Das fügte mir eine Frau so heimlich zu, der zu dienen völlig angemessen ist.

Wer durch Gesang viel dient, ohne belohnt zu werden, der vergeudet, wenn er es lange tut, so manche Melodie.

5. Minne, heile meine Wunden, die mir vor ganz Kurzem durch deinen Pfeil zugefügt wurden! Mich hat vor (den) zwei glänzenden Wangen der Blick ihrer Augen fest gefangen. Ach, was ich darunter sah: Einen roten Mund, der vor Röte glühte! Das bezwang meine Sinne, so dass ich sie immer lieben muss. Ihr Blick durchdrang mir mein Herz.

Wer lange Zeit viel dient, weiß, dass seine Dame, wenn sie ein vorbildliches Verhalten besitzt, ihn belohnt.

1. Ich solde den liechten sumer loben;
des hân ich mich versûmet her.

daz lant ist niden und dâ bî oben
geblüemet nâch mîs herzen ger.

- 5 diu zît uns bringet niuwe fruht,
frid und fruot ist uns bereit.
ir swâben, nemt die alten zuht
her für, sô tragent ir êren kleit,
mit *zühten* sult ir sîn gemeit.

- 10 Swem ich singe, swiez erklinge,
swaz ich sage, doch trage ich klage.

2. Mîn klage ist, daz mich hât verwunt
ir minneclîcher ougen schîn,

ir liechtevarwer rôter munt,
enmitten in daz herze mîn.

- 5 an schoen', an kiuschē und ouch an zuht
ist sî für elliū wîb gelobet,
ir wunnebernden reinen fruht
an tugenden nieman überobet,
wan daz sî an mir senden dobet.

- 10 Swem ich singe, swiez erklinge,
swaz ich sage, doch trage ich klage.

3. Mîn klage ist, daz ich sende nôt
von der vil herzelieben hân

und sî mir daz noch nie enbôt,
ich sold in ir genâden stân.

- 5 ir rede ist gegen mir gar verswigen,
daz sî nie wort ze mir sprach.
sus hât diu liebe mir verzigen:
daz ist mîn klagendez ungemach.
owê, daz ich sî ie gesach!

- 10 Swem ich singe, swiez erklinge,
swaz ich sage, doch trage ich klage.

4. Mîn klage ist ungerihtet mir,
wie guot gerihte der künig hât.

ob ich nu klagte daz von ir,
daz sî mich in den sorgen lâ, t

- 5 wer æhtet sî danne ûffen reht,
wan sî wirt von mir niht genant?
nu lânt gerihte wesen sleht,
ez sî dem rihter wol erkant,

sô ist ungerihtet sâ zehant.

10 Swem ich singe, swiez erklinge,
swaz ich sage, doch trage ich klage.

5. Mîn klage, diu mag wol enden sich,
ob diu vil herzeliebe wil.

sî tuot gegen mir unminneclîch;
daz ist ân endē und âne zil.

5 ach got, wie lange sol daz wern,
daz sî tuot ungenâde an mir?
in‘ mac ir hulde niht (90^{ra}) embern
und hân doch kleinen trôst von ir.
sus hindert sich mîns herzen gir.

10 Swem ich singe, swiez erklinge,
swaz ich sage, doch trage ich klage.

1,1 Ich] ICh C. 1,9 zûhten] fehlt C; sult] zult C.

2,10f. Nur Swem ich singe C.

3,10f. Wie 2,10 C.

4,9 sâ zehant] sazehant C. 4,10f. Nur Swem ich C.

5,11 fehlt C.

1,1 solde] sold H, Ba, K. 1,4 mîs] mîns H, Ba, K. 1,6 und] unde H, M, K. 1,7 swâben] Swâbe H, Ba, K. 1,8 tragent] traget Ba, tragt K. 1,9 zûhten sult ir] zuht ir Be.

2,3 ir liehteverwer rôter munt] ir liehtiu varwe, ir rôter munt M. 2,5 schœn'] schœne Ba, K.

2,9 dobet] tobet H, M, Ba, K.

3,4 sold] solde M, Ba, K. 3,5 gegen] gen K. 3,9 ich sî] ichs M.

4,2 wie guot gerihte] Wie guote gerihte Be, swie guot gerihte H, swie guot geriht Ba, K. 4,5 danne] dann M, Ba, K. 4,7 lânt] lât Ba, K. 4,8 ez sî] ezn sî M, Ba, K. 4,9 sô ist] sost K.

5,3 gegen] gein Ba, K, gen M. 5,5 wern] weren Be. 5,7 embern] enbern H, Ba, K. 5,9 mîns] min Be.

Übersetzung

1. Ich sollte den hellen Sommer loben; das habe ich bisher versäumt. Das Land ist überall, hier unten und da oben, nach meinem Herzenswunsch mit Blumen geschmückt. Diese Jahreszeit bringt uns neue Frucht. Friede und Frohsinn werden uns zuteil. Ihr Schwaben, holt den alten Anstand hervor, dann tragt ihr ein Ehrenkleid. Mit feiner Lebensart sollt ihr geschmückt sein.

Wem ich auch singe, wie es auch erklingt, was ich auch sage, ich habe doch Kummer.

2. Meine Klage ist, dass mich das liebliche Glänzen ihrer Augen, ihr leuchtender roter Mund mitten in meinem Herzen verwundet hat. An Schönheit, an Sittsamkeit und auch an Anstand muss sie für alle Frauen gelobt werden; an Vortrefflichkeit überbietet niemand ihr Freude bringendes, makellooses Wesen, auch wenn sie mir gegenüber wütend tobt.

Wem ich auch singe, wie es auch erklingt, was ich auch sage, ich habe doch Kummer.

3. Mein Leid ist, dass ich sehnstüchtige Qual durch die Herzgeliebte erleide und sie mir noch nie übermitteln ließ, dass ich in ihrer Gunst stehen solle. Ihre Rede mir gegenüber ist so verschwiegen, dass sie (noch) nie ein Wort zu mir gesprochen hat. Ebenso ist die Liebste mir gegenüber taub: Das ist mein beklagenswertes Unglück. Oh weh, dass ich sie jemals erblickt habe!

Wem ich auch singe, wie es auch erklingt, was ich auch sage, ich habe doch Kummer.

4. Mein Leid wird mir nicht geschlichtet werden, auch wenn der König ein gutes Gericht hat. Wenn ich nun das von ihr anklagte, dass sie mich in den Sorgen lässt, wer ächtet sie dann vor Gericht, wenn sie von mir nicht (beim Namen) genannt wird? Nun lass das Gericht aufrichtig sein: Selbst wenn es [die Angelegenheit] dem Richter vollständig bekannt ist, so bleibt es dann ungestraft.

Wem ich auch singe, wie es auch erklingt, was ich auch sage, ich habe doch Kummer.

5. Meine Klage, die kann sich durchaus beenden, wenn die überaus Herzgeliebte (es) will. Sie verhält sich mir gegenüber feindselig; das ist ohne Ende und ohne Ziel. Ach Gott, wie lange soll das andauern, dass sie mir Unglück zufügt? Ich kann ihre Gunst nicht entbehren und erhalte doch (nur) wenig Ermutigung von ihr. Auf diese Weise verhindert sich mein Herzenswunsch.

Wem ich auch singe, wie es auch erklingt, was ich auch sage, ich habe doch Kummer.

1. Ez ist niht lang, daz ich mit einer minneclîchen frowen
begunde hübscher klaffe vil,
die ich von herzen minne.

ich sprach: „lant iuwer tugendē an mir und iuwer güete schouwen!

- 5 ich binz, der iu dâ dienen wil
in muotē und in dem sinne.

an worten und an werken hânt ir mîn gewalt.

iuwer tugend manigvalt
sol mich des geniezen lân,

- 10 daz ich iuch vor allen frowen in dem herzen hân.

Ich bin iu holt, ir sint mîn golt,

mîn hort, mîn edel gesteine.

ûffen sêle und ûffen lîp

und dar zuo ûf elliu wîb

- 15 aht ich gegen iuch sicherlîchen kleine.“

2. Si sprach: „die rede hânt ir wol tûsent frowen ê gekündet.
ir wænet lîhte tœren mich.
ir sint ein lügenære!

der ir dâ singent und iuch hât daz herze gar enzündet,

- 5 diu ist iu lieber vil danne ich.
mirst iuwer klaffē unmaere!

ir wænet, daz ich sî der mære ein göichelîn.

est ein ander danne mîn,

ich erkenne sî vil wol,

- 10 diu iu daz herze dicke tuot in leide jâmers vol.

Ir gouchgovolt, der sint ir holt

und ahtet sî vil kleine

ûffen iuwers toerschen lîb,

wand sî ist gar ein biderb wîb.

- 15 iuwer minne ist allenthap gemeine.“

3. Dô swuor ich manigen eit, sî wære diu, der ich dâ singe
und sprach: „ir sulnt mich schelten niht,
wan ich bin iuwer eigen.

ich bin iu herzeclîchen holt, swie mir dar an gelinge.

- 5 swaz iemer mir dâ von geschiht,
ich wil iu dienst erzeigen.

wan in gesach ûf erde nie sô reine fruht.

schœne und alle wîblich zuht

hât got selbē an iuch geleit,

- 10 swie daz ir mir nû ein teil der zûhte hânt verseit.

Ich bin iu holt, ir sint mîn golt,

mîn hort, mîn edel gesteine.

ûffen sêle und ûffen lîp

- und dar zuo ûf elliu wîb
15 aht ich gegen iuch sicherlîchen kleine.“
4. Si sprach: „ir soltent frowen loben, dâ man iuch baz geloubet
und iuvern dienst bieten dar,
dâ man iuch dienstes bæte.
ich weiz wol, wâ si wont, diu iuch der sinne gar beroubet:
5 dâ nimt man iuwer kleine war,
si giht, ir sint unstæ-(90^{rb})te.
ein biderb wîp mag an iuch werwort vinden wol,
dâ von man iuch schiuhen sol.
ir hânt ungetriuwen muot,
10 dâ von iu diu minneclîch unminneclîchen tuot.
Ir gouchgovolt, der sint ir holt
und ahtet sî vil kleine
ûffen iuvern tœrschen lîp,
wand si ist gar ein biderb wîp.
15 iuwer minne ist allenthalp gemeine.“
5. Ich sprach: „vil liebiu frowe mîn, nu trœstent mir die sinne!“
si sprach: „ir sunt von hinnen gân!
wie lange went irz trîben?
sold ich für frömden kumber sîn gegen iu ein trœsterinne,
5 des müest ich iemer laster hân
gegen allen guoten wîben.
ja, enbin ich niht, dur die ir lident selken pîn.“
ich sprach: „jâ, ir, frowe mîn!“
sî sprach: „daz ist rehte erlogen:
10 ir hânt enunther dâ mit vil manig wîb betrogen.
Nun saget mir niht, waz iu geschiht,
wan ich geloubē iu kleine!
iuwer trugehafter lîb
hât betrogen manic wîb.“
15 alsus so schiet von mir diu sūeze reine.

3,12–15 Nur Ich bin ûch holt · ir sint min golt C.

4,12–15 Nur Ir göchgovolt · der sint ir holt C.

1,4 lant] lât Ba; tugende] tugend K. **1,6** muote] mût Be. **1,7** und] unde K; hânt] hât Ba – so auch in 2,1, 3,10 und 4,9. **1,11** sint] sît Ba – so auch in 2,3, 2,11, 3,11, 4,6 und 4,11. **1,15** aht] ahte M, K – so auch in 3,15; gegen iuch] gegen iu H, M, gen iu K – so auch in 3,15. **2,1** hânt] s. hânt 1,7. **2,2** wænet] wænent H – so auch in 2,7. **2,4** singent] singet Ba; und iuch] und iu H, M, unde iu K. **2,5** danne] dann M, Ba, K. **2,8** mîn] mich Be. **2,10** iu daz herze dicke tuot] diu iu tuot daz herze dicke Ba, diu iu dicke tuot daz herze M, K. **2,14** Wand sî ist] wan sist M, Ba, K; biderb] biderbe M, Ba, K – so auch in 4,7 und 4,14.

3,1 manigen] mängen K. 3,2 sulnt] sult Ba. 3,4 herzeclîchen] herzelichen Be. 3,11 iuch] iu K. 3,15 Wie 1,15.

4,1 soltent] soltet Ba; iuch] iu H, M, K – so auch in 4,7. 4,2 dienst] dienst M, K. 4,6 giht] jiht H. 4,7 biderb] s. biderb 2,14 und 4,14. 4,10 minneclîch] minneclîche K. 4,14 biderb] s. biderb 2,14 und 4,7.

5,1 trœstent] trœstet Ba, M. 5,2 sunt] sulnt H, sult Ba. 5,3 went] welt Ba. 5,4 gegen] gein Ba, gen K. 5,5 müest] müeste M, K. 5,6 gegen] gein Ba, gen M, K. 5,7 ja, enbin ich] jan bin ichz M, ja enbin ichz K; lident] lîdet Ba. 5,10 enunther] hin und her Be, unze her H, enunt her Ba, K; mit] mite K. 5,11 saget] sagent K; waz] swaz M. 5,15 so] fehlt Ba, K.

Übersetzung

1. Es ist (noch) nicht lange her, dass ich mit einer liebreizenden Dame, die ich von Herzen liebe, einen überaus netten Schwatz begann. Ich sagte: „Beweist Euren Anstand und eure Güte an mir! Ich bin es, der Euch da mit Herz und Verstand dienen will. Ihr habt, was Worte und Werke angeht, Macht über mich. Euer großer Anstand möge mich Freude daran haben lassen, dass ich Euch vor allen (anderen) edlen Damen im Herzen trage.

Ich bin Euch zugetan, ihr seid mein Gold, mein Schatz, mein Edelstein. Auf Leib und auf Seele und dazu auf alle (anderen) Frauen achte ich im Vergleich zu Euch wahrhaftig kaum.“

2. Sie sprach: „Diese Geschichte habt Ihr wohl schon tausend edlen Damen erzählt. Ihr glaubt, ich sei leicht zu täuschen. Ihr seid ein Lügner! Diejenige, für die Ihr (da) singt und die Euch noch dazu das Herz entflammt hat, die ist Euch viel lieber als ich. Mir ist Euer Geschwätz zuwider! Ihr glaubt, dass ich ein Ersatz für die eigentliche Adressatin dieser Rede sei. Veralbert eine andere als mich. Ich kenne sie sehr wohl, die Euch oft das Herz mit Leid und Schmerz erfüllt.

Ihr Dummkopf! Der seid Ihr zugetan, obwohl sie doch Euch Narren sehr wenig beachtet, denn sie ist eine ganz rechtschaffene Frau. Eure Liebe ist in jeder Hinsicht gewöhnlich.“

3. Da schwor ich mehrfach, sie wäre diejenige, für die ich da singe und sprach: „Ihr sollt mich nicht tadeln, denn ich gehöre Euch. Ich bin Euch von Herzen zugetan, wie auch immer ich damit Erfolg habe. Was auch immer mir darum geschieht, ich will Euch zu Diensten sein. Denn ich sah auf Erden noch nie ein so reines Geschöpf. Schönheit und jegliche weibliche Wohlerzogenheit hat Gott selbst an Euch vollbracht, auch wenn Ihr mir nun einen Teil dieser Erziehung versagt.

Ich bin Euch zugetan, ihr seid mein Gold, mein Schatz, mein Edelstein. Auf Leib und auf Seele und dazu auf alle (anderen) Frauen achte ich im Vergleich zu Euch wahrhaftig kaum.“

4. Sie sprach: „Ihr solltet edle Damen loben, wo man Euch mehr glaubt und Euren Dienst dort anbieten, wo man Euch um Dienst bittet. Ich weiß genau, wo sie wohnt, die Euch des Verstandes beraubt: Dort kümmert man sich wenig um Euch. Sie sagt, Ihr seid untreu. Eine rechtschaffene Frau mag wohl Ausreden für Euch finden, deshalb muss man Euch aus dem Wege gehen. Ihr seid unehrlich, deshalb ist die Schöne Euch gegenüber feindselig.

Ihr Dummkopf! Der seid ihr zugetan, obwohl sie doch Euch Narren sehr wenig beachtet, denn sie ist eine ganz rechtschaffene Frau. Eure Liebe ist in jeder Hinsicht gewöhnlich.“

5. Ich sprach: „Meine überaus geliebte Herrin, nun helft mir!“ Sie sprach: „Ihr sollt von hier verschwinden! Wie lange wollt ihr es (noch) treiben? Sollte ich euch wegen einer anderen

trösten, müsste ich mich dafür allen anständigen Frauen gegenüber immer schämen. Wirklich, ich bin es nicht, durch die Ihr solche Qual erleidet.“ Ich sprach: „Doch, Ihr, meine Herrin!“ Sie sprach: „Das ist wirklich gelogen: Ihr habt damit überall sehr viele Frauen betrogen.

Nun erzählt mir nicht, was Euch zustößt, denn ich glaube Euch überhaupt nicht! Ihr Betrüger habt viele Frauen getäuscht.“ Auf diese Weise trennte sich die edle Schöne von mir.

12.

(46C–50C)

1. Sumer wunne ist hin gekêret,
winter wil begrîfen
lichte bluomen und den klê.
kleine vogelîn sint versêret
5 von den kalten rîfen;
dâ bî siht man ouch den snê.
o wê wunneclîcher ougen weide,
die man sach ûf anger unde ûf heide!
die stânt nû in leide.
10 daz tuot mînem herzen wê.
Sol mîn herze frô bestân,
sô muoz minne mîne sinne ruowen lân.
2. Owê, siuftebærer sorgen,
diu mîn herze twinget!
ach, ich fröidelôser man!
die trage ich vil unverborgen,
5 sît mîn herze ringet
dar nâch des mir minne erban.
in weiz noch niht, waz diu minne richet,
daz si mîne fröide sô zerbrichet,
sît mîn zunge ir sprichet
10 niht wanz beste, sô ich kan.
Sol mîn herze frô bestân,
sô muoz minne mîne sinne ruowen lân.
3. Lieb in herzen, lieb in ougen,
lieb in mînen sinnen,
lieb, vor valsche wol behuot,
lieb in liebe, sunder lougen,
5 lieb, ich muoz dich minnen,
swie mir dîn genâde tuot.
liebez lieb, du hâst mich mit gewalte
lieplich brâht in sorge manigvalte.
liebez lieb, nu walte
10 liebe gegen mir, frowe guot.
Sol mîn herze frô bestân,
sô muoz minne mîne sinne ruowen lân.
4. Guot gebâren, schœn an lîbe
hât diu minneclîche,
kiusche in herze sunder wân.
wer gesach an keinem wîbe,
5 diu (90^{va}) sich ir gelîche
und die tugende möhte hân,

der si pfliget, mîn frowe unwandelbære?
 alle frowen lâzen âne swære,
 ez sint wâriu mære,
 10 der muoz ich ir bî gestân.

Sol mîn herze frô bestân,
 sô muoz minne mîne sinne ruowen lân.

5. Ez ist dicke daz gesprochen:

swer gewaltig wære,
 der solt' doch genædig sîn.

diz reht ist an mir gebrochen.

5 diu vil sældenbære,
 diu ist gar gewaltig mîn

und hân doch genâde dâ niht funden.
 wan ir trôst ist gegen mir gar verschwunden,
 diu mir zallen stunden

10 tuot ir ungenâde schîn.

Sol mîn herze frô bestân,
 sô muoz minne mîne sinne ruowen lân.

1,3 bluomen] blvme C.

2,11 und 2,12 Nur Sol min herze C.

3,12 Wie 2,12.

4,12 Wie 2,12.

5,12 Wie 2,12.

1,4 vogelîn] vogel K

2,4 trage] trag M, K. 2,6 des] der diu H.

3,10 gegen] gen K.

4,1 schœn] schœne M, K. 4,3 herze] herzen K. 4,7 pfliget] pfligt K.

5,3 doch] ouch H, M. 5,8 gegen] gen K.

Übersetzung

1. Die Sommerwonne ist davon gezogen, der Winter will die leuchtenden Blumen und den Klee ergreifen. Die kleinen Vögelchen sind von den kalten Frösten getroffen; in der Nähe sieht man auch (schon) den Schnee. Ach, die prächtige Augenweide, die man auf dem Anger und der Heide sah! Um die steht es nun schlimm. Das tut mir im Herzen weh.

Soll mein Herz fröhlich bleiben, dann muss die Minne meinen Geist ruhen lassen.

2. Ach, die(se) jammervolle Sorge, die mein Herz überwältigt! Ach, ich freudloser Mann! Ich trage sie ganz unverborgten, denn mein Herz ringt nach dem, was mir die Minne versagt. Ich weiß bis jetzt nicht, was die Minne bestraft, dass sie meine Freude so zerbricht, obwohl ihr meine Zunge nur das Beste spricht, das ich kann.

Soll mein Herz fröhlich bleiben, dann muss die Minne meinen Geist ruhen lassen.

3. Geliebte im Herzen, Geliebte in den Augen, Geliebte in meinem Verstand, makellose Geliebte ohne Fehler, Geliebte in der Leidenschaft zweifellos, Geliebte, ich muss dich lieben, wie auch immer sich deine Gnade mir zuwendet. Liebe Geliebte, du hast mich mit (aller) Macht liebevoll in vielfache Bedrängnis gebracht: Liebe Geliebte, gute Herrin, nun lasse mir gegenüber Liebe walten.

Soll mein Herz fröhlich bleiben, dann muss die Minne meinen Geist ruhen lassen.

4. Die Liebliche hat ein ehrenhaftes Benehmen und eine schöne Gestalt; Sittsamkeit im Herzen zweifellos. Wer hat je eine Frau gesehen, die sich ihr gliche und die über das vorbildliche Verhalten verfüge, das sie, meine tadellose Herrin, besitzt? Alle edlen Damen mögen ohne Schwermut sein; es sind wahre Dinge, das muss ich ihr zugestehen.

Soll mein Herz fröhlich bleiben, dann muss die Minne meinen Geist ruhen lassen.

5. Häufig ist das (hier) gesagt worden: Wer mächtig ist, der sollte dennoch gnädig sein. Dieses Recht ist an mir gebrochen worden: Die überaus Schöne, die hat vollkommen Gewalt über mich und doch habe ich dort keine Gnade gefunden. Denn ihr Beistand ist mir gegenüber völlig verschwunden; die gibt mir jederzeit ihren Unwillen zu erkennen.

Soll mein Herz fröhlich bleiben, dann muss die Minne meinen Geist ruhen lassen.

1. Tougenlîchen lag verborgen
bî liebe ein rîter wol gemuot.

Dâ von pflag der wahter sorgen.
Er sang: „swer hie lît umbehuot,

- 5 ob der behalten will den sînen lîp,
sô wecke in minneclîchen, reine wîb!
Er ist ze lange hie gelegen;
dâ von sô gebe er dir den morgensegen.“

2. Des erschrag diu minneclîche.
Si dâht: „o wê, der leiden zît!
Erst entslâfen senfteclîche,
der hie an mînem arme lît.

- 5 Den will der liechte tac von mir verjagen;
dâ von muoz ich an fröiden gar verzagen.“
Si kust in slâfent an den munt
und sprach: „der wahter tuot den morgen kunt.“

3. Dâ wart ir der kus vergolten,
ein wider küssen dâ geschach.
Ach, si lâgen als si will!
Diu frowe ûz rôtem munde sprach:

- 5 „tuo ritters êre an mir vil senden schîn!“
er sprach: „vil herzeliebe frowe mîn,
ich will dir mîne fröide lân.
Sich, lieb, diu sol dir hie ze pfande stân.“

1,2 rîter] ritter *M, K.* 1,4 umbehuot] unbehuot *K.*

2,2 dâht] dâhte *M, K.* 2,4 mînem arme] mînen armen *Be, M.* 2,6 gar] *fehlt Be.* 2,7 kust] kuste
M, K.

3,1 der] *fehlt Be.*

Übersetzung

1. Heimlich lag ein edler Ritter verborgen bei der Geliebten. Darum machte sich der Wächter Sorgen. Er sang: „Wenn hier jemand unbewacht liegt und wenn derjenige sein Leben behalten möchte, dann wecke ihn auf liebevolle Weise, makellose Frau! Er hat (bereits) zu lange hier gelegen! Deshalb möge er dir nun den Morgensegen erteilen.“

2. Darüber erschrak die Schöne. Sie dachte: „Oh weh, die Zeit der Qualen! Er ist sanft eingeschlafen, der hier in meinem Arm liegt. Den will der helle Tag von mir fortjagen; davon

werde ich die Freuden gänzlich verlieren“. Sie küsste ihn, den Schlafenden, auf den Mund und sprach: „Der Wächter verkündet den Morgen.“

3. Da wurde ihr der Kuss vergolten, ein Kusswechsel erfolgte dort. Ach, sie lagen genau so dort, wie sie es ihnen bestimmt war! Die edle Dame sprach aus dem roten Mund: „Erbringe an mir den so sehr ersehnten Beweis ritterlicher Ehre!“ Er sprach: „Meine überaus herzgeliebte Herrin, ich will dir meinen Frohsinn zurücklassen; sieh’, Liebste, dieser soll dir als Pfand hierbleiben.“

1. Sumer, dîner lieben künfte
bin ich frô, du hâst gewalt!
dîner hôhen sigenünfte
fröit sich anger und der walt.
- 5 In dem walde høert man singen,
kleine vogelîn suoze erklingen;
ûf dem anger schône entspringen
siht man bluomen manicvalt.
- Diu zît wart nie sô wol gezieret:
10 ich hân des meien bluot erzwieret.
die wil ich brîsen mit gesange,
swie doch mîn kumber wert ze lange.
ich bin tumb, daz ich mîn langez leit den liuten künde.
manger sprichet: „seht, (90^{vb}) dest wâr, ez wigt in harte ringe.“
15 ich wær sicherlîchen tôt, wan daz mich nert gedinge,
daz ich noch den kumber mîn ze liebem ende bringe.
Sol ich iemer frô bestân,
sô minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.
2. Liehte bluomen, zît des meien,
vogel singen hilfet niht.
sihe ich tanzen unde reijen,
swes diu werlt ze fröiden giht,
- 5 doch sô trûrent mir die sinne;
ungemüete wont mir inne,
sît mir von der süezen minne
weder lieb noch trôst geschiht.
- Mich hât der wessen minne strâle
10 verwundet niht zem êrsten mâle.
der alte kumber hât mich sêre
verwunt: waz sol diu rede nu mêre?
minne wil ir alten ungenâde an mir nu niuwen.
ich gelepte nie sô gar in kumberlîchen riuwen.
15 sî wil mir in sendem herzen grôze sorge briuwen:
der ich ie getriuwe was, diu wil mir niht getriuwen.
Sol ich iemer frô bestân,
sô minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.
3. Mich nimt wunder, ob diu reine
habe gesetzet in ir muot,
daz si mich in herzen meine,
sam si mit den ougen tuot.
- 5 seht, sô muoz ich gar verderben,

möht ich lieben blic erwerben,
dar nâch in ir gruoze sterben,
sô wær doch daz ende guot.

- 10 si smêhet mich mit liechten ougen;
wær ich ir in ir herzen tougen,
sô müesten ougen nâch dem herzen
mir bûezen kumberlîchen smerzen,
den ich nû vil lange hân von sus getânen sachen:
diu vil liebe wolte mir ze fröiden nie gelachen,
15 doch muoz ich ir mit gedanke nahtes dickê erwachen,
daz man möhte hoeren mir daz herze ûz jâmer krachen.

Sol ich iemer frô bestân,
sô minnê und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.

4. Swâ man minneclîche lachet,
hât dâ minne niht gewalt,
sô ist ir hôher prîs verswachet,
sol si dâ sîn abe gezalt.

- 5 wan mag wol an mîner frowen
minneclîchez lachen schouwen.
ist diu minnê an ir verhouwen,
sô ist si doch dar nâch gestalt.
swer ir vil liechten ougen sæhe,
10 wie der nâch mînem sinne jæhe!
diu schœne hât vil hôh gemüete,
kiuschê unde rehte wîbes güete.
in gesach nie schœner wîb unde (91^{ra}) alsô wol gebâren,
in gesach sô rôten munt bî allen mînen jâren,
15 in gesach nie wîbes lîp sô reinen und sô klâren;
doch kan sî wol mit gebærden mannes herzen vâren.
Sol ich iemer frô bestân,
sô minnê und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.

5. Ob diu liebe fürhtet sünde,
dem tuot sî doch niht gelîch.

- hât si guoter liute kûnde;
die sint mit ir sünden rîch,
5 daz sî ir niht gebent ze buoze,
daz si müeste mir vil suoze
lachen unde in liebem gruoze
gegen mir nîgen minneclîch.
ir bîhter hânt niht rehter sinne:
10 si geltent minne mit unminne.
sô wirt der sünde destê mêre.
si solten wîsen rehte lêre.

- ob si mir ir gruoze verseit, der ich hân wol gesprochen,
 sâ zehant wirt minne mit unminne an mir gerochen.
 15 sî hât an getriuwen friunde triuwe gar zerbrochen;
 dâ von ist mîn hôher muot in leide gar betrochen.

Sol ich iemer frô bestân,
 sô minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.

2,1 Liehte] Lehte C. 2,17f. Nur Sol ich iemer C.

3,17f. Nur Sol ich iemer frô bestā C.

4,17f. Wie 3,17 C.

5,17f. Nur Sol ich C.

1,6 vogelîn] vogel K. 1,11 brîsen] prîsen Be, H, M, K. 1,13 kûnde] singe Be, H, M, K. 1,14 wigt] wiget M. 1,18 sô minne] sô muoz Minne M, K – so auch in allen übrigen Strophen.

2,1 Liehte bluomen, zît des meien] Rehte blûmenzit des meien Be. 2,2 vogel] vogele M. 2,4 giht] jiht H. 2,8 trôst] troste H. 2,9 wessen] wahsen H.

3,6 Möht] Möhte M, K. 3,9 smêhet] smâhet M, K. 3,14 frôiden] frôide Be, H.

4,3 sô ist] sost M, K – so auch in 4,8. 4,12 kiusche] kiusch K. 4,13 unde] und Be, M, K.

5,7 unde] und H, M. 5,8 gegen] gen K. 5,9 hânt] han Be. 5,13 ich] ir Be. 5,15 getriuwem] getriuwen Be, H.

Übersetzung

1. Sommer, über deine willkommene Ankunft bin ich froh: Du hast Kraft! Über deine großen Siege freut sich Wiese und Wald. In dem Wald hört man kleine Vögelchen singen und süß erklingen; auf der Wiese sieht man bereits zahlreiche Blumen spriessen. Die Jahreszeit war nie so sehr geschmückt; ich habe die Blüte des Maien prüfend betrachtet. Die will ich mit Gesang ehren, obgleich doch mein Kummer (schon) zu lange anhält. Ich bin töricht, dass ich den Leuten mein langes Leid verkünde. Viele sagen: „Seht, in Wahrheit ist es ihm vollkommen gleichgültig“. Ich wäre bestimmt (schon) tot, wenn mich nicht die feste Hoffnung am Lieben erhielte, dass ich meinen Kummer noch zu einem guten Ende bringe.

Soll ich jemals fröhlich sein, dann müssen die Minne und die überaus Schöne mich aus Sorgen freilassen.

2. Leuchtende Blumen, Maienzeit, Vogelsingen hilft nicht. Sehe ich tanzen und reihen, was immer die Welt zur Freude bietet, so bin ich in Gedanken doch traurig. Missmut ruht in mir, da mir von der süßen Minne weder Liebe noch Trost zuteil wird. Mich hat der scharfe Minnepfeil nicht zum ersten Mal verwundet. Der alte Kummer hat mich schwer verwundet: Was soll diese Rede jetzt noch? Die Minne will ihre alte Grausamkeit jetzt an mir erneuern. Nie habe ich so gänzlich schlimmes Leid erlebt. Sie will mir im sehnächtigen Herzen großen Kummer bereiten: Diejenige, der ich immer treu war, die will mir nicht vertrauen.

Soll ich jemals fröhlich sein, dann müssen die Minne und die überaus Schöne mich aus Sorgen freilassen.

3. Ich frage mich, ob die Reine sich vorgenommen hat, dass sie mich im Herzen (so) liebt, wie sie es mit den Augen tut. Seht, dann muss ich gänzlich zugrunde gehen. Könnte ich einen verliebten Blick erhalten und danach in ihrem Gruß sterben, so wäre das Ende doch gut. Mit strahlenden Augen verschmähst sie mich. Wäre ich heimlich in ihrem Herzen, so

müssten die [ihre] Augen dem Herz entsprechend mir den jammervollen Schmerz lindern, den ich nun (schon) überaus lange erleide durch solche Umstände: Die überaus Geliebte wollte mir zur Freude niemals lachen, doch muss ich durch den Gedanken an sie nachts oft erwachen, so dass man mein Herz vor Kummer brechen hören könnte.

Soll ich jemals fröhlich sein, dann müssen die Minne und die überaus Schöne mich aus Sorgen freilassen.

4. Hat die Minne da keine Macht, wo man liebevoll lacht, so verringert sich ihr hoher Wert, sollte sie da bezahlt werden müssen. An meiner Herrin kann man liebevolles Lachen durchaus erblicken. Auch wenn sie keine Liebe empfindet, so sieht sie doch entsprechend aus. Wer auch immer ihre überaus glänzenden Augen sähe, wie der meinen Gedanken zustimmen würde! Die Schöne besitzt eine überaus hohe Gesinnung, Sittsamkeit und angemessene weibliche Güte. Ich habe nie eine schönere Frau gesehen und so ein feines Benehmen; ich habe in meinem ganzen Leben nie einen so roten Mund gesehen, ich habe niemals eine so makellose und so schöne Frau gesehen; und doch weiß sie wohl mit ihrem Verhalten die Herzen der Männer zu gefährden.

Soll ich jemals fröhlich sein, dann müssen die Minne und die überaus Schöne mich aus Sorgen freilassen.

5. Falls die Geliebte Sünde fürchtet, so verhält sie sich doch nicht dementsprechend. Ist sie mit ehrenhaften Leuten bekannt; die sind mit ihren Sünden beladen, so dass sie ihr nicht die Buße auferlegen, mich überaus süß anzulächeln und sich in freundlichem Gruße liebevoll mir gegenüber zu verneigen. Ihre Beichtväter haben falsche Gedanken: Sie vergelten Liebe mit Feindschaft. Auf diese Weise wird die Sünde umso größer. Sie sollten die richtige Lehre unterrichten. Wenn sie, über die ich gut gesprochen habe, mir ihre Zuneigung versagt, wird an mir sofort Liebe mit Feindschaft gestraft. Sie hat einem treuen Freund gegenüber das Vertrauen vollständig gebrochen. Deswegen ist meine Hochstimmung unter Kummer verborgen.

Soll ich jemals fröhlich sein, dann müssen die Minne und die überaus Schöne mich aus Sorgen freilassen.

1. Ich wil der vil lieben singen disen sang,
 diu mîn herze tougenlîchen hât verwunt.
 sî kan swære an allen dingen machen kranc,
 nieman kan sich ir gelîchen: dast mir kunt.
- 5 nû, warumbe lobte sî,
 möht ichz niht bewæren
 mit ir zûhten wol?
 sî ist vor allem tadel vrî
 und vor bæsen mæren.
- 10 dâ bî ist ir herze tugenden vol.
 Frowe, ir hânt mich uber wunden sunder bâr
 iu ze dienst in kurzen stunden: daz ist wâr!
2. Tugenderîchiu, reine frowe, sælig wîb,
 ougent an mir iuwer güete und alle zuht!
 als diu rôse in meien touwe ist iuwer lîb
 und der gilijē in wunne blüete an sîner fruht.
- 5 ich wil iuwer diener sîn,
 nâch dem süezen lône,
 daz ir trœstent mich
 und ir wendent mînen pîn.
 aller tugende ein krône,
- 10 gar ân allen wandel minneclich!
 Frowe, ir hânt mich uber wunden sunder bâr
 iu ze dienst in kurzen stunden: daz ist wâr!
3. Wunneclîcher ougenweide ich nie gesach
 danne der vil wol getânen mündel rôt.
 si ist vor allem herzeleide ein schirm, ein tach:
 swer si siht, der muoz sich ânen sender nôt.
- 5 wil diu minne mir gestân
 gen der minneclîchen,
 seht, sô wurd ich vrô,
 sô wolde ich die sorge lân
 ûz dem herzen slîchen.
- 10 minneclîchiu minne, füege ez sô!
 Frowe, ir hânt mich über wunden sunder bâr
 iu ze dienst in kurzen stunden: daz ist wâr!

1,1 Ich] ICh C.

2,11–12 Nur Frowe ir C.

3,11–12 Nur Frowe ir hant C.

1,5 lobte sî] lobte ich sî *H, M, K*. 1,6 möht] möhte *M, K*. 1,8 sî ist] sist *M*, siest *K*. 1,10 tugenden] tugende *K*. 1,11 hânt mich] hât mich *K* – so auch in 2,11 und 3,11; über wunden] über wunden *H*, überwunden *Be, M, K* – so auch in allen übrigen Strophen. 1,12 dienst] dienste *K* – so auch in 2,12 und 3,12.
 2,2 ougent] ouget *K*. 2,4 gilije] gilge *M, K*; wunne blüete] wunnenblüete *K*. 2,6 dem] den *Be*. 2,7 trœstent] trœstet *K*. 2,8 und] unde *K*; wendent] wendet *K*.
 3,3 sî ist] sist *M*, siest *K*; allem] allen *Be*; tach] dach *H, M, K*. 3,7 wurd] würd‘ *H*, wurde *K*. 3,8 wolde] wold *K*. 3,9 dem] den *Be*.

Übersetzung

1. Ich will der überaus Geliebten, die unbemerkt mein Herz verwundet hat, dieses Lied singen. Sie vermag in jeder Hinsicht Schmerz zu verringern, niemand kann sich mit ihr vergleichen: Das ist mir bekannt. Nun, warum sollte ich sie loben, könnte ich es mit ihrem Anstand nicht leicht beweisen? Sie ist ohne jeden Tadel und böse Gerüchte, noch dazu ist ihr Herz voller Tugenden.

Herrin, Ihr habt mich unverzüglich dazu gebracht, Euch sofort zu Diensten zu sein:
 Das ist wahr!

2. Tugendhafte, reine Herrin, edle Frau, offenbart an mir Eure Freundlichkeit und Eure gute Erziehung! Euer Körper ist wie die Rose im Maientau und seine Früchte wie die prächtige Blüte der Lilie. Ich will Euer Diener sein um des süßen Lohnes willen, dass Ihr mich tröstet und mir meine Qual beendet, Krone der Vollkommenheit, gänzlich ohne jeden Fehler liebreizend!

Herrin, Ihr habt mich unverzüglich dazu gebracht, Euch sofort zu Diensten zu sein:
 Das ist wahr!

3. Eine prächtigere Augenweide als den roten Mund der überaus Schönen habe ich nie gesehen. Sie ist vor allem Herzensleid ein (Schutz-)Schirm, ein Dach. Wer immer sie erblickt, der muss sich allen Sehnsuchtsschmerzes entledigen. Wenn die Minne mir gegen die Liebreizende beisteht, seht, dann würde ich fröhlich. Dann wollte ich die Sorge aus dem Herzen schleichen lassen. Liebliche Minne, füge es so!

Herrin, Ihr habt mich unverzüglich dazu gebracht, Euch sofort zu Diensten zu sein:
 Das ist wahr!

1. Sumer ouget sîne wunne,
daz ist an der zît.

prüeve er wol, swer tihten kunne,
(91^{rb}) waz mâterje lît

- 5 an dem walde und ûf der heide breit.
wan mag schowen wie die ouwen stânt bekleit,
waz der anger liechter bluomen treit.

Est ein alt gesprochen wort:
swâ dîn herze wont, dâ lît dîn hort.

2. Ich habē endelîchen funden
einen schœnen hort.

den kôs ich mir zeinen stunden.
nûst mîn herze dort

bî dem horde der mir fûeget pîn.

- 5 diu vil reine wandels eine muoz mir sîn
hort in dem vil senden herzen mîn.

Est ein alt gesprochen wort:
swâ dîn herze wont, dâ lît dîn hort.

3. Mîn hort kan wol tugende horden
unde hôhen muot.

diu mir ist ze horde worden,
dest mîn frowe guot.

- 5 in der güete lôse, wol gestalt,
ir gebâren an den jâren mich tuot alt,
swie ir tugende doch sî manigvalt.

Est ein alt gesprochen wort:
swâ dîn herze wont, dâ lît dîn hort.

4. Maniger der hât hort verborgen,
des er trœstet sich:

mîn hort gît mir niht wan sorgen
unde smêhet mich.

- 5 mîn vil lieber hort ist mir alsô
gar unnütze. minne schütze cupîdô
traf mîn herze, sît bin ich unfrô.

Est ein alt gesprochen wort:
swâ dîn herze wont, dâ lît dîn hort.

5. Minne diu ist gewalteclîchen
allen dingen obe:

ir kan niht ûf erde entwîchen;
ez gevâhe ir klobe.

- 5 wîsheit, hort, diu beide nîgent ir.
minne sûeze, kumber bûeze nâch der gir,
twinge mînen hort gelîche mir!

Est ein alt gesprochen wort:
swâ dîn herze wont, dâ lît dîn hort.

2,1 Ich] ICh C. *2,8f.* Nur Est ein C.
3,5 güete lôse] gûtelôse C. *3,8f.* Nur Est ein C.
4,8f. Nur Est ein alt ge C.
5,9 fehlt C.

1,6 wan] man K.
2,1 habe] hab Be, M, Ba, K.
3,1 tugende] tugenden Be. *3,2* unde] und Be. *3,5* in der geitelœse] in der güete lôs und M, In
derst getelœse Ba, in ir getelœse K. *3,7* sî] sîn Ba, K.
4,1 Maniger] Manger K. *4,4* smêhet] smæhet H, smâhet M, Ba, K.
5,1 diu ist] diust M, Ba, K.

Übersetzung

1. Der Sommer zeigt seine Pracht, es ist an der Zeit: Wer dichten kann, der prüfe sorgfältig, welcher Stoff im Wald und auf der weiten Heide liegt. Man kann sehen, wie die Wiesen geschmückt dastehen, was auf dem Anger an leuchtenden Blumen steht!

Es ist ein altes Sprichwort: Wo dein Herz lebt, da liegt dein Schatz.

2. Ich habe schließlich einen schönen Schatz gefunden. Den habe ich mir einst erwählt: Nun ist mein Herz dort bei diesem Schatz, der mir Qual zufügt. Die überaus Reine, Makellose muss mir in meinem überaus sehnsüchtigen Herzen ein Schatz sein.

Es ist ein altes Sprichwort: Wo dein Herz lebt, da liegt dein Schatz.

3. Mein Schatz vermag gewiss feinen Anstand und freudige Gedanken anzuhäufen. Diejenige, die mein Schatz geworden ist, das ist meine edle Herrin. Anmutig in der Vollkommenheit, schön von Gestalt, macht mich ihr Verhalten an Jahren alt, obwohl ihre guten Eigenschaften doch zahlreich sind.

Es ist ein altes Sprichwort: Wo dein Herz lebt, da liegt dein Schatz.

4. Mancher hat einen verborgenen Schatz, an dem er sich tröstet: Mein Schatz gibt mir nichts als Sorgen und behandelt mich verächtlich. Mein überaus geliebter Schatz hilft mir also gar nicht. Der Minneschütze Cupido traf mein Herz, seitdem bin ich unglücklich.

Es ist ein altes Sprichwort: Wo dein Herz lebt, da liegt dein Schatz.

5. Die Minne steht über allem: Ihr kann nichts auf Erden entrinnen; ihre Fessel wird es gefangen nehmen. Weisheit und Schätze, die verneigen sich beide vor ihr. Liebliche Minne, lindere den Kummer, wie es der Wunsch ist, bezwingen meinen Schatz so wie mich.

Es ist ein altes Sprichwort: Wo dein Herz lebt, da liegt dein Schatz.

Vgl. auch die Übersetzung bei Höver/Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 299ff..

17.

(67C–68C)

1. Winter leide grüne heide
hât verderbet und den walt;
wan mag schouwen an den ouwen,
dâ lît nû der rîfe kalt.
- 5 ich wirdę alt von selken dingen.
noch klage ich ein ander nôt,
daz diu liebe mich wil twingen,
der ich mich ze dienstę ie bôt.
ich wil singen, zôren bringen,
- 10 daz ich nâch ir jâmers won.
2. Jâmers schricke lîdę ich dicke:
daz tuot mînem herzen wê.
ich vil tumber disen kumber
lîden muoz aber als ê.
- 5 swiez ergê, ich muoz doch sorgen
beide, naht und ouch den tag,
daz ich âbent noch den morgen
sî niht sol noch sehen mag.
unverborgen muoz ich worgen
- 10 in ir banden, dunket mich.

2,4 als ê] alfe C. 2,10 Hierauf Raum für eine Strophe C (91^{va}).

1,3 wan] man K. 1,5 wirdę] wird M, Ba, K. 1,6 klage] klag M, Ba, K.

2,4 muoz aber] muoz nu aber Ba, aber muoz M, K. 2,8 sol noch sehen] sehen sol noch M, Ba, K. 2,10 banden] bande Be.

Übersetzung

1. Winterleid hat die grüne Heide und den Walt zunichte gemacht; man kann auf die Wiesen blicken, da liegt jetzt der kalte Reif. Ich werde alt von solchen Dingen. Zudem beklage ich noch eine andere Not: dass die Geliebte, der ich mich seit jeher zu Diensten angeboten habe, mich quälen will. Ich will singen, zu Gehör bringen, dass ich in Sehnsucht nach ihr lebe.

2. Ich leide oft unter plötzlichen Schmerzausbrüchen: Das tut meinem Herz weh. Ich großer Dummkopf muss diesen Kummer wieder erleiden wie früher. Was auch geschieht, ich muss mich doch immerzu sorgen, nachts– und auch tagsüber, dass ich sie nie, weder abends noch am Morgen, weder sehen darf noch kann. Mir scheint, ich muss mich vor aller Augen in ihren Fesseln quälen.

Vgl. auch die Übersetzung bei Höver/Willms, *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. I, S. 301f..

1. Nû ist der arge winter hie,
der uns wil betwingen aber leider
die bluomen und den klê.

5 ô wê, der zerfüert uns ie
meien sîniu wunneclîchen kleider!
ich Sorge, wiez ergê.

wizzent, swer den winter lang
alsô muoz vertriben
âne lieben umbevanc,
10 wie mag der belîben,
sîn fröide werde kranc?

Liep gedinge tuot mich geil,
ich gewinne heil.

2. Owê, lieblich nâher smuc!
ô wê, minneclîchez umbevâhen
und ô wê, gütlich kus!

5 ô wê, herzeclîcher druc!
wenne sol ich sender den enpfâhen
joch singe ich umbe sus?

doch gedinge ich, daz ir muot
unde ir wîblich güete,
diu mich frölich singen tuot,
10 hœhe mîn gemüete.
sî ist sô rehte guot.

Liep gedinge tuot mich geil,
ich gewinne heil.

3. Wer gesach ir frowen lîp,
der ir lachen al sô wol gezæme
und ir vil werder gruoz?

5 ez ist manig schœne wîb,
diu doch niender ist alsô genæme.
des man ir sprechen muoz.

swenne ir rôse rôter munt
und ir liechten ougen
blickent in mîns herzen grunt
10 *lachelîchen*, tougen,
sô wirdê ich wol gesunt.

Liep gedinge tuot mich geil,
ich gewinne heil.

4. Wol dir, minnenclîchîu fruht!
wol *dir*, dû hâst fröide rîch gemüete
und doch mit rehter schame.

wol dir, dû hâst wîblich zuht!
 5 wol dir, dû hâst ûzerwelte gûete
 mit rehter kiuschê alsam!
 wol dir, dû bist ûzerkorn,
 liep unwandelbære!
 wol dir, wan du bist ver erzorn
 10 und für sende swære
 an dise werlt erborn.
 Liep gedinge tuot mich geil,
 ich gewinne heil.

5. Wê, warumbe tuot si daz,
 daz si mir daz herze niht enbindet
 von sender arbeit?
 sicherlich ir stüende baz,
 5 sît si mich sô sigelôsen vindet,
 daz sî mîn sendiu leit
 ûf genâde næmê an sich,
 doch in liebem trôste,
 alsô, daz diu guote mich
 10 von den banden lôste.
 sô leptê ich wunneclîch.
 Liep gedinge tuot mich geil,
 ich gewinne heil.

1,4 zerfüert] zer fûrt C.
 2,12f. Liep gedinge tout mich *etc.* C.
 3,10 lachelîchen] lachelîcheliçh C. 3,12 *Wie* 2,12f. C.
 4,2 dir] dr C. 4,12f. *Nur* Liep gedinge C.
 5,12 f. *Wie* 4,12f. C.

1,1 Nû ist] Nûst M, K. 1,6 wiez] wie ez H, swiez M. 1,7 wizzent] wizzet K. 1,11 werde]
 enwerde H, M, K.
 2,4 herzeclîcher] herzelicher Be. 2,6 joch] noch M, K. 2,8 unde] und Be, H.
 3,8 und] unde M, K. 3,11 wurde] wirt Be.
 4,3 schame] scham Be, H, M, K. 4,8 unwandelbære] und wandelbere Be. 4,9 ver erzorn] vûr
 zorn H, M, K.
 5,3 arbeit] arebeit Be, K. 5,8 liebem] lieben Be.

Übersetzung

1. Nun ist der böse Winter hier, der uns leider wieder die Blumen und den Klee überwältigen will. Ach, er zerstört uns immer die herrlichen Kleider, die der Mai trägt. Ich bin in Sorge, wie die Sache ausgeht. Ihr sollt wissen, wer auch immer sich den langen Winter auf diese Weise, ohne liebevolle Umarmung, vertreiben muss: Wie kann der ausharren, wenn seine Freude abnimmt?

Die Verheißung der Liebe stimmt mich fröhlich; mir wird Glück zuteil!

2. Ach, zärtliches Aneinanderschmiegen! Ach, liebevolle Umarmung und, ach, herrlicher Kuss! Ach, inniges Drücken! Wann soll ich Sehnsüchtiger das empfangen oder singe ich umsonst? Aber ich hoffe, dass ihr Gemüt und ihr weiblicher Anstand, der mich dazu veranlasst, fröhlich zu singen, meine Stimmung heben wird. Sie ist so wahrhaft vornehm.

Die Verheißung der Liebe stimmt mich fröhlich; mir wird Glück zuteil!

3. Wer hat je eine Frau gesehen, der ihr Lächeln so gut anstünde und ihr überaus hochverehrter Gruß? Es gibt viele schöne Frauen, die doch durchaus nicht so beliebt sind, dass man über sie spricht. Wann immer ihr rosenroter Mund und ihre glänzenden Augen im Stillen freundlich in die Tiefe meines Herzens blicken, so werde ich wohl geheilt.

Die Verheißung der Liebe stimmt mich fröhlich; mir wird Glück zuteil!

4. Wohl dir, du liebliches Geschöpf! Wohl dir, du hast ein sehr fröhliches Wesen, jedoch mit angemessenem Ehrgefühl. Wohl dir, du besitzt weibliche Untadeligkeit! Wohl dir, du besitzt herrliche Vollkommenheit genauso wie angemessene Sittsamkeit! Wohl dir, du bist auserwählt, ewige Geliebte! Wohl dir, denn du bist gegen Zorn und gegen Sehnsuchtsschmerz in diese Welt geboren.

Die Verheißung der Liebe stimmt mich fröhlich; mir wird Glück zuteil!

5. Ach, warum tut sie das, dass sie mir das Herz nicht von sehnsüchtiger Not befreit? Da sie mich so wehrlos findet, stünde es ihr gewiss besser an, dass sie sich meines Sehnsuchtsleids im Vertrauen auf Hilfe annähme, aber in liebevoller Ermutigung, in der Weise, dass mich die Gute aus diesen Fesseln löste: Dann würde ich glücklich leben.

Die Verheißung der Liebe stimmt mich fröhlich; mir wird Glück zuteil!

1. Heide walt und anger, wol bekleit,
die hânt sich enblæzet: dest mîn klage.

kleiner vogelîn trûren ist mir leit,
die der winter twinget alle tage.

- 5 noch trage ich in mînem herzen grôzer swære sunder strît,
daz mich leit in sorgen diu vil sælden-(91^{vb})bære lange zît.

wol im, der ze liebe hât den trôst,
daz er sender leide wirt erlôst!

2. Wê mir, wê der siuftebernden nôt,
daz ich trôst von liebe niht enhân,
sît diu minne dienen mir gebôt;
der ich bin mit triuwen undertân.

- 5 ich lân mich an ir genâde sicherlîchen, sî ist sô guot:
wer mag nû an hôhen fröiden baz gerîchen mir den muot?

Wol im, der ze liebe hât den trôst,
daz er sender leide wirt erlôst!

3. Reine kiusche, tugendrîche sitte:
sî hât in ir herze rehte schame.

sældê und êre wont der lieben mitte
noch in rehter wîbes güete alsam.

- 5 mir kam in daz herze ir minneclîch gebâren, do ich si sach.
des lîde ich, vil sender, nû bî manigen jâren ungemach.

Wol im, der ze liebe hât den trôst,
daz er sender leide wirt erlôst!

4. Nieman mag der minne hân gewalt.
sî tuot dicke wê und ofte wol.

er mag wol ze sælden sîn gezalt,
den si tuot mit willen fröiden vol.

- 5 ich sol leider noch bevinden, ob diu minne fröide gebe:
sî tuot ungenâde mir in mînem sinne, swie ich lebe.

Wol im, der ze liebe hât den trôst,
daz er sender leide wirt erlôst!

1,5 vor grôzer ist funder sw^se ausgestrichen C.

2,7f. Nur Wol im der C.

3,7f. Nur Wol im der zeliebe hat C.

4,7f. Nur Wol im der ze liebe C; hierauf Raum für eine Strophe C.

1,2 die] diu K. 1,3 vogelîn] vogel K. 1,4 die] diu H. 1,6 leit] lât H, M, K.

2,5 sî ist] sîst *M, K*.

3,1 tugendrîche] tugenderîche *M, K*. 3,2 herze] Herzen *H, M, K*; schame] scham *M, K*. 3,6 lîde] lîd *M, K*; manigen] mängen *K*.

4,1 minne] Minnen *Be*.

Übersetzung

1. Heide, Wald und Anger, schön bekleidet, die haben sich entblößt: Das ist meine Klage. Die Verzweiflung der kleinen Vögelchen, denen der Winter jeden Tag Gewalt antut, bekümmert mich. Mehr noch trage ich in meinem Herzen zweifellos großen Kummer, weil mich die überaus Liebenswerte schon lange Zeit in Bedrängnis bringt.

Wohl ihm, der neben der Liebe die Zuversicht hat, dass er aus sehnsuchtsvollem Leiden erlöst wird.

2. Weh mir, weh dieser beklagenswerten Not, dass ich von der Geliebten keine Ermutigung erhalte, obwohl mir die Minne zu dienen gebot; der bin ich ein treuer Untertan. Ich verlasse mich gewiss auf ihr Wohlwollen, sie ist so gut: Wer vermag mir die Stimmung nun besser mit hohen Freuden zu bereichern?

Wohl ihm, der neben der Liebe die Zuversicht hat, dass er aus sehnsuchtsvollem Leiden erlöst wird.

3. Reine Sanftmut, vorbildliches Benehmen: Sie hat in ihrem Herzen angemessene Zurückhaltung. Güte und Würde sind der Geliebten wie noch in wahrhaft weiblicher Vollkommenheit zu Eigen. Mich berührte ihr liebenswertes Auftreten im Herzen, als ich sie sah. Deshalb ertrage ich überaus Sehnsüchtiger nun seit vielen Jahren (störende) Unruhe.

Wohl ihm, der neben der Liebe die Zuversicht hat, dass er aus sehnsuchtsvollem Leiden erlöst wird.

4. Niemand vermag über die Minne Macht auszuüben. Sie tut häufig weh und oftmals gut. Gewiss kann der zu den Glücklichen gezählt werden, den sie bereitwillig mit Freuden erfüllt. Ich muss leider noch herausfinden, ob die Minne Freude schenkt: Mir fügt sie meinen Gedanken Unglück zu, wie auch immer ich lebe.

Wohl ihm, der neben der Liebe die Zuversicht hat, dass er aus sehnsuchtsvollem Leiden erlöst wird.

1. Wol bekleidet stêt diu heide,
anger und der grüene walt.

bî der liechten ougen weide
hœrt man stimme manigvalt,

- 5 in den ouwen vogelîn dôene.
meije wart noch nie sô schœene,
den ich mit gesange krœne,
noch sô rehte wolgestalt.

10 Frowe, sich: dû solt mich
trœsten, sît ich minne dich!

2. Sich fröit al diu werlt gemeine
gegen der wunneclîchen zît.

nieman trûret, wan ich eine,
sît si mir niht fröide gît.

- 5 der ich diene in ganzen triuwen:
diu wil mînen kumber niuwen.
ich lebē in vil starken riuwen
von den mæren iemer sît.

10 Frowe, sich: dû solt mich
trœsten, sît ich minne dich!

3. Âne got sô hât mîn nieman
den gewalt, als sî wol hât.

itwîzet mich des ieman,
(92^{ra}) stüendē ez dem, als ez mir stât,

- 5 er geloupte mir zwâre,
der ich diene sunderbâre,
wie diu mîner jungen jâre
fröide nider sîgen lât!

10 Frowe, sich: dû solt mich
trœsten, sît ich minne dich!

4. Wer gesach ie créatiure,
die man weiz in wîbes namen

alsô schœene, alsô gehuire?
diu darf sich des niht beschamen,

- 5 alsô kiuschē und alsô guot,
alsô tugenthaft in muote
und an êren sô behuot?
diu ist ein sælig wîb benamen.

10 Frowe, sich: dû solt mich
trœsten, sît ich minne dich!

2,9f. Nur Frowe sich du solt C.
 3,6 sunderbâre] sunder bâre C. 3,9f. Wie 2,9f. C.
 4,9f. Wie 2,9f. C; hierauf Raum für eine Strophe C.

1,5 vogelîn] vogel K. 1,6 wart] enwart M, K.
 2,2 gegen] gen K. 2,7 lebe] leb M, K.
 3,3 itwîzet mich des] itewizet mich des Be, H, itewîzet mir daz M, K.
 3,5 zwâre] ze ware H, zewâre Be, M, K.
 4,5 guot] guote H, M, K. 4,6 tugenthaft] tugenthafte M, K; in] im H; muote] muot Be. 4,7
 und] unde M, K; behuot] behuote H, M, K.. 4,8 diu ist] diust M, K.

Übersetzung

1. Schön bekleidet steht die Heide da, die Wiese und der grüne Wald. In der Nähe dieser strahlenden Augenweide hört man zahlreiche Stimmen, in den Auen die Melodien der Vögelchen. Der Mai, den ich mit Gesang kröne, war noch nie so schön, noch so wahrhaft anmutig.

Herrin, sieh', du sollst mich ermutigen, denn ich liebe dich!

2. Die ganze Welt freut sich gemeinsam über die herrliche Jahreszeit. Niemand trauert außer mir allein, denn sie schenkt mir keine Freude. Diejenige, der ich mit ganzer Aufrichtigkeit diene, die will meinen Kummer wieder aufleben lassen. Wegen dieser Nachrichten lebe ich seither ständig in tiefer Trauer.

Herrin, sieh', du sollst mich ermutigen, denn ich liebe dich!

3. Außer Gott hat niemand auf die Weise Macht über mich, wie sie es doch hat. Tadelte mich jemand dafür, wenn es dem erginge, wie es mir ergeht, er würde mir gewiss glauben, wie die, der ich unvergleichlich diene, die Freude meiner Jugend sinken lässt!

Herrin, sieh', du sollst mich ermutigen, denn ich liebe dich!

4. Wer hat jemals ein Geschöpf gesehen, das man als „Frau“ kennt, das so schön, so edel ist? Die braucht sich dessen nicht zu schämen, so sittsam, so gut, so tugendhaft und so voller Würde. Sie ist wirklich eine vollkommene Frau.

Herrin, sieh', du sollst mich ermutigen, denn ich liebe dich!

1. Ich wil allen liuten betiuten mîs herzen klage
und wie grôzen kumber ich tumber nu trage,
wie mich sorge twinget und singet doch mir der lîp:
seht, daz muoz ich lîden durh mîden ein wîb.
- 5 des muoz ich den jâmer schricken leidr undertænig sîn.
ich ligē in ir minnen stricke, daz ist an mir worden schîn.
sî kan senden smerzen ûz herzen vertriben wol.
rôse ob allen wîben man si nennen so.
2. Wâ ist nû diu schœne? ich dœne und nîge ir gar.
ich wil aber grûezen die sûezen, nement war,
schône mit gesange. swie lange ich ir frömde sî,
doch sô hât ir jugende vil tugende dâ bî.
- 5 hât si guotē ein michel wunder in dem herzen zaller stunde,
und si doch vor ûz besunder mir daz herze hât verwunt.
Sî kan senden smerzen ûz herzen vertriben wol.
rôse ob allen wîben man si nennen sol.
3. Wenne sun ir ougen mir tougen ze blicke varn,
und diu sûeze junge mir swunge den arn
und mich unbevienge, sô gienge mir sorge hin.
seht, sô wolt ich scheiden von leiden den sin.
- 5 wâfenâ, der lieben stunde! wenne sol ich die geleben,
daz ich von ir rôtem munde solte ein lieblich küssen nemen?
Sî kan senden smerzen ûz herzen vertriben wol.
rôse ob allen wîben man si nennen sol.

2,7f. *Nur* Si kan senden *C*.

3,7f. *Wie* 2,7f. *C*.

1,1 mîs] mins *Be, H*. 1,5 den jâmer schricken] dem jamer schrikke *H*, dem jâmerschricke *M, K*. 1,6 lige] lig *M, K*; minnen] minne *K*; stricke] striken *Be*.

2,1 Wâ] Swâ *K*; gar] dar *K*. 2,2 nement] nemnt *M*, nemt *K*. 2,3 swie lange ich ir] swiech lange ir *M, K*; frömde] fremde *M*. 2,5 guote] güete *Be, H, M, K*; dem] den *Be*; stunde] stunt *Be, H, M, K*.

3,1 Wenne sun] Swenne suln *K*. 3,3 unbevienge] ümbe vienge *H*, umbevienge *Be, M, K*; sorge] sorgen *Be*. 3,4 wolt] wolte *M, K*. 3,6 ich] si *K*; rôtem] roten *Be*; solte] wolte *K*; nemen] geben *K*.

Übersetzung

1. Ich will allen Menschen die Klage meines Herzens mitteilen und wie großen Kummer ich Dummkopf nun ertrage, wie mich die Sorge bedrängt und ich dennoch singe: Seht, das muss ich erleiden, weil ich einer Frau fern bleibe. Deshalb bin ich dem plötzlichen Aufschrecken von Trauer ausgeliefert. Ich befinde mich in den Fesseln ihrer Liebe, das sieht man mir an.

Sie vermag die Liebesschmerzen aus dem Herzen ganz zu vertreiben. „Rose unter allen Frauen“ soll man sie nennen.

2. Wo ist nun die Schöne? Ich singe und verneige mich gänzlich vor ihr. Seht, ich will die Anmutige erneut gebührend mit Gesang grüßen. Wenn ich ihr auch (schon) lange fern sein mag, so geht doch ihre Jugend mit vielen guten Eigenschaften einher. Obwohl sie (auch) stets außerordentlich viel Freundlichkeit im Herzen trägt, hat allen anderen voran gerade sie mir das Herz verletzt.

Sie vermag die Liebesschmerzen aus dem Herzen ganz zu vertreiben. „Rose unter allen Frauen“ soll man sie nennen.

3. Wenn doch ihre Augen mir heimlich einen Blick zuwendeten und die liebreizende junge Frau mir den Arm entgegenstreckte und mich umarmte, dann verlasse mich der Kummer. Seht, dann würde ich mein Inneres von Leid erlösen. Oh, dieser liebliche Augenblick! Wann werde ich es erleben, dass ich (mir) von ihrem roten Mund einen lieblichen Kuss holen darf?

Sie vermag die Liebesschmerzen aus dem Herzen ganz zu vertreiben. „Rose unter allen Frauen“ soll man sie nennen.

Vgl. auch die Übersetzung bei Höver / Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 301f..

1. Winter, dîn gewalt
selwet bluomen manigvalt,
diu zît ist alsô gestalt.

unde diu vogellîn

- 5 lident aber grôzen pîn,
ir schal muoz geswîgen sîn.

wan mag schowen an den ouwen,
dâ lît nû der snê;
dâ man bluomen brach,

- 10 ûf der heide, stênt mit leide
rîfe und ouch (92^{rb}) der snê;
dast mîn ungemach.

Wes habe ich gedinge?
sol mîn singen mir niht bringen
fröide rîch gedinge?

15

2. Winter und der snê
tuot mir niht reht sô wê:
sorgen hab ich dannoch mê.

swies mîn herze gert,

- 5 des bin ich noch niht gewert;
est unnæher danne vert.

diu vil guote mînem muote
sus hât an gesiget,
daz ich bin unfrô.

10

< _ _ _ _ _
_ _ _ _ _
_ _ _ _ _

_ _ _ _ _

15

_ _ _ _ _ >

2,9 Hierauf Raum (24 Leerzeilen) für den Rest der Strophe und drei weitere (ohne vollständige Refrainwiederholung) C.

1,4 unde] und H, M, K. **1,7** wan] man K. **1,11** rîfe und ouch der snê] linde und ouch der kle
H, sî nu jârlanc mê K. **1,13** habe] hab M, K. **1,15** gedinge] gelinge M, K.
2,2 reht sô] sô rehte H, M, K. **2,4** swies] swes M, K. **2,7** mînem] minen Be.

Übersetzung

1. Winter, deine Macht entfärbt die zahlreichen Blumen; die Jahreszeit sieht (genau) so aus.
Und die Vögelchen erleiden abermals große Not. Ihr Gesang wird zum Verstummen

gebracht werden. Man kann auf den Wiesen sehen, dass dort nun der Schnee liegt. Wo man auf der Heide Blumen gepflückt hat, liegen leider der Raureif und auch der Schnee: Das ist mein Kummer.

Weshalb habe ich Hoffnung? Soll mir mein Singen mit nicht freudenreiche Hoffnung bringen?

2. Winter und der Schnee tun mir nicht so sehr weh: Darüber hinaus habe ich noch mehr Sorgen. So, wie es mein Herz wünscht, bin ich noch nicht erhört worden: Es ist weiter entfernt als im vorigen Jahr. Die überaus Edle hat derartig über mein Gemüt gesiegt, dass ich unglücklich bin. (...).

1. Sol ich nû verstummen
dur den winter lang?
des wâr ich wil uns tummen
singen disen sang.

5 mirst ein hôhgemüete
in mînen lîp geflogen
von ir, diu wîbes güete
ie was unbetrogen.
sîst mir zallen zîten in dem sinne,
10 der ich nie vergaz;
wan si wendet minne mit unminne
der ich stæte haz.

Sî kan trûren swachen,
daz ist mir wol kunt.
15 ach, frêlîch lachen
kan ir rôter munt!

2. Sî mag mir wol bringen
fröide rîchen muot.
dar nâch wolt ich ir singen,
swie si mir joch tuot.

5 ez wiget ungelîche
liebe mir gegen ir:
ich bin ir sicherlîchen
holder danne si mir.
minne, wic gelîche mit der wâ-(92^{va})ge,
10 sît daz ich bin dîn!
neinâ, tuoz, ê mich der zît betrâge,
süeze trœsterîn!

Sî kan trûren swachen,
daz ist mir wol kunt.
15 ach, frêlîch lachen
kan ir rôter munt!

3. Gib ein liebez ende
mir, vil sælig wîb!
ân alle missewende
lebt dîn kiuscher lîb.

5 lieb vor allen vrowen,
schœne minneclîch,
lâ dîne tugende schowen
unde trœste mich!
tuost du daz, sô bin ich fröidebære,
10 mînes herzen trût.
liep, nu wende mîne sende swære

stille und überlüt.

15

Sî kan trûren swachen,
daz ist mir wol kunt.
ach, frœlich lachen
kan ir rôter munt!

1,12 stæte] ftetē C.

2,9 wic] wis C. 2,13–16 Nur Si kan C.

3,12 überlüt] uberlut C. 3,13–16 Nur Si kan C, hierauf Raum für zwei Strophen C.

*1,5 mirst] Mir^est H, hôhgemüete] hoch gemuoete H. 1,12 der ich stæte] durh ir stæten M, dur
ir stæten K. 1,15 ach, frœlich] ach! vrœliche H, M, ahî, frœliche K – so auch in den übrigen
beiden Strophen.*

*2,5 wiget] wigt M, K. 2,6 gegen] gên M, gen K. 2,8 danne] dan H, M, K. 2,9 wic] wis Be, H.
3,7 dîne] din H. 3,9 tuost du] tuostû H, M.*

Übersetzung

1. Soll ich nun den (ganzen) Winter lang verstummen? In der Tat, ich will uns Dummköpfen dieses Lied singen. Frohsinn ist mich überkommen durch sie, deren weibliche Güte immer ohne Falsch war. Sie, die ich nie vergaß, ist mir jederzeit in meinen Gedanken, weil sie Liebe mit einer Feindseligkeit verhindert, die ich beständig hasse.

Sie kann Trauer lindern, das weiß ich gut. Ach, fröhlich lachen kann ihr roter Mund!

2. Sie kann mir zweifellos fröhliche Stimmung bereiten. Danach würde ich ihr vorsingen, wie auch immer sie sich mir gegenüber verhält. Es wiegt mir im Vergleich zu ihr die Liebe nicht gleich viel: Ich liebe sie sicherlich mehr als sie mich. Minne, wiege gleichmäßig mit der Waage, denn ich bin dein! Nein, tue es, bevor mich die Zeit langweilt, süße Trösterin!

Sie kann Trauer lindern, das weiß ich gut. Ach, fröhlich lachen kann ihr roter Mund!

3. Schenke mir ein erfreuliches Ende, überaus vollkommene Frau! Du makellose Person lebst ohne jegliche Schande. Liebste aller Frauen, bezaubernde Schöne, beweise deine höfische Gesinnung und tröste mich! Tust du das, so bin ich fröhlich, meine Herzgeliebte. Liebste, nun wende meinen Kummer heimlich und in der Öffentlichkeit ab.

Sie kann Trauer lindern, das weiß ich gut. Ach, fröhlich lachen kann ihr roter Mund!

1. Ich wil aber singen,
doch möht ich von sus getânen dingen
baz siuften unde klagen.

ô wê, grôzer leide!

- 5 mich fröit niht der anger noch diu heide,
noch singen noch unde sagen.

mich fröwet niht der tamber noch diu gîge;
hœrē ich harpfen unde rotten, an dem muot ich sîge:
von der reinen, der ich dicke nîge,

- 10 muoz ich die swære tragen.

Ich hân leit und ungemach,
sît ich sî von êrst gesach:
ach und aber ach!

2. Diu vil sūeze, reine
ahtet ûf mich senden kleine.
dem tuot si wol gelîch.

dâ begât si sūnde.

- 5 swie vil ich des mit gesange künde,
doch lebt si frömdeklîch.

mir tuot wê, daz sî mich senden smâhet
und diu liebe mînen sang niht in ir ôrē enpfâhet.
dâ von kumber mir im herzen gâhet;

- 10 des bin ich sorgen rîch.

Ich hân leit und ungemach,
sît ich sî von êrst gesach:
ach und aber ach!

3. Gruoz von rôtem munde,
der vergât mich leider zaller stunde;
des muoz ich fröide lân.

lieblich ougen blicke

- 5 die vergânt mih zwirent alsô dicke:
wie sol mîn leit zergân?

mich fröit niht diu sunne noh der mâne,
nieman kan mich trœsten, wan diu reine (92^{vb}), valsches âne.
wil diu minneclîche, wol getâne,

- 10 sô mag ich frô wol bestân.

Ich hân leit und ungemach,
sît ich sî von êrst gesach:
ach und aber ach!

4. Ich habē ir gesungen
und gesprochen vil mit lobender zungen

daz beste, daz ich kan.

wil si des vergezzzen,

- 5 sô hât ungemüete mich besezzzen.
trût minne, sich dar an!

wig, daz diu liebe stê gelîche

ald daz sî mir ûz gedankę entwîche.

jâmer tuot vil dicke sorgen rîche

- 10 mih fröidelôsen man.

Ich hân leit und ungemach,
sît ich sî von êrst gesach:
ach und aber ach!

5. Swer mir guotes gunne
und der mînen kumber merken kunne,
der sprechę ir iemer wol.

der si lopt mit worten,

- 5 der hât mîne gunst an allen orten.
daz ich verdienen sol.

ich bin ir gebunden gar für eigen.

dem si guotes gan, der ist gescheiden von den veigen.

wolde sî genâdę an mir erzeigen,

- 10 sô wurde ich fröiden vol.

Ich hân leit und ungemach,
sît ich sî von êrst gesach:
ach und aber ach!

2,11–13 Nur Ich han leit C.

3,11–13 Nur Ich han C.

4,11–13 Wie 2,11–13 C.

5,11–13 Wie 2,11–13 C.

1,6 unde] fehlt Be, noch] fehlt M, K. 1,7 fröwet] fröut M, K. 1,8 unde] und Be; muot] muote M, K. 1,9 reinen] einen Be. 1,12 êrst] êrste M – so auch in den übrigen Strophen.

2,2 mich senden kleine] mich senden harte kleine H, M, mîn senen harte kleine K. 2,3 dem] Den Be. 2,5 des] der H, M. 2,6 frömdeclich] vremdeklich H. 2,9 im herzen] inz herze K.

3,3 fröide] fröiden Be. 3,10 wol] fehlt Be, H, M, K.

4,1 habe] hab Be, M, K. 4,7 wic daz diu] wic sô, daz diu H, M, wic daz uns diu K. 4,8 ald daz sî mir ûz gedanke entwîche] alder sô daz sî mir ûz gedanke gar entwîche H, M, ald daz sî mir ûz gedanke hinnen für entwîche K.

5,8 dem] Den Be. 5,10 wurde] würde H.

Übersetzung

1. Ich will wieder singen, doch könnte ich über solche Dingen eher seufzen und klagen. Ach, großes Leid! Mich erfreut weder der Anger noch die Heide, noch Singen und Dichten. Mich

freut weder das Tamburin noch die Geige; höre ich Harfen und Rotten, senkt sich meine Stimmung: Wegen der Reinen, vor der ich mich sehr verneige, muss ich diesen Kummer ertragen.

Ich erleide Schmerz und Verdruss seit ich sie zum erstem Mal sah: Ach und nochmals ach!

2. Die überaus Anmutige, Reine, beachtet mich Sehnsüchtigen kaum. Genau so verhält sie sich wohl auch. Damit begeht sie Sünde. Wie viel auch immer ich davon mit Gesang verkünde, sie lebt doch abweisend. Mir tut es weh, dass sie mich Sehnsüchtigen verschmäht und die Liebste meinen Gesang nicht anhört. Davon strömt mir Kummer ins Herz; deshalb bin ich voller Sorgen.

Ich erleide Schmerz und Verdruss seit ich sie zum erstem Mal sah: Ach und nochmals ach!

3. Der Gruß des roten Mundes, der geht leider immer an mir vorüber; deshalb muss ich die Freude verlieren. Die Blicke liebevoller Augen, die übergehen mich zweimal so häufig: Wie soll mein Kummer vergehen? Mich freut weder die Sonne noch der Mond, niemand vermag mich zu trösten, nur die Reine, die ohne Falsch ist. Wenn die Liebreizende und Schöne will, dann kann ich wohl fröhlich sein.

Ich erleide Schmerz und Verdruss seit ich sie zum erstem Mal sah: Ach und nochmals ach!

4. Ich habe ihr mit überaus lobender Zunge das Beste gesungen und gedichtet, zu dem ich in der Lage bin. Sollte sie das vergessen, so wird mich (bald) Missmut vereinnahmt haben. Liebe Minne, erkenne das! Bewirke, dass die Liebe ausgewogen ist oder dass sie mir aus dem Sinn verschwindet: Der Kummer stimmt mich freudlosen Mann sehr oft sorgenvoll.

Ich erleide Schmerz und Verdruss seit ich sie zum erstem Mal sah: Ach und nochmals ach!

5. Wer immer mir Gutes gönnt und wer meinen Kummer wahrnehmen kann, der spreche immer gut von ihr. Derjenige, der sie mit Worten lobt, der hat in jeder Beziehung mein Wohlwollen. Das werde ich vergelten. Ich bin ihr verpflichtet wie für Eigentum. Demjenigen, dem sie Gutes gönnt, der gehört nicht zu den Unglückseligen. Wollte sie an mir Wohlwollen zeigen, so wäre ich voller Freude.

Ich erleide Schmerz und Verdruss seit ich sie zum erstem Mal sah: Ach und nochmals ach!

1. Sumerlîchiu wunne
zieret vol den grünen plân.
berg und tal sint bekleit,

nâch dem touwe sunne
5 meijen disiu kleider sneit
sunder wân über al.

swer wil blâ, rô, grün, gel schowen
ûf dem anger, in den ouwen,
der siht dâ wunnen vil.

10 Minne twinget mir den sin!
wîblich güete mîn gemüete zucket hin.

2. Swie vil meije bringet
fröiden und sîn liechten tage,
doch trûre ich von der nôt,

daz mich minne twinget
5 und der lieben munt sô rô.
dest mîn klage sicherlich.

ich hân ir den muot erzeiget,
daz sich ir gebot neiget
alse mîn gir sunder wân.

10 Minne twinget mir den sin:
wîblich güete mîn gemüete zucket hin.

3. Mir ist wol ze muote,
swenne ich die vil lieben sihe,
alle zît dur daz jâr.

diu vil reine guote
5 tuot mich trûren, daz ist wâr.
ich vergihe sunder strît,

sô sî tuot der nôt gelîche
sam trûre herzeclîch,
sôst mîn muot fröiden frî.

10 Minne twinget mir den sin:
wîblich güete mîn gemüete zucket hin.

4. Lieb, lâ liebe werben
lieblich zwischent mir und dir!
lieb, lâ mich liep dir sîn!

lâ lieb niht verderben
5 liep, und tuo mir helfe schîn,
frowe, mir, minneclîch!

ich bin ir sô gar gebunden,
diu mich twinget zallen stunden,

daz si mir niht den sin:

10 Minne twinget mir den sin:
wîblich güete mîn gemüete zucket hin.

5. Zuht und elliū schœne
hât mîn frowe, ach, sælig wîb!
wîblich scham ouch dâ bî.

fûrbaz ich si krœne:

5 sist vor missewende vrî.
lieben lîp ob alsam.

< _ _ _ _ _

----->

10 Minne twinget mir den sin:
wîblich güete mîn gemüete zucket hin.

1,10 twinget] twinge C – in 2,10 und 3,10 twinget C und in 4,10 twî C.

2,10f. Nur Minne twinget C.

3,2 vil] vl C. 3,10f. Nur Mîne twinget mir den C.

4,10f. Nur Mîne twî C.

5,6 Raum (93^{ra}) für den Rest der Strophe C.

1,2 vol] wol M, K. 1,4 dem] den Be – so auch in 1,8. 1,9 wunnen] wunne Be. 1,10 twinget] twinge Be – so auch in allen übrigen Strophen.

2,2 sîn] der H. 2,3 trûre] trûr M, K. 2,8 gebot] gebôten H, M, gebote K. 2,9 alse] al M, K.

3,6 vergihe] verjihe H. 3,7 gelîche] unglîche K. 3,8 sam trûre herzeclîch] san (ge)trure (ich) herzekliche H, sân ich trûre herzeclîche M; sam ich trûre herzeclîche K. 3,9 sôt] sût M, K.

4,5 mir] dîn M; K. 4,6 mir] min Be. 4,7 gebunden] verbunden M. 4,9 niht] nimt Be, H, K, nicht M.

5,6 lieben] lieber H, M, K; ob] obe K.

Übersetzung

1. Sommerliche Freude schmückt ganz die grüne Ebene. Berg und Tal sind gekleidet. Neben dem Tau hat die Sonne dem Mai wirklich überall diese Kleider geschneidert. Wer das Blau, Rot, Grün und Gelb auf der Wiese und in den Auen anschauen möchte, der erblickt dort viele Freuden.

Die Minne bedrängt mir den Verstand; weibliche Freundlichkeit reißt mein Gemüt mit sich fort.

2. Wie viel der Mai auch an Freuden und seinen hellen Tagen bringt, so trauere ich doch wegen der Not, dass mich die Minne bedrängt und der Mund der Liebsten, der so rot ist. Das ist in Wahrheit meine Klage. Ich habe ihr die Hoffnung offenbart, ihre Herrschaft möge sich dem Ende zuneigen, wie es zweifellos mein Wunsch ist.

Die Minne bedrängt mir den Verstand: Weibliche Freundlichkeit reißt mein Gemüt mit sich fort.

3. Mir ist immer das ganze Jahr hindurch wohl zumute, wenn ich die überaus Geliebte sehe. Es ist wahr, dass die überaus Schöne und Ehrbare mich trauern lässt. Ich bekenne unzweifelhaft: Wenn sie ebenso Not bereitet wie die schmerzliche Trauer, dann ist mein Gemüt ohne Freude.

Die Minne bedrängt mir den Verstand: Weibliche Freundlichkeit reißt mein Gemüt mit sich fort.

4. Geliebte, lass' Liebe lieblich walten zwischen mir und dir! Geliebte, lass' mich dir ein Geliebter sein! Lass' mir die Liebe nicht zu Schaden kommen, Geliebte und gib mir deinen Beistand zu erkennen, liebliche Herrin! Ich bin ihr, die mich jederzeit beherrscht, so gänzlich verbunden, dass sie mir den Verstand raubt:

Die Minne bedrängt mir den Verstand: Weibliche Freundlichkeit reißt mein Gemüt mit sich fort.

5. Anstand und alle Liebenswürdigkeit besitzt meine Herrin, dazu auch weibliches Ehrgefühl, ach, glückbringende Frau! Noch mehr kröne ich sie: Sie ist frei von Makel; ebenso sticht die Gestalt der Geliebten hervor.

.....

Die Minne bedrängt mir den Verstand: Weibliche Freundlichkeit reißt mein Gemüt mit sich fort.

1. Winter, dîne kalte rîfen,
kalde winde und ouch der snê,
swaz die grüenes mugent begrîfen,
des gesiht man jârlanc mê

- 5 in sô wunneclîchem schîne.
seht, daz lâz ich allez sîn,
Wan ich lîde grôze pîne
von der liebun frowen mîn.

- 10 Des wil diu reine gelouben vil kleine,
wan si hât gemeinen gruoze mir gar verzigen
unde lât mich sender nôt ze pfande ligen.
von welhen schulden muoz ich ez dulden ald wâ von
hât si mir ir gruoze verseit? des wâr, ich bins ungewon.

2. Solt ich wûnschen mir ze heile,
dar nâh, als mîn wille stât,
sô næmē ich ze mînem teile
für, swaz nû ieman guotes hât,

- 5 daz diu reine in wîbes güete
spræche: „lieb, ich bin dir holt.“
daz fröit mîn gemüete
baz danne al der kriechen golt.

- 10 Des wil diu reine gelouben vil kleine,
wan si hât gemeinen gruoze mir gar verzigen
unde lât mich sender nôt ze pfande ligen.
von welhen schulden muoz ich ez dulden ald wâ von
hât si mir ir gruoze verseit? des wâr, ich bins ungewon.

3. Nieman ahte mir gen guote
fröide und fröiderîchen muot.
fröide in edels mannes muote
tuot baz dan alles sîn guot.

- 5 wurd mir ein lieplich smieren
von der frowen mîn bekant
und ein minneclîchez zwieren,
daz næmē ich für tûsent lant.

- 10 Des wil diu reine gelouben vil kleine,
wan si hât gemeinen gruoze mir gar verzigen
unde lât mich sender nôt ze pfande ligen.
von welhen schulden muoz ich ez dulden ald wâ von
hât si mir ir gruoze verseit? des wâr, ich bins ungewon.

4. Unwerde unde gar unmære,
hiure unwerder danne vert

bin ich, der ich gerne wære
gar vor allen dingen wert.

- 5 sî tuot niender dem gelîch
sam si welle erhœren mich:
nû næmē ich für tiutsche rîch,
daz si baz bedæhte sich.

- 10 Des wil diu reine gelouben vil kleine,
wan si hât gemeinen gruoze mir gar verzigen
unde lât mich sender nôt ze pfande ligen.
von welhen schulden muoz ich ez dulden ald wâ von
hât si mir ir gruoze verseit? des wâr, ich bins ungewon.

5. Frowe, schœne, minneclîch,
frowe, kiusche, wolgezogen,
frowe, in gûete fröidenrîch,
wunsch hât an iu niht gelogen.

- 5 ach, solt ich iuch küssen tougen,
daz wære unvergolten gelt,
an den munt und in diu ougen,
daz næmē ich für alle die welt.

- 10 Des wil diu reine gelouben vil kleine,
wan si hât gemeinen gruoze mir gar verzigen
unde lât mich sender nôt ze pfande ligen.
von welhen schulden muoz ich ez dulden ald wâ von
hât si mir ir gruoze verseit? des wâr, ich bins ungewon.

2,9–13 Nur Des wil diu reine C.

3,9 Wie 2,9–13 C.

4,9 Wie 2,9–13 C.

5,4 Wunsch] wūs C. **5,9** Wie 2,9–13 C.

1,3 mugent] mugen H, M, K. **1,4** des gesiht] des ensiht M, desn gesiht K; jârlanc mē] jar lank
niht me H. **1,5** wunneclîchem] wunneklichen Be. **1,6** lâz] lâze M, K. **1,8** liebun] lieben Be,
K. **1,9** vil] fehlt M, K – so auch in allen übrigen Strophen. **1,11** unde] und Be – so auch in
den übrigen Strophen. **1,12** ez fehlt Be. **1,13** bins] bin es M, K – so auch in allen übrigen
Strophen.

2,1 Solt] Solde M, K. **2,3** næme] næm M, K. **2,4** nû ieman] nu fehlt H, K, iemen M. **2,7** daz]
seht, daz M, K; fröit] erfröite H, fröite M, K. **2,8** danne] dann M, K.

3,1 gen] gein H. **3,3** edels] edeles H, M. **3,4** tuot baz] tuot im baz M, K; alles] al M, K. **3,5**
wurd] Würde H, wurde Be, M, K. **3,7** und] unde M, K. **3,8** næme] næm M, K – so auch 4,7
und 5,8.

4,1 Unwerde] Unwert M, K. **4,5** gelîch] gelîche Be, H, M, K. **4,7** næme] s. 3,8; rîch] rîche
Be, H, M, K.

5,1 minneclîch] minneclîche H, M, K. **5,3** fröidenrîch] fröiderîch Be, fröudenrîche M, K. **5,6**
wære] wær M, K. **5,8** næme] s. 3,8; alle die] al die H, M, K.

Übersetzung

1. Winter, dein kalter Reif, kalte Winde und auch der Schnee, was immer die an Grünem erfassen können, das hat man dieses Jahr viel mehr in so prächtigem Glanz gesehen. Seht, das lasse ich alles auf sich beruhen, denn ich erleide große Not wegen meiner lieben Herrin.

Das will die Reine aber kaum glauben, denn sie hat mir sogar einen einfachen Gruß versagt und lässt mich als Pfand in Liebesnot liegen. Aufgrund welcher Schuld muss ich es ertragen oder warum hat sie mir ihren Gruß versagt? Es ist wahr, ich bin das nicht gewohnt.

2. Könnte ich mir das zum Glücke wünschen, wonach mir der Wille steht, so nähme ich für mich, was nun jemand (anderes) an Reichtum besitzt: Dass die Reine in ihrer weiblichen Güte sagte: „Liebster, ich bin dir gewogen“. Das würde mich mehr erfreuen als alles Gold der Griechen.

Das will die Reine aber kaum glauben, denn sie hat mir sogar einen einfachen Gruß versagt und lässt mich als Pfand in Liebesnot liegen. Aufgrund welcher Schuld muss ich es ertragen oder warum hat sie mir ihren Gruß versagt? Es ist wahr, ich bin das nicht gewohnt.

3. Niemand möge mir gegenüber (materiellen) Reichtum so hoch bewerten wie Freude und Frohsinn. Freude tut der Gesinnung eines edlen Mannes besser als all sein Besitz. Würde sich mir ein liebreizendes Lächeln von meiner Herrin offenbaren und ein zärtlicher, verstohlener Blick, das nähme ich anstelle von tausend Ländern.

Das will die Reine aber kaum glauben, denn sie hat mir sogar einen einfachen Gruß versagt und lässt mich als Pfand in Liebesnot liegen. Aufgrund welcher Schuld muss ich es ertragen oder warum hat sie mir ihren Gruß versagt? Es ist wahr, ich bin das nicht gewohnt.

4. Wertlos und vollkommen zuwider, dieses Jahr noch wertloser als letztes Jahr, bin ich derjenigen, der ich gern vor allen anderen Dingen wertvoll wäre. Sie verhält sich durchaus nicht so, als ob sie mich erhören wolle: Nun würde ich das deutsche Reich dafür eintauschen, dass sie sich besser besinnen würde.

Das will die Reine aber kaum glauben, denn sie hat mir sogar einen einfachen Gruß versagt und lässt mich als Pfand in Liebesnot liegen. Aufgrund welcher Schuld muss ich es ertragen oder warum hat sie mir ihren Gruß versagt? Es ist wahr, ich bin das nicht gewohnt.

5. Herrin, schön und liebreizend, Herrin, sittsam und wohlerzogen, Herrin, freundlich beglückend, die Vollkommenheit ist an euch nicht erlogen. Ach, dürfte ich euch heimlich auf den Mund und auf die Augen küssen, das wäre eine unbezahlte Schuld, das nähme ich anstelle der ganzen Welt.

Das will die Reine aber kaum glauben, denn sie hat mir sogar einen einfachen Gruß versagt und lässt mich als Pfand in Liebesnot liegen. Aufgrund welcher Schuld muss ich es ertragen oder warum hat sie mir ihren Gruß versagt? Es ist wahr, ich bin das nicht gewohnt.

1. „Der tag uns nâhet.
wer niht versmâhet
disen warn sang,
den ich hie singe,“
- 5 ein wahter lûte
sang, „swer bî trût
lige an armen blang,
der hebe sich ringe!
- uns nâhet baldē ein liechter tag.
10 ich fürhte melde, diu nie gelag
ze solhem dinge.“
2. „Owê uns beiden!
wir müezen scheiden,“
sprach daz reine wîb
mit trehenden ougen.
- 5 ein umbevâhen
und smucken nâhen
lieb an liebes lieb
ergienc dâ tougen.
- der ritter sprach ze der (93^{rb}) frowen sîn:
„gebiut mir, lieb, wan ich bin dîn,
10 dast âne lougen.“
3. „Du scheidest hinnen.
in mînen sinnen
wart mir nie sô wê,“
sprach diu vil reine.
- „des muoz ich sorgen
5 vûr disen morgen
nâch dir iemer mê:
mîn fröide ist kleine.“
- diu frowe sprach: „gedenke an mich,
sît ich in rehtem herzen dich
10 mit triuwen meine.“

2,2 müezen] m vffē C.

1,2 wer] swer *H, M, K.* 1,3 warn sang] warnesanc *H, M, K.* 1,6 sang] schrige *Be.* 1,9 balde]
bald *Be.* 1,10 melde diu nie] diu *fehlt M, K.*

2,7 lieb] lîp *Be, H, M, K.* 2,9 ze der] zer *M, K.*

3,9 diu frouwe] der ritter *K.* 3,10 rehtem] rehten *Be.*

Übersetzung

1. „Der Tag nähert sich uns. Wer diesen Warnesang nicht missachtet, den ich hier singe“, sang ein Wächter laut, „wer auch immer bei der Geliebten in weißen Armen liegt, der erhebe sich schnell! Uns nähert sich bald ein heller Tag. Ich fürchte das Gerede, das bei einer solchen Angelegenheit nie aufhört.“
2. „Oh weh uns beiden! Wir müssen uns (voneinander) trennen“, sprach die schöne Frau mit tränenden Augen. Heimlich erfolgte da ein Umarmen, ein enges Aneinanderschmiegen, der Geliebte an die liebe Geliebte. Der Ritter sprach zu seiner edlen Dame: „Verabschiede mich, Geliebte, denn ich bin der deine, das steht außer Zweifel.“
3. „Du gehst fort von hier. In meinen Gedanken war mir nie so weh“, sprach die überaus Vollkommene. „Deshalb muss ich von diesem Morgen an und fortwährend um deinetwillen bekümmert sein: Meine Freude ist klein.“ Die Dame sprach: „Denke an mich, denn ich liebe dich getreulich mit aufrichtigem Herzen.“

1. Bî liebe lag ein ritter tougenlîche
die naht biz an den tag.
der minne enpflag mit im diu minneclîche,
die minne er wider wag,
- 5 biz daz der wahter sang: „ez tagt!“
daz von in beiden wart geklagt.
„ach, herzeliebiu frowe mîn“,
sô sprach der rîter wol gemuot,
„ich wæne, ez müeze ein scheiden sîn.“
2. Ez wart niht lang, daz dâ mit nâhem smucke
ergie ein umbevang
mit armen blanc und herzeclîchem drucke,
der lieb gen liebe twanc.
- 5 diu frowe sprach: „mîn sender lîp
und ich vil siufteberndez wîb
bin iemer mê an fröiden vrî,
sol ich dir, herre, niermê
geligen alse nâhe bî.
3. Owê und ach! der jâmerbærn scheiden
ir beider herze brach,
daz geschach von den gelieben beiden,
daz schuof im ungemach.
- 5 der ritter sprach: „gehabe dich wol!
dîn lîp ist maniger tugende vol:
mîn herze dir belîbet hie.“
sî sprach: „sô füere mîn herze hin!“
der wehsel dâ mit kus ergie.

1,3 enpflac] pflak *H, K*. 1,8 rîter] ritter *M, K*. 1,9 wæne] wenne *Be*.

2,3 herzeclîchem] herzelichen *Be*. 2,7 iemer mê] iermere *Be*.

3,1 jâmerbærn] jamer bernden *H*. 3,3 daz geschach] daz dâ geschach *Be, H, M, K*. 3,4 im] in *Be, M, K*. 3,6 maniger] manger *K*. 3,8 füere] fuer *M, K*. 3,9 kus] kusse *K*.

Übersetzung

1. Ein Ritter lag die Nacht über bis zum Tag heimlich bei der Liebsten. Der Liebe mit ihm gab sich die Liebliche hin. Die Liebe erwiderte er bis der Wächter sang: „Es tagt!“ Das wurde von ihnen beiden beklagt. „Ach, meine herzgeliebte Herrin“, sprach der rechtschaffene Ritter, „ich denke, es muss ein Abschied sein.“

2. Es dauerte nicht lange, dass dort im engen Aneinanderschmiegen ein Umarmen erfolgte; mit weißen Armen und innigem Drücken drängte sich der Geliebte an die Geliebte. Die Dame sprach: „Ich Sehnsüchtige und ich überaus beklagenswerte Frau werde für alle Zeiten ohne Freuden sein, sollte ich niemals mehr so nahe bei dir liegen, (mein) edler Herr.“

3. Oh weh und ach! Das unglückliche Abschiednehmen brach ihr beider Herz. Was dort zwischen den beiden Geliebten geschah, das bereitete ihm Verdruss. Der Ritter sagte: „Sei guter Dinge! Du bist voller edler Gesinnung: Mein Herz bleibt hier bei dir zurück.“ Sie sprach: „So führe du mein Herz fort (von hier)!“ Dann wurde der Tausch mit Küssen erfüllt.

1. „Verholniu minne sanfte tuot,“
do sang ein wahter an der zinne,
„doch sol sich lieb von liebe scheiden!
dar nâch sô wendē er sînen muot,
5 ist ieman tougenlîch hinne,
deswâr, sô tuot er wol in beiden.
er sol < _ > sorgen wie er von hinnen kêre.
est an dem morgen. volgē er mîner lêre,
sît daz ich in warnen sol,
10 sô tuot er wol und sint sîn êre.“
2. Der frowen dienerinne kluog
erhôrte dâ des wahters singen.
dâr innē erschrac diu vil getriuwe.
diu mæR si hin ze der frowen truog.
5 si sprach: „wol ûf und lânt iu lingen!
der tag ist komen.“ dâ huob sich riuwe:
„est âne sünde,“ sprach diu tugentrîche,
„der in sô fûnde ligen minneclîche:
erst entslâfen, nû sich hie!
10 in weiz niht, wie ich entwîche.“
3. Die redē erhôrte der werde gast,
dâ er lag (93^{va}) bî der minneclîchen,
bî liebes brust an blanken armen.
dâ von *im* slâfes dô gebrast.
5 er sprach: „sol ich von hinnan strîchen,
owê daz müez’ got erbarmen!“
beider sinne wurden dâ versêret.
daz schuof fro minne, fröide gar verkêret.
dâ schied leid der wunnen spil.
10 der trehene vil wart dâ gerêret.

1,7 sol] fol fol C.

3,4 im] in C.

1,2 do] sô Be, K, daz H, M. 1,5 tougenlîch] tougenlîche Be, H, M, K. 1,7 wie er] wier K.
2,3 dâr inne] dar umbe M, dâ von K. 2,4 ze der] zir M, zer K. 2,5 lânt] lât K. 2,7 âne] ân M,
K; tugenderîche M, K. 2,10 wie ich] wie er hin H, M, K.
3,1 erhôrte] erhôrt K. 3,3 liebes] lieber Be. 3,4 im] in Be, H; slâfes] slafe Be. 3,5 hinnan]
hinna Be, hinnen K. 3,6 müez] muoz Be. 3,7 wurden] wurdent Be. 3,8 fro] frouwe K.

Übersetzung

1. „Heimliche Liebe tut so wohl“, sang ein Wächter auf der Zinne, „doch muss sich der Geliebte von der Geliebten trennen. Daran denke derjenige, der heimlich hier drinnen ist, dann tut er gewiss ihnen beiden Gutes. Er muss sich darum kümmern, wie er von hier fortkommt: Es ist Morgen. Er möge meiner Weisung folgen, denn ich habe die Aufgabe, ihn zu warnen. Dann handelt er richtig und bewahrt seine Ehre.“

2. Die kluge Dienerin der Dame hörte da das Singen des Wächters. Darüber erschrak die überaus Treue. Sie brachte die Botschaft hin zu der Herrin. Sie sagte: „Los und beeilt Euch! Der Tag ist gekommen.“ Da hob sich Bedauern: „Es ist keine Sünde“, sprach die Vortreffliche, „wer ihn so lieblich hier liegen fände. Er ist eingeschlafen, nun sieh’ doch! Ich weiß nicht, wie ich mich trennen soll.“

3. Diese Worte hörte der edle Gast, als er bei der Anmutigen lag, in den weißen Armen an der Brust der Geliebten. Davon wachte er auf. Er sprach: „Muss ich fortgehen, ach, das möge Gott erbarmen!“ Die Stimmung beider wurde da verdorben, Freude gar zerstört. Das bewirkte die Herrin Minne. Dann beendete Schmerz das Liebesspiel; viele Tränen wurden da vergossen.

Vgl. auch die Übersetzungen bei Höver/Willms, *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. I, S. 302f.; *Tagelieder des deutschen Mittelalters: Mhd./Nhd.*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert v. Martina Backes, Einleitung v. Alois Wolf, Stuttgart 1992 (= RUB; 8831), S. 158ff. und *Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mhd./Nhd.*, ausgew., übers. und erl. v. Ulrich Müller in Zusammenarb. mit Gerlinde Weiss, Stuttgart 1993, 2. überarb. und aktual. Aufl. Stuttgart 2009 (= RUB; 8849), S. 544f.

1. Nû hat sich der sumer mit vil maniger hande kleide
wol gezieret: schouwent an den anger lieht gevar!
lûte singent vogel im walde und ûf der grünen heide;
manig herze ist von der wunne worden sorgen bar.
- 5 waz toug mir vûr leit des meijen blüete,
daz ich lange trage? ez wende der vil reinen güete!
Owê, lieb, geschæhe daz, mir wurde baz.
2. Trôst von der vil guoten, wenne sol ich den enpfâhen?
lieb von der vil lieben het ich gerne: ez wære wol zît.
wil si mînen dienst alsô vesteclich versmâhen,
waz mir danne kumberlîcher sorge in herzen lît!
- 5 neinâ, wünschent alle, daz diu minne
mir gelîche twinge ir herze, ir muot und al ir sinne!
Owê, lieb, geschæhe daz, mir wurde baz.
3. Hân ich ir gedienet tougenlîche her von kinde,
wê, wes sündet sich diu herzeliebe danne an mir?
hie bî vor was ich vil baz der fröiden ingesinde,
dô liez mich diu minne leben nâch mînes herzen gir.
- 5 mir mag lieb lieblich ende machen,
tröste mich ein heinlich gruoze, ein winken unde ein lachen.
Owê, lieb, geschæhe daz, mir wurde baz.
4. Werden manne, ir sunt den tugentrîchen reinen wîben
ûf genâde in dienste gerne wesen undertân.
nieman kan den liuten, noch der werlte vrô belîben,
wan von liebes tröste, der sichs rehte wil entstân.
- 5 nû ist mîn trôst von der vil lieben kleine.
daz mag sî mir wenden wol, diu minneclîch alleine.
Owê, lieb, geschæhe daz, mir wurde baz.
5. Minneclîchez lachen, wunneclîcher ougen blicke,
brûne brâwe, liehte varwe ûf wengel, mündel rôt
hât ein wîb, diu füeget mînen kumber alsô dicke,
daz ich lîde jâmers pîn und dâ bî sende nôt.
- 5 ach, genâde, frowe, ich bin dîn eigen:
dû solt mir nâch sender [*nôt*] ein fröidelîn erzeigen!
Owê, lieb, geschæhe daz, mir wurde baz.

2,7 Nur Owe lieb C.

3,7 Wie 2,7 C.

4,7 Wie 2,7 C.

5,6 nôt] fehlt C. 5,7 Wie 2,7 C.

1,1 maniger] manger K. 1,2 schouwent] schouwet K. 1,3 singent] singet Be; vogel] vögele H, M; im] in Be, K. 1,4 herze] herz Be – so auch in 2,6. 1,6 ez] ezn M, K; wende] enwende H. 1,7 wurde] würde H – so auch in allen übrigen Strophen.

2,2 het] hete Be, M, K; wære] wær H, K. 2,3 dienst] dienst Be, H, M, K. 2,5 wünschent] wünschet K.

3,4 diu minne leben] diu minneklich Be. 3,5 lieb lieblich] lieb noch lieblich Be, M, K, lieb ein lieblich H. 3,6 tröste] tröste Be; heinlich] heimlich K.

4,1 sunt] sult K; tugentrîchen] tugenderîchen M, K. 4,5 nû ist] nûst K. 4,6 minneclîch] minneclîche Be, M, K.

5,3 mînen] minnen K. 5,5 nôt] pîn M, leide K.

Übersetzung

1. Nun hat sich der Sommer mit allerlei Kleidern schön geschmückt: Seht euch die strahlende Wiese an! Die Vögel singen laut im Wald und auf der grünen Heide; viele Herzen sind durch diese Wonne von Sorgen befreit worden. Was nützt mir die Blüte des Maien gegen den Kummer, den ich (schon) lange ertrage? Die Güte der überaus Vollkommenen möge diesen abwenden!

Ach, Geliebte, geschähe das, ginge es mir besser.

2. Ermutigung von der überaus Guten, wann werde ich die erhalten? Zuneigung von der überaus Geliebten hätte ich gern, es wäre wohl an der Zeit. Wenn sie meinen Dienst derart beharrlich verschmäht, was liegt mir dann (für) jammervolle Sorge auf dem Herzen! Nein, wünscht alle, dass die Liebe ihr Herz, ihr Gemüt und all ihre Sinne in gleicher Weise beherrscht wie bei mir!

Ach, Geliebte, geschähe das, ginge es mir besser.

3. Ich habe ihr von Kindesbeinen an heimlich gedient, oh weh, weshalb versündigt sich die Herzgeliebte dann an mir? Es ging mir früher viel eher ein Diener der Freuden, da ließ mich die Minne nach meines Herzens Wunsch leben. Die Geliebte könnte mir liebliche Erfüllung bereiten, würde mich ein heimlicher Gruß, ein Winken und ein Lächeln zuversichtlich stimmen.

Ach, Geliebte, geschähe das, ginge es mir besser.

4. Verehrte Herren, ihr sollt den tugendhaften, vollkommenen Frauen im Dienst darum, erhört zu werden, bereitwillig untertan sein. Niemand, der sich das ernsthaft eingestehen will, kann den Leuten und auch der Welt gegenüber fröhlich bleiben außer mit der Ermutigung der Geliebten. Nun ist meine Ermutigung von der überaus Geliebten gering. Das kann (nur) sie, die Liebenswerte allein, mir verändern.

Ach, Geliebte, geschähe das, ginge es mir besser.

5. Liebensreizendes Lachen, Blicke beglückender Augen, braune Brauen, leuchtende Farbe auf den Wangen, ein rotes Mündlein besitzt eine Frau, die so häufig meinen Kummer verursacht, dass ich den Schmerz des Jammers erleide und dazu (noch) Sehnsuchtsqual. Ach, Gnade, Herrin! Ich bin dein eigen: Nach dieser Sehnsuchtsqual sollst du mir eine kleine Freude bereiten.

Ach, Geliebte, geschähe das, ginge es mir besser.

1. Heide und anger went niht langer bluomen tragen,
nû stêt blôz der grüne walt.

kalde winde went geswinde hin verjagen,
leider (93^{vb}) loubes ungezalt.

- 5 rîfe und ouch der kalde snê
selwent beide grüne heide,
sumerkleide tuont si leide
und den kleinen vogelîn wê.

10 Süeze grüeze sint sô guot,
swâ liep tougen under ougen blicken tuot.

2. Ach, ich tumber! grôzer kumber tuot mir leit.
dâ von bin ich ungemuot.

< _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ >
ach, wie wê daz selbe tuot!

- 5 waz klage ich der bluomen schîn?
sît ich worgen muoz in sorgen
manigen morgen unverborgen
von der lieben frowen mîn.

10 Süeze grüeze sint sô guot,
swâ liep tougen under ougen blicken tuot.

3. Sît die mîne starken pine mêrent sich
und mîn fröide swinden wil
und diu reine harte kleine trœstet mich,
daz ist mir ein hertez spil.

- 5 wê, wie sol ich frô bestân,
sît diu hêre mir niht lêre
gît vür sêre, swar ich kêre!
dâ von muoz ich kumber hân.

10 Süeze grüeze sint sô guot,
swâ liep tougen under ougen blicken tuot.

4. Wie mich wundert, sæhe ich hundert tûsent wîb,
mir gevielē enkeine baz

danne diu guote, wol gemuote: schœnen lîp
hât diu liebe, wizzent daz!

- 5 ich gesach nie reiner fruht.
sî kan machen frœlich lachen,
trûren swachen. bî den sachen
hât mîn frouwe wîblich zuht.

10 Süeze grüeze sint sô guot,
swâ liep tougen under ougen blicken tuot.

5. Ungewinne mir diu minne dicke gît;
dâ von habē ich ungewin.

swaz ich singe, ungelinge < _ _ _ >
nimet mir mîn fröide hin.

- 5 minne, gib mir süezen trôst!
lâ die reinen valsches einen
lieplich meinen mir bescheinen,
sô wird ich der nôt erlöst.

- 10 Süeze grüeze sint sô guot,
swâ liep tougen under ougen blicken tuot.

2,3 fehlt ohne Lücke C. 2,9f. Nur Süffe grüffe C.

3,9f. Wie 2,9 C.

4,9f. Wie 2,9 C.

5,3 Dem Vers fehlen die letzten drei Silben C. 5,9f. Wie 2,9 C.

1,1 und 1,3 went] weht M, K. 1,8 vogelîn] vogeln M, K.

2,5 klage] klag M, K; der] den Be. 2,7 manigen] mangeln K.

4,1 Wie] Swie K. 4,2 enkeine] enkeiniu H. 4,3 danne] dan H, M, K; schoenen] schoenern K.

4,4 wizzent] wizzet K.

5,1 Ungewinne] Tumb sinne M. 5,2 ungewin] tumben sin K. 5,3 ungelinge] ungelinge zaller zît M, K. 5,4 nimet mir mîn] nimt mir mîne K.

Übersetzung

1. Heide und Wiese wollen nicht länger Blumen tragen, der grüne Wald steht nun kahl da. Kalte Winde wollen unzähliges Laub leider ungestüm davonjagen. Beide, Raureif und auch der kalte Schnee, entfärben die grüne Heide; dem Sommerkleide fügen sie Leid zu und den kleinen Vögelchen tun sie weh.

Süße Grüße sind so gut, wo auch immer der Liebling sie durch heimliche Blicke der Augen übermittelt.

2. Ach ich Dummkopf! Großer Kummer schmerzt mich. Deswegen bin ich traurig. [...] Ach, wie weh das tut! Was beklage ich das Leuchten der Blumen, wo ich doch offensichtlich so machen Morgen in Sorgen wegen meiner geliebten Herrin ersticken muss.

Süße Grüße sind so gut, wo auch immer der Liebling sie durch heimliche Blicke der Augen übermittelt.

3. Dass sich meine großen Qualen vergrößern und meine Freude vergehen will und die Reine mich sehr wenig tröstet, das ist mir ein schlimmer Spaß. Ach, wie soll ich fröhlich bleiben, wenn mir die Verehrte statt Leid nicht einen Rat erteilt, wohin ich mich (auch) wende! Dadurch muss ich Kummer leiden.

Süße Grüße sind so gut, wo auch immer der Liebling sie durch heimliche Blicke der Augen übermittelt.

4. Obgleich es mich wundert, sähe ich hunderttausend Frauen, mir gefiele keine besser als die edle Gute: Schön ist die Liebste, das müsst ihr wissen! Ich sah niemals eine reineres

Geschöpf. Sie kann ein fröhliches Lachen bewirken, Trauer lindern. Neben diesen Dingen besitzt meine Herrin weiblichen Anstand.

Süße Grüße sind so gut, wo auch immer der Liebling sie durch heimliche Blicke der Augen übermittelt.

5. Schaden bereitet mit die Minne oft: Davon habe ich Unglück. Was auch immer ich singe, Misserfolg nimmt mir meine Freude weg. Minne, gib mir freundliche Hilfe! Lass mir die Reine ohne Falschheit liebevollen Zuspruch erweisen.

Süße Grüße sind so gut, wo auch immer der Liebling sie durch heimliche Blicke der Augen übermittelt.

1. Sumer zieret heide und anger und den walt.
dâ von manig herze balt den lîp kunrieret.

wan mag schouwen wol bekleidet berc und tal;
dâ høert man die nahtegal und in den ouwen.
- 5 hie gegen fröit sich al diu werlt gemeine.
dâ bî kleine ist mîn fröide zaller zît,
sît daz mir niht trôstes gît diu süeze reine.

Sî ist vor valsche wol behuot,
diu mich singen tuot.
2. Der ich singe und ouch vil gedienet hân,
diu wil sich des niht entstân, war nâch ich ringe:

unbê ir hulde ringe ich alle mîne tage
alsô, daz ich /sorge trage/. die muoz ich dulden,
- 5 biz daz ich noh lieben trôst gewinne
von ir minne, ist mir Sorge gar ein (94^{ra}) troun.
sus trage ich den jâmers soum in mînem sinne.

Sî ist vor valsche wol behuot,
diu mich singen tuot.
3. Lieplich lachen, liechten ougen, rôter munt
schaffent hundert tûsent stunt mîn herze erkrachen.

guot gebâren, dâ bî wol gestalter lîp
hât daz minneclîche wîb, diu mîn kan varen.
- 5 sî ist der wunsch ûf erden sicherlîchen.
fröidenrîche ist sî, doch mit rehter zuht.
ich weiz niender wîbes fruht, diu ir gelîche.

Sî ist vor valsche wol behuot,
diu mich singen tuot.
4. Zeinem mâle schôz ir minneclîcher schîn
daz sende herze mîn ir minne strâle.

die ich tumber iemer sidunt bî mir truog,
alsô, daz ich nie gewuog. den grôzen kumber
- 5 trage ich und ouch ander klagen swære,
biz ein mære mir von der liebun kumt
diu mich hat ze fröide erfrumt, diu sældebære.

Sî ist vor valsche wol behuot,
diu mich singen tuot.
5. Dô ir ougen santen mir ir lôsen blicke,
sâ zehant diu minne ir stricke warf an mich tougen.

güetlich grüezen wart mir an derselben stund:

sît was ie mîn herze wunt von der vil süezen.

sî hât mir den stric noch niht enbunden
und die wunden ungeheilet. wê mir, wê!
dâ von sorgē ich, wiez ergê, ze manigen stunden.

Sî ist vor valsche wol behuot,
diu mich singen tuot.

1,2 von] fehlt C², kumieret C². 1,5 gegen] von C². 1,7 trôstes] fröide C².

2,1 ouch] fehlt C². 2,3 unbe] nâch C²; hulde] huldē C². 2,4 sorgē trage] trage sorgē C. 2,6 ir] der C²; ist mir] sost min C²; trouen] tröm C². 2,7 soum] sön C; mînem sinne] minē sinnē C².

2,8f. Nur Si ist vor valsche C, C².

3,5 erden] erde C². 3,7 ich] in C². 3,8f. Nur si ist C.

4,2 daz] ī das C². 4,3 sidunt] mere C². 4,4 ich] ichs C². 4,5 klagen] klagende C². 4,6 der liebun] der vil liebun C². 4,7 diu mich hat ze fröide erfrumt] dc si mih ze fröidē vrunt C²; sældebære] seldombere C². 4,8f. Nur Si ist C, C².

5,1 blicke] blik C². 5,2 stricke] schricke C, strik C². 5,8f. Nur Si ist vor (valsche C²) C.

1,3 wan] man K. 1,5 gegen] gen M, K. 1,8 Sî ist] sist M, K – so auch in allen anderen Strophen.

2,1 und] unde K. 2,3 unbe ir hulde] umb ir hulden Be, ümbe ir hulden H, nâch ir hulden M, K. 2,6 ist] so ist H, sost M, K; mir] mîn H, M; trouen] troum H, M, K. 2,7 trage] trag K; soum] soun Be. 2,8 wie 1,8 M, K.

3,1 liechten] liehtiu H. 3,4 wol gestalter] wol gestalten Be, H, M, K. 3,5 sî ist] sist M, K; sicherlîchen] sicherlîche Be, H, M, K. 3,7 ich] in M, K. 3,8f. wie 1,8.

4,2 daz] in daz Be, H, M, K. 4,3 iemer sidunt] ie mer stunt sit H. 4,4 ich] ichs H, M, K. 4,5 und] unde K; klagen] klagende H, M, klage K. 4,6 der liebun] der vil liebun H, M, der vil lieben K. 4,7 diu mich hat ze fröide erfrumt] daz si mich ze fröuden frumt M, daz mich baz ze fröiden frumt K; sældebære] sældenbære Be, M, K. 4,8f. wie 1,8.

5,1 blicke] blic H, M, K. 5,2 stricke] stric H, M, K. 5,7 wiez] wie ez H, swiez M; manigen] mängen K. 5,8f. wie 1,8.

Übersetzung

1. Der Sommer schmückt Heide und Wiese und den Wald. Daraus zieht so manches tapfere Herz (neue) Kraft. Man kann sehen, dass Berg und Tal schön bekleidet sind; dort und in den Auen hört man die Nachtigall. Hierüber freut sich die ganze Welt gemeinsam. Dabei ist (aber) meine Freude stets klein, da die süße Reine mir keine Ermutigung schenkt.

Sie, die mich veranlasst zu singen, ist vor Falschheit wohl gefeit.

2. Diejenige, der ich singe und auch viel gedient habe, die will (das) nicht erkennen, wonach ich strebe: Ich kämpfe jeden Tag um ihre Zuneigung in einer Weise, dass ich Sorgen dabei erleide. Die muss ich ertragen, bis dass ich einmal liebevollen Beistand von ihrer Liebe gewinne, (dann) wird mir die Sorge schließlich (nur noch) ein Traum sein. So aber trage ich die Last der Sehnsucht in meinen Gedanken.

Sie, die mich veranlasst zu singen, ist vor Falschheit wohl gefeit.

3. Das freundliche Lächeln, die glänzenden Augen, der rote Mund lassen mein Herz hunderttausend Mal krachend zerbrechen. Die liebe reizende Frau, die mich gefährdet, besitzt

ein freundliches Benehmen, dazu einen wohl geformten Körper. Sie ist gewiss (all das), was man sich auf Erden wünschen (kann). Ich kenne kein weibliches Geschöpf, das ihr gliche.

Sie, die mich veranlasst zu singen, ist vor Falschheit wohl gefeit.

4. Einst schoss ihre liebliche Erscheinung ihren Liebespfeil in mein verliebtes Herz. Den habe ich Dummkopf seither immer in einer Weise bei mir getragen, die ich nie gezeigt habe. Den großen Kummer und auch anderes schwerwiegendes Leid werde ich tragen, bis mich eine Botschaft von der Geliebten erreicht, die hat mich zur Freude gebracht, die Segensreiche.

Sie ist vor Falschheit wohl gefeit, die mich veranlasst zu singen.

5. Als ihre Augen mir ihre anmutigen Blicke sandten, legte mich die Minne im Stillen sogleich in ihre Fessel. Freundliches Grüßen wurde mir im selben Moment zuteil: Seither war mein Herz stets verwundet von der überaus Lieblichen. Sie hat mir meine Fessel noch nicht gelöst und die Wunden noch nicht geheilt. Weh‘ mir, oh weh! Deshalb Sorge ich mich immer wieder, wie es ausgeht.

Sie ist vor Falschheit wohl gefeit, die mich veranlasst zu singen.

1. Walt und ouwe und diu heide,
die stênt aber in wunneclîcher wât.
in der schouwe liehter kleide
sich der anger nû gewarnet hât.
- 5 elliu vogelî sint ûz leide.
sôst des veldes ougenweide
wol gezieret mit der grünen sât.
2. Manigen wundert, wes ich trûren,
alde von weme ich habe die senden klage.
ich hân hundert nâch gebûren,
dien ich doch der mære niht ensage.
- 5 ist ir wille gen mir sûre,
sô nimit mich des kein wunder,
ob ich gen ir holdez herze trage.
3. Lieb ân ende, vor in allen
ich hân iemer mich zuo dir verpfliht.
lieb, nu wende maniges kallen!
maniger sprichet, sî gewer mich niht.
- 5 daz ist ein ungefüegez schallen.
möht aber ich ir wol gefallen,
sône ruochte mich, waz ieman böeser giht.

1,3 liehter] liehte C.

3,7 Es folgen vier Leerzeilen C. (94^{rb}).

1,2 die] diu K. 1,3 liehter] liehte Be. 1,5 elliu vogelî] elliu vogellîn M, alle vogel K.

2,1 Manigen] Mangen K; trûren] trûre Be, H, M, K. 2,2 alde] ald M, K. 2,3 nâch gebûren] Nachgebure Be, M, K, nach gebure H. 2,4 dien] den K. 2,6 nimit] nimt Be, M, K; kein wunder] vil untûre M, K. 2,7 ob] obe K.

3,3 maniges] manges K. 3,4 maniger] manger K. 3,5 daz ist] dâst M, K. 3,6 möht aber] möhte ab M, K. 3,7 sône] son K; mich, waz ieman] ich was ieman Be, mich, swaz ie man H, ich wes ein M, ich wes ieman K; böeser] fehlt H.

Übersetzung

1. Walt und Aue und die Heide, die stecken wieder in einem prächtigen Gewand. Die Wiese hat für den Anblick leuchtender Gewänder gesorgt. Alle Vögelchen sind unbetrübt. Ebenso ist das Feld eine Augenweide, schön verziert mit der grünen Saat.

2. Viele fragen sich, warum ich traurig bin oder von wem ich diesen Liebeskummer habe. Ich habe hundert Nachbarn, denen ich doch diese Auskunft nicht erteile. Sind sie mir

gegenüber sauer, so wundert ich mich das nicht, wenn ich auch ihr gegenüber ein liebendes Herz hege.

3. Unendlich Geliebte, vor ihnen allen habe ich mich immer zu dir verpflichtet. Geliebte, nun beende das viele Zanken! Viele sagen, sie erhöere mich nicht. Das ist ein hässliches Gerede. Könnte ich ihr gut gefallen, so kümmerte mich nicht, was jemand Böses sagt.

1. Winter wil uns aber twingen
 heide und ouch den grünen klê.
 in dem walde vogelîn singen
 tuont die kalten winde wê.
- 5 doch wie kranc der sumer wære,
 winter ist sô fröiden lære,
 daz er birt noch grôzer swære.
 mir wær liep, daz uns verbære
 rîfe und ouch der kalde snê.
- 10 Frowe mîn,
 ich wil dîn diener sîn.
2. Ach, waz klage ich sender tummer,
 sît noch grôzer ist mîn nôt?
 ich lîde al ze grôzen kummer,
 sît diu minne mir gebôt,
- 5 dienen alsô reinem wîbe.
 wol ir minneclîchem lîbe,
 Ob si fröide mir beschîbe
 und die swære mir vertribe
 mit ir liehtem mündel rôt!
- 10 Frowe mîn,
 ich wil dîn diener sîn.
3. Wunneclîchen ougen blicke
 hânt daz herze mîn gewunt.
 die mich smâhent alsô dicke,
 dâ von ist mir sorgen kunt.
- 5 sô si löslich von mir swenket
 und mich in den jâmer senket
 und mich an den fröiden krenket
 und mîn herze in riuwe ertrenket.
 daz geschiht mir tûsent stunt.
- 10 Frowe mîn,
 ich wil dîn diener sîn.
4. Minne twinget âne schulde
 mich vil senden, siechen man,
 wan ich warb ie nâch ir hulde,
 daz ich ruowe nie gewan.
- 5 minne, liebes füegerinne,
 ach, war tuost du dîne sinne?
 dien ich dir nâh ungewinne,
 sô bist dû gen mir unminne,

sît ich dienen dir began.

10 Frowe mîn,
 ich wil dîn diener sîn.

5. Diu vil guotē und diu vil reine,
 minneclîch, wol gezogen,
 hât niht bresten wan ein kleine,
 für die wârheit, ungelogen.

5 sîst gen mir ein teil ze hêre.
 in weiz dâ niht wandels mêre.
 swar ich doch der lande kêre,
 sô gib ich ir prîs und êre.
 sî ist an tugenden unbetrogen.

10 Frowe mîn,
 ich wil dîn diener sîn.

2,3 ze grôzen] zegroffen C. 2,10f. Nur Frowe min ich C.

3,10f. Nur Fro C.

4,11 fehlt C.

5,11 fehlt C.

1,3 dem] den Be; vogelîn] vogel K. 1,5 wie] swie M, K.

2,3 lîde] lîd M, K. 2,5 reinem] reinen Be. 2,6 minneclîchem] minneclîchen Be, K. 2,9 liehtem] liechten Be, K.

3,1 Wunneclîchen] Wunneklicher M, K. 3,3 smâhent] smahen Be.

4,6 tuost du] tuostu H. 4,7 dien] diene M, K. 4,8 bist dû] bistu H.

5,2 minneclîch] Minneklichen Be, minneclîche H, M, K. 5,7 lande] landen Be. 5,9 sî ist] sîst M, K.

Übersetzung

1. Der Winter will uns wieder die Heide und auch den grünen Klee bezwingen. In dem Wald schaden die kalten Winde dem Singen der Vögelchen. Doch wie schlecht der Sommer auch wäre, der Winter ist so freudlos, dass er noch größere Schwermut hervorruft. Mir wäre es lieb, wenn uns der Reif und auch der kalte Schnee verschonten.

Meine Herrin, ich will dein Diener sein!

2. Ach, was klage ich armer Dummkopf, wo doch meine Not noch größer ist! Ich leide allzu großen Kummer, seit die Minne mir gebot, einer ganz makellosen Frau zu dienen. Gepriesen sei ihre liebliche Gestalt, wenn sie mir Freude bescherte und mir den Schwermut mit ihrem glänzenden roten Mündlein vertriebe.

Meine Herrin, ich will dein Diener sein!

3. Die Blicke anmutiger Augen haben mein Herz verwundet. Die verschmähen mich so oft, dass mir davon Sorge vertraut ist. Ebenso wenn sie sich anmutig schwebend von mir abwendet und mich in die Trauer stürzt und meinen Frohsinn beschwert und mein Herz in Reue ertränkt. Das geschieht mir tausend Mal.

Meine Herrin, ich will dein Diener sein!

4. Die Minne quält mich überaus armen, verwundeten Mann zu Unrecht, denn ich habe mich seit jeher um ihre Gunst bemüht, so dass ich niemals Ruhe gewann. Minne, Schöpferin der Liebe, ach, wohin sind deine Sinne? Diene ich dir selbstlos, so bist du mir gegenüber feindselig, seit ich dir zu dienen begann.

Meine Herrin, ich will dein Diener sein!

5. Die überaus Edle und die überaus Schöne, liebenswert und wohlerzogen, hat keinen Makel, außer einen kleinen, um die Wahrheit zu sagen. Sie ist mir gegenüber ein wenig zu hochmütig. Ich kenne da keinen weiteren Makel mehr. Doch lasse ich ihr Lobpreis und Ehre zuteil werden, in welches Land ich auch immer ziehe. Sie ist uneingeschränkt tugendhaft.

Meine Herrin, ich will dein Diener sein!

1. Wer gesach den winter ie
alsô langen unzergangen?
al mîn blangen nie vervie.

den hât sumer sigehaft

- 5 Überwunden an den stunden,
er hât funden sîne kraft.

walt und ouwe

sint nâch ruome wol bekleit.

in dem touwe

- 10 manig bluome stêt gespreit.
anger, heide, die sint beide
(94^{va}) mit ir kleide vil gemeit.

Süezer gruoze tæte buoze

mir vil schricke, sît ich dicke

- 15 lieblich blicke mîden muoze.

2. Fröit iuch, fröit iuch, jung und alt!
swem diu minne lâze sinne,
der gewinne, sî er balt!

niemer werde ich rehte frô,

- 5 sît ir strâle mir die quâle
zallern mâle füeget sô.

ach, ich tôre!

wie si tæret sinne mîn,

sît ir ôre

- 10 niht enhæret mînen pîn!
von dem mære muoze mîn swære
siuftebære leider sîn.

Süezer gruoze tæte buoze

mir vil schricke, sît ich dicke

- 15 lieblich blicke mîden muoze.

3. Ich hân dicke frölich doch
bî den jungen her gesungen:
ungelungen ist mir noh.

des bin ich an fröiden tôt.

- 5 von ir schulden, nâch der hulden
ich muoze dulden sende nôt.

ach, wie kleine

mich vervâhet, swaz ich sage,

sît diu reine

- 10 mich versmâhet alle tage,
sîn enwende unde swende
mir vol ende mîne klage.

Süezer gruoze tæte buoze

15 mir vil schricke, sît ich dicke
 lieplich blicke mîden muoz.

4. Minneclîche, schœne gar
ist mîn frowe, liehter schouwe
sam in towe rôsen var.

ir gebâren tuot mir wol,
5 swie ir gûete mîn gemüete
sorgen flüete machet vol.

ach, ich tumber!
wie mir mêret sende nôt,
sît mîn kumber

10 mih versêret ûf den tôt!
in der wîse wirdē ich grîse,
sît ich prîse ir mündel rôt.

 Süezer gruoze tæte buoze
 mir vil schricke, sît ich dicke
15 lieplich blicke mîden muoz.

2,13–15 Nur Sûlfer grûf C.

3,13–15 Nur Sûlfer grûf tete C.

4,13–15 Nur Sûlfer^s grûf C, hierauf Raum für eine Strophe.

1,8 ruome] ruomen Be. 1,10 bluome stêt] bluomen Sten Be. 1,11 die] diu K.

2,6 zallēm] Zallen Be.

3,11 sîn enwende] sî enwende K.

Übersetzung

1. Wer hat jemals einen Winter gesehen, der so lange nicht vergeht? All mein Wünschen hat zu nichts geführt. Den hat der Sommer jetzt siegreich überwältigt, er hat seine Kraft erlangt. Wald und Aue sind diesem Ruhm entsprechend reich bekleidet. Im Tau breiten sich viele Blumen aus. Beide, Wiese und Heide, sind in ihrem Gewand überaus hübsch.

Ein süßer Gruß gefiele mir besser als ein heftiges Erschrecken, denn ich muss oft auf einen freundlichen Blick verzichten.

2. Freut euch, freut euch, Jung und Alt! Wem auch immer die Minne den Verstand lässt, der wird siegen, er möge unerschrocken sein! Ich werde nie mehr richtig froh, denn ihr Pfeil fügt mir immerzu Qualen zu. Ach, ich Dummkopf! Wie sie mich zum Narren hält, weil ihr Ohr meinen Schmerz nicht anhört. Wegen dieser Geschichte kann meine Schwermut leider nur beklagt werden.

Ein süßer Gruß gefiele mir besser als ein heftiges Erschrecken, denn ich muss oft auf einen freundlichen Blick verzichten.

3. Oft habe ich aber fröhlich bei den jungen Leuten gesungen: Erfolg hatte ich noch nicht. Deshalb bin ich (total) freudlos. Durch ihr Verschulden muss ich wegen Dienstbarkeit

Liebesleid erdulden. Ach, wie wenig mich entschädigt, was auch immer ich sage, denn die Schöne verschmäht mich immerzu. Sie kehre und wende, beende mir mein Klagen.

Ein süßer Gruß gefiele mir besser als ein heftiges Erschrecken, denn ich muss oft auf einen freundlichen Blick verzichten.

4. Lieblich (und) sehr schön ist meine Herrin, ein strahlender Anblick, rosenfarben wie mit Tau bedeckt. Ihr Verhalten tut mir gut, wenngleich ihre Freundlichkeit mein Gemüt mit Sorgenfluten überströmt. Ach, ich Dummkopf, wie sich mir der Sehnsuchtsschmerz vergrößert, seit mich mein Kummer zu Tode verletzt. So werde ich grau, obwohl ich ihr rotes Mündchen preise.

Ein süßer Gruß gefiele mir besser als ein heftiges Erschrecken, denn ich muss oft auf einen freundlichen Blick verzichten.

1. Komen ist der winter kalt,
wâfenâ der leide,
der uns twinget bluomen unde klê.
loubes hât er vil gevalt.
- 5 ich was ûf der heide,
dâ siht man den rîf und ouch den snê.
wê mir, wê, wes fröiwē ich mich
daz ich aber singe?
hæt ich sinne, sô swîgē ich,
- 10 wan daz mich gedinge
fröiwet; son gesungē ich niemer mē.
Hundert wundert, wâ si sî:
in dem muote ist mir diu guote
stæteclîchen bî.
2. Wer gesach ie schœner wîb
alder baz geschaffen
dan als ich si zeinem mâle sah?
ir vil minneclîcher lîp
- 5 huop gen mir sîn klaffen.
hœrent, wie diu tugenderîche sprach:
„ach und ach, wie tumb ir sint,
went irz ie-(94^{vb})mer trîben?
iuwer dienst niht fröide gît
- 10 hôhgemuoten wîben.
gânt, ir tuot uns michel ungemach.“
Hundert wundert, wâ si sî:
in dem muote ist mir diu guote
stæteclîchen bî.
3. Dô diu redē ergieng alsûs,
mir begunde leiden,
wan mir was ir hulde gar verseit.
ich sprach: „solt ich âne kus
- 5 hinnân von iu scheiden?“
sî sprach: „lôs’, er weiz, wes ars er treit!
mir ist leit, daz iemer man
sol dar an gedenken,
alder der niht fuoge kan:
- 10 jâ, liez ich in henken
nû, ê daz er ruorte an mîn kleit.“
Hundert wundert, wâ si sî:
in dem muote ist mir diu guote
stæteclîchen bî.

2,12–14 Nur Hundert wundert C.

3,12–14 Wie Strophe 2; hierauf Raum für zwei Strophen C.

1,6 siht man den rîf und ouch den snê] lît nu der rîfe unt ouch der snê *M*, dâ siht man den rîfen und den snê *K*. *1,9* hæt] hete *Be*, *Ba* hæte *K*; swige] swig *Ba*, *K*.

2,3 dan] danne *K*. *2,6* hœrent] hœret *M*, *Ba*, *K*; tugenderîche] tugendriche *Be*. *2,7* sint] *sit* *Be*, *H*, *M*, *Ba*, *K*. *2,8* went] welt *Ba*, *K*; irz] ir ez *H*. *2,11* gânt] gât *Ba*, *K*; tuot] tuont *Be*.

3,4 solt] solte *K*. *3,6* los, er weiz] lose, er weiz *Ba*, lose, ern weiz *K*.

Übersetzung

1. Der kalte Winter ist gekommen, ach, dieses Leid, das uns Blumen und Klee überwältigt! Er hat viel Laub zum Herabfallen gebracht. Ich war auf der Heide, da sieht man Reif und auch Schnee. Weh' mir, weh', worüber freue ich mich, dass ich abermals singe? Hätte ich Verstand, dann schwiege ich. Wenn mich nicht Hoffnung erfreute, so sänge ich niemals mehr.

Hundert (Leute) fragen sich, wo sie ist: In Gedanken ist die Edle stets bei mir.

2. Wer hat je eine schönere oder besser geschaffene Frau gesehen als ich, damals als ich sie sah? Die überaus Liebreizende begann, gegen mich zu keifen. Hört, wie die Tugendhafte sprach: „Ach und ach, wie dumm ihr seid, wollt Ihr es immer weiterrreiben? Euer Dienst bringt edlen Frauen keine Freude. Geht, ihr stört uns sehr!“

Hundert (Leute) fragen sich, wo sie ist: In Gedanken ist die Edle stets bei mir.

3. Als die Rede so zu Ende ging, begann ich zu betrüben, denn mir war ihre Gunst vollkommen versagt. Ich sprach: „Sollte ich ohne Kuss hier von Euch fortgehen müssen?“ Sie sprach: „Hört doch, was er sich einbildet! Es ärgert mich, dass ein Mann oder der, der sich nicht benehmen kann, immer daran denken muss: Ja, ich ließe ihn sofort aufhängen, bevor er mein Kleid berührte.“

Hundert (Leute) fragen sich, wo sie ist: In Gedanken ist die Edle stets bei mir.

1. „Swie gerne ich wære gar fröidebære,
sô enlât mich swære“, klagt ein magt.
„die man sint schüllen: wer kans erfüllen,
die fûlen gûllen gar verzagt?“
- 5 wurbe ein jung man umb ein wîb,
swâ sî daz hôrten, an allen orten,
mit böesen Worten siz zerstôrten.
got, der schende ir lîp!“
2. Si sprach „wundert mich, daz under hundert
niht ûz besundert ist ein man,
der wîbes êre nâh zûhten lêre
mit willen mêre. nû sehet an,
- 5 sî sint endelich allesamt
bî den wîben swære: die luoderære
sint ruomesære und uns gevære
und gar verschamt.
3. Hie vor gab minne fröide gewinne
dem mannes sinne dur daz jâr.
swer sî nu suochet ald ir geruochet,
der ist verfluochet: dest leider wâr.
- 5 „est ein argez minnerlî“,
sprechent nû die jungen. die hie vor sunge,
nâch êren runge, die sint verdrungen;
dest worden schîn.“

3,2 dem] Den C.

1,2 so enlât] son lât M; klagt] klagte M, K. 1,5 wurbe] würbe Ba, K; umb] umbe M, K. 1,7 böesen] lösen Be; siz zerstôrten] si si zerstôrten M, siz gar zerstôrten K. 1,8 der] fehlt Ba, K. 2,1 wundert mich] mich wundert Be, H, Ba, M, K. 2,3 zûhten] zûhte Ba, M, K. 2,4 sehet] seht M, Ba, K. 2,5 allesamt] al samt M, alsamt Ba, K. 2,6 bî den] den fehlt H, Ba, K, bien M; 2,8 verschamt] unverschamt Be, M. 3,4 dest leider wâr] daz ist wâr M, K. 3,5 minnerlî] minnerlîn Be, H, M, Ba, K. 3,6 sprechent nû] nû fehlt H, M, jehnt nû Ba, K. 3,8 dest] daz ist M.

Übersetzung

1. „Wie gerne wäre ich gar fröhlich, aber der Schwermut verlässt mich nicht“, klagte ein junges Mädchen. „Die Männer sind unersättliche Kerle; wer kann sie füllen, die fauligen Moraste, gänzlich feige? Würbe ein junger Mann um eine Frau, dann würden sie überall, wo sie das hörten, es mit bösem Gerede zerstören: Gott, der soll sie strafen!“

2. Sie sprach: „Mich wundert, dass unter hundert (Männern) nicht ein einziger Mann ist, der das Ansehen einer Frau mit voller Absicht (m)ehrt, wie es der Anstand befiehlt. Nun seht sie an, zuletzt sind sie allesamt den Frauen lästig: Diese Weichlinge sind Angeber und uns gefährlich und durch und durch unverschämt.

3. Früher bereitete die Minne dem Mann das ganze Jahr hindurch Freude. Wer auch immer sie jetzt sucht oder nach ihr verlangt, der ist verdammt: Das ist leider so! "Es ist ein verliebter Trottel“, antworten nun die jungen Männer. Die hier früher sangen und nach Ehren rangen, die wurden fortgedrängt: Das ist offensichtlich.“

1. Hæt mich der winter baz verlâzen,
gen dem sumer sunge ich hübschen sang.
nû muoz ich mich fröiden sanges mâzen,
sît mîn hôhgemüetē ist worden kranc.

- 5 bruoder tât birt mir grôze swære.
wizzent, daz ich fröide gar verbære;
wan daz sterben ist gemeiniu nôt.

Ich bin drîer hande schaden
vaste überladen.

2. Sô ist ein ander swære, diu mich twinget:
daz die herren muotes sint sô kranc
undē ir tugende nieman darzuo bringet,
daz man singe hovelîchen sang.

- 5 hie bî vor waz ir danc niht kleine:
nû ist ir lôn den leider ungemeine
dien ir herze in fröiden swebtē enbor.

Ich bin drîer hande schaden
vaste überladen

3. Sô ist der dritte schade mir gar ze swære:
der ich lange her gedienet hân,
diu tuot reht, als ob ir sî unmære,
swaz ich ir ze dienste habe getân.

- 5 wær ir lôn gegen mir baz erschozzen,
dienstes wær ich iemer unverdrozzen
unde sunge ir noh vil manigen dôn.

Ich bin drîer hande schaden
vaste überladen.

4. Ob ich nû verdurbe von der schulde,
daz der tât mir ungenâde tuot
und ich darbte mîner frowen hulde,
daz wære gar verzagtes mannes muot.

- 5 umb daz ich der schande
sumelîcher hœrē in tiutschem lande,
ich wils elliu driu versuochen baz.

Ich bin drîer hande schaden
vaste überladen.

2,8f. Nur Ich bin drier hande C.

3,8f. Nur Ich bin drier C.

4,6 tiutschem] tützē C. 4,8f. Nur Ich bin C; hierauf Raum für eine Strophe C.

1,1 Hæt] Hete H, M; Hæte K. 1,6 wizzent] wizzet K.

2,1 So ist] sost M, K – so auch in 3,1. 2,3 unde] und H, M. 2,6 nû ist] nust M, K; den] dien H. 2,7 dien] den K.

3,1 So ist] sost M, K – so auch in 2,1. 3,3 reht als ob] rehte als ob M, rehte als obe K. 3,5 wær] wære M, K; gegen] gen K. 3,6 wær] wære M, K. 3,7 unde] und Be; manigen] mangan K.

4,1 Ob] Obe K. 4,3 darbte] darbe M, K. 4,4 wære] wær M, K. 4,5 umb] ald umb Be, H, M, K; der schande] der grôzen schande H, M, der herren schande K.

Übersetzung

1. Hätte mich der Winter in besserer Verfassung verlassen, sänge ich ein unterhaltsames Lied für den Sommer. Nun muss ich mich (aber) im Freudengesang zurückhalten, denn meine Hochstimmung ist getrübt. Der Tod des Bruders bereitet mir großen Kummer. Ihr sollt wissen, dass ich auf Freude ganz und gar verzichte, denn das Sterben ist eine allen gemeinsame Not.

Ich bin mit dreifachem Schaden gewaltig belastet.

2. So gibt es eine weitere Last, die mich bedrückt: dass die edle Gesinnung der Herren so schlecht ist und ihre Ehrbarkeit niemanden (mehr) dazu veranlasst, höfische Lieder zu singen. Früher war ihr Dank hier nicht unbedeutend, jetzt ist ihr Lohn leider denen fremd, deren Herz (früher) freudig emporschwebte.

Ich bin mit dreifachem Schaden gewaltig belastet.

3. So ist mir das dritte Unglück ganz und gar zu schwer: Diejenige, der ich lange gedient habe, die tut geradezu so, als ob ihr gleichgültig sei, was ich ihr zu Diensten getan habe. Hätte ihr Lohn mir gegenüber eine höhere Bedeutung gehabt, wäre ich des Dienstes künftig nicht müde und sänge ihr noch so manches Lied.

Ich bin mit dreifachem Schaden gewaltig belastet.

4. Wenn ich nun aufgrund dessen zugrunde ginge, dass der Tod mir Übles antut und ich das Wohlwollen meiner Herrin entbehrte, so wäre das die Gesinnung eines ganz und gar verzagten Mannes. Weil ich von so mancher Unehre in deutschen Landen höre, will ich versuchen, sie alle drei zu bessern.

Ich bin mit dreifachem Schaden gewaltig belastet.

1. Sol ich iemer frô belîben âne swære,
 daz muoz von der minneclîchen komen alsô.
 sî kan sendiu leit vertrîben, swâ si wære,
 dâ müestę ungemüetę entwîchen, sî ist sô vrô.
- 5 wil sî, sô ist mîn fröide kranc und mîn leit,
 wil sî, sô ist mîn sorge lang unde breit.
 minneclîchiu frowe, nu schouwe den kumber,
 den ich sender, tumber hân geseit.
- 10 werdiu minne, twing ir sinne, daz si mich
 lieplich meine, diu vil reine minneclîch!

1,10 Hierauf Raum für zwei Strophen C.

1,4 müeste] müest M, K; sî ist] sist M, K. 1,5 sô ist] sost M, K; fröide] swære K. 1,6 sô ist] sost M, K. 1,9 twing] twinge M.

Übersetzung

1. Sollte ich künftig fröhlich bleiben ohne Kummer, dann muss das ganz von der Liebreizenden ausgehen. Sie kann den Sehnsuchtsschmerz vertreiben, wo sie auch sein mag, da muss Missmut weichen, sie ist so heiter. Will sie, so ist meine Freude gering und mein Schmerz, will sie, so ist meine Sorge lang und schwer. Schöne Herrin, nun beachte (doch) den Kummer, von dem ich armer Dummkopf erzählt habe.

Ehrenvolle Minne, bezwinde ihren Verstand, dass sie liebevoll an mich denkt, die überaus reine Liebreizende.

1. Es ist gar unmâzen lang,
daz ich niht von liebe sang: ich habē undanc.
sô mir wirt ein umbevang
von ir liechten *armen* blanc; mîn sorgē ist kranc.
- 5 wanne sol ich geleben die lieben stunde?
nieman kunde mich getrœsten baz
danne diu, der ich da nie vergaz. nu wizzent daz:
swaz ieman tuot, ich han den muot:
Mîn herze ist dâ, niht anderswâ.
2. Ach, wie mich suiften tuot
dîn munt rôt alsam ein bluot den mînen muot!
dû bist alse rehte guot
und mit stæte wol behuot vor valsches fluot.
- 5 frowe, joch bin ich dienstlich gar dîn eigen:
frouwe, dû kanst neigen mir herze und sin.
schouwe, wie gar ich dîn eigen bin < _ _ _ _ >.
ich mag niht baz, wân wizzent daz:
Mîn herze ist dâ, niht anderswâ.
3. Liebez lieb, dir sî bekant:
sît dich êrst mîn ouge vant, dîn wîziu hant
leit an mich ein volge bant.
daz beschach mir sâ zehant, des wis gemant!
- 5 minne, diz bant stêt gar in dîner hende.
nieman wende mich, geloubent mir!
sinne, mîn lîp und des herzen gir, die volgent dir.
waz sol des mê? swiez mir ergê:
Mîn herze ist dâ, niht anderswâ.

1,4 *armen*] *armēn* C.

2,9 *Nur* mîn herze ift C.

3,9 *Nur* mîn herze ift C; *hierauf der Rest des Blattes sowie die beiden folgenden leer* C.

1,7 wizzent] wizzet K – *so auch* in 2,8.

2,1 Ach, wie mich] Ach! wie mir H, Ach wie mir ie M, Ach ach, wie mir K. 2,2 rôt] *fehlt* Be.
2,5 gar dîn] *din* gar Be. 2,6 herze] *herz* K; mir herze] *herze* mir M; und] unde H, K. 2,7 dîn
eigen bin] *bin* eigen *din* H; *an die Stelle der fehlenden vier Silben setzt K ein künigin!* 2,7
Be *ergänzt*: „Ein paar für den Sinn entbehrliche und nach dem Versmaß überzählige Wörter
habe ich ausgestrichen“

⁴⁸⁴. 2,8 wizzent] wizzet K – *so auch* 1,7.

⁴⁸⁴ Benecke, *Beyträge*, S. 147-266, hier S. 266.

3,3 leit] leite *M, K*. 3,4 beschach] geschah *Be*. 3,5 gar] *fehlt Be*. 3,6 geloubent] geloubet *K*. 3,7 die] diu *K*. 3,8 swiez] swie ez *H*.

Übersetzung

1. Es ist außerordentlich lang, dass ich nicht über die Liebe gesungen habe: Ich erhalte keinen Dank. Wenn mir eine Umarmung ihrer hellen, weißen Arme zuteil wird, wird meine Sorge gemindert sein. Wann werde ich diesen erfreulichen Augenblick erleben? Niemand wäre in der Lage, mich besser zu trösten als diejenige, die ich da niemals vergessen habe. Das sollt ihr wissen. Was auch immer irgendjemand macht, ich bin entschlossen:

Mein Herz ist dort, nicht anderswo.

2. Ach, wie dein Mund, rot wie eine Blüte, mich veranlasst zu seufzen. Du bist so wahrhaft gut und aufgrund von Beständigkeit vor der Flut der Falschheit gut geschützt. Herrin, ebenso bin ich was den Dienst anbelangt ganz dein Eigen: Herrin, du kannst mir Herz und Verstand beugen. Sieh', wie sehr ich der Deine bin. Mehr vermag ich nicht, aber ihr sollt wissen:

Mein Herz ist dort, nicht anderswo.

3. Liebste Geliebte, du sollt wissen: Seit meine Augen dich erstmals erblickten, hat deine weiße Hand mir ein Gängelband angelegt. Das widerfuhr mir auf der Stelle, daran sei (du) erinnert! Minne, dieses Band befindet sich gänzlich in deinen Händen. Niemand wird mich trennen, glaubt mir! Der Verstand, mein Körper und der Wunsch meines Herzens, die folgen dir. Was nützt das fortan? Wie auch immer es mir ergehen wird:

Mein Herz ist dort, nicht anderswo.

BAND II

IV. Kommentare und Interpretationen

Leich I

1. Allgemeine Angaben

C: 85^{ra}–85^{rb}.

Anzahl der Versikel: 25; davon Sonderformen: 5.

Anzahl der Verse: 52.

2. Metrische Form

a) Gesamtstruktur⁴⁸⁵:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
A	A	B	B	C	*C	D	D	B	B	C	E	E

14	15	16	17	18	19
*B	B	C	² *C	D	D

20	21	22	23	24	25
B	B	³ *C	C	B	² *C

b) Versikelbau:

A	A2m	A2m	A3w	A7w	2
	A2m	A2m	A3w	A7w	
B	2w	2w	4m	8m	8
	2w	2w	4m	8m	
*B	A2w	A2w	4m	A8m	1
	A2w	A2w	4m	A8m	
C	A1m	A1m	A2m	A4m	4
	A1m	A1m	A2m	A4m	
*C	A1w	1w	2m	A4m	1
	A1w	1w	2m	A4m	
² *C	A1w	1w	2m	A4m	2
	A1m	A1m	A2m	A4m	
³ *C	A1m	A1m	A2m	A4m	1
	A1w	1w	2m	A4m	
D	A2w	A2w		A4w	2
	A3w	A1m		A4m	
E	A3w			A3w	1
	A2w	2w		A4w	
	2w	2w		4w	

⁴⁸⁵ Von Kraus strukturiert den Leich dagegen in zwei Großteile mit kurzem Schlussteil (vgl. KLD II, S. 561):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	A	B	B	C	*C	D	D	B	B	C

12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
E	E	*B	B	C	*C	D	D	B	B	*C	C*	B	*C

*In KLD II wird für Versikel 23 fälschlicherweise die Form B angegeben; es müsste aber, wie auch in der Edition KLD I richtig angegeben, C heißen.

Der Leich lässt sich formal in drei Teile gliedern: die einleitende Versikelrepetition A A, den größeren Hauptteil (B3–D19) und den Schlussteil (B20–²*C25). Der Hauptteil zeichnet sich durch eine triadische Baustruktur⁴⁸⁶ aus, die durch Versikel B (oder dessen Sonderform *B) eingeleitet wird. Im Schlussteil reduziert sich diese Triade auf eine Zweierstruktur. Nach der Leicheinleitung mit den Versikeln A A wird mit der Versikelfolge B B C *C D (Versikel 3–8) das triadische Muster zunächst vorgestellt und anschließend in der Versikelfolge B B C E (Versikel 9–13) variiert. Mit *B B C ²*C D (Versikel 14–19) erfolgt schließlich eine Repetition des Grundmusters mit den Variationselementen der Sonderformen *B und ²*C.

Die Versikel A, B und C sowie ihre Sonderformen zeichnen sich durch die doppelte Zäsurierung ihrer Verse aus. Die Halbversikel von A und B sowie *B werden jeweils durch zweihebige, binnengereimte Versstücke eingeleitet. Ihnen folgen glattere drei- und vierhebige, paargereimte Versteile am Halbversikelschluss. Diese „längeren“ Versteile werden in C und seinen Sonderformen verkürzt. Zudem zeigen diese Versikel den für die Leichs typischen Versbeginn aus zwei einhebigen, teilweise schlaggereimten Versteilen, der in Leich I immerhin in acht Versikeln zu finden ist und sich auch in den anderen vier Leichs als typisches metrisches Strukturmerkmal auftritt. Die Einheberfolge verleiht den Versanfängen einen stakkatohaft hüpfenden Charakter, der durch die längeren Verseinheiten am Ende aber in eine fließendere Dynamik übergeht.

Die Versikel D7 und D8 zeigen einen versikelübergreifenden (Kreuz-)Reim an den Versenden⁴⁸⁷, durch den beide Versikel stärker aneinander gebunden werden als das in Versikelfolgen mit versikelinternem Reim der Fall ist. Da in D und E zudem die Anzahl der Zäsurierungen verringert wird (E besitzt Verse ohne Zäsur), wodurch wiederum die Hebungszahlen der einzelnen Versstücke ansteigen, nehmen diese beiden Versikel den stakkatohaften Charakter der vorangehenden Versikel zugunsten einer fließenderen Wirkung zurück; sie bilden das metrische Gegengewicht zu ihrer rhythmischen Umgebung.

Unabhängig von seinen metrischen Eigenschaften wird der Beginn von E12 (wie sonst nur der Leichbeginn) in der Handschrift mit einem Paragraphenzeichen versehen. Diese handschriftliche Hervorhebung des Versikels wird bei von Kraus als Markierung des Beginns des zweiten Leichteils gedeutet.⁴⁸⁸ Zu dieser Annahme passt, dass Versikel E12 etwa die Mitte des Leichs darstellt. Da sich allerdings die handschriftlichen Paragraphenzeichen auch in den anderen vier Leichs nicht als verlässliche Gliederungshilfe erweisen, wird hier von einer zu starken Gewichtung des Paragraphenzeichens abgesehen. Eine Gliederungsfunktion wird vielmehr den beiden E-Versikeln zugeschrieben, die sie von

⁴⁸⁶ Kuhn erwägt, dass „Leich I den bis ins Letzte gesteigerten triadischen Aufbau von Leich IV zuerst in einfacherer Form versuchte: übernehmend oder erfindend“ (Kuhn, Minnesangs Wende, S. 99).

⁴⁸⁷ In Minors Darstellung wird die Reimbindung der beiden Versikel stärker berücksichtigt, indem die Versikel zu einem vierversigen Versikel zusammengefasst werden (vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. 3).

⁴⁸⁸ Vgl. KLD II, S. 561. In KLD II werden neben dem Leicheingang lediglich zwei Hauptteile von einander unterschieden.

ihrer metrischen Umgebung deutlich abheben. Dieser Befund lässt sich ebenso auf das triadische Bauprinzip des Leichs beziehen, denn hier wird mit E E die zweite Triade abgeschlossen.

Auf E13 folgt die dritte Triade in der Variationsform *B B C ²*C D. Nach dreimaligem Durchspielen des triadischen Musters wird dieses im Leichschluss auf eine B-C-Folge verkürzt, die durch Sonderformen von C variiert wird. Während in *C beide Halbversikel von C variiert werden, indem die einhebigen männlich kadenzierten Versteile mit weiblichen Kadenzen versehen und teilweise die Auftaktverhältnisse verändert werden, variieren ²*C und ³*C nur einen der beiden Halbversikel von C und übernehmen den jeweils anderen unverändert aus der C-Struktur.

Aufgrund des rational gegliederten Mittelteils und des Schlusses aus Zweiergruppen nimmt Kuhn einen Bezug des Leichs zur Estampie an.⁴⁸⁹ Ranawake weist aber darauf hin, dass in der französischen Estampie (und in Lais) diese Form des triadischen Bauprinzips keine Entsprechung besitzt: Leichs, die auf die Estampie zurückzuführen seien, zeichnen sich vielmehr durch ihre meist drei jeweils dreifach untergliederten Hauptteile aus.⁴⁹⁰

c) *Abweichungen von der Alternation:*

8 *die ich*: Kann durch Synalöphe zu *diech* verschmelzen.

14 *vil swachen*: Beschwerte Hebung. Ausgleich erfolgt bei M durch Ergänzen der Senkungssilbe *ge-* (*geswachen*) und bei K durch Ergänzung von *unde*, wodurch zweisilbige Senkung erzielt wird.⁴⁹¹

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

4 *wurde*: Neben *würde* als Form des Konj. Prät. gebräuchlich⁴⁹²; Bezeichnung des Umlauts kann fehlen (vgl. Paul §L36 und §M97). Vgl. auch *kunde* (18).

5 *wurde*: Vgl. *wurde* (4).

5 *burde*: Md. Form des stswF. *bürde*⁴⁹³; von ahd. *burdi*⁴⁹⁴.

7 *twinge*: Gegenüber *twinc* beliebte Imperativform bei Ulrich.⁴⁹⁵

15 *dien*: Alem. Form des Dem.-Pron.s *dēn* im Dat. Pl. (vgl. Paul §M44). Durch Schreibung von *bien* (= *bî den*) erfolgt bei M Ergänzung einer Präp..

18 *kunde*: Vgl. *wurde* (4).

⁴⁸⁹ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 106.

⁴⁹⁰ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 328f.

⁴⁹¹ Vgl. auch Bartsch, Karl: „Die Leiche und Lieder des Schenken Ulrich von Winterstetten herausgegeben von Dr. J. Minor“ (Rezension), in: Göttingische gelehrte Anzeigen. Unter der Aufsicht der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. II, Göttingen 1882, S. 1062–1079, S. 1068.

⁴⁹² Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 775.

⁴⁹³ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 394.

⁴⁹⁴ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 154a.

⁴⁹⁵ Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. XXV.

30 *die*: Das Pron. steht im Akk. Sgl. und wird durch *behüete* swV. (30) regiert. *Behüete* kann sowohl mit Akk. als auch mit Gen. (*der*) stehen, den K favorisiert.

42 *Wil [...] erkennen*: Das Prädikat aus Modalverb mit Infinitiv besitzt hier voluntative Bedeutung.

46 *vor schanden banden*: Die Präp. *vor* regiert den Dat. *banden*, der wiederum durch den Gen. *schanden* (genitivus qualitatis) näher bestimmt wird. Das Verb *behüeten/behuot sîn* (46) kann sowohl mit der Präp. *vor* als auch mit *von* stehen.⁴⁹⁶

50 *sule*: Die 1. Prs. Sgl. Konj. Präs. kann alem. auch mit dem Vokal des Ind. Pl. gebildet werden; Umlaut <ü> ist nicht zwangsläufig erforderlich (vgl. Paul §M94).⁴⁹⁷

b) Sachkommentar:

7 *Frowe minne*: Vgl. Sachkommenar Leich V.

29 *rôter munt*: Der *munt* ist konstitutiv für die Beschreibung der Minnedame; er fungiert einerseits als sinnlich-erotisches Signal, andererseits ist er das Medium der Sprache, denn das minnewerbende Sänger-Ich erhofft sich einen (erlösenden) *gruoz* aus dem roten Mund der Dame. In der Metapher des roten Mundes fallen somit zwei Themen des Minnediskurses zusammen: Liebe als Affekt und Liebe als Sprache.⁴⁹⁸ Aufgrund der pointierten Verwendung des roten Mundes bei Gottfried von Neifen wird dieses Motiv zu einem Markenzeichen des Dichters,⁴⁹⁹ wenngleich es an sich auch schon weitaus früher belegt ist.⁵⁰⁰ Die Hyperbel des roten Mundes der Geliebten sei aufgrund seiner häufigen Verwendung nach Köbele im Spätmittelalter „[m]ausetot“⁵⁰¹: Die Gewöhnung an die Übertreibung, mittels der eigentlich die Exklusivität der Minnedame herausgestellt werden solle, verderbe das Mittel.

4. Interpretation

Am Beginn des Leichs werden zunächst die Handlungskordinaten festgelegt, indem eine Einführung der personellen Instanzen und eine situative Verortung des Geschehens erfolgen. Es tritt ein männlich codiertes Sänger-Ich auf, das aufgrund seines *lieben wân* (1) an eine Dame gebunden ist (vgl. 2). Das Sänger-Ich tritt demnach als liebender Minnewerber auf, der durch sein Singen Minnedienst leistet; hier wird folglich der Vollzug von Minnewerbung vorgeführt (1. Ordnung). Der Bindung des Sänger-Ich an die Minnedame steht seiner Hoffnung gegenüber, die Dame möge umgekehrt auch ihm entgegenkommen: *Nu dinge ich*

⁴⁹⁶ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 156.

⁴⁹⁷ Vgl. auch Lexer Bd. 2, Sp. 1053.

⁴⁹⁸ Vgl. Köbele, Susanne: „Die Kunst der Übertreibung. Hyperbolik und Ironie in spätmittelalterlichen Minnereden“, in: Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden, hg. v. Ludger Lieb u. Otto Neudeck, Berlin 2006 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 40), S. 19–44, hier S. 27.

⁴⁹⁹ Vgl. Tervooren, Helmut: „Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik“, in: Schoeniu wort mit süezeme sange: Philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch u. Johannes Spicker, Berlin 2000 (= PhSt; H. 159), S. 96–113, hier S. 99 sowie Händl, Rollen, S. 277.

⁵⁰⁰ Vgl. Eder, Daniel: Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone, Tübingen 2016 (= Bibliotheca Germanica; Bd. 66), S. 221.

⁵⁰¹ Köbele, Übertreibung, S. 28.

doch, daz si mir noch genâde welle erzougen (3). In diesem Vers wird mittels der Schlüsselworte *wân* (1) und *dingen* (vgl. 3) der Grundkonflikt des Sânger-Ich definiert, dessen Ausdifferenzierung hinsichtlich Ursache, Wirkung und Folge im weiteren Verlauf des Leichs zu erwarten ist. Die thematische Einleitung fällt damit mit dem formalen Einleitungsteil (Versikel A1 und A2) zusammen.

Aus seiner Bindung an die Dame, die sich vor allem darin äußert, dass das Sânger-Ich stets an sie denken muss (vgl. 2), resultiert sein Verlangen nach ihrer *genâde* (3) und ihrem *gruoz* (4), denn diese beiden könnten *jâmers burde* (5) und *kumber* (6) von ihm nehmen. Die Wünsche des Sânger-Ich rufen das minnesangtypische Lohn-Dienstmodell auf, demgemäß der Werbende als Gegenleistung für seinen Minnedienst Lohn erhoffen darf. Die höfischen Konventionen diktieren allerdings Regeln, die es der Dame unmöglich machen, ihren Minnewerber zu erhören. Durch den deutlichen Bezug der Leichhandlung auf den minnethematischen Diskurs wird der Deutungsrahmen festgelegt, innerhalb dessen sich die Leichhandlung semantisiert und der zugleich die moralischen Prüfsteine vorgibt, an denen die Handlung zu messen ist.

Der Beginn des formalen und inhaltlichen Hauptteils des Leichs wird sprachlich über die Publikumsadresse [*s]eht* (5) markiert, die die Performativität der Sprachhandlung verdeutlicht und zeigt, dass das Sprechen des Sânger-Ich ein Sprechen vor einem Kreis von zumindest imaginierten Zuhörern ist. Mit Blick auf die textinterne Kommunikationssituation betont die Apostrophe also die Sângerrolle des minnewerbenden Sânger-Ich, das sich gleichermaßen durch die Rollenfunktion „ich liebe“ auszeichnet.

Diese textinterne Kommunikationssituation wird im vierten Versikel durch eine weitere personale Instanz erweitert. Das Sânger-Ich wendet sich nun hilfesuchend an die personifizierte Minne, die aufgrund ihrer allumfassenden Macht auch die Geliebte des Sânger-Ich beeinflussen kann: *Frowe minne, twinge ir sinne und ihr herze, daz si mir / Mit ir willen müeze stillen sende nôt, die ich hân von ir* (7f.). Der Minnewerber begründet seine Bitte gegenüber der Minne mit dem bereits eingangs zitierten, programmatischen *wân*: *Ich hân den wân, der mich niht lât, / von dir* (9f.). *Wân* wird nun hinsichtlich seiner Konsequenzen für das Sânger-Ich ausdifferenziert: Er geht mit *pîne* (11)⁵⁰² und *herzen smerzen* (12) einher; die Liebe des Sânger-Ich zur Dame kennzeichnet sich demnach durch Entsagung und Schmerz. Die Tatsache, dass die personifizierte Minne als Urheberin von *wân* genannt wird (vgl. 9), lässt das Sânger-Ich als unschuldigen Hilfesuchenden erscheinen, der keinerlei Einfluss auf seine Situation auszuüben vermag.

Mit Beginn des Versikels C und seiner Sonderformen erfolgt eine kleinteiligere Zerlegung der Einzelverse, bei der teilweise sogar schlagreimartige Strukturen entstehen. Die Reime

⁵⁰² Kreibich verweist auf die Vielzahl an *pîn*-Belegen in den Leichs Ulrichs von Winterstetten. So werde unter Berücksichtigung aller Belegstellen deutlich, dass dieser Terminus auf einen größeren Zusammenhang von Minnebefindlichkeiten ausgerichtet sei, für die er sozusagen ein Signalwort darstelle (vgl. Kreibich, Christina: Der mittelhochdeutsche Minneleich: Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse, Würzburg 2000 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 21), S. 83).

fallen mehrfach mit den sinnschweren Lexemen der Versikel zusammen und heben diese im Handlungskontext hervor. So erfahren etwa *wân* (9), *mîne pîne* (11) und *herzen smerzen* (12) eine besondere metrische Akzentuierung. Gleichzeitig vermitteln die kleinteilig zerlegten Verse den Eindruck der Beschleunigung, so dass das es geradezu wirkt, als würde sich der Minnewerber bei seiner (Minne-)Klage und in all seiner Emotionalität überschlagen. Dieser Eindruck wird außerdem dadurch verstärkt, dass sich die Versikel C5–B9 (10–17) durch mehrere versikelübergreifende Enjambements auszeichnen, welche die emotionsgeladenen Schilderungen des Sänger-Ich als rast- und pausenlos erscheinen lassen: Hier spricht nicht der Verstand, sondern das Herz.

Das Prinzip der rhythmischen Absetzung sinnschwerer Lexeme setzt sich in den folgenden Versikeln fort. In diesen wendet sich das Sänger-Ich mit einer erneuten Schilderung seiner Situation direkt an seine Geliebte: *Frowe, dîn lachen daz mehte mir machen / der fröiden vil, swachen die nôt. / Von der ich wachen muoz dicke dien sachen, / dâ von mîn herze muoz krachen* (13ff.) Formal auffällig ist in diesen Versen die Pointierung der Einsilber *nôt* (14) und *tôt* (16) einerseits durch Reim und andererseits durch ihre Position in einem durch Zäsur vom Rest der Halbversikel abgesetzten einhebigen Versteil, der zugleich den Schluss der (Halb-)Versikel bildet. Diese Akzentsetzung hebt die Semantiken von *nôt* und *tôt* hervor, die als Steigerungen von *pîne* und der *herzen smerzen* die Situation des Sänger-Ich besonders dramatisch erscheinen lassen. Besonders die Erwähnung des Todes, der Endgültigkeit und Unumkehrbarkeit impliziert, verbildlicht die Dringlichkeit, aus der heraus die Worte des Sänger-Ich verstanden werden sollen.

In diesem Kontext apostrophiert das Sänger-Ich erstmals direkt die Dame (vgl. 13), über die es zuvor lediglich in der 3. Person gesprochen hat (vgl. 2). Ihr Lachen könnte ihm *der fröiden vil* (13f.) bereiten und damit *swachen die nôt* (14). Rhetorisch fällt das Gegensatzpaar von *fröide* und *nôt* auf, das kausal in der Weise verknüpft ist, dass die eine die andere aufwiegen könnte. Die Erwähnung des Todes (vgl. 16), der nach Aussage des Sänger-Ich nach dem Beichten der Sünden leichter zu ertragen wäre als *swære* (18) und Ungewissheit (vgl. 18), dient in diesem Zusammenhang rhetorisch vor allem dazu, das Ausmaß der Not zu versinnbildlichen, in der das Sänger-Ich sich befindet. Er wäre die Folge und letzte Konsequenz, wenn Kummer (vgl. 20) und *nôt* keine Linderung erfahren.

Der selbstmitleidige Klagesduktus, in dem Versikel B10 mit *ich muoz liden disen kumber alle tage* (20) endet, wird mit Beginn des Folgeversikeln durch eine positiv gestimmtere Einstellung abgelöst. *Nu wol!*, leitet das Sänger-Ich seine Worte ein, *ich sol vil gerne hân / dur dich, swaz mich mag nôt bestân* (21f.). Die *nôt*, die dem Minnewerber noch kurz zuvor beklagenswert erscheint, will es nun akzeptieren. Der Bruch, der hinsichtlich der Einstellung des Sänger-Ich zu verzeichnen ist (von der Klage zur Akzeptanz), spiegelt sich auch in der Form des Versikels, denn statt den B-Versikel erneut zu wiederholen, wird nun der C-Versikel repetiert, der sich insbesondere durch seine sprunghaft wirkenden, einhebigen Versstücke auszeichnet. Letztere betonen vor allem den Versikeleingang [*n*]u wol! ich sol

(21), in dem die Reimwörter *wol* und *sol*⁵⁰³ die veränderte Einstellung des Sänger-Ich andeuten.

Erst durch die Fortsetzung seines Minnedienstes trotz *nt* (22) wird das Sänger-Ich würdig in einem höfischen Sinne, so dass es die erlittene *nt* mit Blick auf dieses Kausalitätsprinzip geradezu gern akzeptiert. Aus poetologischer Perspektive lässt sich dieser Versikel damit als wichtiges Bekenntnis zu den traditionellen Wertmustern der hohen Minne betrachten. Dieser inhaltliche Stellenwert des Versikels spiegelt sich in seiner formalen Anlage: Die Metrik aus ein- und zweihebigen Versstücken, die fast schlagreimartig anmutende (Binnen-)Reimung und die überwiegende Einsilbigkeit der Lexeme heben den Vers formal von seiner metrisch-musikalischen Umgebung ab und akzentuieren dessen Semantik.

Im folgenden Versikel setzt das Sänger-Ich seine Apostrophe an die Dame fort. Es betont, welche Macht sie über es ausübt, wobei es aber gerade aus dieser Machthierarchie seine Bitte um die Unterstützung der Dame ableitet: *Nieman kan mn gemete / s gar betwingen. küniginne, / hilf dar inne mnem sinne* (23ff.). Der Stand, den die Dame für das Sänger-Ich einnimmt, wird mittels der Metapher *küniginne*, des höchsten monarchischen Amtsbegriffs, verdeutlicht. Das Bild zeigt die Dame als Herrscherin und mächtige Repräsentantin, die sozial über dem Sänger-Ich steht. Entsprechend wird ihr Handeln in Bezug auf das Sänger-Ich in diesem Kontext als *betwingen* (24) bezeichnet. Emotional nahbar wird sie für das Sänger-Ich wiederum dadurch, dass sie zugleich *trsterinne* ist. Diese Bezeichnung suggeriert, die Dame würde sich milde auf den Kummer des Sänger-Ich einlassen und ihm zuhören, so dass sich die Bitte des Sänger-Ich um Hilfe (25) folglich an die Trösterin richtet und nicht an die Knigin.

Das soziale Gefälle zwischen sich und der höher stehenden Dame ausblendend, pocht das Sänger-Ich auf das zügige Entgegenkommen der Dame, indem es ihr dafür eine Frist setzt: * daz ich tumber wete / l mir gelingen, trsterinne, / st ich brinne in dner minne / Als in der glete ich mich verbrete* (26ff.). Der Ablauf dieser Frist lässt sich zeitlich nicht objektiv bestimmen, er wird vielmehr von der emotionalen Gestimmtheit des Sänger-Ich determiniert. Das Verb *weten* und die Bezeichnung *tumber* verdeutlichen, dass die Handlungen des Sänger-Ich sich nicht mehr kausal erklären lassen, sondern vollkommen gefhlsbestimmt ablaufen. Dieser Umstand erscheint hier fast als Drohgebärde, denn *weten* hebt auf eine rasende, unkontrollierbare Kampfeslust ab, während *tumber* wiederum impliziert, dass das Sänger-Ich unberechenbar und ohne objektive Gründe handelt.

Das Bild des kampflustigen Verliebten, der seine Emotionen nicht mehr zu kontrollieren vermag, wird durch die sich anschließende Feuermetaphorik weiter ausgestaltet. Wie das

⁵⁰³ Das Modalverb *sol* bezeichnet die Notwendigkeit einer Handlung, die sich aus einer Aufforderung an das Sänger-Ich ergibt. Letztere wird in diesem Fall nicht direkt an das Sänger-Ich herangetragen, sondern ergibt sich aus sozialen, höfischen Normen bzw. den Gattungskonventionen. So vermag der Minnewerber erst durch seinen beständigen Minnedienst, den es trotz Kummer und Leid fortsetzt, seine höfische Ehrhaftigkeit und Eignung unter Beweis zu stellen. Dieser Herausforderung begegnet das Sänger-Ich hier mit freudiger Akzeptanz.

Sänger-Ich selbst charakterisiert sich auch Feuer dadurch, dass es unberechenbar wütet und schwer kontrollierbar ist. Seine zerstörerische Kraft wird mit der Liebe des Sänger-Ich verglichen: Das Sänger-Ich entbrennt auf eine Weise in Liebe (28), wie es sich auch an Glut von Feuer verbrennen würde (vgl. 29). Die Feuermetaphorik verdeutlicht demnach die (Natur-)Gewalt der Liebe, die unkontrollierbar „wütet“; sie vermag destruktiv zu wirken, kann aber umgekehrt wie das Feuer als Licht- oder Wärmesponder auch eine nutzbringende Funktion erfüllen.

In Bezug auf das Sänger-Ich geht die Liebe allerdings über ein nützliches Maß hinaus und schadet dem Sänger-Ich (vgl. 29). Als Ausweg aus dieser Situation werden – ganz topisch – der Kuss vom roten Mund der Dame und ihre Güte (vgl. 29f.) genannt. Die konditionale Syntax in *wil mir niht dîn rôter munt / Und ouch dîn güete, die got behüete, tuon ein lieplich küssen kunt, / Sô ist ...* (29f.) lässt jedoch darauf schließen, dass beides unwahrscheinlich ist. Diese Einsicht lenkt den Blick des Sänger-Ich auf das Tatsächliche: *Sô ist mîn swære klagebære mînen friunden und ouch mir* (31). Mit dieser Aussage schließt sich der Kreis zu dem Fazit, zu dem das Sänger-Ich bereits zuvor gelangt ist: *[I]ch muoz liden disen kumber alle tage* (20). Der klagende Duktus ist wiederhergestellt und das Cluster von Leidensbegriffen, das sich lexikalisch über den Leich erstreckt, wird hier nun um die Begriffe *swære* und *klagebære* erweitert. Der Vollzug der Minneklage (1. Ordnung) geht also weiter.

Auffällig ist allerdings die Erwähnung der *friunde* (vgl. 31), von denen es heißt, ihnen wäre die *swære* des Sänger-Ich ebenso *klagebære* wie ihm selbst. Die Freunde des Sänger-Ich repräsentieren zumindest den Teil der höfischen Gesellschaft, die dem Minnewerber wohl gesonnen ist. Ihre Empathie und ihr Verständnis in Bezug auf die emotionale Situation des Sänger-Ich lassen unterschiedliche Erklärungsansätze zu. So könnte ihr Verständnis für das Sänger-Ich darauf zurückzuführen sein, dass sie ihren Freund, das Sänger-Ich, gut kennen, wobei die Erwähnung der Freunde dann dazu dient, den Geltungsanspruch und die Aufrichtigkeit der Liebe des Sänger-Ich zur Dame zu untermauern. Das Sänger-Ich muss die Last der Liebe zur Dame demnach nicht allein tragen, sondern erfährt die Unterstützung derjenigen, die diese Liebe nachvollziehen können.⁵⁰⁴ Hier wird eine auf Verständnis beruhende Nähe zwischen dem Sänger-Ich und Teilen seiner Zuhörer angedeutet.

Allerdings wirft spätestens dies die Frage auf, wer in der Lage ist, die Liebe des Sänger-Ich nachzuvollziehen. Es ist darauf zu schließen, dass die Freunde des Sänger-Ich auf ähnliche Erfahrungen zurückblicken wie das Sänger-Ich selbst, was darauf hindeuten könnte, dass sie selbst Minnewerber sind. Die Erwähnung der *friunde* impliziert folglich einen Exklusivitätsgedanken, der darauf hinausläuft, dass nur bestimmte Personen (z. B.

⁵⁰⁴ Nach Philipowski zeige sich ein ähnliches Verhältnis in einigen Liedern Walthers von der Vogelweide. So werde beispielsweise im *sumerlaten*-Lied (L 72,31) ein Publikum inszeniert, das sich mit dem Sänger-Ich verbünde, um gemeinsam mit ihm darauf hinzuwirken, die Dame gnädig zu stimmen, um das Sänger-Ich zur Fortsetzung seines Sanges zu bewegen (vgl. Philipowski, Katharina, Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Unsichtbaren in der höfischen Literatur, Berlin/Boston 2013, S. 306).

literarische Kenner) das Sänger-Ich wirklich verstehen können, während zwischen ihm und allen anderen aufgrund ihrer Nicht-Betroffenheit eine gewisse Distanz besteht. Darüber hinaus konstatiert das Sänger-Ich mit seiner Aussage, dass es als Grund für eine Minneklage ausreicht, den Kummer Gleichgesinnter verstehen zu können. Diese Aussage ist von einiger poetologischer Bedeutsamkeit, denn sie läuft darauf hinaus, dass für eine Minneklage nicht direkte (Minne-)Betroffenheit erforderlich ist, sondern dass auch Verständnis und Empathie für die Minnebetroffenheit anderer eine eigene Minneklage rechtfertigen. Wenn die Minneklage aber nicht auf dem persönlichen Minneerlebnis beruht, ist dies wiederum ein Hinweis auf deren Fiktivität und somit letztlich auf deren Poetizität.

Die Schilderung der prekären Situation des Sänger-Ich mittels der Feuer- und Verbrennungsmotivik kulminiert schließlich im Motiv des Todes: *Ich muoz sterben, ald erwerben frideberndez heil an ir* (32). Im Gegensatz zu den vorangehenden Schilderungen wird beim Todesmotiv auf dekorativen Bildschmuck verzichtet, was der Ansage Unmittelbarkeit verleiht und den Tod als ungeschönte Konsequenz erscheinen lässt. Das Todesmotiv ist in eine Entweder-oder-Argumentation eingebunden, deren alternativer Gegenpart der Erwerb von Freude/Heil durch die Dame ist. Einmal mehr verdeutlicht sich hier die Abhängigkeit des Minnewerbers von seiner Dame: Nur sie kann ihn vor dem Tod bewahren.

Aufgrund der metrischen Eigenschaften des Versikels C16 wirken die folgenden Aussagen des Sänger-Ich in Anbetracht der Todesthematik, das unmittelbar zuvor erwähnt wird, geradezu kokett: *Tuot s mich fr vor selher nt, / daz ist ein list mir für den tt* (33f.). Tatsächlich vermitteln die einhebigen Versteile des Versikels den Eindruck von Freiheit (*fr*): Hier ist Raum für unbeschwerte Sprünge und listige Täuschungen (*list*).

Fr und *list* bilden zudem das semantische Gegengewicht zu *nt* und *tt*, die bereits in den Versikeln D7 und D8 (14 und 16) als Endreime genutzt und hier repetiert werden. Die Opposition beider Begriffspaare drückt sich ferner über den Versikelbau von C16 aus, denn entsprechend ihrer Sinnschwere fallen auf *fr* und *list* die Hebungen in der einsilbigen Versmitte, während *nt* und *tt* am Versschluss stehen. Die Einsilbigkeit aller vier Lexeme fördert darüber hinaus deren Eingängigkeit und begünstigt ihre formale Hervorhebung.

Das Prinzip der Pointierung sinnschwerer Lexeme wird auch im Folgenden fortgesetzt, wenn das Sänger-Ich seine Dame bittet, seine Qualen zu lindern: *Vil seze, beze mir den pn! / du solt mir holt von schulden sn, / Wan ich dich meine* (35ff.). *Seze*, *beze* und *pn* fallen nicht nur auf die formal exponierten Stellen der Halbversikel, sondern werden darüber hinaus durch die Reimstruktur explizit hervorgehoben. Nachdruck und rhetorische Fälle erhält die Bitte des Sänger-Ich, indem die Dame mittels des Epitheton ornans *vil seze* angesprochen wird. Nach der vorangehenden Feststellung des Sänger-Ich, dass die Dame generell in der Lage sei, Not zu lindern (vgl. 33), stellt die Bitte des Sänger-Ich um eine Linderung der *pn* (vgl. 35) nun gewissermaßen eine konkrete Maßnahme dar.

Diese und die übrigen Forderungen des Sänger-Ich, *du solt mir holt von schulden sn* (36) und *mit triuwen fröide erscheine du mir* (38), erklären sich mit der gattungsimmanenten Logik aus der Liebe, die das Sänger-Ich der Dame entgegenbringt: *Wan ich dich meine, vil seze reine* (37). Diese Liebe veranlasst das Sänger-Ich zu seinem Minnedienst an der Dame und dieser Dienst lässt wiederum auf Entlohnung hoffen. Geradezu schmeichelnd apostrophiert der Minnewerber seine Angebetete hier erneut mit *vil seze, reine* und nicht zuletzt dadurch erhält seine Minnewerbung hier einen rührseligen Tenor. Gattungstypisch ist auch das Oppositionspaar aus *fröide* (38) und *swere* (39), das in diesem Zusammenhang zitiert wird und den Spannungszustand zwischen erhofftem und tatsächlichem Zustand beschreibt. Indem das Sänger-Ich darauf verweist, dass sein Verlangen nach der Dame groß ist (vgl. 40), betont es die Dringlichkeit seines Anliegens. Die gattungstypischen Argumentationsmuster und Erzählweisen markieren in diesen Versikeln den Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung).

Im folgenden Versikel identifiziert das Sänger-Ich sein Minnewerben erstmalig als Singen: *D von kere dur dn re mir ze guote mnen sanc!* (41). Neben der Rolle des Liebenden, die in den vorangehenden Versikeln aufgrund von deren Gefhlsseligkeit stärker in den Fokus gerückt war, tritt nun wieder deutlicher die Rolle des Sängers, wobei diese Rede dadurch, dass die Dame deren Adressatin ist, deutlich als Teil der Minnewerbung ausgewiesen wird. Anders verhält es sich dort, wo das imaginierte Publikum des Sänger-Ich angesprochen wird (z. B 5 und 45), denn durch die Publikumsapostrophe rückt insbesondere die Performativität der Minnewerbung in den Blick und als Gegenstand einer öffentlichen Aufführung sind der Minnewerbung andere Zielfunktionen zu unterstellen als der intimen, ausschließlich an die Geliebte gerichteten Minnewerbung.⁵⁰⁵

Das Sänger-Ich schließt seine Minnewerbung mit einem letzten Lob der Dame, das aufgrund der erneut verwendeten Krönungsmetapher zugleich als das höchste Lob zu sehen ist: *Frowe, ich krene dne schene, sunderbr für elliw wb: / Vor in allen muoz gevallen mir dn minneclcher lp* (43f.). Mit dem Verweis auf die überragende Schönheit der Dame, die im Sinne der Kalokagathie zugleich auf ihre inneren Werte zu beziehen ist, begründet das Sänger-Ich, warum ausgerechnet dieser Dame seine Liebe zufällt. In direkter Hinwendung an das Publikum (vgl. 45) ergänzt es schließlich, dass *ir kiuscher muot / vor schanden banden ist behuot* (45f.).

Am Ende des Leichs werden die unterschiedlichen Pragmatiken von Singen, die eng mit den Rollencodierungen des Sänger-Ich verflochten sind, zunehmend sichtbar. Auf die ausladende und direkt an die Dame gerichtete Minnerede des Sänger-Ich (7–30 und 35–44) folgen zwei Abschlussversikel, in denen durch die Hinauswendung des Sänger-Ich an das

⁵⁰⁵ Natürlich wird auch diese öffentlich vorgetragen. Entscheidend ist aber, ob der Text selbst seine eigene metakommunikativ Performativität offenlegt.

Im metakommunikativen Sprechen über sein eigenes (Minne-)Singen vermag das Sänger-Ich über die (situativen und kommunikativen) Bedingungen seines Minnesingens, ergo seiner Minnewerbung, zu reflektieren (2. Ordnung).

Publikum die Performativität der Minnewerbung deutlich hervortritt. Der direkte Vollzug der Minnewerbung scheint nun unterbrochen und die spezifische Gestaltung der textinternen Kommunikationssituation vermittelt vielmehr den Eindruck, als sei die zuvor vollzogene Minnewerbung in erster Linie Gegenstand der Aufführung gewesen.

Eine besondere Schlüssel- und Scharnierfunktion kommt dem Halbversikel zu, in dem das Sänger-Ich sich direkt an sein Publikum wendet: *Junge und alde, erteilent balde, ob sî mir helfe sule geben!* (50). Indem das Sänger-Ich mittels des Pronomens *sî* auf die Minnedame Bezug nimmt, wird diese (indirekte) Lohnforderung einerseits auf die Minnedame und somit den Erfolg der Minnewerbung (*Minnesang*) bezogen (1. Ordnung). Die mittels der Publikumsansprache verdeutlichte Performativität der Aussage betont jedoch auch, dass die aufgeführte Minnewerbung als *Minnesang* gewissermaßen ein gesellschaftliches Ereignis ist. Wenn nun also das Publikum die Angemessenheit einer Lohnforderung beurteilen soll, so bewertet dieses in erster Linie die Qualität der Inszenierung von Minnewerbung. In der Perspektivierung von Minnewerbung (1. Ordnung) als Gegenstand öffentlicher Aufführung manifestiert sich der *Minnesang* 2. Ordnung. Deutlich wird dies auch in der Schlusspointe, in der die unterschiedlichen Pragmatiken von *Minnesang* nochmals aufeinander treffen. Das Sänger-Ich fordert seine Zuhörer auf: *Die frechen sprechen alle: „jâ“!* (51). Da nur die Minnedame allein über den Erfolg der Minnewerbung zu bestimmen vermag, kann das Publikum hier nur den Erfolg der Minnewerbung urteilen, die es als Gegenstand der Aufführung rezipiert hat.

Die suggestive Gestus, mit dem das Sänger-Ich seine Zuhörer auffordert, seine Frage bejahend zu beantworten, fungiert als wichtiges Moment der Selbststilisierung. Sie zeigt ein Sänger-Ich, das im Glauben an die hohe Qualität seines *Minnesangs* selbstbewusst und geradezu keck auftritt und eine Bestätigung seines Erfolges als *Minnesänger* einfordert. Durch den fingierten Dialog mit dem Publikum wird abschließend noch einmal die Doppelschichtigkeit der textinternen Kommunikationssituation des Leichs (1. und 2. Ordnung) deutlich. Während der kokettierende Duktus des Sänger-Ich in seiner Rolle als Minnewerber und gegenüber der Minnedame unangebracht wäre, setzt er aus der Rolle des vor Publikum auftretenden Sängers eine augenzwinkernde Pointe. Das Sänger-Ich präsentiert sich als ein Sangkünstler, der sein minnesängerisches Können vorführt und selbstsicher um eine entsprechende Entlohnung seiner Aufführung wirbt.

Der Abschlussvers lässt sich mit Blick auf beide kommunikativen Ebenen verstehen. Mit *[d]es wâr, mîn hâr wirt anders grâ* (52) wird ein prominentes *Minnesang*motiv aufgegriffen, das durchaus als Teil der Minnewerbung gesehen werden kann. Gleichwohl deutet das Motiv auch seine eigene Poetizität an, weil mit dem Ergrauen der Haare die logische Reihenfolge der Ereignisse der Minnehandlung ausgehebelt wird. So folgt das Ergrauen der Haare, das als Zeichen des Alterns zu verstehen ist, im Sinne eines *Hysteron proteron* erst nach dem zuvor mehrfach erwähnten Tod. Semantisch benennt das Motiv die Konsequenz des ausbleibenden Lohnes, wobei hier aus der Perspektive des minnewerbenden Sänger-Ich

einerseits die Entlohnung durch die Minnedame gemeint sein kann, aus der Perspektive des Sangkünstlers andererseits aber die Entlohnung der Aufführung durch das Publikum.

Der überwiegende Teil des Leichs zeichnet sich durch Minnesang 1. Ordnung, ergo den Vollzug von Minnewerbung, aus. Das Sänger-Ich tritt als Minnewerber auf, der singend um die Liebe der Dame wirbt. An einigen Stellen scheint jedoch die Poetizität der Minnewerbung bewusst ausgestellt zu werden. Hier wird eine (poetologische) Auseinandersetzung mit Minnewerbung im Sinne einer literarischen Gattung möglich, die dann gegenüber dem minnethematischen Handlungsstrang zum Thema des Leichs wird. Das Fehlen minnethematischer Innovationen ist folglich nicht mit einer allgemeinen Inhaltsleere gleichzusetzen.

5. Auswahlliteratur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1068f.; Eder, Der Natureingang im Minnesang, S. 221; Händl, Rollen, S. 277; Köbele, Übertreibung, S. 27f.; Kreibich, Minneleich, bes. S. 64–102; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 93–109; Philipowski, Gestalt des Unsichtbaren, S. 306; Ranawake, Strophenkunst, S. 328ff.; Tervooren, Schönheitsbeschreibung, S. 99.

Leich II

1. Allgemeine Angaben

C: 85^{rb}–85^{vb}.

Anzahl der Versikel: 44; davon Sonderformen: 7.

Anzahl der Verse: 108.

2. Metrische Form

a) Gesamtstruktur⁵⁰⁶:

1	2	3	4	5	6	7	8
A	A	A	A	B	B	B	B

9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
A	A	B	B	C	C	D	D	E	E	F	F	B	B

23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
G	H	J	K	J	J	H	*H	H	*J	L	M	M	K

37	38	39	40	41	42	43	44
² *J	² *J	³ *J	N	N	⁴ *J	⁵ *J	O

b) Versikelbau:

A	2m	A1m	3m				6m	6
	5m						5m	
B	A3m	A3m					A6m	8
	4m						4m	
	4m						4m	
	3m						3m	
C	2w	1w	2m				5m	2
	A1w	1w	3m				A5m	
	3m						3m	
D	A1w	A1w	2m				A4m	1
	A2m	A2m					A4m	
E	A1w	3w					A4w	1
	5m						5m	
F	4m						4m	2
	3m	A4m					7m	
G	A1m	A1m	A4m				A6m	1
	A1m	A1m	A4m				A6m	
H	A1m	A1m	A3w				A5w	3
	A1m	A1m	A3w				A5w	
*H	A1w	A1w	A3w				A5w	1
	A1w	A1w	A3w				A5w	
J	A1m	A1m	A5w				A7w	2
	A1m	A1m	A5w				A7w	
*J	A1m	A1m	A5w				A7w	1

⁵⁰⁶ Form nach KLD II, S. 564:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
A	A	A	A	B	B	B	B	A	A	B	B	C	C	D	D	E	E	F	F	B	B

23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
G	H	J	K	J	J	H	*H	H	*J	L	M	M	*K	*J	*J	*J	N	N	*J	*J	O

	A1w	A1w	5w				A7w	
2*J	A1m	A1m	A2m	A3w			A7w	2
	A1m	A1m	A2m	A3w			A7w	
3*J	A1w	A1w	A1w	A1m	A3w		A7w	1
	A1w	A1w	A1w	A1m	A3w		A7w	
4*J	A1w	A1w	3w				A5w	1
	A1w	1w	2w	3w			A7w	
5*J	A1w	A1w	1w	4w			A7w	1
K	A3w	A3w					A6w	2
	A3w	A3w					A6w	
L	1w	1w	A2m	A1w	A1w	A2m	8m	1
	A1w	1w	A2m	A1w	1w	2m	A8m	
M	A1m	A1m	2w				A4w	1
	A1w	A1w	4m				A6w	
	A2m	A2m					A4m	
N	2w	2w	2w				6w	1
	2w	2w	3w				7w	
O								1
	A1m	A1m	A2m	A4m			A8m	

Der formale Aufbau von Leich II ist nur bedingt rational zu nennen. Eine Struktur lässt sich – wenn überhaupt – nur in der ersten Hälfte des Leichs erkennen, der sich besonders durch sein Repetitionsprinzip auszeichnet. Die Einleitung des Leichs stellt sich formal als eine Viererfolge von A-Versikeln mit einer anschließenden Viererfolge aus B-Versikeln dar. Es folgt eine Versikelreihe aus A A B B C C D D E E F F B B. Das Eingangsprinzip aus Viererabfolgen wird also zu Zweierabfolgen reduziert, wobei einfache Repetitionen entstehen. Die Versenden der Versikel D D (und E E) sind durch Kreuzreime miteinander verbunden, so dass diese beiden Versikelpaare jeweils eine stärkere Bindung miteinander aufweisen als andere Versikelpaare.

Die zweite Hälfte des Leichs besitzt mit acht unterschiedlichen Versikelstrukturen zwar ebenso viele verschiedene Versikel wie die erste Hälfte, doch lässt sich im Gegensatz zu dieser kein rationales Reihungsprinzip erkennen. Die einzelnen Repetitionen scheinen keiner formalen Gesetzmäßigkeit zu folgen. Das strukturelle Bild des zweiten Teils wirkt deshalb abwechslungsreicher als der Anfangsteil. Für das MM-Versikelpaar ist durch einen verschränkten Reim (abc abc) verbunden, wohingegen in den Versikeln NN lediglich die Halbversikelenden durch Reim miteinander verbunden sind.

Mit der Versikelrepetition A beginnt der Leich zunächst als ein Wechsel aus kleinteilig und glatt gestalteten Versen. Dieser regelmäßige Wechsel verlagert sich in den B-Versikeln zugunsten eines stärkeren rhythmischen Ausgleichs: Lediglich im ersten Halbversikel von B findet sich ein kleinteiliger Vers, während alle übrigen unzäsurirt glatt sind.

Mit den Versikeln C und D finden schließlich mehr kleinteilige Verse Eingang in den Leich. Durch ein- oder zweifache Zäsur entstehen hier zahlreiche kleinteilige Verse aus ein- oder zweihebigen Versstücken. Diese schaffen eine rhythmische Dynamisierung; der durch die Einheber verursachte, schlagreimartige Verseingang, der ein typisches formales Leichmerkmal darstellt, wirkt stakkatohaft hüpfend. In Versikel E wird das aus A bereits

bekannte Wechselprinzip zwischen zäsurierten, kleinteiligen und unzäsurierten, glatten Versen wieder aufgenommen. Anders als A weisen aber die Eingangsverse der E-Halbversikel lediglich einfache Zäsur nach der ersten Hebung auf. Diese Form der Zäsurierung sorgt für eine Markierung der Halbversikelanfänge durch einen akzentuierenden Einheber. In F ist der erste Halbversikel ein unzäsuriertes Vers, während der zweite durch Zäsur in ein drei- und ein vierhebige Versstück zerlegt wird. Wirkt bereits E gegenüber D ausgleichend, so wird diese Wirkung in F noch einmal gesteigert und schließt sich in dieser Hinsicht an die darauffolgende Versikelrepetition B21 und B22 an, die den ausgeglichenen Schluss des ersten Teils bildet.

Im zweiten Teil des Leichs sind die Repetitionsstrukturen schwächer ausgeprägt. Sie verlagern sich zudem auf zahlreiche Sonderformen, so dass Repetition sich hier auch im Sinne einer Variation der Grundstrukturen verstehen lässt. Entgegen der tendenziell ausgeglichenen ersten Hälfte bringen die ersten drei Versikel des zweiten Teils, G, H und J, durch ihre einhebigen, stakkatohaften Einleitungen metrischen Schwung. Den beiden einhebigen Versstücken folgt ein längeres unzerlegtes Versstück, das in H mit drei Hebungen den geringsten und in J (und *J) mit fünf Hebungen den größten Umfang besitzt.

Mit Versikel J25 setzt eine Repetition von J-Versikeln ein (J27 und J28), die aber anfangs durch den Versikel K26 unterbrochen wird. Dieser verursacht insofern einen metrischen Bruch, als seine Halbversikel aus zwei dreihebigen Versstücken bestehen und damit das Einleitungsprinzip aus einhebigen Verssprüngen zugunsten einer glatteren Metrik kurzzeitig ausgesetzt wird, nur um wenig später (J27) wieder aufgenommen zu werden. Mit der folgenden Dreierreihe aus H-Versikeln (und der Sonderform *H30, sich von H durch die weiblich kadenzierten Zäsurreime im ersten Halbversikel unterscheidet) und dem anschließenden Versikel *J32 werden die einhebigen Verssprünge schließlich zu einem charakteristischen metrischen Bestandteil des zweiten Leichteils. Dabei wird mit Versikel L33 ein metrischer Kulminationspunkt erreicht, da dieser Versikel die Abfolge aus zwei Einhebern insgesamt viermal aufgreift und damit doppelt so häufig wie die H- und J-Versikel. Des Weiteren wird das glattere Versstück, das in anderen Versikelstrukturen auf die beiden Einheber folgt und dort mindestens dreihebig ist, in L auf ein zweihebige Versstück reduziert, wodurch die dynamische Wirkung dieses Versikels nochmals gesteigert wird.

Der darauffolgende Versikel M34 ist ebenfalls durch Schlagreime und zweihebige Versstücke geprägt. Er verstärkt die dynamische Wirkung von L noch weiter. Im Blick auf den Text zeigt sich zudem, dass mit den Versikeln L33 und M34 die Minnethematik des Leichs abgeschlossen wird (in K36 setzt eine Tanzthematik ein). Die Pointierung dieser Versikel durch ihre metrischen Eigenschaften passt folglich insofern zur inhaltlichen Entwicklung des Geschehens, als dass die Verse einen thematischen Schlusspunkt markieren. Interessant ist aber, dass nicht etwa der Beginn der Tanzthematik durch metrisch besonders dynamische Versikel gekennzeichnet wird. Die Tanzthematik wird vielmehr

durch den vergleichsweise glatten Versikel K36⁵⁰⁷ eingeleitet, in dem die einhebigen Verssprünge ausfallen. Das Verhältnis von Form und Inhalt gestaltet sich demnach an dieser Stelle so, dass der metrische Kontrast zwischen dem L- und dem K-Versikel den thematischen Wechsel von der Minne- zur Sang- und Tanzthematik wiedergibt. Die Form spiegelt demnach den inhaltlichen Wechsel wider, nicht aber den spezifischen Inhalt.

Der Schlussteil des Leichs wird durch die Repetitionen von Sonderformen des Versikels J geprägt. Gegenüber der Grundstruktur J stellen die Versikel ²*J und ³*J eine Komplexitätssteigerung dar, die durch eine zunehmend kleinteiligere Untergliederung erzielt wird. Der Versikel ⁴*J stimmt im zweiten Halbversikel nahezu mit ²*J überein; da jedoch im ersten Halbversikel ein zweihebigen Versstück fehlt, liegen hier unterschiedliche Strukturen vor. In Versikel ⁵*J wird ebenfalls der erste Halbversikel gegenüber der Grundform J variiert. Mit Ausnahme des fünfhebigen ersten Halbversikels von ⁴*J zeichnen sich J und seine Variationsformen durch Auftaktigkeit, Siebenhebigkeit und eine weibliche Kadenzierung der Versenden auf. Sämtliche Variationen verlaufen innerhalb dieses festen Grundmusters.

Die Repetitionen der J-Versikel werden durch Versikel N40 und N41 unterbrochen. N reduziert die einhebigen Versstücke zugunsten von zwei- und dreihebigen Versstücken, wodurch die stakkatohaften Verssprünge kurzzeitig ausgeglichen werden. Im Vergleich zum „ruhigeren“ Versikel N erscheint der Leichschluß dann umso lebhafter. In der Reihe ⁴*J, ⁵*J und O wird nochmals das Einheber-Prinzip aufgegriffen; es begleitet den Leich bis zum Ende, das mit einem vierhebigen Versikelschluß in O dann aber geradezu glatt-fließend erscheint.

Da der Leich besonders im zweiten Teil keine erkennbare Formstruktur aufweist, sondern sich aufgrund mehrerer kürzerer Repetitionselemente lediglich kleinere, aber nicht fest umrissene Baugruppen ausmachen lassen, spricht Kuhn im Hinblick auf eine Typenbestimmung von den „allgemeinste[n] Formtendenzen der Sequenzform“⁵⁰⁸. Da zudem keine Endendifferenzierung erkennbar ist, weist Kuhn diesen Leich dem „tanzfreudigen, freien französischen Lai-Typ“⁵⁰⁹ zu. Eine so deutliche Zuweisung ist allerdings schwierig: Kuhns These ist zunächst entgegenzuhalten, dass das Fehlen einer rationalen Gliederung allein keinen Vergleich mit bestimmten französischen Lais zulässt. Apfelböck verweist darauf, dass zwar manche Lais frei gebaut seien, dass neben solchen Lais jedoch eine repräsentative Reihe von Lais mit Sequenzschema oder rationalen

⁵⁰⁷ Der Versikel K wird in KLD I/II als Sonderform *K ausgewiesen (vgl. KLD II, S. 564). Er sei im Gegensatz zu Versikel K, der sich nach Von Kraus in den beiden ersten Versteilen durch zweisilbige Senkungen, also daktylischen Rhythmus, auszeichne, regelmäßig alternierend. Da die Situation des mündlichen Liedvortrags, wie in Kap. II.1 dargestellt, eine gewisse Flexibilität im Umgang mit dem Auftreten oder Fehlen mehrsilbiger Senkungen kennt, ist das Fehlen zwei zweisilbiger Senkungen in K36 kein ausreichendes Argument, um K36 als Sonderform des Versikels K zu klassifizieren.

⁵⁰⁸ Kuhn, Minnesangs Wende, S. 106.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 105f.

Bauformen, wie etwa einem doppelten Kurses, stünde.⁵¹⁰ Ebenso stellt auch der Versikelbeginn aus zwei einhebigen Versstücken⁵¹¹, der in diesem Leich häufig zu finden ist, kein Merkmal dar, das in dieser Weise für bestimmte französische Lais typisch ist; es handelt sich vielmehr um ein typisches deutsches Merkmal.⁵¹²

c) *Abweichungen von der Alternation:*

6 *der anger*: Die versetzte Betonung *dér angér* wird bei K durch artikelloses *anger* und Ergänzung von *heide* ausgeglichen.

28 *tuon helfe*: Ausfall der Senkung.

37 *ouge*: Eine fehlende Hebungssilbe wird bei M und K durch Ergänzung des Präfix' *er-* ausgeglichen.

49 *mich lære*: Beschwerte Hebung.

56 Halbversikel mit drei (statt vier) Hebungen und zweisilbiger Senkung.

103 Der Halbversikel besitzt gegenüber allen anderen J-Versikeln fünf (statt sieben) Hebungen. Wollte man diese aufgrund der Annahme ursprünglicher Siebenhebigkeit ergänzen, könnten sie entweder als ein zweihebige Versstück oder als zwei einhebige Versstücke integriert werden. Entsprechend müsste der Versikel dann entweder ²*J oder ³*J zugeordnet werden. Aufgrund dieser Unsicherheiten und weil diese Edition die Flexibilität des mündlichen Vortrags anerkennt, wird dieser Versikel hier aber als separate Sonderform ausgewiesen.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

3 *voglîn*: Die Form ist ungewöhnlich für C; die Hs. zeigt eine Vorliebe für *vogellîn*, das aber in der Regel nur zur Füllung eines Taktes genutzt wird.

25 *Dis*: Dem.-Pron. im Nom. Sgl. F. mit Bezug auf *klage* (25); statt *disiu*.⁵¹³ *Dis mîn klage* ist in Bezug zu *dast ungemēlich* zu verstehen: *[D]az, dis mîn klage, ist ungemēlich*. Dabei wirkt *dast ungemēlich* wie ein Apokoinu, das gleichermaßen auf den vorangehenden Satz, *diu hât gegen mir ir gerich* (23), bezogen wird.

9 *diu kleinen vogelîn*: Der Artikel *diu* (Akk. Pl. N.) richtet sich nach seinem Beziehungswort *vogelîn* stN..⁵¹⁴ Das Genus von *vogel*, das K setzt, ist hingegen stM.,⁵¹⁵ so dass statt *diu die* (Akk. Pl. M.) die richtige Form des Artikels ist.

15 *daz*: Rel.-Pron. im Nom. Sgl. N. zu *loup* (15). Aufgrund von *vil* und *ungezalt* (16) nimmt K statt eines Rel.-Satzes einen partitiven Genitiv an und setzt *des* (nhd. *sein Laub, dessen/davon viel und unzählig*).

⁵¹⁰ Vgl. Apfelböck, Tradition, S. 160.

⁵¹¹ Diese finden sich in den Versikeln C, D, G, H, J, L, M und ggf. O.

⁵¹² Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 329. Vor allem der provenzalische Descort zeige nach Ranawake die Neigung zur metrischen Kleinteilung. Vgl. auch Leich III.

⁵¹³ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 440

⁵¹⁴ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 358b

⁵¹⁵ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 357a

24 *ungenenlich*: Nebenform von *ungemelich*.⁵¹⁶

26 *wage*: Von *wâc* stM., im Reim auch mit kurzem <a>.⁵¹⁷ Als *jâmers wage* hier in bildlicher Verwendung.

31 *dogt*: Geht auf das an. Verb *tugen* zurück, zeigt aber Konsonantenschwächung im Anlaut. Die 3. Prs. Sgl. Präs. von *tugen* lautet eigentlich *touc*. Seit dem 13. Jhd. entwickelt sich neben dieser Form eine regelmäßig schwache Form des Verbs mit einer 3. Prs. Sgl. Präs. *tugt* oder *toget*.⁵¹⁸ Die Hs. zeigt die schwache Verbform. Vgl. auch die o-basierte Schreibung von *ou* (<ou ~ ö ~ o>) im Alem. (vgl. Paul §L46) und zu *d* im Anlaut.⁵¹⁹

41 *kunne*: Hier nhd. *kennenlernen, erforschen, erfahren*.⁵²⁰

51 *rehte*: Verstärkt das nachfolgende Adj. *lieben*. Da sich lediglich *lieben* auf *wân* (51) bezieht, wird nur *lieben*, nicht aber *rehte* (51) flektiert.

57 *kil*: 1. Prs. Sgl. Präs. von *kîlen* swV. (nhd. *keilen*); im bildlichen Sinne meint es *jmd./etw. einkeilen/in die Klemme bringen*.⁵²¹ Das Sänger-Ich keilt nach der Dame, es bringt sie in die Klemme.

62 *wurde*: Neben *würde* als Konjunktivform gebräuchlich.⁵²²

88 *dar inne*: Bezieht sich auf *dîn minne* (86).

91 *reigen*: Jüngere Form des älteren *reien*.⁵²³

95 *mugen*: H.s Form *mügen* ist Nebenform von *mugen*.⁵²⁴

104 *minneclîche*: Adv. zu *erwarmen* (104).

b) *Sachkommentar*:

23 *gerich*: Vgl. Sachkommentar Lied 10.

35 *frouwe minne*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

42 *mündel rôt*: Vgl. Sachkommentar Leich I.

48 *rôsen*: Vgl. Sachkommentar Lied 2.

69 *ich bin tumber sinne*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

91 *reigen*: Der Reigen ist ein bewegter mittelalterlicher Tanz,⁵²⁵ bei dem sich die Tanzenden in Reihen gegenüberstehen und von einem Spielmann, meist ein Fiedler, angeführt werden.⁵²⁶ Demgegenüber stehen die gemessenen (getretenen) Schreittänze, bei denen es

⁵¹⁶ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 1849.

⁵¹⁷ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 645a.

⁵¹⁸ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 1559.

⁵¹⁹ Vgl. Jutz, Leo: Die alemannischen Mundarten, Halle 1931 S. 186ff..

⁵²⁰ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 810b.

⁵²¹ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1570.

⁵²² Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 775.

⁵²³ Vgl. BMZ Bd. II, Sp. 655a.

⁵²⁴ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 2218.

⁵²⁵ Vgl. Bumke, Höfische Kultur, S. 310. Der Tanz wird gesprungen: *Nu singen, nu singen; dannoh harte erspringen / Den reigen, den reigen, pfaffen unde leigen* (Ulrich von Winterstetten: L III,97f.)

⁵²⁶ Vgl. Boehn, Max von: Der Tanz, Berlin 1925, S. 53. Die Namen der Tänze, z. B. Vanaldei, Violei oder Govenanz, zeigen den deutlichen französischen Einfluss auf die deutsche Tanzkultur des Mittelalters (vgl. Adler, Guido (Hrsg.): Handbuch der Musikgeschichte, Bd. II, Nachdruck der 2., vollständig durchges. und erg. Aufl. von 1929, Hamburg 2013, S. 975).

vor allem auf Ausdruck und Gestik der Tanzenden ankommt.⁵²⁷ Manchmal treten Kombinationen aus Reigen und Springtanz auf, bei denen die in geraden Schreittakten getanzte Melodie meist in einen kürzeren Takt mit höherem Tempo übergeht und die anfänglich gehenden oder hüpfenden Bewegungen der Tanzen zu schnelleren Drehbewegungen werden.⁵²⁸ Diese beiden Grobtypen des mittelalterlichen Tanzes sind in der kulturgeschichtlichen Darstellung oft als Hof- und Bauertänze unterschieden worden. Derartige Vorstellungen seien nach Bumke jedoch veraltet und unkritisch, was hauptsächlich daran liege, dass die Quellenlage zum mittelalterlichen Tanz ungünstig sei und die aus der höfischen Dichtung stammenden Zeugnisse über das Tanzen bisher noch nicht angemessen ausgewertet worden seien.⁵²⁹

107 *heya nu hei*: Vgl. Sachkommentar Sachkommentar Leich III.

4. Interpretation

Der als formale Einleitung identifizierte Teil des Leichs (Versikel A1–B8; 1–24) weist auch inhaltlich Einleitungscharakter auf. Er umfasst einen sommerlichen Natureingang, wobei dieser aufgrund von Rückblicken des männlich codierten Sänger-Ich auf den Winter aber auch entsprechende Motive enthalten sind. Der Leich beginnt mit der grundsätzlichen Feststellung des Sänger-Ich: *Sumerzît uns gît âne widerstrît / vil der wunnen in dien landen wît* (1f.). Hier wird zunächst ganz topisch der Sommer hier als allgemeiner Freudebringer stilisiert. Das Sänger-Ich gibt sich (durch die Verwendung des Pronomens *uns*) zunächst als Teil der Gruppe von Menschen zu erkennen, die von der sommerlichen Jahreszeit erfreut ist, doch wird später deutlich, dass die Sommerfreude sich nicht auf das Sänger-Ich überträgt (vgl. 21).

Rhetorisch wird die Sommerfreude in den folgenden Einleitungsversikeln herausgestellt, indem spezifische Sommermotive jeweils mit Wintermotiven kontrastiert werden, wobei über die Wortwahl (insbesondere Verben und Adjektive) des Sänger-Ich deutlich wird, dass dieses den Winter im Vergleich zum Sommer als negativ betrachtet. So peinigt etwa der kalte Schnee die kleinen Vögelchen (vgl. 3), verdirbt den grünen Klee (vgl. 4) und führt dazu, dass die Wiese ohne ihre leuchtenden Blumen trostlos daliegt (vgl. 5f.).

Nachdem das Sänger-Ich den „schrecklichen“ Winter in Erinnerung gerufen hat, wendet es sich direkt an sein imaginiertes Publikum und fordert dieses auf, den zur liedinternen Gegenwart präsenten Sommer zu begutachten: *Seht, der hât die wât, diu ime wol an stât / von des liechten meien hantgetât* (7f.). Durch den unmittelbaren Vergleich mit ihrem Gegenteil erscheinen die Sommerboten nun als besonders schön und erfreulich. Die Aufforderung zur Betrachtung des Sommers fungiert hier als eine Strategie, um den Wahrheitsgehalt der eigenen Worte zu untersetzen, denn jeder kann daraufhin selbst bezeugen, wie schön der Sommer – im Vergleich zur Erinnerung an den Winter – ist. Die

⁵²⁷ Vgl. ebd., S. 975.

⁵²⁸ Vgl. ebd., S. 975.

⁵²⁹ Vgl. Bumke, *Höfische Kultur*, S. 309.

Ansprache des Publikums lässt auf eine Sprechsituation schließen, die als eine performative angelegt ist.

Nach der kurzen Publikumsapostrophe verlagert das Sänger-Ich seinen Fokus wieder auf die winterliche Vergangenheit und beschreibt die Auswirkungen des rauen Winters auf die Vögel, die bei Ulrich in Natureingängen stets die Tierwelt repräsentieren, und den grünen Wald (vgl. 9–16). Der Winter wird mittels entsprechender Lexik als eine Zeit des Leidens stilisiert, was im Kontrast zum Sommer wiederum bedeutet, dass dieser als Zeit der Sorglosigkeit und Freude erscheint. Besonders am Motiv der Vögel lässt sich dies beobachten: Deren *höher muot* ist im Winter *kranc* (vgl. 11), während sie im Sommer der *sorgen bloz* sind (vgl. 20) und das Sänger-Ich darüber hinaus sogar noch fragt: *[W]erst an fröiden ir genôz?* (19). Der Gegensatz zwischen Sommer und Winter wird folglich mittels semantisch opponierenden Begriffen verdeutlicht: Der Sommer wird mit positiv konnotierten Ausdrücken verbunden, der Winter hingegen mit Ausdrücken, die negative Assoziationen wecken. Die beiden dabei generierten, semantischen Gegensatzcluster erweisen sich nicht nur in Bezug auf die zwei Jahreszeiten als zentral, sondern auch mit Blick auf die durch die Jahreszeiten hervorgerufenen Gefühlslagen. Das Sprechen über den Winter ist zugleich ein Sprechen über Leid, während das Sprechen über den Sommer ein Sprechen über Freude ist.

Wie in anderen Winterstettenschen Liedern ist der Natureingang dieses Leichs zwar insofern ein sommerlicher, als der Sommer den Zeitpunkt der leichinternen Gegenwart darstellt. Allerdings ist eine starke Durchsetzung dieses Leicheingangs mit Wintermotivik zu beobachten, die hinsichtlich ihrer Quantität die Sommermotivik fast überwiegt.⁵³⁰ Es ist deshalb fragwürdig, von einem reinen Sommereingang zu sprechen. Die Strategie des Textes läuft eher darauf hinaus, beide Motivkomplexe einander gegenüberzustellen und dabei aus Winter und Sommer zwei gegensätzliche emotionale Begriffsfelder abzuleiten. Letztere schaffen einerseits die Verbindung zur anschließenden Handlung des Leichs, liegen dieser andererseits als konstitutive Stimmungsmomente aber auch zugrunde und schlagen sich immer wieder in der Handlung nieder.

Der Versikel B8, der formal das Ende der Einleitung bildet, erfüllt auch inhaltlich eine Scharnierfunktion, indem er von der Natur- zur Minnethematik überleitet. Das Motiv der freudig zwitschernden Vögel (vgl. 17f.) fungiert dabei als logische Brücke zwischen dem Naturzustand und der Gefühlslage des Sänger-Ich: *Alsô wære ouch ich, bedæhte sich / ein wîb dur mich / diu hât gegen mich ir gerich: / dast ungemenlich* (21ff.). Daraus ist zu

⁵³⁰ Das ebenbürtige Auftreten von Winter- und Sommermotiven in demselben Leich wirft Fragen nach der allgemeinen Funktionalität des Jahreszeitentopos auf: Fungiert der Bildbereich der Natur (noch) als Parallelisierungs- oder Kontrastfolie der Gefühlslage des Sänger-Ich, kann er gar beides zugleich sein und wie liesse sich – falls die letzte Frage bejaht wird – die Gleichzeitigkeit widerstreitender Gefühle erklären? Sicher ist zumindest jetzt schon, dass die Naturmotivik eine diskursverortende Funktion erfüllt. So verorten die Sommer- und Wintermotive den Leich in einem minnethematischen Diskurs und aktualisieren auf diese Weise gewisse ethische (Minne-)Maximen, aber auch gattungspoetologische Vorgaben, an denen sich dieser Leich letztlich messen lassen muss.

schließen, dass die Gefühlslage des Sänger-Ich im Kontrast zu den Emotionen steht, die durch die sommerliche Natur evoziert werden, aber wiederum mit den durch den Winter hervorgerufenen Gefühlen konvergiert. Die Verantwortung für die emotionale Gestimmtheit des Sänger-Ich trägt aber nunmehr nicht länger die Jahreszeit, sondern die Dame, die hier als personelle Instanz eingeführt wird.

Das Dilemma des Sänger-Ich besteht darin, dass seine Dame gegen ihn Gericht führt. Es befindet sich in der Rolle des Angeklagten, der die Anschuldigungen, mit denen er konfrontiert wird, widerlegen muss, um der Strafe zu entgehen. Die in diesem Kontext verwendete Gerichtsmetaphorik verbildlicht somit die Ausgangssituation des Sänger-Ich und lässt mit Blick auf die Folgehandlung des Leichs unter anderem eine Verteidigungsrede des Angeklagten erwarten. Zugleich manifestiert sich im Bild von der Dame als Richterin ihre Vormachtstellung gegenüber dem Sänger-Ich: Ihre Entscheidung bedingt sein Schicksal und diese Situation ist dem Sänger-Ich Grund für *mîn klage* (25).

Der Begriff *klage* ist hier nicht nur Ausdruck des Schmerzes, sondern impliziert zudem eine poetologische Semantik, weil er die literarische Gattung der (Minne-)Klage bezeichnet. Wenn das Sänger-Ich seine Rede demnach metakommunikativ als *klage* bezeichnet, so meint dies folglich nicht nur, dass es seiner Trauer Ausdruck verleiht, sondern es klassifiziert seine Rede zugleich im gattungspoetologischen Sinne und lässt infolgedessen bestimmte Inhalte erwarten. In dem kurzen Moment der Gattungszuordnung geht die Rede des Sänger-Ich über den reinen Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung) hinaus und greift auf eine poetologische Reflexionsbene (2. Ordnung) über, von der aus programmatisch das eigene Minnewerbeverhalten angekündigt werden kann. Auffällig ist, dass dieser knappe poetologische Exkurs sich an einer exponierten formalen Position wiederfindet: *Dis mîn klage* (25) markiert den Beginn des formalen Hauptteils des Leichs.

Unmittelbar auf die Gattungsansage folgend rückt die Handlung schließlich auf den Minnesang 1. Ordnung zurück. Was nun folgt, ist der konkrete Vollzug der Klage, als welche die Rede poetologisch kurz zuvor ausgewiesen wird: *[M]în herze stât in jâmers wage* (26). Entsprechend dieses inhaltlichen Programms erstreckt sich über die folgenden Versikel ein dichtes Cluster aus Leidens- und Klagebegriffen: Neben *klage* (25) z. B. *jâmer* (vgl. 26) und *pîn* (27). Anders als in vielen Winterstettenschen Minnekanzonen wird die emotionale Gestimmtheit des Sänger-Ich zudem immer wieder mit sommerlichen Naturbildern und den durch diese ausgelösten freudvollen Emotionen kontrastiert. Die Divergenz zwischen der eigenen inneren Befindlichkeit und dem äußerem Naturgeschehen motiviert schließlich die Frage nach dem Nutzen, den die äußere Welt für Sänger-Ich hat: *[W]as dogt mir des meien bluot, ob si niht entuot / Durh mich ein kleine ding? daz si spreche: „frælich spring! / ich wil lônên dir, nu sing!“* (31ff.).

Die rhetorische Frage macht zunächst deutlich, dass nicht der Sommer derjenige ist, der dem Sänger-Ich Freude bringt, sondern dass dies nur die geliebte Dame durch ihre Aufforderung zu Sang und Tanz und eine entsprechende Entlohnung bewirken kann. An die Stelle des

freudestiftenden Sommers treten in der Wunschvorstellung des Sänger-Ich nun Sang und Tanz als Freudestifter. Als Minnewerber ist es dabei die Aufgabe des Sänger-Ich als fröhlicher Sänger und Tänzer, Freude zu stiften, wobei er genau dadurch der Dame dient und von ihr dafür entlohnt wird. Diese „neue“ Form des Minnedienstes kommt nicht nur der Dame zugute; dieser Minnedienst ist vielmehr Gesellschaftsdienst, da Singen und Tanzen als gemeinschaftliche kulturelle Praktiken auf die höfische Gesellschaft hin ausgerichtet sind.

Diese Lesart ist von einiger poetologischer Bedeutsamkeit, denn immerhin wird postuliert, dass die Zielrichtung von Minnewerbung die Gesellschaft sein müsse (und nicht ausschließlich die Dame). Aufgabe des Minnewerbers, ergo des Minnesängers, ist es demnach, gemeinschaftliche Freude zu stiften. Der Zweck von Minnedienst ist demnach nur noch insoweit auf die Dame ausgerichtet, als sie diesen entlohnt. Wenn allerdings die Funktion von Minnewerbung darin besteht, Freude zu vermitteln, bedeutet dies, dass der Gesang, durch den die Werbung vorgetragen wird, gleichsam zu einem Vehikel für die Genese von (Sang- und Tanz-)Freude wird. Besonders am Ende des Leichs werden diese poetologischen Implikationen noch einmal bedeutsam werden.

Auf seine Wunschvorstellung hin wendet sich das Sänger-Ich nun zunächst an die personifizierte Minne und bittet diese, seinen Wunsch Wirklichkeit werden zu lassen: *[F]rouwe minne, s des twing / ne widerwinc!* (35f.). Die Hinwendung des Sänger-Ich zur Minne und die Bitten, die es im Folgenden an sie richtet, zeigt Minnewerbung in ihrer Reinstform, denn es werden sämtliche gattungstypologischen Handlungs- und Argumentationsmuster aufgerollt. So finden sich neben der Apostrophe an die *frouwe minne* (35), ergo eine Minneallegorie, auch Liebesbeteuerungen (vgl. 37ff.), viele prominente Minnesangmotive, wie etwa das *mndel rt* (42), der Minnegruß (vgl. 43), die Minnefessel (vgl. 63) oder der Blick der Dame, der das Sänger-Ich im Herzen trifft (vgl. 77), und unterschiedliche Frauenpreiselemente, zum Beispiel *ir munt nch rsen wol gevar* (48; vgl. weiterhin 59, 66, 67f. und 76ff.).

Immer wieder betont das Sänger-Ich zudem seine Untergebenheit und Dienstbarkeit gegenüber der Instanz der Minne (*st minne mir gebt* (40)), wodurch sich gleichzeitig legitimiert, dass es sein Werben trotz aller bisherigen Reaktionen der Geliebten auf das Gehe der Minne hin fortsetzt. Teil des Minnewerbens ist auch, der Geliebten gegenüber, die nun als *frowe* (69) apostrophiert wird, seine Dienstbarkeit zu bekunden: *Nim war, wie gar ich dir ze dienste bin gebunden tougen* (72).

Eine besondere Ausgestaltung erfährt das minnesangtypische Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und Wunsch: *swere* (49), *trren* (52) und *sorge* (53) werden *fröide* (54), *hohgemüete* (54) und *trst* (vgl. 58)⁵³¹ entgegengesetzt. Dass besonders dem Motiv der *fröide* semantisches Gewicht zufällt, zeigt sich darin, dass es die Argumentation inhaltlich

⁵³¹ Die Aufzählung ließe sich fortsetzen durch die beiden Phrasen, in denen mittels eines Litotes das Gegenteil von *fröide* verneint wird: *ne sorge* (53) und *sorgen fr* (vgl. 62).

strukturiert. Zunächst heißt es, *ich wil fröide hân* (vgl. 52), womit das Sänger-Ich seinen Wunsch nach Freude bekundet. Dann sagt es, *[i]ch wil [...] / nâch dien fröiden streben* (53f.): Aus dem Wunsch nach Freude erwächst jetzt der Entschluss, sich aktiv für das Erreichen von Freude einzusetzen. Wenn es schließlich heißt, *[s]ô gewinne ich fröiden vil* (55), formuliert das Sänger-Ich die Bedingungen, die Eintreten von Freude determinieren.

Über das Motiv der Freude wird zugleich eine Brücke zum Natureingang des Liedes geschlagen, wo das Sänger-Ich in Bezug auf die freudig zwitschernden Vögel fragt: *[W]erst an fröiden ir genôz?* (19). Der Rekurs auf den Sommer erinnert an die allen gemeinsame Sommerfreude, von der allein der Minnewerber ausgeschlossen ist. Dessen *fröide* ist davon abhängig, *ob mir diu liebe wil / teilen ir minne spil* (55f.).

Als Steigerung des topischen Grußes aus dem roten Mund der Dame wird das Motiv des *minne spil* mit weitaus engerem körperlichen Kontakt konnotiert. Die erotische Aufladung des Terminus⁵³² führt dazu, dass auch den Liebesfreuden, die sich das Sänger-Ich durch das Liebesspiel erhofft, eine neue Bedeutungsdimension eingeschrieben wird. Liebesfreude ist demnach nicht bloß eine emotionale Freude, sondern auch eine körperliche, durch sexuelle Erfüllung bedingte Freude. Damit wird der Liebesfreude des klassischen Werbeliedes nun ein Pendant von Freude beiseite gestellt, das so gar nicht zu dessen Konventionen passen mag.

Erst am Ende des Leichs erschließt sich deutlicher, mit welcher Funktion diese erotische Konnotation verknüpft sein könnte. Dort wird herausgestellt, dass Freude auch durch physische Berührung bedingt wird. Das Sänger-Ich drückt hier erneut seinen Wunsch nach *fröide* aus und untersetzt diesen Wunsch zugleich mit konkreten Maßnahmen: *Mit træste mich vil armen! / Got wolde, ich solde an dien blanken armen / Nâch lône schône minneclîche ganz naht erwarmen. / Sô wære unsmære swære mir und wolde ouch von dien armen...* (102ff.). Stärker noch als der Terminus *minne spil* wecken diese Maßnahmen erotische Assoziationen, die zumindest für das klassische Werbelied untypisch sind. Dass Freude durch eine körperlich erfüllte Liebe bedingt wird, gehört vielmehr zum thematischen Repertoire der Pastourelle, die zugleich den Sommer und die Natur als zentrale Motive aktualisiert. Da aber sowohl die personalen Instanzen wie auch das Erzählmuster dieses Leichs nicht der Pastourelle entsprechen, kann hier allenfalls von einer Gattungsreminiszenz die Rede sein. Die stakkatohafte Rhythmisierung des Leichschlusses, die eine Atmosphäre der Unbeschwertheit erzeugt, deutet vielmehr darauf hin, dass die Anspielung auf die Pastourelle vor allem neckischen Charakter besitzt. Sie zeigt poetologisch die Spielmöglichkeiten auf, die innerhalb fester Gattungsmuster trotzdem bestehen.

Mit Ausnahme der erotischen Aufladung des Begriffes *minne spil* bewegen sich die Handlung des Leichs, die Motivwahl, die Argumentationsstruktur und die Erzählweise aber über viele Versikel hinweg innerhalb des gattungstypologischen Rahmens: Es wird Minnewerbung (1. Ordnung) vollzogen. Dies geschieht auch über die formalen Grenzen des

⁵³² Vgl. Kreibich, Minneleich, S. 85.

ersten und zweiten formalen Teils des Leichs hinweg. Auffällig ist allerdings, dass mit Beginn des zweiten formalen Leichteils (ab Versikel G23) eine Dynamisierung der Rhythmik erfolgt. Bei gleichbleibenden minnethematischen Inhalten wird durch die Zunahme kleinerer Verssprünge und eine Reduktion der Repetitionsstrukturen der Eindruck einer stärkeren rhythmischen Bewegung erzeugt. Diese allgemeine Dynamisierung und formale Durchkomposition des Leichs wirkt künstlich bzw. künstlerisch und dieser Eindruck schlägt sich auch auf die innerhalb dieser Formstrukturen vermittelten Inhalte nieder.

Dieser Befund erscheint zunächst als divergent, erklärt sich aber mit dem Augenblick, wo die minnethematische Handlung als Sanghandlung identifiziert wird. Denn Singen impliziert eben den Aspekt von Kunsthaftigkeit, der auch durch die metrische Anlage des Leichs kolportiert wird. Die Überleitung von der Minne- zur Sangthematik erfolgt über ein konditionales Bedingungsgefüge. So heißt es, dass der Minnetod (vgl. 79), der aus der erlittenen *swære* (80) resultiere, dazu führe, dass *nieman [kan] geprüeven wol mîn hovelîchez singen* (81). Indem erklärt wird, dass der Minnetod des Sänger-Ich das Ende seines Singens bedeuten würde, wird der Minnetod aus der individuellen Betroffenheitssphäre herausgelöst und mit einer weitergreifenden, gesellschaftlichen Bedeutung versehen.

Möglich ist dies, weil Minnewerben öffentliches Singen bedeutet. In dem metakommunikativen Hinweis darauf, dass Minnewerbung (1. Ordnung) *hovelîchez singen* ist, artikuliert sich Minnesang 2. Ordnung, denn dieser Hinweis impliziert ein Moment poetologischer Reflexion. Mehr noch wird erklärt, dass dieser Sang von dem höfischen Publikum geprüft (vgl. 81), ergo hinsichtlich seiner Qualität bewertet werde. Folglich kann es nicht allein um den Gunsterwerb der Dame gehen, sondern vor allem um das Überzeugen des Publikums, dessen Urteil den Erfolg des Singens bestimmt. Mit dem Hinweis auf das Prüfen des Sanges durch die höfische Öffentlichkeit (vgl. 81) werden deshalb auch Fragen nach dem Ansehen und der Funktion des Minnesängers aufgeworfen.

Auf Basis des Zusammenhangs zwischen öffentlichem Singen und dem Erfolg des Minnesängers erklärt sich dessen Interesse, zum einen ein Ausbleiben seines Sanges zu vermeiden und diesen zum anderen zum Erfolg zu führen. Deshalb fordert das Sänger-Ich die Dame noch einmal eindringlich auf: *Frouwe, schouwe, enzît die nôt, ê liebe enkliebe daz herze mîn! / Diu swære wære mîn bitter tôt* (83f.). Zwar spricht das Sänger-Ich hier nun wieder aus der Rolle des doppelt codierten Minnewerbes, das heißt die Metareflexion über Minnewerbung ist beendet und stattdessen wird der Vollzug der Minnewerbung fortgesetzt, doch besitzt diese Aussage mit Blick auf die vorangehende Stilisierung von Minnewerbung als höfischer Sang eine entscheidende Bedeutung: Wenn nämlich das Sänger-Ich aufgrund seines (Liebes-)Todes seine Minnewerbung nicht fortsetzen kann, setzt dies auch dem höfischen Singen ein Ende, dem dann sein Gegenstand entfällt.

Ein weiterer Einschnitt, der sowohl die Form- als auch die Inhaltsebene betrifft, folgt mit Versikel K36. Im Gegensatz zu seiner metrischen Umgebung zeichnet sich der K-Versikel

durch seine verhältnismäßig glatten Halbversikel aus. Statt einhebiger Verssprünge finden sich hier dreihebige Versstücke, die der Rhythmik einen stärkeren Fluss verleihen und sie damit kurzzeitig gleichmäßiger und beruhigter erscheinen lassen. Die zurückhaltendere metrische Komposition lässt dem Inhalt mehr Raum.

Tatsächlich findet hier zum zweiten Mal das Tanzthema Erwähnung. Während dieses beim ersten Mal noch als Teil einer Wunschvorstellung des minnewerbenden Sänger-Ich inszeniert wird (vgl. 33f.), nennt das Sänger-Ich es nun Kontext der Funktionen seines Sanghandelns: *Sô wolde ich frælich singen den kinden disen reigen, / Tanzen, lachen, springen bi pfaffen und bi leigen* (91f.). Das Tanzthema ist hier nicht länger nur Imagination des Sänger-Ich, sondern eine direkte Absichtsbekundung für den Fall, dass die Trauer von ihm ablässt (vgl. 90). Kommunikativ lässt sich diese Absichtsbekundung als eine metakommunikative Äußerung beschreiben, die auf die Performativität der Worte des Sänger-Ich hindeutet, gleichzeitig aber auch die Sängerrolle des Sänger-Ich in den Fokus rückt. Dabei läuft die Codierung des Sänger-Ich nicht bloß auf die Rolle eines Sängers hinaus, sondern erfährt durch den Zusatz *tanzen, lachen* und *springen* die Präzisierung: Hier geht es um einen Sänger, dessen Singen funktional ganz klar auf die Unterhaltung der Zuhörer ausgerichtet ist. Sein Singen soll zum Tanz anregen und Tanzbegleitung sein. Das Sänger-Ich ist folglich nicht nur Sänger, es ist Unterhaltungskünstler in der höfischen Öffentlichkeit. Seine Aufgabe ist es, (der höfischen Öffentlichkeit) Freude zu vermitteln.

Mit den metakommunikativen Äußerungen des Sänger-Ich öffnet sich auch eine poetologische Reflexionsebene (2. Ordnung), da hier konkrete Aussagen über die Funktion und den Zweck höfischen Singens, ergo des Minnesangs, gemacht werden. Minnewerbung und -klage, die in diesem Leich über die gattungstypischen Handlungs- und Motivelemente aktualisiert werden,⁵³³ werden nun vom Sänger-Ich als *disen reigen* (91) bezeichnet: Sie werden als Gegenstand eines Singens inszeniert, das der höfischen Öffentlichkeit als Tanzbegleitung dient. Poetologisch bedeutsam ist dies, weil gewissermaßen vorgeführt wird, unter welcher Bedingung Minnewerbung und -klage auch dem Sänger-Ich selbst Freude vermitteln können. Mit Blick auf die Rolle des Sänger-Ich bedeutet dies, dass das als Unterhaltungskünstler tätige Sänger-Ich die Rolle des minnewerbenden Sänger-Ich fingiert; die doppelt codierte Rolle des Minnewerbers erfährt eine Ergänzung, so dass die Rollenbeschreibung des Sänger-Ich lautet: Ich singe, dass ich singe und minne (2. Ordnung).

Der Endteil des Leichs oszilliert zwischen minne- und sangthematischen Inhalten. Die metrische Durchkomponierung der Versikel, die sich durch zahlreiche ein- und zweihebige Versstücke kennzeichnet und an hüpfende Tanzsprünge erinnert, erinnert beständig daran, dass dies ein *reigen* (91) ist, der aus künstlerischem Schaffen hervorgegangen ist und der

⁵³³ Zu diesen systemischen Referenzen zählen etwa der Jahreszeitentopos am Beginn des Leichs, der hier als Konglomerat aus Sommer- und Wintermotivik auftritt, die Minnedienst- und Minneklagethemen, der breit ausgestaltete Motivkomplex um die negativen Minnewirkungen, die im Tod des Sänger-Ich kulminieren, oder das typische Motive, wie etwa das der Minnefessel. Die durch diese Elemente aufgerufenen Minnesangsgattungen werden zu poetischen Vehikeln, die der Dichter nutzt, um über die Funktionen von Minnesang (als Gattung) sprechen zu können.

seine Primärfunktion metakommunikativ explizit auf Unterhaltung ausrichtet. Das Minnethema ist lediglich Gegenstand dieser Unterhaltungsmusik.

Während die poetologische Reflexionsebene des Minnesangs 2. Ordnung in Versikel K36 deutlich hervortritt, lässt sich im Folgeversikel die Überlappung des Minnesangs 1. und 2. Ordnung gut beobachten. So lässt sich *[i]ch sage die klage dien friunden mîn / die mûgen daz alle schouwen* (95) einerseits als Äußerung des Minnewerbers, ergo als Fortsetzung der Minneklage, verstehen. Mit Blick auf die Definition seines Sanghandelns als *reigen* lässt sich diese Aussage andererseits als Äußerung des Unterhaltungskünstlers auffassen, der den Gegenstand seines freudebringenden Singens nun metakommunikativ als *klage* präzisiert.

Im Folgenden verlagert sich die Handlung zurück auf das Minnethema; das doppelt codierte Sänger-Ich vollzieht seine Minneklage, wobei die sprunghafte Metrik der Versikel einerseits den Eindruck vermittelt, als würden sich die Emotionen überschlagen, andererseits verleiht diese formale Struktur den nun folgenden Bitten des Sänger-Ich Dringlichkeit: *Nu wende, volende und swende die nôt, des wâr, ald ich verdirbe. / Ich dulde ân schulde den tôt, ob ich ir niht verdirbe* (97f.). Dringlichkeit vermittelt auch das erneut aufgegriffene Todesmotiv, der daran erinnert, wie bald das Minnewerben ein Ende finden könnte.

Die Tatsache, dass die Minnewerbung des Sänger-Ich zuvor explizit als Gegenstand von Singen dargestellt wird, durch den Unterhaltungskünstler also gewissermaßen fingiert wird, erlaubt auch die Einbettung erotischer Handlungselemente (vgl. 103f.) in das Minnegeschehen, deren Erwähnung ohne Markierung ihres Kunstcharakters die Konventionen der hohen Minne verletzt hätte. Doch hier steht nicht die Diskussion traditioneller Minnewerte im inhaltlichen Mittelpunkt. Es wird vielmehr eine Möglichkeit vorgeführt, die Gesetze der hohen Minne bzw. die Gattungsgrenzen von Werbelied oder Minneklage zu durchbrechen, ohne diese dabei aber tatsächlich zu durchbrechen oder zu konterkarieren.

Im Schlussversikel rückt die Rolle des Minnewerbers wieder in den Hintergrund, während der Unterhaltungskünstler hervortritt. Letzterer gibt sich mit dem Tanzschrei *heya nu hei* (107) als Tanzmeister zu erkennen, der seine Zuhörer zu animieren versucht. Der lebhaftes Tanzruf korreliert mit der rastlos hüpfenden Rhythmik. Fraglich bleibt hingegen, wie dieser Befund zu dem Leichschluss, *geschiht es niht, sô ist gar ein wiht, mîn fröide unde muoz mîn herze enzwei* (108), passt. Die Motivkomplexe aus verringerter Freude und dem zerreißen den Herzen, die eine gewisse Melancholie erzeugen, ordnen sich der Vollzugsebene der Minnewerbung zu, wohingegen das Sänger-Ich mit seinem Tanzruf diese Vollzugsebene verlässt.⁵³⁴ Auch die Selbstbezeichnung des Sänger-Ich als *wiht* erscheint selbstironisch und unernst-spielerisch, denn dem Terminus *wiht* wohnt die semantische

⁵³⁴ Während in diesem Leich (und in Leich V) das Herz des Sänger-Ich *enzwei* bricht, reißt in anderen Leichen des Dichters die Saite des Sängers *enzwei* (z. B. Leich III und IV). In Leich III erfolgt zudem eine Parallelführung von *herze* und *seite*, indem das *herze* wie die *seite enzwei* bricht. Für den Minnesangkenner besitzt der Terminus *enzwei* folglich eine gewisse Signalfunktion, die mit der Nennung des einen (*herze* oder *seite*) auch das jeweils andere evoziert.

Nuance des Elenden, Erbärmlichen oder Untauglichen inne, die zu dem vom Unterhaltungskünstler inszenierten Sangstück so gar nicht passt.⁵³⁵ In diesem Sinne scheint der Leichschluss die poetologische Gesamtpointe des Leichs noch einmal treffend auf den Punkt zu bringen: *Minnesang* und *Minnesang* sind stets miteinander verbunden, doch können die spezifischen Funktionen und gattungspoetologischen Möglichkeiten von *Minnesang*, z. B. als Unterhaltungsmedium oder Tanzbegleitung, stärker herausgestellt werden, wenn er als Gegenstand von *Minnesang* inszeniert wird und ohne dabei die Konventionen der hohen Minne ernsthaft zu konterkarieren.

5. Auswahl Literatur

Adler, Handbuch der Musikgeschichte, S. 975; Apfelböck, Tradition, S. 160; Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1069f.; Boehn, Tanz, S. 53; Bumke, Höfische Kultur, S. 309f.; Hübner, Gert: „Gesang zum Tanz im Minnesang“, in: Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300): Lieder zum Tanz – Tanz im Lied, hg. v. Dorothea Klein, Brigitte Burrichter u. Andreas Haug, Würzburg 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 111–137, hier S. 126; Jutz, Mundarten, S. 186ff.; KLD II, S. 564; Kreibich, Minneleich, S. 85; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 105f.; Ranawake, Strophenkunst, S. 329; Selge, Studien, S. 42f..

⁵³⁵ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 650b.

Leich III

1. Allgemeine Angaben

C: Sp. 85^{vb}–86^{va}.

Anzahl der Versikel: 44; davon Sonderformen: 8.

Anzahl der Verse: 126.

2. Metrische Form

a) Gesamtstruktur⁵³⁶:

1	2	3	4
A	A	B	B

5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
C	C	C	C	C	C	D	D	E	E	C	C

17	18	19	20
F	F	G	*G

21	22	23
F	H	J

24	25
F	K

26	27	28	29	30	31	32
F	G	² *G	L	L	M	M

33	34	35
F	*G	G

36	37	38
*F	F	N

39	40
² *F	N

41	42	43	44
O	*O	P	*N

b) Versikelbau:

A	A1m	A1m	4m		A6m	2
	A1m	A1m	4m		A6m	
B	3m	A2m			5m	2
	A1m	A1m	A2m		4m	
	3m	A2m			5m	
	A3m				A3m	
C	A1w	A1w	A3m		A5m	8
	A1w	A1w	A3m		A5m	
D	A1w	A1w	4m		A6m	2
	A1w	1w	4m		A6m	
	A1w	A1w	4m		A6m	
	A1w	1w	4m		A6m	
E	A3m	A3m			A6m	2
	3m				3m	
	A3m	A3m			A6m	
	3m				3m	
F	A1w	A1w	A3w		A5w	7
	A1w	A1w	A3w		A5w	
*F	A1w	A1w	3w		A5w	1
	A1w	A1w	3w		A5w	
² *F	1w	1w	3w		5w	1
	1w	1w	3w		5w	
G	A2w	A2w	A2w	A2m	A8m	2
	A2w	A2w	A4m		A8m	

⁵³⁶ Struktur nach KLD II, S. 566:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
A	A	B	B	C	C	C	C	C	C	D	D	E	E	C	C	F	F	G	G	F	H

23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
J	F	K	F	*G	*G	L	L	M	M	F	*G	*G	*F	*F	N	*F	N	O	O	P	*N

*G	A2w	A2w	A3w	A1m	A8m	2
	A2w	A2w	A4m		A8m	
2*G	A2w	A2w	A2w	A2m	A8m	2
	A1w	A1w	A2w	A4m	A8m	
H	A1m	1m	1m	A5m	A8m	1
	A1m	1m	1m	A5m	A8m	
J	A1w	A1w	A2w	A2m	A6m	1
	A1w	A1w	A4m		A6m	
K	A1w	A2w	A4m		A7m	1
	A1w	A2w	A3m		A6m	
	A1w	A2w	A3m		A7m	
	A1w	A2w	A3m		A6m	
L	A1w	1w	2m		A4m	2
	A1w	1w	2m		A4m	
	A1w	1w	2m		A4m	
	A1w	1w	3m		A5m	
M	4m				4m	2
	4m				4m	
	A2m	A2m			A4m	
	4m				4m	
	4m				4m	
	A3m				A3m	
N	1w	A1w	A4m		6m	1
	1w	A1w	A3m		5m	
	1w	A1w	A4m		6m	
	1w	A1w	A3m		5m	
*N	A1w	A1w	A4m		A6m	1
	A1w	A1w	A3m		A5m	
	A1w	A1w	A4m		A6m	
	A1w	A1w	A3m		A5m	
O	4m	3w			7w	1
	4w	A3m			7m	
	4m	3w			7w	
	4w	A3m			7m	
*O	2w	2w	3w		7w	1
	2w	2w	3m		7m	
	2w	2w	3w		7w	
	2w	2w	3m		7m	
P	A1w	A1w	A2w		A4w	1
	A1w	A1w	A2w		A4w	
	A1w	A1w	A3w		A5w	
	A1w	A1w	3w		A5w	

Leich III besteht aus insgesamt 44 Versikeln⁵³⁷ und lässt sich in zwei größere formale Teile gliedern, die wiederum aus kleineren Gliederungselementen bestehen. Der erste Teil reicht vom Beginn bis zu Versikel C16, wo der zweite Teil einsetzt. Die Unterteilung wird durch die Versikel begründet, die sich im ersten und zweiten Teil unterscheiden: A, B, C, D und E gehören zum ersten Teil; F, G, H, J, K, L, M, N, O und P (und ihre Sonderformen *G, 2*G, *F, 2*F und *O) sind spezifisch für den zweiten Teil, der sich gegenüber dem ersten Teil formal abwechslungsreicher zeigt. Gestützt wird die grobe Zweiteilung des Leichs ferner dadurch, dass der Leich in der Handschrift lediglich ein einziges Paragraphenzeichen

⁵³⁷ So auch Leich II.

aufweist, das sich am Beginn von F17 befindet. Das Paragraphenzeichen könnte also als eine formale Markierung des Schreibers gedeutet werden.

Der erste Teil des Leichs beginnt mit einem kürzeren Einleitungsteil aus A- und B-Versikeln; diese zeichnen sich durch eine recht lebhafte Rhythmik aus und geben als solche die metrische Programmatik des Leichs vor. Die Versikelverse sind kleinteilig und weisen bereits die für die Leichs typischen stakkatohaften Zweifachsprünge aus gereimten, einhebigen Versstücken auf. Während diese in A durch ein verhältnismäßig glattes vierhebiges Versstück geschlossen werden, finden sich in B lediglich zwei- und dreihebige Versstücke, wodurch der gleichmäßige Fluss der Versikel zurückgenommen wird. Diese Entwicklung setzt sich mit Versikel C fort, der in einer Sechserreihe, also in fünffacher, geradezu sequenzartiger Repetition, auftritt. Die Enden der Halbversikel sind durch regelmäßigen, männlich kadenzierten Paarreim verbunden.

Wie die A-Struktur besitzen auch die D-Versikel eine Verseinleitung aus zwei einhebigen, gereimten Versstücken (allerdings in D mit weiblicher Kadenz), denen ein vierhebiger Teil folgt. Die doppelversigen Halbversikel von D bilden an den Versenden männlich kadenzierten Kreuzreim. In der Repetition E13 und E14 werden schließlich die beiden einhebigen Verssprünge aus A, B, C und D zugunsten regelmäßiger dreihebiger Versstücke kurz ausgesetzt. Dadurch scheint die Rhythmik zumindest kurz an Fluss zu gewinnen, doch folgt mit der C-Repetition am Ende des ersten Teils ein für diesen Teil metrisch repräsentativer Abschluss.

Im Gegensatz zum ersten Teil zeichnet sich der zweite formale Teil des Leichs weniger durch Repetition als vielmehr durch Variation aus. Auffällig sind v.a. die kleineren Versikelgruppen, die sich um die Versikelstruktur F und ihre Sonderformen⁵³⁸ *F und ²*F aufbauen. Diese greifen das Prinzip der zwei einhebigen Verssprünge mit einem folgenden dreihebigen Versstück auf (ähnlich auch Versikel C). Die Reimstruktur erstreckt sich in F und seinen Sonderformen nur jeweils über einen Halbversikel (Dreierbinnenreimketten), so dass die beiden Halbversikel nicht durch Reim, sondern durch ihre übereinstimmende Struktur miteinander verbunden sind.

Auf die F-Versikel folgen mehrfach G-Versikel (so z. B. F18 und G19, F26 und G27 sowie F33 und *G34), was auf ein sekundäres Gliederungsprinzip hindeuten könnte. In G und *G wird die Kleinteiligkeit bis auf vier, meist zweihebige Versstücke gesteigert und der zweite Halbversikel durch ein glattes, vierhebiges Versstück abgeschlossen. Die aus den F-Versikeln bekannte Dreierbinnenreimkette wird im ersten Halbversikel der G-Versikel fortgesetzt, doch sind die Enden der Halbversikel in G und seinen Sonderformen (gegenüber F) durch männlich kadenzierte Paarreime verbunden. Entgegen von Kraus wird Versikel 20

⁵³⁸ Entgegen von Kraus werden hier zwei Sonderformen von F ausgewiesen, die sich von F hinsichtlich der Auftaktregelungen (²*F) und der Anzahl der Senkungen im dritten Versstück der Halbversikel unterscheiden (vgl. KLD II, S. 566). Während der F-Versikel nach der zweiten Zäsur eine Senkung zeigt, weisen *F und ²*F an dieser Stelle eine Hebungssilbe auf. Da F37 nach der zweiten Zäsur mit einer Senkung beginnt, wird dieser Versikel entgegen von Kraus nicht als Sonderform ausgewiesen.

als Sonderform *G ausgewiesen, da diese gegenüber G im ersten Halbversikel statt aus vier Zweihebern aus zwei Zweihebern, einem Dreiheber und einem Einheber, besteht.⁵³⁹ In ²*G28 wird entgegen von Kraus der von der Handschrift vorgesehene Inreim *grüeze : süeze* (²*G28,2) erhalten, wodurch das einleitende zweihebige Versstück im zweiten Halbversikel in zwei Einheber aufgespalten wird. Aufgrund dieser Eigenschaft wird dieser Versikel als zweite Sonderform ²*G ausgewiesen.

In den H-Versikeln wird die Anzahl der einhebigen Verssprünge von zwei auf drei gesteigert. Ihnen folgt am Versende jeweils ein Fünfheber. Dadurch nimmt der stakkatohafte Charakter der Versikel am Anfang zu, während der glatte fünfhebige Versteil für einen regelmäßigen Halbversikelausgang sorgt.⁵⁴⁰ Versikel J23 zeigt die typische Abfolge aus zwei Einhebern, denen zwei- oder vierhebige Versstücke folgen. Die K-Versikel variieren die typische Einheberabfolge des Halbversikeleingänge durch Erweiterung des zweiten Einhebers zu einem Zweiheber.

Die Versikelstrukturen von L und M sind durch Vierhebigkeit geprägt. Mit der L-Struktur wird das stakkatohafte Gestaltungsprinzip der Einheberfolge fortgeführt. Mit den anschließenden Zweihebern (und einem Dreiheber im zweiten Halbversikel) erfolgt eine Steigerung der metrischen Dynamik. Demgegenüber zeigt sich die M-Struktur überwiegend unzäsurirt glatt. Im Gegensatz zu den stakkatohaften Sprüngen ihrer Versikelumgebung wirken sie geradezu melodisch fließend.

Den Versikel *F36 weist Kuhn zwar als Beginn eines dritten Formteils aus⁵⁴¹, doch lässt sich eine solch klare formale Grenze zwischen dem zweiten und dem mutmaßlichen dritten Teil nicht ziehen. Denn zum einen tritt der für den zweiten Teil typische F-Versikel auch in den von Kuhn ausgewiesenen Abschlussversikeln auf und zum anderen – das räumt selbst Kuhn ein – werde das Ende des Leichs von demselben formalen Prinzip beherrscht wie der Mittelteil.⁵⁴² Der F-Versikel wirkt weiterhin gliedernd: Zweimal folgt auf eine Sonderform von F ein N-Versikel, bevor dann mit der Viererreihe O41, *O42, P43 und *N44 der Schluss des Leichs beginnt. Gleichwohl heben sich aber die neun Abschlussversikel mit der F-N-Abfolge und der O-, *O-, P-, *N-Reihe vom Rest des zweiten Teils ab, da die Versikel N, *N, O, *O und P nur hier am Ende des Leichs, dann aber in konzentrierter Form und im Verbund mit der F-Struktur auftreten. Um dem Rechnung zu tragen, wird ab Versikel *F36

⁵³⁹ Vgl. KLD II, S. 566. Von Kraus stellt im ersten Halbversikel vier zweihebige Versstücke her.

⁵⁴⁰ Während die Schlagreime für eine metrische Pointierung des Versikeleingangs sorgen, leistet dies auf der Inhaltsebene die Aufforderung [*n]ement war* (55).

⁵⁴¹ Vgl. Kuhn, Minnesangs, Wende, S. 103. Den Beginn des dritten Formteils begründet Kuhn vor allem mit Argumenten, die den Inhalt des Leichs – nicht aber seine Form – betreffen. Der Ausweis eines neuen Formteils kann sich aber nur auf formale Befunde stützen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass an dieser Stelle ein inhaltlicher Wendepunkt erfolgt.

⁵⁴² Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 103.

ein formaler Abschlussteil ausgewiesen⁵⁴³, der aber strukturell zum zweiten Teil des Leichs gehört und demnach nicht eigenständig ist.

Die N- und der P-Versikel greifen die Abfolge zwei einhebiger Versstücke wieder auf und ergänzen sie jeweils um ein etwas längeres Versstück. Gegenüber N und *N ist der O-Versikel verhältnismäßig glatt; die Halbversikel sind durch einfache Zäsur in drei- und vierhebige, kreuzgereimte Versstücke gespalten. Entgegen von Kraus⁵⁴⁴ wird hier die Sonderform *O ausgewiesen, die durch Aufsplitterung der vierhebigen Anverse von O in zwei binnengereimte Zweiheber entsteht.

Gegenüber dem durch Repetition geprägten ersten Teil des Leichs zeichnet sich der zweite Teil durch zahlreiche Variationen und rhythmische Akzeleration (besonders in den G- und H-Versikeln) aus. Eine Gliederung, die differenzierter ist als die grobe Zweiteilung des Leichs, lässt sich kaum erkennen. Das Reihungsprinzip der einzelnen Versikel lässt sich vielmehr als „unsystematische Wiederkehr gleicher metrischer Gruppen“⁵⁴⁵ beschreiben. Das Fehlen einer regelmäßigen Bauform und die teilweise auftretende textierte Endendifferenz⁵⁴⁶ veranlassen Kuhn, diesen Leich als einen Übergangstyp vom tanzfreudigen, freien französischen Lai-Typ zum Estampietyp auszuweisen.⁵⁴⁷ Dagegen spricht jedoch, dass der für diesen Leich so typische Versikelbeginn mit zwei einhebigen Versteilen für keinen französischen Lai in dieser Weise typisch ist. Weiterhin hebt sich auch die Form der Endendifferenzierung, die Ulrich hier zeigt, von der Art der Endendifferenz in französischen Estampien ab.⁵⁴⁸ Auch die typische Dreiteilung dieser erfolgt in Ulrichs Leich nicht.

c) Abweichungen von der Alternation:

34 swindet: Um Alternation herzustellen erfolgt bei K eine Ersetzung durch *zergât*.

41 Zur Vermeidung eines zweisilbigen Auftaktes schlägt Selge die Tilgung von *in* vor.⁵⁴⁹

45 mir sinne enzucket mit ungewinne: Zur Herstellung regelmäßiger Alternation erfolgt bei M eine Verschiebung von *mir* hinter *enzucket* sowie die Ergänzung des Poss.-Pron..s *mîn* vor *sinne*.

⁵⁴³ Ganz richtig weist Kuhn darauf hin, dass sich die formale Struktur auch inhaltlich spiegelt, denn der Aufruf an die *pfaffen und leigen* (98) markiert den Beginn eines Tanzschlusses (vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 107).

⁵⁴⁴ Vgl. KLD II, S. 566.

⁵⁴⁵ Ranawake, Strophenkunst, S. 329.

⁵⁴⁶ Nach Spanke werde durch Endendifferenzierung die Gleichheit der Halbversikel in der Regel durch Verlängerung des zweiten Gliedes durchbrochen (vgl. Spanke, Hans: „Sequenz und Lai“, in: Studien zu Sequenz und Lai, Sammlung, ausgew. v. Ursula Aarburg, Darmstadt 1977, S. 146–102, hier S. 169.). Im Gegensatz zur üblichen Verlängerung des *clos* ist dieser bei Ulrich kürzer als der *vert*. Solche textierte Endendifferenz findet sich z. B. in den Versikeln B, K, M und *N.

⁵⁴⁷ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 102ff, bes. S. 106f.

⁵⁴⁸ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 328f. Ausführlicher problematisiert Apfelböck das Verhältnis zwischen mittelhochdeutschem Minneleich, Estampie, Lai und Descort und stellt dabei insbesondere Kuhns Typenordnung infrage (vgl. Apfelböck, Tradition, bes. S. 151–167).

⁵⁴⁹ Vgl. Selge, Studien, S. 32.

52 *wîplich*: Attributives Adj., dessen Flexionsendung *-e* wegen des Vokals am Beginn des Folgewortes entfällt.

53 *den rôsen*: Im dritten, dreihebigen Teil der F-Versikel folgt nach der zweiten Hebung i.d.R. eine einfache Senkung. Nach der Hebungsilbe *rô-* folgt hier jedoch zweisilbige Senkung mit *-sen* und *in*. Durch Veränderung zu *der rôse* verbindet sich bei K der Auslaut von *rôse* mit *in*, wodurch eine Senkungssilbe getilgt und einfache Senkung hergestellt wird.⁵⁵⁰

58 *fröide*: Der schwachtonige *e*-Auslaut wird bei K getilgt, um wie bei *manigen* (57) daktylischen Rhythmus herzustellen.

59 *dur rehte wîbes*: Nach K⁵⁵¹ weisen die F-Versikel eine daktylische Verteilung der Hebungs- und Senkungssilben auf, so dass hier *dur reht, aller wîbe* zu setzen sei. Dagegen spricht erstens, dass die Verteilung der Hebungen in den F-Versikeln nicht eindeutig geregelt ist (vgl. *mîn herze gar zerstiebe* (92)), und zweitens, dass ein Daktylus den natürlichen Wortakzenten zuwider läuft (*dûr reht allér wîbe krône* (K) anstatt alternierend *dur réhte wîbes krône*).

92 *mîn herze gar zerstiebe*: Die Ergänzung *mir* dient K der Herstellung eines Daktylus (*mîn herze mir gar zerstiebe*).⁵⁵² Eine Analyse der F-Versikel zeigt, dass bei der Verteilung der Hebungen und Senkungen im dritten, dreihebigen Versteil in vielen Fällen nur nach der ersten Hebung eine zweisilbige Senkung folgt, nicht aber nach der zweiten Hebung.⁵⁵³ Einfache Senkungen finden sich nach der ersten Hebung in 91 und in *dur rehte wîbes krône* (59).

67 *ze wâre*: Die Präp. *ze* kann vor /w/ ihr /ə/ verlieren (vgl. Paul §E21).

70 *grüeze : süeze : gruoze*: In dem von der Hs. vorgesehenen Zäsurreim bildet *gruoze* zwar nur unreimen Zäsurreim mit den beiden anderen Reimwörtern, aber darüber hinaus einen weiteren Inreim mit dem unmittelbar vorangehenden *suoze*. Das dabei entstehende alliterative Wortspiel aus *grüeze* und *gruoze* sowie *süeze* und *suoze* ist ein euphonisches Stilmittel. Die bei M und K vorgenommene Änderung geht auf Selge zurück, der eine Parallele zu Ulrich von Lichtenstein (*Du bist süeze; / Dâ von ich dich suoze grüeze* (Lied 31,1,5)) annimmt.⁵⁵⁴

78 *hat si*: Bei M und H erfolgt zur Herstellung eines zweihebigen Versteils teilweise, bei K vollständige Tilgung.

81 Der Vierheber wird durch Zäsur nach der zweiten Hebung gespalten. Die dabei entstehenden Zweiheber werden bei M und K als jeweils eigenständige Verse behandelt, wobei der erste Versteil, *sî ist an tugenden vol*, an die Stelle von *da von man ir sprechen sol* (80) rückt, das dann komplett getilgt wird. Der „neue“ Vers 80 muss bei M und K dann

⁵⁵⁰ Vgl. Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1071.

⁵⁵¹ Vgl. auch ebd., S. 1072.

⁵⁵² Vgl. ebd., S. 1072.

⁵⁵³ Vgl. z. B. *gelîchet den rôsen in touwe* (53), *ê daz ich verderben müeze* (47), *ze fröiden, sît ich dich prîse* (60) oder *und træste mich sunder lougen* (66).

⁵⁵⁴ Vgl. Selge, Studien, S. 73.

jeweils um zwei Hebungen ergänzt werden, um die in Versikel M vorgesehene Vierhebigkeit zu erreichen. Der „neue“ dritte Vers, *diu reine fruht*, der gemäß Versikelstruktur M dreihebig ist, muss um eine weitere Hebungssilbe (*vil*) ergänzt werden.

84 diu: Der Artikel wird bei M zur Herstellung von Auftaktlosigkeit getilgt. Grund dafür sind die vorangehenden Änderungen (der neue auftaktlose Verse *diu vil reine fruht* bei M und K (vgl. die Ausführungen zu 81)), die durch M (und K) vorgenommen werden. Nach Bartsch erfolge diese Streichung zu Unrecht, da wie in 90 Daktylus vorliege.⁵⁵⁵

93 Der Vers unterteilt sich insgesamt in zwei zweihebige, ein dreihebige und ein einhebige Versstück. Nach M und K müsse der Vers aber in vier zweihebige Versstücke unterteilt werden, so dass beide *der fröiden gedinge si kêret* umstellen zu *gedinge si kêret der fröiden*. Dabei kann zwar der Zäsurreim *versêret : mêret : kêret* erhalten bleiben, doch wird der Gen. *der fröiden gedinge* auseinander gerissen (vgl. Grammatischer Kommentar, 93).

119 den kinden: Analog zu 121 erweitert K durch Ergänzung von *müeden* um einen Takt.

122 ertæren: Analog zu 121 erfolgt bei K Kürzung um die Senkungssilbe *er-* zur Herstellung eines zweihebigen Versteils mit Auftakt.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

3 sneit: Das swV. tritt hier als Prät.-Form *sneite* auf, deren Flexionsendung aus metrischen Gründen fehlt.

15 liehte: Das attributive Adj. flektiert in Nachstellung gewöhnlich nominal endungslos (*lieht* bei Be), kann aber auch pronominal flektiert auftreten (vgl. Paul §M24 und §S102,1b). Hier flektiert das Adj. anlehnend an sein Bezugswort *bluomen* (Akk. Pl. stM.) stark/pronominal.

16 daz: Das Prädikat des Satzes *klagen* swV. (15) kann wie in C vorgesehen mit dem Pron. im Akk. (*daz*) oder, wie bei K, im Gen. (*des*) stehen.⁵⁵⁶

18 Dien: Zusammensetzung aus dem Pronomen *die* (Nom. Pl.) und dem Negationspartikel *ne*. Die Versetzung des Negationspartikels an das Verb (*enkunnen*) bei M und K ist wahrscheinlich mit der Abgrenzung von der homonymen Form *[d]ien* (17) zu erklären.

24 nein: Negatives Antwortadv., das hier in einer abwehrenden Bitte gebraucht wird.⁵⁵⁷

28 in herzen: Die Präp. *in* regiert einen Dat. oder Akk.. Das swN. *herze* kann in der Form *herzen* demnach Dat. Sgl., Dat. Pl. oder Akk. Pl. sein. Aufgrund des Sgl.s *ganzen lip* (27) erscheint auch bei *herzen* die Annahme eines Sgl. sinnvoll.

35 wîbes güete: Anlehnend an Selge sieht K hier einen Bezug auf Walther: *Swâ man noch wîbes güete maz* (L 92,15).⁵⁵⁸ Zur deutlicheren Markierung dieses mutmaßlichen Bezugs ersetzt K *wîbes* durch *noch*.

⁵⁵⁵ Vgl. Bartsch, Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1072.

⁵⁵⁶ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 832b.

⁵⁵⁷ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 328b.

⁵⁵⁸ Vgl. Selge, Studien, S. 78.

51 *mit dienste niht wenke von dir*: Das Prädikat *wenken* wird bei Ulrich in Leich IV,64 und in Lied 7,3,9 mit der Präp. *an* gebraucht. Die Vertauschung von *mit dienste* und *niht wenke* geht auf H zurück.

57 *nâch lônēs stat*: Die Präp. *nâch* regiert hier einen Dat., der sich in dem stF. *stat* findet, das durch *lônēs* (Gen.) eine nähere Bestimmung erfährt. *Stat* meint nhd. *Stätte, Stelle*;⁵⁵⁹ gemeint ist hier, dass ein Zustand des Lohnes erreicht wird. Der Verständlichkeit halber wird die nhd. Übersetzung verkürzt auf ... *um Lohn zu erreichen*.

58 *gip niuwe mir fröide*: *Niuwe* wird hier nicht als Adj. zu *fröide* aufgefasst (eine Trennung müsste metrisch begründet werden), sondern als Adv. zu *gip*.

62 *wurde*: Neben *würde* als Konj.-Form gebräuchlich.⁵⁶⁰

62 *burde*: Md. Form von *bürde* stF./swF.,⁵⁶¹ die hier aufgrund des Reimes mit *wurde* gebraucht wird.

68 *Dîn lieht antlütze*: Das vorangestellte attributive Adj. *lieht* kann nach einem Poss.-Pron. im Nom. stark (nominal) flektieren; häufiger ist allerdings die pronominale, flektierte Form.

73 *Ir*: Bei H, M und K wird die md. Form *er* gebraucht.⁵⁶²

73 *zuhte tühte*: Die Subst.e *zuhte* stF. und *tühte* stF. stehen im Gen..⁵⁶³ Beide Formen gehören zum fem. I-Stamm, der im Nom. Sgl. endungslos ist, im Gen. allerdings durch den Umlaut der Stammsilbe und die Endung *-e* gekennzeichnet werden kann.

76 *nâch êren lêren*: Wird bei M und K aufgrund einer Parallele zu *nâch zühte lêre* (Lied 38,2,3) zu *nâch êre lêre* verändert. Das Subst. *êre* stF. tritt mhd. häufig im Pl. auf, meint jedoch den nhd. Sgl. *Ehre*.⁵⁶⁴

81 *tugenden*: Ist hier ein Gen. Pl., der durch das Verb *vol sîn* (81) regiert wird. Statt des Pl. setzt Be mit *tugende* den Gen. Sgl..

86 *dîner*: Das Verb *schîn tuon* kann mit Gen. (*dîner helfe*) oder Akk. (*dîne helfe*) stehen.⁵⁶⁵ Zur Umschreibung des Gen.s wird in der nhd. Übersetzung eine Verbindung aus der Präp. *von* + Dat. genutzt.

93 *der fröiden gedinge*: Die Übersetzung dieses Gen.s (nhd. *die Hoffnung der Freuden*) erfolgt freier als *die Hoffnung auf Freuden*.

97 *singen*: Imperativform in der 1. Prs. Pl. ohne pronominales Subjekt (vgl. Paul §S15 und §S110). Vgl. auch *Hoppen und zoppen* (101), *schowen* (103), *erwinden* (119) und *hæren* (122).

99 *lâze*: Ist hier 3. Prs. Konj. Präs..

⁵⁵⁹ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 600a.

⁵⁶⁰ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 775.

⁵⁶¹ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 394.

⁵⁶² Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1448.

⁵⁶³ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 57a und Bd. III, Sp. 937b.

⁵⁶⁴ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 624.

⁵⁶⁵ Vgl. Lexer Bd. II, Sp. 747a.

99 *uns*: Verkürzte Form des Possessivums *unser*, die durch Ausfall der unbetonten *-er*-Endung entsteht vgl. Paul §M43, Anm.1).⁵⁶⁶

101 *Hoppen und zoppen*: Vgl. *singen* (97).

103 *schowen*: Vgl. *singen* (97).

103 *reigen*: Vgl. *reigen* (98).

104 *bi sunder*: Ältere Form von *besunder* mit volltoniger Anfangssilbe.⁵⁶⁷

104 *ir*: Dieser Gen. Pl. bezieht sich auf *frowen* (103). Eine textnahe Übersetzung würde hier lauten: *(Es) kommt ihrer da ungebeten*. Der Gen. wird in der nhd. Übersetzung mit Präp. umschrieben.

108 *zuns*: Proklitische Verbindung aus *ze* und dem Pers.-Pron. *uns*.

111 *leigen*: Bezeichnet nhd. *Nichtgeistliche, Ungelehrte*⁵⁶⁸ und meint all diejenigen, die nicht Geistliche sind, ergo die Allgemeinheit; hier erfolgt eine freiere Übersetzung als *Leute*.

113 *man neme in den muot*: Gemeint ist hier wohl, *mit einer bestimmten Absicht an jmd. denken*; die Übersetzung mit *wählen* ist etwas freier.

115 *vor bereiten*: Das Verb bedeutet eigentlich, *etwas im Voraus bereiten, zurecht machen*. Im musikalischen Kontext mit *seiten* (115) ist wohl *die Saiten stimmen* gemeint.

116 *müge*: 3. Prs. Präs. Konj.; neben der Form *muge* (vgl. Paul §M94).

118 *lâza*: Um <a> erweiterte Imperativform, die ein längeres und stärkeres Austönen des Wortes ermöglicht und somit der Prononcierung dient.⁵⁶⁹

119 *Erwinden*: Vgl. *singen* (97).

122 *hæren*: Vgl. *singen* (*F36,1).

123 *hulfe*: 3. Prs. Sgl. Konj. Prät. (stV.). Eine Bildung der Form mit Umlaut <ü> ist möglich.⁵⁷⁰

127 *herzen*: Das swN. lautet im Nom. Sgl. eigentlich *herze*. Das Subst. gehört zu den ehemaligen n-Stämmen (vgl. Paul §M 4 und §M12); der Nom. Sgl. auf *-n* muss also eine ältere Form sein.

127 *den seiten*: Das Subst. *seite* swM. tritt hier, entgegen dem Nom. Sgl. *der seite* (121), im Dat. Pl. auf.

b) Sachkommentar:

2, 3 usw. *wât, sneit, kleit* (*Kleidermetaphorik*): Die Verwendung von Kleidermetaphorik⁵⁷¹ erfolgt bei Ulrich insbesondere in den Natureingängen, um das zumeist prächtige Aussehen der Landschaft zu veranschaulichen. Häufig treten der personifizierte Sommer oder

⁵⁶⁶ Vgl. Boesch, Urkundensprache, §33 und §36.

⁵⁶⁷ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 231.

⁵⁶⁸ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 960b.

⁵⁶⁹ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 1a und Bd. I, Sp. 944a.

⁵⁷⁰ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 680b–681b.

⁵⁷¹ Ulrich aktualisiert diese Metaphorik vor allem mittels Sammelbezeichnungen wie *kleit*, *wât* oder *gewant*. Daneben treten *buitel*, *krenzel*, *risel*, *sniden* (*sneit*), *swanz* (*swenzel*) und *varwe* auf. Ein Glossar zur Kleiderterminologie der höfischen Epik des 12. und 13. Jhd.s findet sich bei Brügggen, Elke: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989 (= Beihefte zum Euphoriion; H. 23), S. 202–293.

stellvertretend der Monat Mai als Schneider auf, die das herrliche, zumeist farbenfrohe Aussehen der Natur⁵⁷² gestalten. Auf diese Weise wird die Semantik kreativer Schaffensprozesse auf Sommer oder Mai und manchmal auch auf die Sonne (Lied 25) übertragen. Umgekehrt wird der Winter als derjenige inszeniert, der das schöne Sommergewand der Natur zerstört. Im Gegensatz zu der Farbmetaphorik, die mit dem Sommer verknüpft wird, werden in Bezug auf den Winter deshalb Attribute wie farblos (z. B. 6,1,5) oder trist und hart (z. B. 18,1,1) zugeschrieben. Feine Kleidung, die sich durch besondere Farbe oder feines Material auszeichnet, gilt in der Mitte des 12. Jahrhunderts als Vorrecht des Adels.⁵⁷³ Die Übertragung dieser Semantik auf die Natur verleiht ihr Exklusivität, während insbesondere die Farbmetaphorik, ergo die Verwendung bunter Farben, als ein der jeweiligen Jahreszeit entsprechendes Stimmungssignal fungiert. Im denotativen Wortsinn wird Kleidung bei Ulrich nur dann erwähnt, wenn es um die Beschreibung einer Tanzszene geht. In diesem Kontext wird mittels der Kleiderterminologie einerseits das Bild einer bunten, fröhlichen Tanzschar evoziert. Andererseits dienen Kleidungsstücke, wie etwa das *swenzel* (III,19), dazu, ihre Träger als höfisch zu codieren. Denn immerhin bietet die Kleidung aufgrund ihres hohen Öffentlichkeitscharakters unter den Sachgütern des mittelalterlichen Lebens wohl eine der differenziertesten Möglichkeiten, um die gesellschaftliche Position ihrer Träger zur Schau zu stellen.⁵⁷⁴

24 munde rô: Vgl. Sachkommentar Leich I.

38 ze dienste: Vgl. Sachkommentar Lied 30.

45 Diu minne: Vgl. Sachkommentar Leich V.

53 rôsen: Vgl. Sachkommentar Lied 2.

63 ze pfande: Vgl. Sachkommentar Lied 26.

81 reine frucht: Vgl. Sachkommentar Leich IV.

99 reigen: Vgl. Sachkommentar Leich II.

126 heia hey: Der Ruf *heia* ist in der mhd. Tanzmusik üblich; er findet sich vor allem in Leichs, tritt bei Ulrich aber beispielsweise auch in 2,1,6 auf. Nach Spanke stehe er trotz der Verschiedenheit der Milieus mit dem in der lat. Tropen- und Sequenzenpoesie früh auftauchenden *eia* in Zusammenhang, welches als Zwischenruf des Spielmanns bis in die ältere, textlose Periode der Sequenz zurückgehe.⁵⁷⁵

4. Interpretation

Der Leich beginnt mit einem Natureingang, der Sommer- und Wintermotive miteinander kombiniert.⁵⁷⁶ Der Fokus des männlich codierten Sänger-Ich liegt zunächst auf dem Sommer und verlagert sich dann auf den Winter. Dabei erfolgt ein Tempuswechsel vom Präteritum

⁵⁷² Besonders die Farbe grün ist bei Ulrich beliebt (z. B. in II,14, 5,1,5, 6,1,3, 20,1,2, 30,1,3, 31,1,2 usw.), aber auch blau, rot und gelb treten auf (z. B. in 9,1,6 und gehäuft in 25,1,7).

⁵⁷³ Vgl. Brüggem, Kleidung, S. 141. Zur Bedeutung von (leuchtenden) Farben in der höfischen Kleiderung vgl. ebd., S. 62ff.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd., bes. S. 141ff.; zu *swanz* vgl. ebd., S. 89f.

⁵⁷⁵ Vgl. Spanke, Hans: „Eine mittelalterliche Musikhandschrift“, in: ZfDA 69 (1932), S. 49–70, hier S. 59f.

⁵⁷⁶ So auch Leich II.

(1–13) zum Präsens (ab 14), wodurch deutlich wird, dass der Winter die leichinterne Gegenwart darstellt, während der Sommer nur als Erinnerung an Vergangenes präsent ist.

Die Einführung in das Naturszenario erfolgt über eine Aufforderung, die das Sänger-Ich direkt an sein imaginiertes Publikum richtet: *Nement war* (1). Mit Blick auf die textinterne Kommunikationssituation offenbart sich hier die Performativität der Sänger-Ich-Rede, während die Aufforderung mit Blick auf den Natureingang suggeriert, dass die Naturbeschreibungen für jedermann wahrnehmbar seien. Dass führt dazu, dass die Naturbeschreibungen nicht als Ergebnis individueller Anschauung erscheinen, sondern als intersubjektiv nachvollziehbare Beschreibung tatsächlicher Vorgänge. Insofern dient die Aufforderung des Sänger-Ich gewissermaßen als Legitimationsstrategie für die eigene Rede, weil das Sänger-Ich auf etwas rekurriert, das es als Teil einer allgemeinen Erfahrung ausweist.

Die Naturschilderungen sind überwiegend topisch. Das Sänger-Ich stellt den Sommer als Schöpfer des Maien vor. Dabei tritt der Sommer personifizierter Form auf und wird mittels kleidermetaphorischer Bildsprache, zu der etwa die Lexeme *wât* und *zergân* (2), das Verb *sneit* (3) sowie das Substantiv *kleit* (3) gehören, als ein kreativ schaffender Schneider dargestellt (vgl. 1ff.). Auch die Vögel fehlen als ein wichtiger Bestandteil des sommerlichen Naturtopos in den Schilderungen nicht. Stellvertretend für die Vogelwelt wird *pars pro toto* zunächst die *vil liebe nahtegal* (vgl. 4) genannt, die *[a]ller sorgen frî* (5) ist. Ihr Gesang wird vom Gezwitscher *kleiner vogelîn* (11) begleitet, die genau wie die Nachtigall der *fröiden balt* (12) sind: *Ir singen kunde bringen der welte hōhen muot* (13). Es wird, deutlich, dass gemäß der poetologischen Gattungstradition das Bild der sommerlichen Natur hier im Sinne ihrer allgemeinen freudestiftenden Wirkung aufgerufen wird. Doch der Sommer ist bloß Erinnerung, denn zum Zeitpunkt der leichinternen Gegenwart *diu ouwe mit touwe stât leider unbehuot* (14).

Neben dem Tempuswechsel auf der syntaktischen Ebene manifestiert sich die Verschiebung des thematischen Fokus auf der metrischen Ebene durch das Einsetzen des C-Versikels. Die vier formalen Einleitungsversikel des Leichs, die sich durch die Erinnerung an den Sommer kennzeichnen, werden nun durch den formalen Hauptteil des Leichs abgelöst. Dabei wird der Winter mit der positiv konnotierten Vergangenheit kontrastiert: *Der anger niht langer mag bluomen liehte getragen, / Diu heide stêt leide; daz muoz ich lerchen klagen* (15f.). Die Kontrastierung erfolgt hier einerseits durch Adverbien, z. B. *niht langer* (15) und *nû* (17), welche die temporale Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart hervorheben, andererseits mittels Kleidermetaphorik, die nun allerdings negiert wird: Statt mit *kleit* (3) liegt die Landschaft nun *unbehuot* (14) da. Statt der lieblich zwitschernden Nachtigall hört man im Winter nur das klagende Sänger-Ich (vgl. 16). Das semantische Cluster aus *sumer* (2), *fröiden* (9) und *sanc* (9) wird nun durch *winder* (20), *leide* (16) und *klagen* (16) ersetzt, die als zentrale poetologische Termini zugleich die inhaltliche Programmatik des Leichs determinieren.

Aufgrund der Tatsache, dass sowohl Sommer- als auch Wintermotive zitiert werden, erscheint der Natureingang funktional nicht primär als eine literarische Descriptio der Minnepsychologie. Viel eher scheint seine Funktion im Aufrufen bestimmter literarischer Traditionen zu bestehen, welche die Grundlage für die Semantisierung der folgenden Leichhandlung bilden.

Dies zeigt sich besonders in der Fortführung des Natureingangs, denn was als Winterklage beginnt, entwickelt sich zu einer Klage über das Ende der gesellschaftlichen Aktivitäten, die mit dem Sommer gemeinhin verbunden sind: *Dien kinden bî linden der schatte ist nû benomen, / Dien kunnen der wunnen nu leider niht bekomen. / Ir krenzel, ir swenzel, die wâren sô gemeit, / Der winder hin hinder si twinget: dast mir leit* (17ff.). Zentrale Schlüsselwörter wie *linde*, *wunne*, *krenzel* und *swenzel* evozieren eine sommerliche Tanzszenerie unter der Linde und rufen damit zugleich eine durch Neidhart geprägte Gattungstradition auf.⁵⁷⁷ Die Assoziationen richten sich dabei vor allem auf Neidharts Winterlieder, in denen man sich an die *wunnen* (18) des vergangenen sommerlichen Tanzvergnügens unter der Linde erinnert. So heißt es etwa in Winterlied 8: *[I]r vergezzent niht der grüenen linden / (wê, wâ tanzent nû diu kint? / diu was uns den sumer vür die heizen sunne ein dach)* (46,31ff.)⁵⁷⁸.

Aufgrund der anzunehmenden Popularität der Neidhartschen Liedlyrik ist davon auszugehen, dass bereits schwächere Allusionen ausreichen, um diese literarische Tradition aufzurufen. Bei Ulrich erfolgt mit den Schlüsselwörtern *wunnen* (18), *kinden* (17) und *krenzel* und *swenzel* (19) sogar eine recht deutliche Markierung des literarischen Diskurses der Neidhartlieder. Von einer sehr deutlichen intertextuellen Markierung wäre etwa im Falle einer expliziten Erwähnung des Tanzthemas zu sprechen gewesen. Zunächst aber verstärkt neben den genannten Schlüsselwörtern nur die metrische Gestaltung der Versikel die Allusion des Tanzes, die erst am Ende des Leichs auf inhaltlicher Ebene ausgeführt wird.

Aufgrund der Anspielungen auf das Neidhartsche Tanzthema erscheint die Klage des Sänger-Ich anfangs nicht primär als Klage über den Winter, sondern als eine Klage über die vergangenen (Tanz-)Möglichkeiten, die sich mit der Ankunft des Winters ergeben. Erst wenn das Sänger-Ich einräumt, wodurch sein Kummer zu lindern wäre, deutet sich an, dass möglicherweise doch eine Dame für diesen verantwortlich ist: *Ich tumber den kumber lieze ich wol alsô sîn, / gæbe hiure mir stiure mîn süeze træsterîn, / Diu wendet und endet wol mînes herzen nôt / Nein, süeze, daz bûeze mit dînem munde rô*t (21ff.).

Insbesondere über Begriffe wie *süeze træsterîn*, *mînes herzen nôt* oder *munde rô*t wird nun schließlich auch das Minnethema aufgerufen, das aufgrund des Trauergrundes noch in enger Verbindung zum Naturthema steht. Aufgrund der Verflechtung von Natur- und

⁵⁷⁷ Über das Verb *meien* (vgl. 19) erfolgt eine assoziative Verknüpfung zwischen den fröhlich tanzenden Mädchen und der frühlingshaft geschmückten Natur im Mai. Dies führt dazu, dass der Mai (häufig) eine unbeschwerte Tanzszenerie evoziert, während die Beschreibung einer Tanzszene automatisch mit Frühling und Sommer in Verbindung gebracht wird und zwar auch ohne, dass das jeweils andere genannt wird.

⁵⁷⁸ Zitiert nach Sappler, Die Lieder Neidharts, S. 77.

Minnethematik weckt die Trauer um den vergangenen Sommer zugleich Assoziationen an beklagenswerte Liebesbeziehungen. Durch die Parallelisierung der Liebesklage mit der Klage über den vergangenen Sommer wird die individuelle Minneklage des Sänger-Ich für die Allgemeinheit, die (nur) die Sommerklage kennt, gewissermaßen nachvollziehbar.

Mit Beginn der D-Versikel verändert sich nicht nur die metrische Gestaltung der Versikel. Auch das Sänger-Ich richtet sich mit einem Frauenpreis nunmehr direkt an die Minnedame, die es zuvor als *süeze træsterîn* eingeführt hatte: *Dîn smieren kan zieren schône dich, vil sælig wib. / dîn lachen machen kan wol senden siechen man. / Dîn ougen vil tougen kunnen wol dur ganzen lip / In herzen smerzen füegen: frowe, sich daran* (25ff.). Anlehnend an den roten Mund der Dame liegt der Fokus des Sänger-Ich zunächst auf dem Gesicht der Dame. Es werden ihr Lächeln und ihr Lachen hervorgehoben sowie ihre Augen, deren Blick dem Minnewerber Herzscherz verursacht. Aus dem Schönheitspreis leitet das Sänger-Ich das Fazit ab: *Ich kræne, schæne, dich für al des meinen bluot* (30). Wie zuvor die tanzenden Mädchen (vgl. *gemeit* (19)) wird nun auch die Minnedame unmittelbar mit der sommerlichen Jahreszeit in Beziehung gesetzt, wobei das Sänger-Ich keinen Zweifel daran lässt, dass im Vergleich mit dem Mai der Dame die Krone gebührt.⁵⁷⁹

Durch die Einbindung der Sommermetaphorik in den Frauenpreis kommt ihr eine weitere poetologische Funktion zu. Sie fungiert nicht mehr nur als semantische Kontrastfolie zur winterlichen Bedrängnis, sondern steigert den Frauenpreis in die Höhe. So verdeutlicht sich die strahlende Schönheit des Sommers zunächst durch dessen Vergleich mit dem grauen Winter. Indem der Sommer nun als Vergleichsmaßstab für die Eigenschaften der Dame herangezogen wird, erscheint diese als noch schöner und erfreulicher als der ohnehin schon als schön und erfreulich dargestellte Sommer. Auch ihre individuelle Wirkung auf das Sänger-Ich kann mittels des Sommergeichs veranschaulicht werden: Wenn der Sommer in der Lage ist, Freude zu stiften, so ist die Dame aufgrund ihrer Eigenschaften in der Lage ein noch weitaus höheres Maß an Freude zu stiften als der Sommer.

Durch sein Lob der Dame vollzieht das Sänger-Ich performativ den Akt der Krönung. Dabei versinnbildlicht das Krönen in diesem Kontext das physische und moralische Erhöhen der Dame auf einen Status, der alle anderen überragt. Das daraus resultierende Machtgefälle zwischen Dame und Minnewerber ermächtigt letzteren, die Dame in Bezug auf sein Minneanliegen um Gnade zu ersuchen: *Ach, reine, nu meine mich, vil liebe frowe mîn! / von leide scheide, træste mînen senden muot* (31f.). Seine Bitte um Gnade untermauert das Sänger-Ich, indem es immer wieder an seine beständige Dienstbarkeit gegenüber der Dame erinnert: *Sît ich nie vergaz, swâ man wîebes gûete maz* (35; vgl. auch 37ff.).

Selge verweist darauf, dass der erste Halbversikel von E13, *[u]nde tuost du daz, deswâr sô wirt mir baz / unde swindet mîn leit* (33f.), eine Parallele zu Leich IV des Tannhâusers

⁵⁷⁹ Vgl. auch die Verwendung der Krönungsmetapher und die Darstellung der Dame als Königin in Leich II.

impliziere: *[T]uost dû daz, sô wirt mir baz. daz dich got vristen müeze!* (IV,98)⁵⁸⁰.⁵⁸¹ Tatsächlich zeigen beide Texte lexikalisch eine zeitweilige Übereinstimmung: Ein Sänger-Ich formuliert in direkter Ansprache der Dame eine Bedingung (*tuost dû daz*), deren Erfüllung eine Linderung seines Leidens zur Folge hätte (*sô wirt mir baz*). Beim Tannhäuser wird diese Argumentation in ein umfangreiches Liebesgeständnis eingebettet, in dessen Rahmen das Sänger-Ich die Geliebte bittet: *Volge mir, sam tuon ich dir!* und *minne mich, sam tuon ich dich!*⁵⁸². Rhetorisch nutzt der Tannhäuser einen Parallelismus; die Bedingung, *tuost dû daz, sô wirt mir baz*, wird den beiden Bitten zwischengeschaltet. Das Pronomen *daz* bezieht sich auf die konkrete Bedingung (*[v]olge mir*).

Ulrich nutzt in diesem Kontext keine Parallelismen und lässt sein Sänger-Ich auch anders argumentieren. Die Aussage ist nicht in ein umfangreicheres Liebesgeständnis eingebettet. Vielmehr versucht das Sänger-Ich, durch ein weiteres Argument, *[s]ît ich nie vergaz, swâ man wîbes güete maz / dîner werdekeit* (35f.), die Geliebte zu einem Entgegenkommen zu bewegen. Nicht die Liebe (wie beim Tannhäuser), sondern die beständige Dienstbarkeit, die das Sänger-Ich nie die Qualitäten der Dame vergessen lässt, legitimieren Ulrichs Minnewerber, Bedingungen zu stellen. Anders als beim Tannhäusers lautet diese bei Ulrich jedoch: *[R]eine, nu meine mich, vil liebe frowe mîn! / von leide scheide, træste mînen senden muot!* (31f.).

Mit Ausnahme von *tuost dû daz, sô wirt mir baz* zeigen sich demnach keinerlei Parallelen zwischen den Mikrokontexten beider Leichs. Die Übereinstimmung bezieht sich ausschließlich auf die Sprachformel selbst. Da diese nicht auf konkrete Prätexte verweist, liegt keine Einzeltextreferenz vor. Die Übereinstimmung ließe sich wenn überhaupt nur im systemreferentiellen Bereich verorten, wenn so argumentiert würde, dass die konditionale Verknüpfung einer spezifischen Bedingung mit der Aussage, dass diese Bedingung das Leiden eines Sänger-Ich bessern könne, ein festes Aussagemuster in der Minnesangrhetorik wäre. Da aber die Sprachformel nicht auf einen konkreten Primärtext verweist und Ulrichs Leich auch sonst keine tiefere Sinnesebene einschreibt, ist hier weder von einer Einzeltext- noch von einer Systemreferenz auszugehen.

Ähnliches gilt auch für die Phrase *swâ man wîbes güete maz* (35), die nach Selge auf Walther von der Vogelweide zurückgehe.⁵⁸³ Dort heißt es:

*Noch frôwet mich ein anderz baz
danne aller vogellînen sanc:
swâ man noch wîbes güete maz,*

⁵⁸⁰ Zitiert nach Steinmetz (Hrsg.): Die Dichtungen des Tannhâusers. Kieler Online-Edition.
URL: <http://www.lapidarius.de/Tanhuser/Tanhuser04.pdf>; letzter Zugriff: 06.12.2015.

⁵⁸¹ Vgl. Selge, Studien, S. 81.

⁵⁸² Zitiert nach Steinmetz (Hrsg.): Die Dichtungen des Tannhâusers. Kieler Online-Edition.
URL: <http://www.lapidarius.de/Tanhuser/Tanhuser04.pdf>; letzter Zugriff: 06.12.2015.

⁵⁸³ Vgl. Selge, Studien, S. 78.

dâ wart ir ie der habedanc (L 92,13ff. bzw. Lied 62,1,5ff.).⁵⁸⁴

Der Vers ist bei Walther Teil der ersten Strophe (2. Stollen) eines Sommerliedes. Er wird in eine Aussage über den *habedanc* der Dame eingebunden, der der Dame dort zuteil wird, *swâ man wîbes güete maz*. Bezeichnet wird demnach ein Ort, an dem die Menschen *wîbes güete* zu schätzen wissen, es geht um Orte, die sich durch die Achtung höfischer Courtoisie auszeichnen. Mit Blick auf die realhistorischen Kontexte findet sich dieser Ort vor allem innerhalb der höfischen Dichtung. Die genannte Sprachformel kann also als Chiffre oder systemischer Verweis eben jene fungieren.

Dies wiederum bedeutet aber, dass auch in Bezug auf den Winterstettenschen Leich nicht von einem Übernahmecharakter von *swâ man wîbes güete maz* zu sprechen ist. Dieser Befund wird auch dadurch gestützt, dass sich weder konkrete Prätexte noch bestimmte Dichter ausmachen lassen, durch die diese Formel eine besondere Prägung erfährt. Darüber hinaus spricht auch die unterschiedliche Kontextualisierung der Sprachformel bei Walther und Ulrich gegen eine Übernahmehese. Während Walthers Sänger-Ich die eigene Person zurückstellt und eine neutrale Sprecherhaltung einnimmt, bezieht Ulrichs Sänger-Ich die Aussage explizit auf sich selbst und verdeutlicht auf diese Weise, dass es selbst als Minnewerber die traditionellen Werte der hohen Minne achtet: *Sît ich nie vergaz, swâ man wîbes güete maz, / dîner werdekeit* (35).

Eine dritte Textstelle, die in der Forschung als Übernahme Ulrichs von Winterstetten ausgewiesen wird, ist die Lehnsdienstformel *wie ich dîn eigen bin* (42), die nach de Jong von Gottfried von Neifen stamme:⁵⁸⁵

*Herzen trût, mîn künigin,
lât erwinden gein mir noch den senelîchen strît,
sît ich iuwer eigen bin.
fröide vinden wolte ich, frouwe, daz wær an der zît* (Nr. *XXXIV,4,1ff.)⁵⁸⁶.

Ursprünglich schwört der Lehensmann mit der Dienstformel *ich bin dîn eigen* seinem Lehnsherren gegenüber Treue; er verpflichtet sich zu persönlichen, militärischen oder Hofdiensten und enthält im Gegenzug ein Lehen zur Nutzung.⁵⁸⁷ Mit dem Aufgreifen der Lehensformel rufen Gottfried und Ulrich⁵⁸⁸ diese Semantik der Dienstbarkeit der sozial niedriger gestellten Person und der dafür von der sozial höher gestellten Person zu erbringenden Gegenleistung auf.⁵⁸⁹ Die Idee der gegenseitigen Treue und der damit

⁵⁸⁴ Zitiert nach Zitiert nach Bein, Walther.

⁵⁸⁵ Vgl. de Jong, Gottfried von Neifen, S. 116.

⁵⁸⁶ Zitiert nach KLD I, S. 117.

⁵⁸⁷ Vgl. Diestelkamp, Bernhard: „Lehen, -swesen; Lehensrecht“, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5, hg. v. Robert-Henri Bautier [u.a.], München/Zürich 1991, Sp. 1807 und Schuler, Peter-Johannes: „Lehnswesen“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 475.

⁵⁸⁸ Vgl. auch Burkart von Hohenfels, Lied V,4,2: *ich gap ir mich gar für eigen* (zitiert nach KLD II, S. 37).

⁵⁸⁹ Durch die Anrede *mîn künigin* wird deutlich, dass das Sänger-Ich in Gottfrieds Lied gegenüber der Dame eine untergeordnete Position einnimmt. Der Ausdruck *künigin* erinnert an die Krönungsmetapher, die auch

verbundenen (gegenseitigen) Dienstbarkeit macht das Lehenswesen zu einer wichtigen Bild- und Vergleichsquelle für den Minnesang. Gemäß der lehnsrechtlichen Logik ist es legitim, aus dem eigenen Treueschwur eine Forderung nach einer Gegenleistung abzuleiten. Dieses Argumentationsmuster wird im Minnesang aufgegriffen und auf die Minnesituation übertragen: Bezeugt der Minnewerber seine Treue gegenüber der Geliebten, erscheint die Forderung nach ihrem Entgegenkommen nicht zuletzt aufgrund der Referenz auf das Lehenswesen als berechtigt.

Sowohl Gottfried als auch Ulrich greifen deshalb auf dieses Argumentationsmuster zurück. Dass nicht nur die Treueschwüre sondern auch die Gegenleistungen, welche die beiden Minnewerber von ihrer Geliebten fordern, einander ähneln, ergibt sich aus der Natur der Sache: Beide befinden sich in einer vergleichbar misslichen Minnesituation, so dass ihre Forderungen natürlich in erster Linie auf eine Verbesserung ihres Zustandes abzielen. Doch während Gottfrieds Sänger-Ich die Dame auffordert, den *senelîchen strît* zu beenden, bittet Ulrichs Sänger-Ich die Dame: *[U]nd lâze die strâze mir noch ze wunne zemen!* (43). So besitzen die Forderungen zwar ähnliche Tendenzen, zeigen auf der semantischen Mikroebene aber trotzdem Unterschiede, die auf lexikalischer Ebene auch sichtbar werden.

Entgegen de Jong sind Übernahmequalitäten des späteren Textes deshalb nicht zu erkennen. Insbesondere für eine Einzeltextreferenz lassen sich keine stichhaltigen Argumente ausmachen. Vielmehr beziehen sich beide Dichter auf ein gattungstypisches Argumentationsmuster, das seinen Ursprung im Lehenswesen findet. Dieses wird durch den prominenten Treueschwur zunächst markiert, bevor dann aus der Logik des Lehenswesen heraus beide Dichter auf unterschiedliche Weise ihr Minnethema entwickeln.

Mit Beginn des Versikels F17, mit dem ein metrisch sehr abwechslungsreicher Teil des Leichs beginnt, verändert sich auch der kommunikative Stil des Inhalts. Kurze, narrative Einschübe wechseln sich mit Apostrophen an die Geliebte, welche als *vil sîeze* (47) und *frowe* (51) angesprochen wird, ab. In den narrativen Passagen erinnert das Sänger-Ich daran, welche Verantwortung die personifizierte Minne an seiner Situation trägt: *Diu minne mir sinne enzucket mit ungewinne* (45). Gegenüber der Minne nimmt das Sänger-Ich eine Haltung ein, die sich nicht als verschüchtert oder scheu beschreiben ließe – ganz im Gegenteil, denn der Minnewerber weist der Minne Schuld an seiner Misere zu.⁵⁹⁰ Deshalb bittet es auch die Dame um eine Linderung seines Leidens (vgl. 47f.), nur um in unmittelbarer Folge festzustellen, dass seine Geliebte ihm *den klagelîchen strît* (50) zufügt. So zeigt sich, dass das Sänger-Ich weder in der Minne noch der Dame Unterstützung findet

Ulrich verwendet, die er aber deutlich vor dem Treueschwur des Sänger-Ich positioniert (vgl. 30). Gleichwohl dienen der *künigin*-Terminus bei Gottfried und die Krönungsmetapher bei Ulrich unterschiedlichen Zwecken, denn *künigin* dient in erster Linie der schmeichelnden Anrede, während das Krönungsbild im Leich Ulrichs im Zusammenhang mit der Naturmetaphorik steht, mit der es ein wichtiges Frauenpreiselement entfaltet. Die Referenzen auf das Königs- und Krönungswesen sind demnach funktional verschieden und deshalb nicht als inhaltliche Parallelen anzusehen.

⁵⁹⁰ In vielen der Winterstettenschen Lieder bittet das Sänger-Ich die personifizierte Minne als die höchste und mächtigste Instanz in Minneangelegenheiten um Mithilfe und Unterstützung seines Anliegens gegenüber der Dame. Hier ist offensichtlich der umgekehrte Fall eingetreten.

und deshalb *den âbent, den morgen und elliū zît* (49) unter seinen Sorgen leiden muss. Eine klare Logik bzw. eine nachvollziehbare Argumentation ist hier kaum noch erkennbar, was einerseits auf einen emotional aufgewühlten Minnewerber hindeuten kann, andererseits aber auch zu der These verleitet, dass es dem Dichter hier nicht auf eine logische Handlungsfolge ankommt, sondern auf das Zitieren minnethematischer Handlungselemente in mehr oder weniger loser Abfolge.

Diese Tendenz setzt sich in den folgenden Versikeln fort. Mal richtet sich das Sänger-Ich anaphorisch an die Geliebte (vgl. 51 und 53) und bittet sie um Hilfe, dann vollzieht es einen Frauenpreis, der sich metaphorisch an die sommerliche Natur anlehnt, und schließlich fordert es sein imaginiertes Publikum auf, das Augenmerk darauf zu legen, *wie mich diu schne twinget, swar ich var* (55). Konstanz lässt sich nur mit Blick auf das Dienstmotiv feststellen, welches immer wieder in die Argumentation eingeflochten wird (vgl. 52, 57 und 59). Dabei legt der Minnewerber seinen Fokus immer stärker auf die Entlohnung seines Dienstes legt (*Ich singe, ich ringe mit manigem dinge nch lnes stat* (57)) und diese schließlich vehement einfordert: *Nu lne mir schne* (59).

Auffällig ist, dass das Sänger-Ich in diesem Zusammenhang erstmalig sein eigenes Handeln metakommunikativ reflektiert und es in Bezug auf die Dame als *dienen* (vgl. *prisen* (60)) durch *singen* ausweist (1. Ordnung). Der Vollzug von Minnewerbung manifestiert sich in den wiederkehrenden Frauenpreiselementen, im Sprechen über die Minne und in den Apostrophen der Dame. Dabei vermittelt aber die lose Argumentationsfolge, die weder eine klare Richtung noch ein deutliches Ziel erkennen lässt, den Eindruck der Konstruiertheit, der sich auch mit Blick auf die metrische Form durchschlägt. Letztere unterscheidet sich erheblich vom „normalen“ Sprachfluss und der kurzfristige Wechsel unterschiedlicher Versikelstrukturen wirkt höchst kunstvoll. So scheinen vor allem die inhaltliche Argumentationsfolge sowie auch die metrische Gestaltung der Versikel auf ihren eigenen Kunstcharakter zu verweisen und damit entfaltet der Leich zugleich eine poetologische Dimension, denn es geht um die Poetizität von Minnewerbung.⁵⁹¹

In den folgenden Versikeln setzt das Sänger-Ichs eine Minnewerbung fort (1. Ordnung). Wieder werden dabei gattungsspezifische Motive und Argumente genutzt: Neben der Herz- und Pfandmetaphorik (vgl. 63) markieren die Motive des Minneblicks (vgl. 66), der Minnefessel (vgl. 65) und des Sehnsuchtsschmerzes (vgl. 61) den Vollzug von Minnewerbung. Die Bitte um eine Linderung des Leidens wird hier positiv als Bitte um *fröide* formuliert, stützt sich argumentativ aber zum einen wieder auf das Lehensprinzip (*dur triuwe gip niuwe mir fröide* (58)) und zum anderen auf die höfischen Werte der Dame, deren hohe soziale Stellung sie zu einem gütigen Verhalten gegenüber der niedriger gestellten Person verpflichtet. Mittels des berbietungstopos *dur rehte wibes krne* (59) erinnert das Sänger-Ich sie auf schmeichelnde Weise daran.

⁵⁹¹ Obermaier spricht deshalb über „Dichtung über Dichtung“ (vgl. Obermaier, Nachtigallen).

Parallel zum Rekurs auf das Lehenswesen, welches das Prinzip gegenseitiger Treue und Verpflichtung hervorhebt, verweist auch die *pfande*-Terminologie auf ein gegenseitiges Leistungs- und Schuldprinzip⁵⁹²: *Mirst ande, daz dir ze pfande mîn herze stêt so lange her; / Daz lâze nach minnen mâze mir ledig, dast mîn ger!* (63f.). Demnach befindet sich das Herz des Sânger-Ich als Pfand bei der Dame, welches ihr den Anspruch sichert, den sie gegenüber dem Sânger-Ich hegt. Durch Erfüllung dieses Anspruchs kann das Sânger-Ich seinen Pfand auslösen. Gemäß den Gesetzmäßigkeiten der hohen Minne ist diese Leistung des Sânger-Ich der Minnedienst, den es durch sein Singen erbringt. Die Schuld, in der das Sânger-Ich bei der Dame steht, wird zudem mittels des Motivs der Minnefessel (vgl. 65) verbildlicht.

Im Folgenden wird eine assoziative Kette in Gang gesetzt, die über das Lob der *ougen* (66) der Dame und ihres *lieht antlûze* (68) bis zu ihrem *munt, nâch rôsen gevar* (69) führt. Ein Gruß aus diesem ist der Schlüssel zur Freude des Sânger-Ich: *Nu grüeze mich süeze mit suozem gruoze, sô vinde ich mîner fröiden hort* (70). Über das Motiv des roten Mundes wird zugleich ein Bogen zum Beginn des Leichs geschlagen, wo das Sânger-Ich in Bezug auf die vergangene Tanzfreude bereits um Ausgleich durch den roten Mund der Dame bittet (vgl. 24). Das erneute Zitieren dieses Motivs, der Frauenpreis, der nun erneut folgt und die erneute Klage des Sânger-Ich bestärken den Eindruck, als drehe sich die Argumentation im Kreise. Dies wiederum erweckt den Anschein, als ginge es nicht eigentlich um das Minnethema, sondern lediglich darum, dieses mittels typischem Motiv- und Sprachinventar aufzurufen.

So folgt auf den Schönheitspreis nun ein Tugendpreis, der lobend die Vorzüge der Dame hervorhebt. Dazu gehören *muot* (72), *zühte* (73), eine Erziehung zu *fuogen* (75), *êre* und *tugende rîch* (vgl. 76), *wirde* (77) und ein bedachtsames Minneverhalten (vgl. 78). Seinen Tugendpreis begründet das Sânger-Ich mit Verweis auf eine allgemeine Pflicht zum Lob, die sich mit der Fähigkeit ergibt, höfische Freude wahrzunehmen: *Swer wunne kunne rehte spehen / [...] muoz ir jehen [...]* (71ff.). Der Frauenpreis wird vor diesem Hintergrund zu einer laudativen Selbstaussage, denn durch seinen Preis erweist sich das Sânger-Ich als fähig, Freude zu erkennen.⁵⁹³

Im Fortschreiten des Frauenpreises verändert sich der metrische Charakter der Versikel. Durch eine Zunahme von Zäsuren entstehen mehr kleinteilige Verse (69f.), die eine zunehmend stakkatohafte Wirkung entfalten und immer mehr den Eindruck einer künstlerischen Komposition erwecken. In diesem Punkt korreliert die äußere Form mit der inhaltlichen Gestaltung des Leichs, die durch die vermeintlich wahllose Anordnung gattungsspezifischer Motive in erster Linie die Poetizität des Inhalts auszustellen scheint. Das Minnethema, ergo die vom Sânger-Ich vollzogene Minnewerbung, ist dabei lediglich

⁵⁹² Vgl. auch Lied 26.

⁵⁹³ Kreibich verweist zudem auf den belehrenden Unterton dieses Frauenpreises, der aufgrund seiner allgemeinen Formulierung entstehe (vgl. Kreibich, Minneleich, S. 71).

Mittel zum Zweck, denn tatsächlich geht es um die Darstellung kreativer dichterischer Schaffenprozesse.

Die Versikel M31 und M32 zeichnen sich durch eine glattere metrische Bauform aus. Die zurückhaltende Form lässt die Minnereflexion des Sängers-Ich stärker hervortreten. Deziert werden dabei noch einmal Momente der gattungsspezifischen Grundspannung aufgerufen: Die Dame reagiert trotz ihrer positiven Eigenschaften nicht auf Sängers-Ich, das dennoch an seinem Lobpreis festhält (vgl. 79ff.). Es bleibt dem Sängers-Ich nur der Hilferuf an die personifizierte Minne⁵⁹⁴, die *süeze træsterîn* (85), der gegenüber mittels des Todesmotivs (vgl. 48 und 87) die Dringlichkeit des Anliegens betont wird. Hinsichtlich seiner Minnesituation resümiert der Minnewerber schließlich: *[D]iu fröide hât von mir fluht* (84), *ich lebe in sender nôt* (90).

Nach weiteren Reflexionen über die Rolle der personifizierten Minne und dem Ausbleiben von Freude wird erst mit der Reflexion des Minnewerbers über sein Singen auch ein inhaltlicher Wendepunkt eingeleitet: *Ich hân nu lange mit mînem gesange der fröiden gedrange gevolget nâch; / Des ist diu minne mîn meisterinne unde ist ir von mir gâch* (95f.). Das Sängers-Ich definiert seine bisherigen Ausführungen mit dieser Aussage nun als Inhalt von Gesang. Mit dem expliziten Ausstellen von Minnewerbung und Minneklage (1. Ordnung) als Gegenstand von Gesang öffnet sich eine metapoetische Reflexionsebene (2. Ordnung), denn als Gegenstand von Singen sind Minnewerbung und -klage Ausdrucksformen von (gesungener) Dichtung. Das Sängers-Ich selbst ist demnach in erster Linie Sänger, während die doppelt codierte Rolle des Minnewerbers durch den Sänger fingiert wird.

Mit dieser neuen metakommunikativen Ausrichtung der Handlung schließt die Aussage des Sängers-Ich zugleich die bisher vor allem durch Minnewerbung geprägte Handlung ab. Deshalb kommt die Reflexion des Sängers-Ich auch einem Fazit gleich, das darauf hinausläuft, dass Sanghandeln, solange es sich nach (den Regeln) der Minne ausrichtet, nicht zu der erwünschten Freude führen kann. Doch nun folgt ein Wendepunkt, der einerseits durch die adverbiale Bestimmung *nu* (vgl. 97), andererseits durch den Tempuswechsel ins Präsens markiert wird: *Nu singen, nu singen; dannoh harte erspringen / Den reigen, den reigen, pfaffen unde leigen!* (97f.).

Der Minnefreude, die das Sängers-Ich durch seine gesungene Minnewerbung (als Minnewerber) zu erreichen hoffte, wird nun die gemeinschaftliche Tanzfreude gegenübergestellt. Das Sängers-Ich tritt dabei nicht länger in der Rolle des doppelt codierten Minnewerbers auf, sondern als Sänger, dessen Singen über das Minnewerben nun eine ganz

⁵⁹⁴ Wendet sich das Sängers-Ich direkt an die personifizierte Minne, dann in ihrer Funktion als Helferin und Trösterin. Spricht das Sängers-Ich hingegen reflektierend über seine Minnesituation, ergo in der 3. Person über die Minne, weist es ihr die Verantwortung für seine (unglückliche) Liebe zu. Sie ist dann nicht mehr die gnädige Helferin, sondern steht dem Sängers-Ich mit ihrem Verhalten feindlich gegenüber als diejenige, die ihm *nicht gedenket* (91), die es *mit arebeiten verleiten wil* (vgl. 94) und die seine *sinne enzucket mit ungewinne* (45).

bestimmte Funktion zugesprochen wird: Singen dient der Begleitung des Tanzes und die Aufgabe des Sänger-Ich besteht in der Motivation der Tanzenden. In der poetologischen Metaebene, die dabei zum Tragen kommt, manifestiert sich der Minnesang 2. Ordnung.

Poetologischen Gehalt besitzt auch die Gegenüberstellung von Minne- und Tanzfreude, denn hier wird vorgeführt, unter welcher Bedingung die „klassische“ Minnewerbung, die das Sänger-Ich in großen Teilen des Leichs vollzieht, Freude vermitteln kann. Als Gegenstand von Singen kann Minnesang 1. Ordnung das gesellschaftliche Tanzvergnügen unterstützen, das dann wiederum allen – einschließlich des Sänger-Ich – Freude bereitet.

In den verbleibenden Versikeln wird dieses Thema bildreich ausgestaltet. Die Forderung, das Reigen auf der Straße aufgrund der Kälte zu unterlassen (vgl. 99f.), verbindet das Tanzgeschehen mit dem eingangs beschriebenen Winterszenario. Dabei wird der Hauptklage am Winter, dass dieser das Tanzvergnügen unter der Linde beendet habe (vgl. 17ff.), nun der Tanz in *der stuben* (101) entgegengesetzt. Die Vermittlung von Freude wird nun also explizit von einer spezifischen Jahreszeit losgelöst. Darin manifestiert sich, dass auch der Jahreszeitentopos vom Leichbeginn und das Tanzgeschehen vom Ende sich auf unterschiedlichen kommunikativen Ebenen verorten, ergo dass die Sommer- und Wintermotive Teil der Minnewerbung sind, während diese als Tanzbegleitung inszeniert, nun Freude vermitteln.

Das Bild des Tanzgeschehens wird mittels unterschiedlicher rhetorischer Techniken erzeugt. Es wird nicht nur eine Vielzahl von Verben verwendet, was per se schon den Eindruck von Bewegung lanciert, sondern es werden vor allem solche Verben genutzt, deren Semantik Musik und (Tanz-)Bewegung implizieren: *singen* (97) und *reigen* (98), *[h]oppen und zoppen* (101), *[g]esungen, gesprungen* (102), *den reigen tretten* (103), *singent* (111) und *trettent an den ring* (112). Der Eindruck von hektischem Trubel und Tanzgeschrei wird ferner durch die Verwendung vieler Imperative erzeugt, die das Tanzgeschehen vorantreiben. Zudem finden sich teils anaphorische Repetitionen von Verben, die Repetition der Namen der am Tanzgeschehen teilnehmenden Figuren⁵⁹⁵ (z. B. *Guote, guote* (105), *gse, gse* (106), *Hille* (109) und *anne* (110)) und rhythmische Wortwiederholungen. Metrisch spiegelt sich das Tanzgeschehen in der Vielzahl einhebiger Versstücke. Diese ahmen rhythmisch die Rufe und Tanzsprnge nach, die inhaltlich beschrieben werden. Auch die Reimstruktur, die sich innerhalb der Halbversikel teils als dreifache Binnenreimstruktur darstellt, teils als Kopplung aus Binnen- und Endreimen, evoziert den Eindruck zahlreicher Tanzumdrehungen.

Das Sänger-Ich selbst übernimmt im Rahmen dieser Tanzthematik die Rolle des Tanzmeisters, der seine bisher anonym gebliebene Zuhrerschar nun namentlich nennt, mittels kurzer Beschreibungen charakterisiert, z. B. *Hille vil stille, diu kumt geslichen zuo zuns dar* (109), und zum Mitmachen animiert. Dabei versteht sich das Sänger-Ich als Teil

⁵⁹⁵ Die Namensnennungen sind sowohl für den Minneleich als auch den hohen Minnesang untypisch; sie zeigen wohl am ehesten Neidhartsche Prägung (vgl. Kreibich, Minneleich, S. 71f.).

dieser Tanzgruppe, wie aus den Pronomen *wir* (101) und *uns* (103 und 122) hervorgeht. Es weist die Leute an, Tanzpaare zu bilden (vgl. 111ff.), das Saiteninstrument vorzubereiten und sich nach den Klängen des Instruments zu bewegen (vgl. 115ff.). Zudem weist es die Tanzenden hinsichtlich der Art an, in der sie sich bewegen sollen: *[E]r sol slîchen schône in lobes kûr* (118). Als das Tanzgeschehen seinen Höhepunkt erreicht, ruft das Sänger-Ich plötzlich zum Einhalt, denn es werde den jungen Leuten zu viel und auch die Saite des Instruments quietsche mittlerweile (vgl. 119ff.).

Bei der Inszenierung des Tanzgeschehens bezieht sich Ulrich intertextuell auf den Tannhäuser bzw. auf ein Dichtungsprinzip, mit dem sich auch der Tannhäuser auseinandersetzt. Zum einen greift Ulrich das durch den Tannhäuser geprägte Motiv der reißenden Saite auf, zum anderen das durch den Tannhäuser parodierte Prinzip des *strîfelns*. Der doppelte Bezug auf den Tannhäuser steigert die allgemeine Sensibilität des Rezipienten für das intertextuelle Verweisen Ulrichs auf den Tannhäuser und wirkt somit markierend.

Die erste Form der Referenz ist der lexikalischen Ebene zuzuordnen. Der Tannhäuser parodiert in seinem Lied 3, *Der winter ist zergangen*⁵⁹⁶, durch das übermäßige Einstreuen französischer Ausdrücke die sprachliche „Mode“ des *strîfelns*.⁵⁹⁷ Entgegen dem Tannhäuser verwendet Ulrich diese Technik weitaus sparsamer: Es finden sich in Leich III mit *palliere* (115) und *kunde wiere* (117) lediglich zwei Ausdrücke, die im Kontext eines ansonsten mittelhochdeutschen Sprachgebrauchs als französische Lexeme besonders hervortreten. Dadurch besitzen sie eine hohe Markierungsintensität. Markierend wirkt ferner die nahezu punktuelle Distribution beider Lexeme, die für eine besonders hohe Konzentration innerhalb eines kleinen Textfeldes sorgt. Die zusätzliche Reimbindung beider Begriffe wirkt ebenfalls pointierend und lässt sie im Kontext des Versikels besonders hervorstechen. Dass Ulrich noch an anderer Stelle seines Œuvres auf die parodistische Auseinandersetzung des Tannhäusers mit dem *strîfeln* abhebt, bestärkt neben den beschriebenen Markierungsformen dieser Referenz die These des intertextuellen Bezugs.

Während mit Sicherheit von einer systemischen Referenz Ulrichs auf das Prinzip des *strîfelns* auszugehen ist, das sich auch in der Dichtung des Tannhäusers niederschlägt, erweist sich die Begründung einer Einzeltextreferenz als schwierig.

Während der Tannhäuser durch den übertriebenen Gebrauch französischer Lexeme eine parodistische Wirkung erzielt, ist bei Ulrich kein übermäßiger Gebrauch französischer Lexeme festzustellen. Er nutzt die Methode des *strîfelns* in maßvoller Weise und führt damit ein in höfischen Kreisen angesehenes Dichtungsprinzip bejahend fort. Ein Anschluss an diesen Dichtungsdiskurs findet demnach mit Sicherheit statt, so dass einer systemischen Referenz definitiv auszugehen ist. Sofern ein Einzeltextbezug Ulrichs auf den Tannhäuser angenommen wird, wofür sich mit Blick auf bestimmte motivische Übereinstimmungen

⁵⁹⁶ Lied Nr. 3 nach Steinmetz, Die Dichtungen des Tannhäusers. Kieler Online-Edition.
URL: <http://www.lapidarius.de/Tanhuser/Tanhuser03.pdf>; letzter Zugriff: 15.03.2016.

⁵⁹⁷ Vgl. die Ausführungen zum *strîfeln* beim Tannhäuser in Lied 32 (Anm. 1371).

durchaus Argumente finden lassen, müsste Ulrichs Vorgehen in Bezug auf das *strîfeln* als Korrektur der kritischen Art gelesen werden, in der sich der Tannhäuser mit diesem Dichtungsprinzip auseinandersetzt.

Während sich am Beispiel des *strîfelns* eher Absatzbewegungen Ulrichs vom Tannhäuser eröffnen, zeigt der zweite Bezug auf den Tannhäuser, der sich im Motiv der reißenden Saite findet, einen positiven Anschluss. Beide Dichter nehmen am Ende ihrer Leichs den Aspekt des Dichtens in den Blick, so dass gerade diese Teile von hoher poetologischer Relevanz sind. Dies liegt daran, dass beide Dichter durch ihre Auseinandersetzung mit dem Dichtungsprinzip des *strîfelns* ihre Leichs zuvor gewissermaßen als Dichtung ausgewiesen haben. Indem sich nun gerade Ulrich intertextuell auf einen als Dichtung ausgewiesenen Text bezieht, verfestigt er die Lesart, dass die in seinem Leich vollzogene Minnewerbung in erster Linie als Produkt von Dichtung zu sehen ist.

Bereits am Beginn des Leichs wird mittels der Linde, deren Anblick Erinnerungen an die hübsch geschmückten *kinden* (17) weckt, auch auf Neidharts Winterlieder alludiert. Nun verfestigt Ulrich durch die Namensnennungen und die Lokalisierung des Tanzgeschehens die Anspielung auf den Neidhartschen Liedtypus. Die adverbialen Bestimmungen des Ortes, *an der strâze* (99) und *ze der stuben* (101), fungieren im Zusammenhang mit *singen* und *reigen* (97f.) insofern als Signalwörter, als ihr Verbund auf das Neidhartsche Winterlied verweist.⁵⁹⁸ Da im Gegensatz zu Ulrichs drinnen stattfindenden Tanzgeschehen der Tanz in Neidharts Sommerliedern draußen erfolgt, spricht die Ortskoordinate für einen Bezug auf die Winterliedtradition.

Eine weitere Markierung sind auch die Namen. Namensnennung geht in Kombination mit Tanzgeschehen auf Neidhart zurück, dessen Protagonist seine bäuerlichen Mitmenschen mittels Namensruf zum Tanz auffordert. Darüber hinaus markieren aber auch die Namen selbst den Bezug zu Neidhart, denn *Juitel*, *Gîsel* und *Guote* sind die Namen bäuerlicher Protagonisten aus Neidharts Liedern.⁵⁹⁹ Bei Neidhart dienen die Namenskataloge der Erzeugung von Komik, sofern sie obszöne Assoziationen hervorrufen und die Figuren als unhöfisches Personal kennzeichnen. Bei Ulrich sind die Namen hingegen neutral gewählt; sie verraten nicht unmittelbar den sozialen Stand der Personen. Auch die zahlreichen Appellativa, mit denen die Tanzprotagonisten bezeichnet werden, liefern hier nur bedingt Aufschluss, denn neben den *frowen* (103), *frowen schæne* (113) und den *stolzen leigen* finden sich die *klâren megde*, die *dirnen*, *knaben* und die *jungelinge* (vgl. 112ff.) oder ganz allgemein die *kinden* (119). Diese evozieren unterschiedliche ständische Zugehörigkeiten; sie könnten deshalb zwar die Assoziationen zu Neidharts bäuerlicher Tanzszenerie stärken, ihnen aber auch ein höfisches Pendant gegenüberstellen. Letzteres ließe sich dadurch bestätigen, dass bei Ulrich keine Figur als plump oder obszön hervorsticht. Auch Ulrichs Sänger-Ich ist höfisch, während der Protagonist aus Neidharts Winterliedern zumindest um

⁵⁹⁸ Die *stube* ist bei Neidhart z. B. in den Winterliedern 1, 2, 3 und 4 Ort der Handlung.

⁵⁹⁹ Z. B. Wl. Nr. 3 und Nr. 5.

ein bäuerliches Mädchen wirbt. So wird bei Ulrich zwar die Neidhartsche Tanzszenerie aufgerufen, ohne allerdings das Geschehen in einen dörperlichen Kontext zu transponieren.

Entgegen der Auffassung, dass Ulrich sich auf die Tradition des Neidhartschen Winterliedes bezieht, weist Selge *nu lâze uns reigen an der strâze* (99) als Übernahme Ulrichs aus Neidharts Sommerlied 24 aus⁶⁰⁰, in dem es heißt: *Sô hebet / sich aber an der strâze vreude von den kinden. / wie suln den sumer kiesen bî der linden* (28,8ff.)⁶⁰¹. Da sich wesentliche Handlungskordinaten aus Ulrichs Leich von diesem Sommerlied unterscheiden – das Leichgeschehen verortet sich nicht im Sommer unter der Linde, sondern verlagert sich im Winter von der Straße in die Stube hinein – ist Selges Annahme zu widersprechen. Sie offenbart einmal mehr das grundlegende methodische Problem der Similien- und Einflussforschung, die allein aus lexikalischen Übereinstimmungen zwischen Texten auf den Übernahmecharakter des späteren Textes schließt, ohne dabei semantische Kontexte zu berücksichtigen.

Im Schlussversikel des Winterstettenschen Leichs verändert sich die kommunikative Situation der Tanzszenerie. Das Sänger-Ich tritt nicht länger als Teil der Tanzschar in Erscheinung, sondern nimmt eine reflektierende Position ein, die sich außerhalb des Tanzgeschehens verortet. Es spricht nicht mehr zu den tanzenden Leuten, sondern über sie. Diese Distanzierung wird notwendig, weil das Sänger-Ich mit *[g]esungen den jungen het ich wol mê: waz hulfe daz?* (123) das Ende seines Tanzgesanges einleitet. Mit der metakommunikativen Ankündigung öffnet sich erneut eine poetologische Dimension (2. Ordnung), denn das Sänger-Ich fragt nach dem Erfolg seines Singens, der in Bezug auf die Minnewerbetätigkeiten (1. Ordnung) zwar nicht eingetreten ist, durchaus aber in Bezug auf den Sang als Tanzbegleitung. Diese Form des Sangs ist offenbar erlernbar: *Swer gerne in lerne, dem gelinge dest baz!* (124).⁶⁰² Im Hinblick auf das rasante Tanzgeschehen muss dieser Wunsch als bewusstes Understatement gewertet werden: Der singende Tanzmeister kokettiert mit seinen Fähigkeiten als Unterhalter, wobei das Tanzgeschehen selbst ihn als Virtuosen des Tanzgesangs ausweist. Jede gegenteilige Behauptung muss Widerspruch provozieren.

Denkbar ist allerdings auch ein metareferentieller Bezug von *swer gerne in lerne* auf die Minnewerbung, die den Gegenstand des Tanzgesangs darstellt und so erfolglos verlaufen ist, dass diesbezüglich ein Lernbedarf anzunehmen wäre. Diese Lesart wird auch durch den Vergleich zwischen dem Herzen und der reißenden Saite (vgl. 125) lanciert, der eine unmittelbare Verbindung zwischen der Minne- und der Tanzthematik schafft. Wenn dem minnewerbenden Sänger-Ich das Herz bricht und dem Künstler-Sänger-Ich die Saite reißt, werden Herz und Saite einander insofern gleichgesetzt, als sie die „Instrumente“ darstellen,

⁶⁰⁰ Vgl. Selge, Studien, S. 71.

⁶⁰¹ Zitiert nach Sappler, Die Lieder Neidharts, S. 44.

⁶⁰² Das Pronomen *in* (124) bezieht sich auf *seite* (121).

mittels der das Sänger-Ich seine jeweilige Rolle ausübt: Was dem Liebenden sein Herz, ist dem Sänger sein Instrument.

Das Motiv der reißenden Saite selbst entstammt der Tradition des volkstümlichen Tanzliedes.⁶⁰³ Es wird besonders durch den Tannhäuser und Ulrich von Winterstetten aus der unhöfischen Stilebene herauslöst und in der höfischen Dichtung etabliert. Apfelböck vermutet, dass gerade diese irritierende Stilmischung den Reiz der Stcke des Tannhusers und Ulrichs ergebe.⁶⁰⁴ Der Tannhäuser, der mit sechs Tanzleichen der großte Produzent dieser Gattung ist, ruft das Motiv der reißenden Saite häufiger auf als Ulrich⁶⁰⁵ und prägt es zumindest in quantitativer Hinsicht stärker als jener. Die Verwendung des Motivs beim Tannhäuser nennt Hübner einen „running gag“⁶⁰⁶, eine Fiktion des Textes, die neben ihrem komischen Potential vor allem dazu diene, den Abschluss des Liedvortrags zu markieren.⁶⁰⁷ Auch Kuhn hält diese Wendung in erster Linie für eine Gliederungs- und Formansage, durch welche die formale Gliederung des Leichs unterstützt werde: Demnach würde sich der semantische Gehalt des Motivs darauf beschränken, mit dem Reißen der Saite das Ende des Sanges anzukündigen, was seine Funktion mit einer an das (imaginäre) Publikum gerichteten Regieanweisung vergleichbar mache.⁶⁰⁸

Zwar weisen die Leichs des Tannhusers und Ulrichs hinsichtlich der formalen Funktionalisierung des Motivs durchaus Ähnlichkeiten auf. Allerdings stellt diese Motivfunktion keine Innovation des Tannhusers dar, sondern begründet sich in der volkstümlichen Tradition des Motivs. Lediglich hinsichtlich des Einflechtens dieses volkstümlichen Motivs in den höfischen Kontext könnte Ulrich demnach vom Tannhäuser inspiriert worden sein.

Das Motiv der reißenden Saite ist bei Ulrich nicht nur ein Form-, sondern zugleich Inhaltselement, das den minne- mit dem tanzthematischen Bereich verbindet. Diese Verbindung fällt bei Ulrich stärker aus als im Leich des Tannhusers.⁶⁰⁹ Besonders im

⁶⁰³ Vgl. Apfelböck, Tradition, S. 104. Schon Siebert sieht in dieser weitverbreiteten Schlußwendung ein Zeugnis für den engeren Anschluss des Tannhusers an das volkstümliche Tanzlied; beim Tannhäuser sei dieser Schluss überall erhalten, wo inhaltlich ein Ende des Tanzes einträte (vgl. Siebert, Johannes: Der Dichter Tannhäuser: Leben, Gedichte, Sage. Niemeyer, Halle/Saale 1934. Nachdruck: Olms, Hildesheim 1980, S. 33). Siebert verweist ferner darauf, dass mit dem Aufruf zum Tanze stets der Hinweis auf sein Ende verbunden sei, der mittels unterschiedlicher Formeln erfolgen könne (neben dem Reißen der Saite sei auch der Ausruf *Heia hey* ein typisches Mittel) (vgl. Siebert, Tannhäuser, S. 35).

⁶⁰⁴ Vgl. Apfelböck, Tradition, S. 104.

⁶⁰⁵ In den Leichs III, IV und V.

⁶⁰⁶ Hübner, Minnesang, S. 112.

⁶⁰⁷ Vgl. ebd., S. 112.

⁶⁰⁸ Vgl. Kuhn, Hugo: „Leich“, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I, 2. Aufl., neu bearb. unter redaktioneller Mitarb. v. Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, hg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr, Berlin 2001, S. 39–43, hier S. 42.

⁶⁰⁹ So erzählt etwa im Leich III des Tannhusers ein (singendes) Sänger-Ich seinem imaginierten Publikum von seiner Liebesaffäre, die es als Minnewerber erlebt. Die Freude, die es dabei empfindet, wird durch die Erzählung des freudestiftenden Liebesereignisses für alle erfahrbar gemacht, wobei die gemeinsame Freude in der Tanzfreude gipfelt. Das erfüllte Liebeserlebnis des Sänger-Ich wird dabei für das Publikum vorstellbar, weil es als poetische Fiktion ausgewiesen wird, die keinen Realittsanspruch erhebt. Das wird mit der Abschlussformel vom Reißen der Saite noch einmal pointiert. Der Leich zeigt, dass durch die

Abschlussvers, *[d]es wüefet und rüefet es lûte: „Heia hei“!* (126), werden beide Themenstränge pointiert miteinander verknüpft. Dies erfolgt aber nicht, indem das Sänger-Ich als Tanzmeister die lauten Rufe von sich gibt, sondern sein personifiziertes Herz, wobei das energiegelandene *heia hei* nicht unbedingt der Ruf ist, der von einem Herz erwartet wird, das *von smerzen wil [...] enzwei* (125).

Während folglich in Leich III des Tannhäusers das Minnethema erst dadurch sagbar wird, dass es als poetische Simulation ausgewiesen wird (und dieser Ausweis erfolgt u.a. mittels des Motivs der reißenden Saite), akzentuiert Ulrich mittels der spezifischen Verbindung von Herz und Saite, dass auch der höfische Minnesang, symbolisiert durch das Herzmotiv und das minnewerbende Sänger-Ich, unter der Bedingung Freude stiften kann, dass er zum Gegenstand von Tanzmusik wird. Die poetologische Auseinandersetzung mit der Gattung setzt allerdings voraus, dass diese Gattungstradition zuvor aufgerufen wird (hier z. B. durch den Vollzug von Minnewerbung und -klage).

Diese Vorbedingung mag auch erklären, warum Ulrich nicht vollständig der Tradition des Neidhartschen Winterliedes folgt und sein Sänger-Ich um bäuerliche Mädchen werben lässt. Denn Ulrich geht es nicht um eine Reflexion des Minnegeschehen.⁶¹⁰ Sein Fokus liegt vielmehr auf den gattungsimmanenten Vorstellungen des Freudeerwerbs und gipfelt im Entwurf eines alternativen Modells zum Erwerb von Freude (Minnesangfreude durch Tanzfreude), das die höfischen Konventionen nicht verletzt.⁶¹¹ Diesbezüglich unterscheiden sich auch die Leichs Ulrichs und des Tannhäusers, so dass Selges These, dass der Tannhäuser der Gebende und Ulrich der Entlehnende sei,⁶¹² letztlich nur eingeschränkt zuzustimmen ist.

Ulrich setzt sich damit auseinander, welche Leistung konventioneller Minnesang mit seinen etablierten Erzählmustern erbringen kann und welche literarischen Strategien sein Fortbestehen gewährleisten können. Das Motiv der Freudevermittlung erfüllt dabei eine Schlüsselfunktion, denn es bildet das *Tertium comparationis*, das den minne- und den sangthematischen Bereich des Leichs miteinander verknüpft: So scheitert zwar das minnewerbende Sänger-Ich in seinem Versuch, Minnefreude zu erwerben, doch vermittelt sein minnewerbendes Handeln dennoch Freude, weil es (bloß) Gegenstand von Sang ist, der hier zur Tanzbegleitung wird.⁶¹³ Weil *Minnesang Minnesang* ist, ist Tanzfreude gewissermaßen auch Minnefreude. Ulrichs Leich stellt ein Modell dar, wie klassischer

poetische Fiktion Szenarios denk- und beschreibbar werden, die sich aufgrund höfischer Normvorstellungen der historischen Realität der gesellschaftlichen Praxis entziehen.

⁶¹⁰ Neidhart vollzieht diese durch die Transposition des Minnegeschehens in ein bäuerliches Setting.

⁶¹¹ Entgegen dem Neidhartschen Modell führt Ulrich vor, dass Tanzfreude nicht bloß im dörperlichen Milieu möglich ist.

⁶¹² Vgl. Selge, Studien, S. 81 und Minor, Leiche und Lieder, S. XV.

⁶¹³ Tebben betont, dass in den Liedern des Tannhäusers Tanz als Möglichkeit erfahrbarer Minne-*fröide* vorgeführt werde (vgl. Tebben, Karin: Tannhäuser: Biographie einer Legende, Göttingen 2010, S. 18). Bei Ulrich von Winterstetten kann Tanzfreude Minnefreude ersetzen, ohne dass aber die Minnefreude deshalb gleichzeitig Tanzfreude ist.

Minnesang in Kombination mit dem Tanzthema neue Sinnstrukturen entwickeln und neue gesellschaftliche Gültigkeit zu erlangen vermag: Als Tanzbegleitung weckt Minnesang (Tanz-)Freude.⁶¹⁴

5. Auswahl Literatur

Apfelböck, Tradition, S. 104 und S. 151–167; Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1071–1073; Boesch, Urkundensprache, §33 und §36; Brüggem, Kleidung, S. 202–293; Diestelkamp, Lehen, -swesen, Lehensrecht, Sp. 1807; Höver/Kiepe, Epochen der deutschen Lyrik in 10 Bänden, S. 293ff. (Übersetzung); Höver, Werner; Willms, Eva; Killy, Walter (Hrsg.): Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart in zehn Bänden, Bd. I, München 2001, S. 293ff. (Übersetzung); Hübner, Gesang zum Tanz im Minnesang 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 111–137, hier S. 128; Hübner, Minnesang, S. 112; Kreibich, Minneleich, S. 71f.; KLD II, S. 566; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 103ff.; Kuhn, Leich; Minor, Leiche und Lieder, S. XV; Ranawake, Strophenkunst, S. 328f.; Sappeler, Die Lieder Neidharts, S. 77; Schuler, Lehnswesen, S. 475a–476b; Selge, Studien, bes. S. 71–81; Siebert, Tannhäuser, S. 33; Spanke, Musikhandschrift; Spanke, Sequenz und Lai; Strohschneider, Tanzen und Singen; Tebben, Tannhäuser, S. 18; Zimmermann, Julia: „Typenverschränkung in der Minnekanzone. Zu Heinrichs von Morungen *Ich hörte ûf der heide* (MF 139,19)“, in: Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300): Lieder zum Tanz – Tanz im Lied, hg. v. Dorothea Klein, bearb. v. Brigitte Burrichter u. Andreas Haug, Würzburg 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 69–109, hier S. 79.

⁶¹⁴ Ulrich löst damit das Dilemma, das Strohschneider als die „Unwahrscheinlichkeit des klassischen Minneliedes“ beschreibt (Strohschneider, Tanzen und Singen, S. 208).

Leich IV

1. Allgemeine Angaben

C: 86^{va}–97^{va}. Ferner werden die Versikel *A16,3–B18,4 und *L35–²*L39,3 namenlos in S tradiert.⁶¹⁵

Anzahl der Versikel: 53; davon Sonderformen: 18.

Anzahl der Verse: 194.

2. Metrische Form

a) Gesamtstruktur⁶¹⁶:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
A	A	*A	*A	B	B	C	C	*A	*A	D	D	E	E

15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
*A	*A	B	B	C	C	*A	*A	F	F	G

26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
H	H	J	*J	K	K	H	H	L	*L	L	*L	² *L	² *L

40	41	42	43	44	45	46	47
H	² *J	³ *L	³ *L	H	H	M	*M

48	49	50	51	52	53
N	O	N	P	*N	*N

b) Versikelbau:

A	2w	A2w	3m					7m	2
	5m							5m	
	2w	A2w	3m					7m	
	3w							3w	
*A	A2m	A2m	A3m					A7m	8

⁶¹⁵ Da die Pergamentblätter S aus dem Besitz Heinrich Schreibers verschollen sind, werden die abweichenden Lesarten dieser Handschrift aus den Anmerkungen von der Hagens (HMS IV, S. 772 (Faksimile), 756^b und 902^a) und von Kraus' übernommen; eine Prüfung am Original versagt sich aus gegebenem Grund.

⁶¹⁶ Struktur nach KLD II, S. 569:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	*A	*A	B	C	C	*A	*A	D	D	E

12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
*A	*A	B	C	C	*A	*A	F	F	G

22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
H	H	J	*J	K	K	H	H	L	*L	L	*L

34	35	36	37	38	39	40	41
*L	*L	H	J	*L	*L	H	H

42	43	44	45	46	47	48	49
M	*M	N	O	N	P	*N*	*N

* Hier findet sich in KLD I die Angabe N, im Kommentar KLD II die Angabe *N, welche die richtige ist.

	5m							5m	
	A2w	2w	3m					A7m	
	3w							3w	
B	A2w	A2w						A4w	4
	1w	6m						7m	
	A2w	A2w						A4w	
	1w	5w						6w	
C	A1w	1w	2w	1m				A5m	4
	A1w	1w	3m					A5m	
D	A1w	1w	2m	A3m				A7m	2
	A1w	1w	2m	A3m				A7m	
E	A1w	1w	3m					A5m	2
	3w	2m						5m	
	A1w	A1w	3m					A5m	
	4w							4w	
F	A1m	1m	1m	1m	3w			A7w	2
	A1m	A1w	A1m	A1m	A1m			A5m	
	2w	A3w	A1m					6m	
	A1m	1m	1m	1m	3w			A7w	
	A1m	A1m	A1m	A1m	A1m			A5m	
	2w	2w	A1m					5m	
G	3w	A1m	A1w	A1m	A1m	A1m		8m	1
	2w	A3w	A1m					6m	
	3w	A1m	A1w	A1m	A1m	A1m		8m	
	2w	A2w	A1m					5m	
H	2w	2w						4w	7
	2w	2w	2m					6m	
	2w	2w						4w	
	2w	2w	2m					6m	
J	A1m	A1m	A2m					A4m	1
	A1w	A1w	A2m					A4m	
*J	1m	1m	2m	A2m				6m	1
	1m	1m	2m	A2m				6m	
2*J	1m	1w	A1w	A2m				5m	1
	1m	1m	1w	A3m				5m	
K	A2w	2m						A4m	2
	A2w	2m						A4m	
	2w	2m						4m	
	A2w	2m						A4m	
	A2m	A2m						A4m	
L	1w	1w	2m					4m	2
	A4m							A4m	
	1w	1w	2m					4m	
	A4m							A4m	
*L	2w	2m						4m	2
	2w	A2m						4m	
	2w	A2m						4m	
	A2m	A2m						A4m	
2*L	1w	1w	2m					4m	2
	1w	A1w	A2m					4m	
	A4m							A4m	
	A2m	A2m						A4m	
3*L	A2w	2m						A4m	2
	A2w	2m						A4m	
	A2m	A2m						A4m	
	A2m	A2m						A4m	
M	2m	1m	1m	1m	1m	1m	2m	9m	1
	2m	1m	1m	1m	1m	1m	2m	9m	
*M	2w	A1w	A1w	A2m				6m	1

	2w	A1w	1w	2m				6m	
N	4m							4m	4
	A3m							A3m	
	4m							4m	
	A3m							A3m	
O	2w	A1w	A1w	2w				6w	1
	2w	A1w	A1w	A2w				6w	
P	2w	A2w	2w					6w	1
	1w	1w	1w	1w	2m			6m	
	2w	2w	2w					6w	
	1w	1w	1w	1w	2m			6m	

Leich IV unterteilt sich formal in drei größere Teile.⁶¹⁷ Im Gegensatz zu Leich III, der in der Handschrift lediglich ein einziges Paragraphenzeichen aufweist, wird in Leich IV fast jeder Versikel durch ein Paragraphenzeichen markiert,⁶¹⁸ so dass sich aus diesen folglich kaum Hinweise auf die formale Leichstruktur ableiten lassen. Der erste Formteil des Leichs reicht vom Beginn bis zu Versikel G25, der zweite Formteil von Versikel H26 bis *M47 und der dritte Formteil von N48 bis zum Ende.⁶¹⁹ Die drei Teile setzen sich aus mehreren Kleinstrophen zusammen, die durch „Refrain-Versikel“⁶²⁰ (*A, H und N) gegliedert werden.

Entgegen Kuhn ist die Abfolge aus Grundstrophe, Variationsstrophe und Wiederholung der Grundstrophe nicht in allen drei Leichteilen als deutliches Anordnungsmuster der Kleinstrophen erkennbar.⁶²¹ Auf die Wiederholung der Grundstufe folgt im ersten Teil als eine vierte Abfolge mit *A F G (Versikel 21–25) vielmehr eine weitere Variation. Diese ist durch den Versikel *A als Bestandteil des ersten Teils markiert, wird aber durch den Anschluss von Versikeln mit Schlagreimeigenschaften auch in besonderer Weise markiert.⁶²² Im zweiten und dritten Formteil des Leichs finden sich anstelle einer Wiederholung der Grundstrophe weitere Variationsstrophen: In den Versikeln 26–31 findet sich die Grundstufe H J *J K, in den Versikeln 32–39 die Variation H L *L L *L ²*L und in den Versikeln 40–43 die Variation H ²*J ³*L⁶²³. Im Schlussteil des Leichs stellt die Abfolge *N *N (Versikel 52–53) ebenfalls eine Variation der Grundstufe N O dar, nicht deren Wiederholung.

Die Versikel A und *A zeichnen sich durch einen Wechsel zäsurierter Siebenheber und unzäsurierter Fünf- bzw. Dreiheber aus. In *A bilden die Enden der doppelt zerlegten

⁶¹⁷ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 96.

⁶¹⁸ Ausnahmen bilden G25, L36, ²*L38 und *M47, die zudem nicht mit Paragraphenzeichen versehen sind.

⁶¹⁹ Die Abfolge H M *M in den Versikeln 45–47 wird bei Kuhn als Übergangsteil zum Schluss ausgewiesen, denn der zweite Teil besitzt bis hierhin bereits drei Kleinstrophen (vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 96).

⁶²⁰ Apfelböck, Tradition, S. 159

⁶²¹ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 96.

⁶²² Nach Kuhn zeichnen sich diese „Übergangstrophen“ (eine weitere findet sich am Ende des zweiten formalen Leichteils) durch Aufgreifen der Refrainversikel und deren Kombination mit Versikeln aus, die durch Schlagreim gekennzeichnet seien (vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 96).

⁶²³ Der Versikel ³*L wird bei Kuhn als eine Variationsform des K-Versikels ausgewiesen (³*L (Kranig)/^{*}L (KLD) = L₄ (Kuhn); L₁ (Kuhn) = K (Kranig/KLD)); obwohl beide Strukturen einander ähnlich sind, legitimieren die Unterschiede, die hinsichtlich Versikelumfang, Reimeigenschaften sowie Kadenzierung und Auftaktregelungen bestehen, dessen Differenzierung zu zwei unterschiedlichen Versikeln.

Halbversikelspitzen einsilbig-männlich kadenziierten Reim, während Zäsurreime das Versinnere mit dem Halbversikelende verbinden. Die Versenden der siebenhebigen Halbversikelspitze werden auch in A durch Endreim verbunden. Anders als *A besitzt die Halbversikelspitze von A nur Binnenreim, findet jedoch keinen Reimpartner im Halbversikelende. Die Endreime der unzäsuriierten Verse in A1 und A2 überspringen in einer Kreuzreimstruktur die Versikelgrenze. Aufgrund des Wechsels zwischen kleinteiliger zerlegten und glatten Versen oszillieren die A- und *A-Versikel zwischen Dynamik und Gleichförmigkeit.

In B5 und B6 wird die versikelübergreifende Kreuzreimstruktur der Halbversikelenden aufgegriffen. Auch die aus A und *A bereits bekannten zweihebigen Versstücke finden sich in B wieder, während die Abfolge aus einem einhebigen und einem fünf- oder sechshebigen Versstück an den Halbversikelenden neu ist. Es deutet sich hier der leichttypische stakkatohafte Beginn aus zwei Einhebern an, der in den Versikeln C und D schließlich zu seiner vollen Ausprägung findet. Versikel C weist die doppelten Zäsurierungen auf, die sich auch in A und *A finden; in D werden diese schließlich auf drei Zäsurierungen pro Halbversikel gesteigert. Die zunehmende Kleinteiligkeit der Versikel vermittelt den Eindruck zunehmender metrischer Dynamik. E zeigt wie A einen Wechsel zäsurierter und unzäsurierter Verse, bildet aber anders als A und B im ersten Halbversikel Paarreim. Der zweite Halbversikel von E13 bildet versikelübergreifenden Kreuzreim mit E14.

In den F- und G-Versikeln erfolgt eine zunehmende Zerlegung der Halbversikel. Beide Strukturen besitzen Reihen von bis zu fünf Einhebern. An der Halbversikelspitze von F entstehen auf diese Weise bis zu vierfache Schlagreime. Die Einheber treiben die Rhythmik voran; sie lassen sich mit dem Hüpfen oder Stampfen während eines Tanzes vergleichen. Aufgrund der ausgeprägten Zerlegung der F- und G-Versikel tritt der Übergang zum metrisch ausgeglicheneren H-Versikel deutlich hervor. Dieser markiert formal den Beginn des zweiten Leichteils.

Die vier- und sechshebigen Halbversikel von H werden durch Zäsuren gleichmäßig in Zweiheber unterteilt. Gleiches gilt für Versikel K, der ebenfalls ausschließlich aus Zweihebern besteht, sich aber von H hinsichtlich der Kadenz- und Reimeigenschaften sowie der Auftaktregelungen unterscheidet. Während sich H vor allem durch die Binnenreimstruktur innerhalb eines Verses auszeichnet und nur die Halbversikelschlüsse Endreim miteinander bilden, erfolgen die Zäsur- und Endreime in K meistens versübergreifend. In J und seinen Sonderformen *J und ²*J lässt sich wieder der doppelte einhebige Verseingang beobachten, wobei sich diese Versikel auch sonst durch ihre kleinen, ein- oder zweihebigen Verseinheiten auszeichnen.

Versikel L und seine drei Sonderformen *L, ²*L und ³*L⁶²⁴, deren Verse durchgängig vierhebig sind, zeigen ein- und zweifach zäsuriierte Verse. Lediglich in L und ²*L finden

⁶²⁴ Entgegen KLD II werden drei Sonderformen von L ausgewiesen, die sich insbesondere hinsichtlich ihrer Reimeigenschaften unterscheiden. L besitzt neben zwei Zäsurreimen in der Halbversikelspitze einen vierfachen Endreim. *L zeigt lediglich dreifachen Endreim, welcher der versübergreifenden Zäsurreimung

sich die typischen einhebigen Verseingänge. *L und ³*L werden wie K und H vorwiegend durch Zweiheber geprägt. Entgegen KLD II werden drei Sonderformen von L ausgewiesen, die sich insbesondere hinsichtlich ihrer Reimeigenschaften unterscheiden.

In M erfährt das Prinzip der Aneinanderreihung einhebiger, schlaggereimter Versstücke seinen Höhepunkt. Auf einen Zweiheber in der Halbversikelspitze folgt eine Reihe aus fünf Einhebern, die durch einen Zweiheber geschlossen wird. Die sprunghafte Rhythmik vermittelt den Eindruck von Beweglichkeit und treibt das Tempo voran. Der lediglich einmal auftretende Versikel M markiert metrisch den Tanzschluss, der parallel inhaltlich eingeleitet wird. Die Verssprünge erscheinen daher geradezu als Nachahmung von Tanzsprüngen. Korrespondierend zu F und G markiert auch der Schlagreimversikel M einen Übergang: Er schließt den zweiten Formteil ab.

In O und P wird die Anzahl der Einheber reduziert. Trotzdem bleibt die schwungvolle Dynamik erhalten, da die Versikel auch weiterhin durch zahlreiche Zäsuren in kleine Verseinheiten zersetzt sind. In diesem metrischen Kontext stechen die N-Versikel hervor,⁶²⁵ denn diese sind alle unzäsurirt und mit ihren Drei- und Vierhebern im Vergleich zu ihrer unmittelbaren metrischen Umgebung verhältnismäßig umfangreich. Im Gegensatz zu den (Tanz-)Sprüngen, die durch die vielen Einheber verursacht werden, erscheint die N-Struktur glatter und fließender.

Mit wenigen Ausnahmen treten die meisten Versikel im Leich paarweise auf. Dieses Repetitionsprinzip⁶²⁶ erinnert entfernt an ältere romanische Sequenzen, deren charakteristischer Bau jedoch aus einer fortschreitenden Repetition⁶²⁷ besteht, die sich in dieser Form hier nicht finden lässt. Fremd ist der Sequenz auch das Prinzip der Endendifferenzierung⁶²⁸, das dieser Leich mehrfach zeigt und das für die Estampie typischer ist. Allerdings unterscheidet sich die Form der Endendifferenzierung dieses Leichs von der allgemeinen Praxis in französischen Estampien,⁶²⁹ denn hier ist der clos kürzer als der vert.⁶³⁰

im Versinnern der drei Verse entspricht. Der Versikelende weist anders als L Zäsureim auf. ²*L zeigt wie *L dreifachen Endreim der ersten drei Versikelverse und einen Zäsureim im vierten Versikelvers. Gegenüber *L beschränkt sich aber der Zäsureim im ersten Halbversikel auf denselben Vers. In ³*L verbindet wieder ein versübergreifender Zäsureim den ersten Halbversikel. Die Zäsureime des zweiten Halbversikels beschränken sich hingegen auf denselben Vers. Wie *L und ²*L besitzt auch ³*L einen dreifachen Endreim.

⁶²⁵ Beide unterscheiden sich nur hinsichtlich ihrer Reimstruktur: N zeigt Reimhäufung, in *N sind die beiden Halbversikel paargereimt.

⁶²⁶ Repetition gleicher metrischer Teile mit unterschiedlichem Text.

⁶²⁷ Vgl. Spanke, Hans: „Über das Fortleben der Sequenzform in den romanischen Sprachen“, in: ZfrPh 51 (1931), S. 309–334, hier S. 310.

⁶²⁸ Vgl. Spanke, Sequenzform, S. 329 und Anm. 546.

⁶²⁹ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 328f.. Zur französischen Estampie siehe Handschin, Jacques: „Über Estampie und Sequenz. Teil I“, in: ZfMw. 12 (1929), S. 1–20, bes. S. 1–12.

⁶³⁰ In den Versikeln *A, C (hier im clos ein Inreim weniger), F, G, und N/*N schließt der zweite Halbversikel metrisch anders als der erste und zwar entgegen der Theorie und gängigen Praxis mit längerem vert (apertum) und kürzerem clos (clausum). Im üblichen Gebrauch ist der clos länger als der vert (vgl. Spanke, Sequenzform, S. 329). Gleiches gilt für *A, B und E unter der Prämisse, dass jeder dieser Versikel in zwei

c) *Melodie*: Teile der Melodie des Leichs sind im Faksimile⁶³¹ Heinrich Schreibers überliefert, das die Melodie der Versikel *A und B B wiedergibt. Obwohl sich dieses Faksimile nicht am Original überprüfen lässt, sollen hier doch einige Aussagen zur musikalischen Umsetzung des Leichs getroffen werden, die aufgrund der Überlieferungslage aber mit der gebotenen Vorsicht zu behandeln sind.

Die Melodie ist in Hufnagelnotation aufgezeichnet. Die Neumen sind diastematisch, ergo auf Linien notiert; sie bezeichnen bestimmte Tonhöhen und Intervalle.⁶³² Aus der Notenschrift lässt sich lediglich eine Melodie, aber kein Rhythmus herleiten. Dieser muss dem Sänger entweder bekannt gewesen sein oder aus den metrischen Eigenschaften des Leichtextes hergeleitet werden. Aus der Schlüsselung am Anfang des Stücks ergibt sich, dass die Neumen bestimmte Töne bezeichnen. Es sind ein C- und ein dazu passender F-Schlüssel zu finden; die doppelte Schlüsselung dient wahrscheinlich der Übersichtlichkeit.

Obwohl der metrische Bau von *A und B recht verschieden ist, ähneln einander die Melodien beider Versikel (in B wird sie allerdings ein wenig nach oben transponiert). So läuft die Melodie in *A und B nicht nur auf dieselbe Kadenz hinaus, sondern es stimmen sogar die letzten sechs Töne überein.

Die Melodielinie von *A steigt zunächst überwiegend in Sekundschritten auf. Die höchsten Töne (d'') finden sich um den Reim *stæret unde tæret* (55), wobei aber mit der zweiten Silbe von *tæret* ein plötzlicher Abfall (Terzsprung nach unten) erfolgt, der mit dem Versende auf *wân* seinen melodischen Tiefpunkt erreicht. Von hier aus steigt die Melodie am Ende von *A noch einmal in einem (großen) Quartsprung an (von *sît* (g') auf *daz* (c'')). Es beginnt der Melodieteil, den *A und B gemeinsam haben. Die Melodie bewegt sich während der letzten sechs Töne überwiegend in Sekundschritten um h' herum und fällt am Schluss schließlich in einem Quintsprung von h' auf e' ab. Der Quintsprung stellt das größte Intervall des überlieferten Melodiebruchstücks dar. Er tritt im Vergleich zu seiner verhältnismäßig ausgeglichenen melodischen Umgebung besonders deutlich hervor und markiert den Melodieschluss. Nach Wolf könne insbesondere der Quintsprung als Hinweis auf die Tanzmusik gewertet werden.⁶³³

Der Melodieverlauf von B lässt sich als symmetrisch beschreiben: Mit Ausnahme des Refrainschlusses repetiert der zweite Halbversikel die Melodie des ersten Halbversikels. Etwa in der Mitte beider Melodiebögen erreicht die bis dahin aufsteigende Melodie ihren Höhepunkt auf e'', bevor sie dann in der zweiten Hälfte wieder abwärts schreitet. Jammers

separate Versikel unterteilt wird und ein Halbversikel folglich zwei- und nicht vierversig ist (vgl. b) Versikelbau und Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 93).

⁶³¹ Vgl. Faksimile der Hs. S.

URL: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/tb_gesch_suedd_1_1839/0361; letzter Zugriff: 11.01.2016.

⁶³² Im Gegensatz dazu geben adiastematische Neumen keine konkreten Intervalle, sondern lediglich einen ungefähren Melodieverlauf an.

⁶³³ Vgl. Wolf, Johannes: „Die Tänze des Mittelalters. Eine Untersuchung des Wesens der älteren Instrumentalmusik“, in: *Archiv für Musikwissenschaften* 1 (1918/19), S. 10–42.

erkennt in diesem Melodieverlauf die Vor- und Rückwärtsbewegung der Tanzenden⁶³⁴, um die es im Leich später auch inhaltlich geht. Auffällig ist, dass der melodische Höhepunkt in *vert* und *clos* auf eine Schlagreimstelle (*besunder under* (57f.) beziehungsweise *leide beide* (59f.)) fällt; hier treffen folglich unterschiedliche musikalische und rhetorische Techniken aufeinander, um die Wirkung des jeweils anderen zu potenzieren.

Bis zu ihrem Höhepunkt ist der Melodieverlauf überwiegend kleinschrittig; das häufigste Intervall ist die Sekunde. Trotz des allgemeinen Ansteigens der Melodie erfolgt zweimal ein Sekundschrift nach unten. Die Abwärtsbewegung der Melodie nach dem Höhepunkt wird immer wieder durch kleinere Aufwärtsbewegungen (zwei Terzsprünge und vier Sekundsprünge aufwärts) unterbrochen. Gegenüber dem Melodieteil *A, der sich mit Ausnahme der Quarte am Anfang und der Quinte am Ende überwiegend fließend darstellt, zeichnet sich die Melodieführung von B durch eine höhere Anzahl kleinerer Intervallsprünge aus.

Innerhalb beider Versikel werden kleinere Melodieteile (kadenzierend) wiederholt. Diese Form der Repetition gehört zu den allgemeinen Strukturmerkmalen des französischen Lai, ist aber auch als Bestandteil lateinischer Sequenzen nachgewiesen.

Der kurze, endendifferenzierte Estampie-Refrain von B⁶³⁵ ließe sich nach Kuhn auch für *A annehmen: Zwar fehle der *vert*-Schluss von *A im Melodiebruchstück (abgebildet wird lediglich der *clos*), doch könne die entsprechende Refrainzeile von B auch für *A angenommen werden (denn auch im *clos* stimmen *A und B im Abschluss überein).⁶³⁶ In *A erscheinen folglich zwei unterschiedliche Refrainprinzipien nebeneinander: Der Estampie-Refrain⁶³⁷ und der leichttypische Gruppenrefrain⁶³⁸ (der Versikel *A tritt insgesamt achtmal auf; daneben sind H und N beziehungsweise *N weitere Refrainversikel des Leichs). Trotz der prinzipiell vergleichbaren Funktion von Refrains verweist Apfelböck darauf, dass die Funktion des Estampie-Refrains eine linear-zweidimensionale sei, während der Refrainversikel im Sinne der räumlichen Schichtung des Leichs funktioniere.⁶³⁹

⁶³⁴ Vgl. Jammers, Ewald: Ausgewählte Melodien des Minnesangs: Einführung, Erläuterungen und Übertragung von Ewald Jammers. Tübingen 1963, S. 131f.

⁶³⁵ Vgl. Apfelböck, Tradition, S. 159.

⁶³⁶ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 95. So auch Apfelböck, Tradition, S. 159.

⁶³⁷ Es sind mit McGee zwei unterschiedliche Formen von Refrains in der Estampie zu unterscheiden: Die Textestampie „consists of several double *puncta* (an entire stanza) and ends with a refrain. In an instrumental estampie, however, the refrain is included in each *punctum* and is repeated when the *punctum* is repeated. The difference – whether the refrain is repeated only after a complete stanza or at the end of each *punctum* – is significant enough to establish two forms as separate” (McGee, Timothy J.: Medieval Instrumental Dances, Bloomington 1989, S. 10).

⁶³⁸ Der Refrain setzt in der kleineren Estampie am Einzelversikel an (A+R, A+R), während er im größeren Leich nach einem abgeschlossenen Abschnitt folgt (AA+R) und dem Zweck der Großgliederung dient. Der Abschluss solcher Abschnitte werde nach Apfelböck besonders deutlich, wenn er durch Endendifferenz im Versikel und vor dem Refrain markiert werde (vgl. Apfelböck, Tradition, S. 156ff.). Das Refrain-Punctum (des Leichs) zeichnet sich gegenüber dem Estampie-Refrain durch Eigenständigkeit aus. Zu den unterschiedlichen Möglichkeiten der Refraingliederung siehe ferner Apfelböck, Tradition, S. 169. Zur Endendifferenz vgl. Anm. 546.

⁶³⁹ Vgl. Apfelböck, Tradition, S. 159.

Zugleich warnt er, dass etwas, das einander als Menge und Teilmenge gegenüberstehe, nicht gleichbedeutend sein könne: Das Refrain-Punctum sei kein Estampie-Refrain und dürfe folglich nicht uneingeschränkt im Sinne eines Estampie-Typs gedeutet werden.⁶⁴⁰ Kuhns These, dernach dieser Leich eindeutig zur Estampie weise,⁶⁴¹ ist daher in Bezug auf Apfelböck zumindest insoweit zu relativieren, dass Ulrich leichspezifische Merkmale, wie das gliedernde Refrain-Punctum, mit Eigenschaften der Estampie verbindet, wobei der Leich zeitweise estampieartige Züge annimmt.⁶⁴²

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

16 *snêwes*: Diese Genitivform ist gegenüber *snês* (Gen. ohne Flexionsendung) wahrscheinlicher.⁶⁴³ Aus metrischen Gründen nutzt M die verkürzte Form *snês*.

16 *snêwes unbilde*: Der Gen. (nhd. *das Unglück des Schnees*) wird mittels der Hilfskonstruktion eines Relativsatzes übersetzt: *das Unglück, das der Schnee verursacht*.

24 *krumber nôt*: Als Subst. mit Adj.-Attribut (nhd. *verkrüppelte Not*) ergibt diese Phrase Nhd. wenig Sinn, so dass in der Übersetzung auf die Hilfskonstruktion eines uneingeleiteten Infinitivsatzes (*verküppelt zu sein*) als Attributsatz zu *nôt* zurückgegriffen wird.

25 *sinne*: Das Subst. ist hier Nom. Sgl.. Die Form geht in diesem Falle nicht auf *sin* stM. zurück, sondern auf *sinne* stF..⁶⁴⁴

29 *wurde*: Neben *würde* als Konj.-Form gebräuchlich.⁶⁴⁵ So auch *wurde* (31 und 68).

31 *swenden*: Ähneln semantisch *wenden* (31). Beide Verben beziehen sich als Apokoinu auf *sorge* (31). Dem entgegen schreibt K statt *swenden* das Adj. *senden*.

31 *wurde*: Vgl. *wurde* (29).

***A10,4** *in touwe*: Die Präp. steht mit dem Dat. *touwe* stM./N.; der Dat.-Artikel *dem* wird elliptisch ausgelassen.

39 *kanst du*: Die Formen von H und M zeigen Enklise des Pers.-Pron.s, bei der das nachgestellte *du* durch Assimilation sein <d> verliert. So auch *bejagest du* (64).

64 *bejagest du*: Vgl. *kanst du* (39).

66 *embir*: Von *enbêrn* stV.; vor Labial /b/ wurde /n/ zu /m/ assimiliert.

⁶⁴⁰ Vgl. ebd., S. 159. Eine solche Zuordnung bedürfe nach Apfelböck weiterer Anhaltspunkte, die hier nicht gegeben seien.

⁶⁴¹ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 95 und S. 105ff.

⁶⁴² In Bezug auf Ulrichs Leich scheint sich Kuhns Estampie-Typ zwar zu bestätigen, doch werde er wiederum durch Leichs des Tannhäusers, Rugges oder Gliers' widerlegt (vgl. Apfelböck, Tradition, S. 165). Insgesamt (auch im Hinblick auf die zwei unterschiedlichen Refrainprinzipien, die Ulrich in Leich IV kombiniert) erscheint Kuhns Typenordnung deshalb schwierig. Es ist mit Apfelböck zu kritisieren, dass diese Einteilung suggeriert, es ließen sich formal klar umrissene Leichtypen von einander differenzieren. Dies ist aber mitnichten der Fall. Vielmehr bietet sich der Leich „als freizügige ‚Ventilform‘, die man, befreit auch vom romanischen Vorbild, relativ individuell prägen konnte“ (Apfelböck, Tradition, S. 180). Das Typenschema Kuhns läuft eher Gefahr, zu einer „dogmatischen Fixierung“ zu führen, die weder richtig noch sachdienlich ist (Apfelböck, Tradition, S. 167).

⁶⁴³ Vgl. Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1073.

⁶⁴⁴ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 317a.

⁶⁴⁵ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 775.

68 *burde*: St/SwF.; md. Form von *bürde*.⁶⁴⁶

68 *wurde*: Vgl. *wurde* (29).

73 *ez niht zu fruoz*: Zeigt Ellipse des Prädikates *ist*. So auch *daz groz* (104).

75 *plange*: Von *blange* stF.; die Form *plange* zeigt Konsonantenschwächung im Anlaut.

78 *mîn guot*: Statt des Subst.s *guot* stN. wird hier von einem substantivierten Adj. (*die guote*) ausgegangen, dem aus metrischen Gründen das schwachtonige Auslaut-*e* fehlt.

80 *vermæret*: Wird auf das Adj. *mære* zurückgeführt⁶⁴⁷ und bedeutet ursprünglich *etwas mære machen* im Sinne von *offenbaren* oder *etwas in einen bestimmten Ruf bringen, verraten*.⁶⁴⁸ Hier wird *daz herze* (80) *mære* gemacht, also *verraten/verleumd*.

83 *ist [...] hin*: Den Ursprung bildet das euphemistische *hin wesen* (nhd. = *sterben*).⁶⁴⁹

102 Wird als konzessiver Nebensatz zu *[i]ch trage die klage* (101) verstanden, durch den betont wird, dass das Sängers-Ich willens ist, sein Leiden zu ertragen. Statt *swie* setzt K das kausale *sît*, wodurch aber ausgedrückt wird, *warum* das Sängers-Ich klagen muss.

104 *daz groz*: Zeigt Ausfall des Prädikates *ist*. So auch in *ez niht* (73).

115 *liebem*: Das Prädikat *bin âne* (115) regiert ein Akk.-Obj., das hier *wâne* stM. (115) lautet. Das Adj. *liebem* muss in entsprechender Kongruenz zu seinem Bezugswort *wâne* (Akk. Sgl. M.) eigentlich *lieben* lauten, doch ist die Verschiebung von <m> zu <n> im Auslaut ein typisch alem. Phänomen. K hält *liebem wâne* für einen Dat. und ergänzt die Präp. *in*, die einen Dat. regiert. Auf diese Weise entsteht die adverbiale Bestimmung *in liebem wâne*.

116 *minnen drücke*: Stellt eine Form des minnesangtypischen Kompositums *minnedruc* stM.⁶⁵⁰ dar, das hier kontextuell bedingt wahrscheinlicher ist als die Kombination aus *druc* stM. mit dem Poss.-Pron. *mînen*. Diese stünde im Dat. Pl., der hier syntaktisch wenig Sinn ergibt. *Minnen drücke*, eigentlich Nom. Pl. M., wird als Sgl. ins Nhd. übersetzt; das Pron. aus *dast* (= *daz ist*, (116)) bezieht sich auf die Aufzählung aus *[i]ch bin âne liebem wâne* und *minnen drücke*.

117 *daz si bringe*: Aus dem Kontext von *[i]ch gedinge* (117) und *trôst* (118) ergibt sich, dass in diesem Obj.-Satz entgegen der Hs. sicherlich *bringen*, nicht *dringen* stV. gemeint ist.

118 *erkenne baz an ir*: Hier fehlt das Subjekt, als welches syntaktisch entweder *si* (117) oder *[i]ch* (117) infrage kommt. Ist *si* wie bei K Subjekt meint der Satz, dass *sie [die Dame] in Bezug auf sich selbst einsehe*.⁶⁵¹ Demgegenüber wird hier *[i]ch* für das Subjekt gehalten, das zum einen zum Prädikat *gedinge* (117), zum anderen zum Prädikat *erkenne* (118) gehört, denn *[i]ch erkenne baz an ir* unterstreicht die Hoffnung des Sängers-Ich (*gedinge*) und betont dessen wohlwollende Einstellung gegenüber der Dame.

⁶⁴⁶ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 394.

⁶⁴⁷ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 71a.

⁶⁴⁸ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 174.

⁶⁴⁹ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1291.

⁶⁵⁰ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 2148.

⁶⁵¹ Vgl. KLD II, S. 571.

138 *kumt ez sô, ich wirde frô*: Konditionales Satzgefüge, in dem aufgrund der Wahl des Tempus (Ind. Präs.) aber noch nichts über die Möglichkeit der Realisierung der Bedingung ausgedrückt wird (vgl. Paul §S191 und §S192).

139 *Schupfe*: Heißt, *sich in schaukelnde, schwankende Bewegung bringen*, auch *stoßen*.⁶⁵² *Schupfen* verstärkt das nahezu synonym *gupfen* (139), das ebenfalls *stoßen* bedeutet.⁶⁵³ Demgegenüber bedeutet *supfen*, das sich bei Be findet, *schlürfen*,⁶⁵⁴ was hier weniger in den Zusammenhang passt.

151 *nimt wâle*: Eigentlich *nimt twâle*. Die Hs. zeigt hier das Lautbild, denn das anlautende <t> des Subst.s *twâle* stM. geht aufgrund von Assimilation verloren bzw. verbindet sich mit dem auslautenden <t> von *nimt*. Wörtlich müsste *wo auch immer Qual ihren Aufenthalt nimmt* übersetzt werden, *wo auch immer Qual ist* stellt eine freiere Variante dar.

161 *brunge*: Diese Besserung gegenüber C erklärt sich zwar vor allem aus der Semantik des Verbs *bringen* (anV.) und dem inhaltlichen Zusammenhang, lässt sich aber rhetorisch auch mit dem Parallelismus zwischen *sunge* – *brunge* (161) und *singent* – *bringent* (H44,2) begründen.

164 *ir*: Das Poss.-Pron. kann sich syntaktisch einerseits auf die *frowe* beziehen, die im vorangehenden Versikel (157) apostrophiert wird, andererseits auf *dien*, die *singent* (162). Letzteres halte ich in diesem Fall für wahrscheinlicher, da dieser Versikel eine starke metakommunikative Ausprägung aufweist; es geht nicht nur um diejenigen, die singen, sondern auch darum, mit welcher Motivation sie singen.

b) *Sachkommentar*:

11 *kleit*: Vgl. Sachkommentar Leich III.

25 *minne*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

33 *undertân*: Vgl. Sachkommentar Lied 30.

36 *rôsen*: Vgl. Sachkommentar Lied 2.

49 *gedinge*: Vgl. Sachkommentar Lied 22.

63 *schenke*: Vgl. Sachkommentar Lied 4.

69 *reine fruht*: In übertragener Bedeutung meint dieser Ausdruck nhd. das Menschenkind, Geschöpf; hier dient es im Sinne eines Epitheton ornans der schmeichelnden Anrede der geliebten Dame.⁶⁵⁵ Der theologische Hintergrund des Adj.s *reine*, das im biblischen Kontext *frei von Schuld* bedeutet, und seine Nähe zur Kalokagathie machen es im Minnelied (seit Heinrich von Veldeke, Rudolf von Fenis und Albrecht von Johansdorf) zu einer beliebten Bezeichnung für die Minnedame; in der frnhd. Epik und der Heldendichtung findet es allerdings kaum Anwendung.⁶⁵⁶ In Kombination mit dem Subst. *fruht* wird die theologische Bedeutungsnuance besonders pointiert, da *reine fruht* Assoziationen zur Gottesmutter Maria

⁶⁵² Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 826.

⁶⁵³ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1124.

⁶⁵⁴ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 721b.

⁶⁵⁵ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 546.

⁶⁵⁶ Vgl. Ehrismann, Otfrid: Ehre und Mut, Âventiure und Minne: Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter, München 1995, S. 161ff. und Schwarz, Kurze deutsche Wortgeschichte, S. 43.

als Inbegriff ethischer Vollkommenheit evoziert. Die Bezeichnung *reine fruht* meint folglich nicht nur die interessenlose Schönheit der Frau, die zugleich Ausdruck des Sittlichen ist, sondern sie deifiziert gewissermaßen die Frau.⁶⁵⁷

123 *mündel rô*: Vgl. Sachkommentar Leich I.

173 *tanz*: Vgl. Sachkommentar Leich II.

4. Interpretation

Am Beginn des Leichs wird mittels eines sommerlichen Naturszenarios eine unbeschwerte, fröhliche Sommeratmosphäre evoziert. Obwohl die aufgerufenen Naturbilder durchaus typisch sind,⁶⁵⁸ zeichnet sich der unmittelbare Leicheingang ungewöhnlich: *Swer die wunne wol prüeven kunne, der sî des gemant / wan diu zit ist wunneclîch gestalt* (1f.). Die Inszenierung des Sommers als Zeit der *wunne* ist zwar durchaus typisch, ungewöhnlich und deshalb umso auffälliger ist jedoch der Begriff *prüeven*: Das männlich codierte Sänger-Ich mahnt all diejenigen zum *prüeven*, die die Freuden des Sommers angemessen zu würdigen wissen.

Entscheidend ist, dass das Lexem *prüeven* sich nicht allein auf die *Betrachtung* der Natur beschränkt, sondern auch eine aus dieser Betrachtung resultierende *Beurteilung* und *Beschreibung* impliziert.⁶⁵⁹ *Wol kunnen* hebt wiederum auf die Fähigkeit einer Person ab, den Vorgang des *prüevens* in angemessener Weise zu vollziehen, wobei der Hinweis auf die Angemessenheit sicherlich als metapoetischer Rekurs auf die poetologischen Normen höfischer Dichtung zu verstehen ist. Wenn es am Leichbeginn also darum geht, dass ein angemessenes *prüeven* demjenigen möglich ist, der mit den literarischen Konventionen vertraut ist,⁶⁶⁰ so ist dieses (poetologische) Bekenntnis als Minnesang 2. Ordnung zu verstehen.

Unter der Voraussetzung, dass das Ergebnis des *prüevens* sich verbal artikuliert, zielt die Forderung des Sänger-Ich folglich darauf ab, die literarischen Könner zu ermutigen, die erfreulichen Wonnen des Sommers in angemessene Worte zu fassen und damit gewissermaßen allgemein zugänglich zu machen. Damit öffnet sich bereits in den Anfangsversen des Leichs eine poetologische Metaebene, denn hier wird auf die Fähigkeit von Sängern abgehoben, den Sommer hinsichtlich seiner freudestiftenden Wirkung adäquat zu beschreiben und zu bewerten, wobei auch die stilistische Ausgestaltung von Beschreibung und Bewertung als Ausweis der Schönheit des Sommers zu begreifen ist. Im

⁶⁵⁷ Vgl. Tervooren, *Schönheitsbeschreibung*, 104.

⁶⁵⁸ Im Gegensatz zu den meisten anderen Natureingängen, in denen Ulrich zunächst die Landschaft und dann die Vogelwelt beschreibt, wird hier umgekehrt zunächst die lieblich zwitschernde Vogelwelt genannt und danach die Landschaft mit *anger* (9) und *heide* (11) beschrieben.

⁶⁵⁹ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 536b.

⁶⁶⁰ Mit *prüeven* wird zugleich auf die Möglichkeit einer poetologischen Kommunikation über bestimmte Gattungstraditionen hingewiesen. Eine derartige Reflexion über das Dichten findet sich auch in Lied 16, wo sie u.a. durch die Lexeme *prüeven* und *materje* markiert wird.

Prozess des *prüevens* wird die Natur von einem Anschauungsobjekt zu einem Gegenstand subjektiver Beschreibung: Sie wird damit als Produkt poetischer Betrachtung stilisiert.

Mit Blick auf die Naturdarstellungen dieses Leichs und die einleitenden, poetologischen Ausführungen ist folglich auch hier von einem Sänger-Ich auszugehen, dass sich selbst als literarischer Könner, als Sänger/Dichter, versteht. Die zahlreichen Naturmotive resultieren demnach auch nicht aus der konkreten Betrachtung des Sänger-Ich. Sie sind kein Abbild der Wirklichkeit, sondern literarische Bilder, deren Funktion einerseits in der Erzeugung und Vermittlung einer bestimmten Stimmung besteht, andererseits im Aufrufen bestimmter gattungsspezifischer Diskurse, welche die Deutungsfolie für die Handlung liefern.

Der Beginn des Leichs ist programmatisch: Das Sänger-Ich selbst führt an einem konkreten Beispiel seine Kompetenz als Dichter vor und erfüllt damit die Grundsatzforderung (2. Ordnung) vom Leichbeginn. Neben den typischen Sommerboten der Winterstettenschen Lyrik bietet dieser Leich mit *nahtegal* (7), *lerche* (8), *boume bluot* (13) und *grüenem gras* (vgl. 13) auch einige Details, die der Dichter weniger häufig aufgreift. Typisch ist wiederum die Verwendung des kleidermetaphorischen Beschreibungsinventars, welches den Mai als kreativen Schöpfer der Jahreszeit präsentiert.

Im Gegensatz zur sommerlichen Natur, die *dien ougen sanfte tuot* (14) und *trûren verwachet* (12), schwelgt das Sänger-Ich noch in Schwermut (vgl. 19), wobei es einräumt, *wære diu zergângen, seht, sô wolde ich singen* (20). Dieses Eingeständnis, nur unter bestimmten Voraussetzungen singen zu wollen, erfolgt singend. Folglich wird hier eine Diskrepanz sichtbar, die zwischen dem gegenwärtigen Sanghandeln des Sänger-Ich und seiner Ankündigung, dies erst tun zu wollen, besteht. Erklären lässt sich diese über die unterschiedlichen Rollencodierungen bzw. kommunikativen Ebenen des Leichs. Denn während das Künstler-Sänger-Ich hier bereits singend tätig ist, räumt eine weitere Sänger-Ich-Rolle, die sich im Folgenden als die doppelt codierte Rolle des Minnewerbers offenbart (1. Ordnung), dieses Vorhaben erst ein.⁶⁶¹

Als trauriger Minnewerber gesteht das Sänger-Ich: *Noch ist mîn swære gar siuftebære [...] Ich muoz in sorgen vil mangan morgen / worgen, sît ihr munt mich niht entræstet* (19ff.). Der Vollzug der Minneklage des doppelt codierten Sänger-Ich verläuft in bekannten Bahnen und bietet wenig Überraschungen. Entsprechend spricht Kuhn in diesem Kontext von einer „stereotype[n], zur Reimformel gewordene[n] Minneklage“⁶⁶². Diese folge dem Natureingang und bestimme den Leich inhaltlich.⁶⁶³ Unter Berücksichtigung der unterschiedlichen textinternen Kommunikationsebenen⁶⁶⁴ ist die Auffassung Kuhns zu relativieren: Nicht die Minneklage selbst ist Thema des Liedes, sondern der künstlerische

⁶⁶¹ Demnach ist nicht das Künstler-Sänger-Ich von Schwermut belastet, sondern lediglich die Rolle, die es fingiert.

⁶⁶² Kuhn, Minnesangs Wende, S. 98.

⁶⁶³ Vgl. ebd., S. 98.

⁶⁶⁴ Diese werden häufig durch metakommunikative Verben markiert, z. B. *prüeven* (1), *künden* (vgl. 41), *werben* (51) und *singen* (vgl. 161).

Vollzug der Minneklage aus Ausdrucksform von Dichtung. Mit dem späteren Aufgreifen der Tanzkomponente wird darüber hinaus verdeutlicht, dass diese Form der höfischen Dichtung mit Blick auf die höfische Gesellschaft bestimmte Funktionen erfüllen kann.

Gleichwohl ist Kuhns Befund nicht völlig von der Hand zu weisen. Er erklärt sich aber dadurch, dass das Ausstellen von Minnesang (hier aktualisiert durch Minneklage und Minnewerbung (1. Ordnung)) als Dichtung zunächst einmal erfordert, diesen spezifischen Diskurs aufzurufen. Durch die Verwendung stereotyper Elemente wird dieser besonders deutlich markiert. Erst auf dieser Grundlage wird es möglich, durch eine entsprechende kontextuelle Einbettung dem Leich die poetologische Metaebene (2. Ordnung) einzuschreiben, die letztlich sein Thema bestimmt.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die vielen Frauenpreiselemente erklären, mit denen die Minneklage wird immer durchsetzt ist. Im Frauenpreis konzentriert sich das doppelt codierte minnewerbende Sänger-Ich sowohl die Schönheit als auch auf das Gebaren der Minnedame: *Ich kræne, schæne frowe dich: du bist sô minneclîch! / Dîn jugende tugende nientent sich und bist ouch fröiden rîch* (37f.). Als stereotyp erweist sich in diesem Versikel nicht nur die Merkmale der Dame, die das Sänger-Ich in den Blick nimmt, sondern auch die stilistische Ausgestaltung des Preises. So ist etwa die Krönungsmetapher bei Ulrich ein beliebtes Mittel, um die Dame hinsichtlich ihrer physischen und ethisch-moralischen Eigenschaften zu erhöhen.

Mit Blick auf die Spannungskurve des Leichs dient der Frauenpreis ferner dazu, die Argumentation voranzutreiben, denn die positiven Eigenschaften der Dame stehen im Widerspruch zu ihrem abweisenden Verhalten dem Sänger-Ich gegenüber. Dies ist aus Sicht des Minnewerbers nicht nur ein Unrecht, sondern auch einer der Gründe für sein Leiden (vgl. 41ff.). Infolgedessen schließen sich dem Frauenpreis mehrere Bitten des Sänger-Ich an, seinen Leidenszustand zu beheben: *Nu geile, heile mir die wunde mîn* (45), *gib mir rât* (49) und *frowe, scheide von senedem leide / beide, mir den muot und alle mîne sinne* (59f.).

Eine besondere Pointe entfaltet sich, wenn das Sänger-Ich in Anbetracht seines erfolglosen Minnedienstes *ach, sender schenke* (63) seufzt, denn diese Bezeichnung vermag durchaus als Allusion des Dichters auf seine eigene Person als Reichsschenk gedeutet zu werden.⁶⁶⁵ Damit unterbreitet Ulrich hier ein Kommunikationsangebot, das dazu einlädt, ihn selbst als das Sänger-Ich zu identifizieren.⁶⁶⁶ Als besonders reizvoll erweist sich diese Vorstellung unter der Voraussetzung, dass Ulrich selbst diesen Leich vorträgt. In diesem Falle würden Dichter, realer Sprecher und leichinterne Sprecherinstanz in einer Person zusammenfallen.

Das Identifikationsangebot, das Ulrich mit der Bezeichnung des Sänger-Ich als *schenke* offenbart, korreliert mit der Stilisierung der Minneklage als Gegenstand von Dichtung, denn

⁶⁶⁵ Ungeachtet der Tatsache, dass Ulrich am Hof des Königs das Amt des Reichsschenken bekleidet, ist auch der Begriff *schenke* an sich polysem. Er verweist nicht nur auf das adlige Hofamt, sondern ebenso auf den einfachen (bäuerlichen) Schenken in der Dorfkneipe. Für genauere Ausführungen vgl. Kommentar und Interpretation von Lied 4.

⁶⁶⁶ Vgl. auch das Mutter-Tochter-Lied 4, in dem das Sänger-Ich als *schenke* auftritt.

der real existierende Ulrich von Winterstetten inszeniert zu künstlerischen Zwecken Minnesang, ohne dass dieser dabei aber als Ausdruck eines individuellen Gefühls aufgefasst werden darf. Der *schenken*-Hinweis untermauert demnach die Lesart, nach der sich im Leich über unterschiedliche kommunikative Ebenen, die mit der Sänger-Ich-Rolle etabliert werden, Minnesang als Dichtung als das vorherrschende Thema behauptet.

Mit Blick auf die Rolle des demütig werbenden Sänger-Ich bietet die Allusion auf den realen Ulrich darüber hinaus humoristisches Potential, da zwischen dem adligen Dichter, dem aufgrund seiner Zugehörigkeit zur gehobenen Gesellschaftsklasse ein entsprechendes Selbstverständnis zu unterstellen ist, und dem untertänigst ergebenden Minnewerber eine deutliche Diskrepanz zutage treten muss. Diese Diskrepanz erzielt nicht nur Komikeffekte, sondern betont auch die Poetizität des Textes, der ein Szenario durchspielt, das in der historischen Realität undenkbar wäre.

Umgekehrt vermag die Montage von Bruchstücken der historischen Realität in den literarischen Text diesen zu authentifizieren. Durch ihren Bezug auf ein außerliterarisches Setting werden die fiktiven Themen des Leichs, insbesondere das Minnekonzept und das sich daraus ergebende Minnedienstmodell, verifiziert. Letzteres wird deshalb im Leich in unmittelbarer Folge auf die Erwähnung der Schenkenfigur auch überraschend deutlich artikuliert: *[W]enke niht an dienste, sô bejagest du minne!* (64).

Die poetologische Dimension des Leichs, die sich als semantische Tiefenebene unter der auf der Textoberfläche angelegten Minnewerbung/-klage verbirgt, stellt den besonderen Reiz des Leichs dar. Sie ist insbesondere in der älteren mediävistischen Forschung verkannt worden, was zu einer allgemeinen qualitativen Abwertung der Winterstettenschen Dichtung geführt hat. So zeigt sich insbesondere die Arbeit de Jongs hinsichtlich ihrer Ausführungen zur Funktion typischer Gattungsmotivik als verkürzt.

Entsprechend ihrer Vorstellung von der Epigonalität Ulrichs von Winterstetten weist de Jong mehrere Textstellen dieses Leichs als Übernahmen aus Liedern Gottfrieds von Neifen aus. In ihrer Arbeit berücksichtigt sie dabei lediglich lexikalische, teils phraseologische Übereinstimmungen; dass diese in ihren spezifischen Kontexten unterschiedliche Semantiken entfalten und unterschiedliche (poetologische) Funktionen bedienen können, wird hingegen vollkommen ausgeblendet. Um Redundanzen und Überschneidungen mit anderen Interpretationen dieser Arbeit zu vermeiden, seien hier nur drei Beispiele genauer ausgeführt:

(1) Nach de Jong stamme Ulrichs *[s]eht, sô wolde ich singen* (20) von Gottfrieds von Neifen *[s]eht, sô wolde ich singen* (25,2,9)^{667.668}

Beide Textausschnitte stimmen lexikalisch und syntaktisch vollständig überein, stammen aber aus unterschiedlichen Textformen (Leich und Lied), wo sie rein formal unterschiedliche

⁶⁶⁷ Mhd. Text und Nummerierung nach KLD II.

⁶⁶⁸ Vgl. de Jong, Gottfried, S. 118.

Positionen im Textganzen einnehmen. Eine formale Exposition der Aussage, z. B. durch eine besondere Position, die auf eine Markierungsintention hindeuten könnte, ist bei Ulrich nicht festzustellen. Aufgrund der lexikalisch-syntaktischen Übereinstimmung lässt sich eine teilweise semantisch-funktionale Übereinstimmung feststellen, wobei aber die kontextuelle Einbindung der Aussage doch unterschiedliche semantische Nuancierungen zur Folge hat. Ulrich knüpft die Sangansage seines Sänger-Ich an die Bedingung, dass dessen Schwermut vergehen müsse, wobei dieser aber (zunächst) nicht in einen direkten Zusammenhang mit der Minnedame gebracht wird. Gottfried knüpft die Sangansage hingegen an die Bedingung, *daz ir kiuscher lîp / gein mir lâ den strît / unde ir rôter munt / mir tuo helfe schîn* (25,2,5ff.) und verbindet sie somit direkt mit der Minnedame. Anders als Ulrich inszeniert Gottfried die Aussage darüber hinaus als Bitte des Sänger-Ich an die personifizierte Minne (vgl. 25,2,1), die bei Ulrich erst viel später apostrophiert wird.

Bei beiden Dichtern enthüllt *sô wolde ich singen* den performativen Charakter der Aussage, der schon in der doppelt codierten Rolle des Minnewerbers als singendes und minnendes Ich angelegt ist. Metakommunikative Sangansagen können – wie in diesem Fall – auf den Vollzug von Minnewerbung durch das Sänger-Ich hindeuten und damit markieren sie einen minnethematischen Diskurs, der seine poetische Aktualisierung wiederum in bestimmten Gattungen erfährt. Die Sangansage bei Ulrich ist deshalb nicht als direkte Einzeltextreferenz auf Gottfried zu betrachten. Vielmehr markieren beide Dichter durch die Verwendung der gattungstypischen Sprach- und Inhaltsformel ihren Bezug auf die Tradition des Minnesangs, in deren Rahmen minnethematische Fragen in der Regel verhandelt werden. Den Sangansagen beider Dichter kommen folglich systemreferentielle Qualitäten zu: Sie markieren jeweils das System, das die Bedeutungsgenese von Lied und Leich determiniert. Entgegen de Jong ist in diesem Falle also nicht von einer Übernahme Ulrichs zu sprechen.

(2) Ulrichs *[w]il sî mir swenden sorge wenden* (31) gehe nach de Jong auf Gottfrieds *[w]er kan sorgen swenden?* (14,3,7)⁶⁶⁹ zurück.⁶⁷⁰

Im Gegensatz zum vorangehenden Beispiel ist die lexikalische Übereinstimmung zwischen diesen beiden Textstellen schwächer; sie beschränkt sich auf *sorge swenden*. Dieses Syntagma ist bei Ulrich Teil eines Konditionalsatzes: *Swenden sorge wenden* ist die Bedingung dafür, dass das Sänger-Ich von seinem Leid erlöst wird (vgl. 31,3f.). Auffällig ist ferner, dass Ulrich das Substantiv *sorge* im Sinne eines Apokoinu auf *swenden* und *wenden* bezieht, wobei die beiden Verben zwei annähernd homonym und bedeutungsähnlich sind. Gottfried hingegen bindet *sorge swenden* in einen Fragesatz ein, wobei sich innerhalb des Fragesatzes keine weiteren besonderen rhetorischen Ausformungen finden lassen. Kontextuell gestaltet Gottfried hingegen eine ganze Fragereihe, in der die Grundstruktur des Fragesatzes (*wer kan* + wechselnder Infinitiv) anaphorisch repetiert wird: *Wer kan trûren*

⁶⁶⁹ Mhd. Text und Nummerierung nach KLD II.

⁶⁷⁰ Vgl. de Jong, Gottfried, S. 119.

swachen? / wer kan fröide machen [...] / wer kan lieplîche lachen [...] / wer kan trûren wenden? / wer kan sorge swenden [...] / wer kan nôt volenden? (14,3,1ff.).

Mit Ausnahme von *sorge swenden* sind in diesem Beispiel keine Parallelen zwischen Ulrich und Gottfried vorzuweisen. Zudem stellt der Wunsch nach einer Linderung der Sorgen ein typisches Inhaltselement minnethematischer Diskurse dar. Es manifestiert sich in ihm die Grundspannung der Minnewerbesituation, in der ein an Liebeskummer leidendes Sänger-Ich um das Entgegenkommen der Dame ringt. So teilen Gottfried und Ulrich zwar den gleichen (gattungstypischen) Gedanken, betten diesen jedoch unterschiedlich in ihre Argumentation ein. Während Ulrich seinen Fokus auf den Umstand der Erlösung seines Sänger-Ich von Sorgen legt, konzentriert sich Gottfried mit seiner parallelistischen Fragereihe auf die Person, die *trûren swachen*, *fröide machen*, *lieplîche machen* und *trûren wenden* kann.

(3) Im dritten Beispiel führt de Jong Ulrichs *[s]i selic wîb, [...] diu mag vil wol heizen leit vertrîb* (33f.) auf Gottfrieds *[d]er tac mir mac wol heizen leitvertrip* (14,2,16) zurück.

Beide Textstellen zeigen eine Übereinstimmung von *mag wol heizen leit vertrîb*. Diese Aussage wird bei Ulrich auf die Minnedame des Sänger-Ich bezogen, bei Gottfried hingegen auf den gegenwärtigen Tag. Die unterschiedlichen inhaltlichen Kontextualisierungen beider Textstellen ist demnach deutlich erkennbar. Während *mag wol heizen leit vertrîb* bei Ulrich argumentativ in eine Kombination aus Frauenpreis und Dienstansage einbettet wird, bindet Gottfried es als Folgeerscheinung in ein konditionales Satzgefuges ein, wobei die Bedingung lautet: *[O]b ich den trost gewinne* (14,2,15). Durch die unterschiedliche syntaktische Kontextualisierung, u. a. bedingt durch die unterschiedlichen Subjekte, entfaltet die Sprachformel bei Gottfried und Ulrich eine unterschiedliche Semantik. Wie im vorangehenden Beispiel handelt es sich auch bei *mag heizen leit vertrîb* um eine Sprachformel, die auf das minnethematische Gattungssystem – und insbesondere auf den Frauenpreis – verweist. Die Beliebtheit der Formel mag sich durch ihre vielfältigen Gebrauchsmglichkeiten erklären. So zeigen die Beispiele der beiden Dichter, dass sie in einen Frauenpreis oder eine Dienstansage (Ulrich) hineinmontiert werden kann oder auch in eine Minneklage (Gottfried).

Dass diese Phrase zum festen Formelbestand des Minnesangs gehört, lässt sich durch einen Blick in einschlägige Wörterbücher verifizieren. Hierbei zeigt sich, dass sich für *heizen leitvertrip* insbesondere in höfischen Lyrik, ergo im Minnesang, zahlreiche Belegstellen finden lassen.⁶⁷¹ So ist letztendlich auch in diesem dritten Fall de Jongs Aussage in Bezug auf die Übernahmequalität der Winterstettenschen Textstelle zu widersprechen. Mit Blick auf einen intertextuellen Diskurs wäre es nicht einmal legitim, von einer Einzeltextreferenz zu sprechen, da *mag heizen leit vertrîb* weder auf konkrete Primärtexte noch auf konkrete

⁶⁷¹ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 89a.

Dichter weist. Als gattungstypisches Element ist hier höchstens von einer Systemreferenz auszugehen.

Mit Blick auf die intertextuellen Qualitäten des Winterstettenschen Leichs sind ferner die F-Versikel hervorzuheben. Diese zeichnen sich zunächst durch ihre Kleinteiligkeit aus, wobei durch ihre teils schlagreimartige Anlage eine besonders prononcierte Rhythmik erzielt wird. Die metrische Durchkomposition der Versikel ist (formaler) Ausdruck ihrer künstlerischen Artifizialität. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die unbeschwert anmutenden Verssprünge nicht so recht zu der freudlosen Minnethematik zu passen scheinen, die innerhalb der entsprechenden Versikel verhandelt wird.

Gegenüber ihrer metrischen Umgebung sind die F-Versikel aufgrund ihrer formalen Gestaltung deutlich exponiert. Dies lenkt unweigerlich den Fokus erneut auf den Inhalt, wobei auffällt, dass *[i]r haz laz baz, daz herze mîn vermæret / dâ bî und swæret sam blî, swie vrî ich sî* (80f.) Ähnlichkeiten zu dem Ausdruck *swære alsam ein blî* aus Walthers Vokalspiellied (75,25) aufweist.⁶⁷² Der Fünfstropher Walthers zeichnet sich durch seine einsilbig-männlich kadenzierten Endreime aus, die je nach Strophe auf -â, -ê, -î, -ô oder -û ausgehen. Derartige Vokalspiele sind keine Erfindung Walthers; sie seien, wie Liede anmerkt, auch in der provenzalischen Dichtung bekannt und auch mittellateinischer oder altfranzösischer Ursprung könne nicht ausgeschlossen werden.⁶⁷³ Nach Wachinger gehe Walthers Strophe auf eine romanische Melodie zurück.⁶⁷⁴

Walthers Lied ist eine Winterklage mit humoristischem Gehalt. Das Sänger-Ich des Liedes betrauert den hereinbrechenden Winter, nicht etwa eine unerfüllte Liebe. Eine Pointe des Liedes besteht darin, die Wintertrauer des Sänger-Ich mittels einer Motiv- und Bildsprache auszudrücken, die sonst eigentlich minnethematischen Inhalten vorbehalten ist, z. B. das ergrauende Haar. In der dritten Strophe des Liedes, die Selge als Prätext für Ulrichs Leich handelt, dichtet Walther:

*Die tôren sprechent ,snîa snî',
die armen liute ,owê owî'.
des bin ich swær alsam ein blî,
der wintersorge hân ich drî.
swaz der under andern sî,
der wurde ich alse schiere vrî,
wær uns der sumer nâhe bî.*⁶⁷⁵

⁶⁷² Vgl. Selge, Studien, S. 78.

⁶⁷³ Vgl. Liede, Alfred: Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache, 2. Aufl., mit einem Nachtrag Parodie, erg. Ausw.-Bibliogr., Namenreg. und einem Vorw. neu hg. v. Walter Pape, Berlin/New York 1992, S. 89.

⁶⁷⁴ Nach Brunner handele es sich hier bei um Gautiers d'Espinou „Amours et bone volontés“ (vgl. Brunner, Horst; Hahn, Gerhard; Müller, Ulrich; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): Walther von der Vogelweide: Epoche – Werk – Wirkung, 2., überarb. u. erg. Aufl. unter Mitarb. v. Sigrid Neureiter-Lackner, München 2009 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). S. 65).

⁶⁷⁵ Mhd. Text zitiert nach Bein, Thomas (Hrsg.): Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche, 15. veränderte u. um Fassungseditionen erw. Aufl. d. Ausg. Karl Lachmanns, aufgrund der 14., v. Christoph

Die inhaltlichen Parallelen zwischen Ulrich und Walther sind begrenzt. Sie beschränken sich auf den Vergleich *swære alsam (ein) blî*, der bei Walther auf die Instanz des Sängers-Ich, bei Ulrich aber auf das Herz des Sängers-Ich bezogen wird. Ein Blick in die Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank, in das BMZ und den Lexer zeigt jedoch, dass die Phrase *swære alsam (ein) blî* nur für drei Textstellen belegt ist⁶⁷⁶: Es handelt sich um Walthers Lied, eine Parodie Ulrichs von Singenberg auf Walther⁶⁷⁷ und Ulrichs von Winterstetten Leich. Dass diese Phrase, die aufgrund ihrer relativen Kürze eigentlich ein häufigeres Auftreten erwarten lässt, nur gering belegt ist, regt zu der Annahme an, dass hier ein intertextueller Zusammenhang besteht.

Gestützt wird diese These dadurch, dass beide Dichter den Vergleich nicht wesentlich ändern: Syntax und Semantik (letztere betrifft die Vergleichsgegenstände *blî* und das Sängers-Ich bzw. dessen Herz) bleiben abgesehen von kleinen morphologischen Abweichungen gleich. Wenngleich die Vergleichsgröße *blî*, für die Ulrich sich entscheidet,

Corneau bearb. Ausg. neu herausgegeben, mit Erschließungshilfen u. textkritischen Kommentaren versehen, Edition der Melodien v. Horst Brunner, Berlin/Boston 2013, S. 311.

⁶⁷⁶ Vgl. MhDBDB, in der in der Kategorie „Lyrik“ nach „*blî*“ gesucht wird.

URL:<http://mhdbdb.sbg.ac.at/mhdbdb/App?action=TextQueryModule&string=blî&filter=&texts=%24Lyrik>; letzter Zugriff: 23.05.2019.

⁶⁷⁷ Die ersten drei Strophen von Ulrichs von Singenberg Fünfstropher (Lied 27,1–3) lauten:

*Sol ich mich rihten nâch dem Â,
daz kan ich wol gezeigen, wâ:
da kêr ich ûf des meisters slâ,
der ê sanc von der nebelcrâ.
vinde ich niht meisterschefte dâ,
noch kêr ich mich herwider sâ
und kloph ich anderswar darnâ.*

*Genuoge sprechent: 'sing als ê,
prüefe uns die bluomen und den clê!'
die wellent niht, daz ich verstê,
waz mir daran ze herzen gê.
swie vil ich in hievor geschrê,
daz tet in in den ôren wê:
nu wil ich sî niht touben mê.*

*Ich mac wol sprechen baz ,owî'
dan ieman, der nu lebende sî.
mir wont ein ungemüete bî,
daz swære machet als ein blî.
und hæet ich mîner crefte drî,
ich dorte als ein ervroren zwî,
diu liebe tuo mich sorgen vrî.*

(Zitiert nach: Schiendorfer, Max (Hrsg.): Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe v. Karl Bartsch neu bearb. u. herausgegeben. v. Max Schiendorfer, Bd. I: Texte, Tübingen 1990, S. 125).

Der Bezug des Liedes Ulrichs von Singenberg auf Walther ist in Ulrichs Lied deutlich markiert (vgl. Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 184f.). Entscheidend ist aber, dass Ulrichs Parodie darauf abzielt, den Klagegestus von Walthers Lied zu kritisieren, nicht aber dessen Witz und Pointenreichtum. So könnte Ulrichs Lied insofern als Überbietung Walthers betrachtet werden, als er zwar Walthers Muster aufgreift, dieses aber mit neuen Reimwörtern und neuem Inhalt füllt. In seiner Reproduktion bezieht Ulrich Stellung gegen Walthers Forderung nach Reproduktion mit der Begründung, dass eine sprachliche Reproduktion keinen Wahrheitsgehalt mehr besitze (vgl. Strophe 2), weil die Sprachformeln keine wahren Empfindungen (mehr) ausdrücken. Ausführlicher dazu Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, und Schiendorfer, Max: Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur, Bonn 1983.

sich in der höfischen Minnedichtung ungewöhnlich zeichnet, reicht allein dieser Befund kaum für die Begründung eines intertextuellen Verweises aus.

Mit Blick auf die formalen Eigenschaften des Winterstettenschen Verses gibt es jedoch einen Aspekt, dem eine ausgeprägte Markierungsfunktion zugesprochen werden kann und der im Zusammenspiel mit den Besonderheiten des *blî*-Vergleichs die Intertextualitätsthese festigt. Es geht hierbei um die formale Kontextualisierung des Vergleichs, die bei Ulrich und Walther spezifische Ähnlichkeiten aufweist. Walther bindet den *blî*-Vergleich in eine Strophe ein, die sich durch ihre einsilbigen Endreime auf *-î* auszeichnet. Auch Ulrich reimt Einsilber, lässt diese jedoch im Gegensatz zu Walther nicht Versenden verbinden, sondern Einzelverse untergliedern.

Zudem wählt Ulrich unterschiedliche Reimsilben, greift also Walthers Prinzip des ausschließlichen *î*-Reimes nicht durchgängig auf. Anders als Walther nutzt Ulrich Schlagreime, welche insofern eine pointierte Wirkung besitzen, als die hohe Frequenz der Reime (Viererabfolge von Reimwörtern auf *-î*) sowie die punktuelle Distribution des *î*-Reimes diesen vom Rest des Versikels abheben. Der Markierung des Vergleichs ist ferner zuträglich, dass die Reimstelle den Beginn des zweiten Halbversikels von F23 darstellt, so dass allein qua Position eine formale Exposition erfolgt. An Explizitheit gewinnt die Markierung dadurch, dass die Anzahl der Prätexte begrenzt ist, zugleich aber anzunehmen ist, dass die Prätexte selbst einen hohen Grad an Bekanntheit besitzen. Letzteres wäre auch im Hinblick auf Ulrichs Textstelle anzunehmen, die aufgrund der genannten Eigenschaften eingängig und leicht memorierbar ist.

Die Betrachtung des *blî*-Vergleichs im Licht einer intertextuellen Markierungstheorie lässt auf eine deutliche qualitative und quantitative Markierung bei Ulrich schließen. Es ist von einem bewussten Herausstellen der Textstelle durch den Dichter auszugehen. Die These vom Bezug Ulrichs auf Walthers Vokallied wird ferner dadurch gestützt, dass Ulrich auch in Lied 26 auf Walthers Vokallied alludiert.⁶⁷⁸ Es ist folglich anzunehmen, dass Ulrich Walthers Lied kennt und dessen Bekanntheit auch bei seinen Rezipienten voraussetzt.

Anders als Ulrich von Singenberg, dessen Lied eine Parodie von Walthers Vokalspiel darstellt,⁶⁷⁹ lässt die Winterstettensche Referenz auf Walther keine parodistische Absicht erkennen.⁶⁸⁰ Durch den Verweis auf Walthers Vokalspiel, das ein Lied ist, das seine

⁶⁷⁸ Allerdings lassen sich dort andere Formen der Markierung beobachten.

⁶⁷⁹ Vgl. Schnell, Rüdiger: „„Autor“ und „Werk“ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, in: Wolfram-Studien XV: Neue Wege der Mittelalter-Philologie: Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998, S. 12–73, hier S. 44; von „Nachahmung“ spricht Nolte, Theodor: „Mîn minnensanc der diene iu dar“: Zum Publikum des späteren Walther von der Vogelweide“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 39 (1998), S. 37–54, hier S. 44.

⁶⁸⁰ Gegenüber Ulrich von Singenberg, dessen Sänger-Ich sich aufgrund der Unwahrheit der Sprache gegen die Forderung wendet, *sing als ê, / prüefe uns die bluomen und den clê* (27,2,1f.), mahnt das Winterstettensche Sänger-Ich: *Swer diu wunne wol prüeven kunne, der sî des gemant, / wan diu zît ist wunneclîch gestalt* (1f.). Winterstetten bestreitet nicht den von Singenberg kritisierten, eingeschränkten Wahrheitsgehalt gattungsspezifischer Sprachformeln. Ulrichs von Winterstetten Fokus liegt hingegen auf der Darstellung der Poetizität von Minnedichtung in eben diesem Medium selbst. Dies setzt das Aufrufen der minnethematischen Diskurse mittels typischer Sprachformeln und Motivik voraus. Gegenüber Ulrich von

Kunsthafte Kunst bewusst ausstellt, vermag Ulrich seinem Leich eben diesen Gedanken einzuschreiben: die Kunsthafte Kunst von Minnedichtung. Walther führt virtuos vor, dass und in welcher Weise Minnesang Gestaltungskunst ist. Dabei manifestiert sich dessen formale Artifizialität im Vokalspiel, während die inhaltliche Artifizialität durch das Umdeuten bekannter Minnesangmotive ausgestellt wird, die statt weiterhin Minneklage zu sein, nun zu einer Winterklage werden. Letztere werden gewissermaßen zweckentfremdet und in einen neuen – teilweise unsinnigen – Kontext integriert. Durch diese Gebrauchsweise werden sie als frei verfügbares Dichtungsmaterial präsentiert, das je nach Belieben des Dichters aufgerufen und funktionalisiert werden kann. Dabei evozieren die Motive und Sprachformeln zwar eine durch ihren ursprünglichen minnethematischen Gebrauchskontext bedingte Grundsemantik, doch wird diese durch die Veränderung ihrer Bezugsgröße (Winter statt Minne) erweitert. So führt Walthers Lied einerseits die semantische Flexibilität klassischer Minnesangmotive vor, andererseits dass Minnesang formal und inhaltlich in erster Linie Gestaltungskunst ist.

Dieser poetologische Aspekt ist auch für Ulrichs Leich relevant, dessen poetologische Tiefendimension sich auf das Ausstellen von Minnedichtung als Gestaltungskunst konzentriert. So macht Ulrich das Minnethema zum Gegenstand des künstlerischen Spiels, indem es in Form von Minneklage, Frauenpreis oder Natureingang als Gegenstand öffentlichen Sings inszeniert wird. Letzterer richtet sich in erster Linie an ein breiteres (Minnesangkenner-)Publikum, ergo an denjenigen, der *die wunne wol prüeven kunne* (1). Die Referenz auf Walther erlaubt Ulrich eine stärkere Prononcierung der Kunsthafte Kunst der minnethematischen Inhalte. Zugleich wird Ulrichs Sänger-Ich durch die poetische Auseinandersetzung mit Walther als der Minnesangkenner und v. a. -könner stilisiert, den es am Leichbeginn mahnt, seine dichterischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen (2. Ordnung). Im Verweisen auf Walther manifestiert sich demnach die Dichterrolle von Ulrichs Sänger-Ich.⁶⁸¹

Zahlreiche Erzählelemente und Argumentationsmuster rufen bei Ulrich den minnethematischen Diskurs auf markieren als einen der Handlungsstränge des Leichs den Vollzug von Minnewerbung. So folgt auf die Dienstansage (vgl. 33) des Minnewerbers ein Schönheitspreis der Dame (vgl. 33ff.), in dessen Rahmen ihre Position im Vergleich zum Sänger-Ich mittels der Krönungsmetapher (vgl. 37) umschrieben wird. Aus dieser Hierarchie leitet das Sänger-Ich wiederum seine Forderung nach der Linderung seines Liebesschmerzes ab (vgl. 45ff.), der ohne ein helfendes Eingreifen der Dame zu seinem Tod führen würde (vgl. 53ff.).

Singenberg muss Ulrich von Winterstetten diese folglich einfordern, anstatt deren Reproduktion zu kritisieren.

⁶⁸¹ Textextern lässt sich der Verweis Ulrichs auf Walther auch als Aussage Ulrichs über sein Selbstverständnis als Dichter verstehen. Mit der Referenz auf Walther stellt er gewissermaßen eine Verbindung zwischen sich und Walther her, die ihn auf eine Stufe mit Walther stellt.

In einer weiteren Argumentationsschleife werden die charakterlichen Vorzüge der Dame, ihre *êre* (65), *güete* (66) und *zuht* (69), hervorgehoben und abermals mit der Bitte um die Besserung der Sorgen verknüpft (vgl. 67ff. und 76). Bis zum Tanzschluss des Leichs werden derartige Bitten immer wieder eingestreut (vgl. 89f. und 117ff.), wobei am Ende eine finale Konzentration stattfindet (vgl. 127ff.). Ihnen gehen in der Regel Dienstbekenntnisse und Minneklagen voraus (vgl. 75–88, 91–123 und 151f.).

Der minnethematische Diskurs wird mittels zahlreicher Schlüssel motive markiert. Dazu gehören etwa der rote Mund der Minnedame, der dem Sänger-Ich Linderung verschaffen kann (vgl. 71 und 123), der Minneblick (vgl. 61 und 97), der Minnetor (vgl. 93), die Minnefessel (vgl. 143) oder der Minnegruß (vgl. 154). Das der hohen Minne immanente Spannungsverhältnis zwischen dem erlittenen Liebesschmerz und der erhofften Freude, das durch den Minnedienst überbrückt werden soll, spiegelt sich in einem breiten Cluster aus Leidens- und Freudebegriffen: z. B. *swære* (19 und 150), *sorgen* (vgl. 21, 31, 46, 50, 67, 70, 109, 137, 147, 153 und 159), *kumber* (vgl. 23, 109 und 126), *nôt* (vgl. 24, 53 und 124), *leit* (vgl. 32, 52, 59, 114, 127 und 158), *pîn* (vgl. 43 und 15), *fröide* (vgl. 35, 38, 69, 102, 108, 128, 141 und 150) oder *frô* (vgl. 29, 105 und 138), die sich netzwerkartig über den gesamten minnethematischen Teil des Leichs erstrecken.

Metakommunikative Einsprengsel verdeutlichen immer wieder die Performativität der Minnewerbung (vgl. z. B. 93ff.), aber erst gegen Ende des Leichs eröffnet sich neben dem Minnesang 1. Ordnung auch eine poetologische Reflexionsebene (2. Ordnung). Das Sänger-Ich spricht hier über seine Sangaktivitäten, von denen es den anderen Minnesängern gern mehr dargebracht hätte: *Gerne ich sunge mê und brunge / dien, die singent unde bringent disen sanc / durh ir êre für: mit lêre / werdent hæne, diz gedæne ist in ze lanc* (161ff.). An dieser Stelle tritt insbesondere die Sängerrolle des Sänger-Ich hervor, die eine Erweiterung der Minnewerberrolle um die Ebene „ich singe“ darstellt, d. h. das Sänger-Ich spricht von einer Metaebene aus über seine minnewerberischen Aktivitäten und über die anderen Minnesänger, die seine Belehrungen verhöhnen und die sein „Getöne“ langweilt. Die Perspektivierung des Vollzugs von Minnewerbung (1. Ordnung) als Gesang bzw. als öffentlich vorgetragenes „Getöne“, das in ähnlicher Weise von anderen Sängern praktiziert wird, impliziert eine poetologische Reflexion (2. Ordnung).

Der Versikel ist aus verschiedenen Gründen von zentraler Bedeutung. Erstens wird durch die Aussage des Sänger-Ich, dass es gerne mehr Lieder sänge, der vorangehende, ausladende minnethematische Handlungsteil noch einmal deutlich als der Gesang perspektiviert, den das Sänger-Ich am Beginn des Leichs von den anderen (Sängern) einfordert. Ebenso wichtig ist, dass das bisher unbestimmte Pronomen *swer* aus *swer die wunne wol prüeven kunne* (1) durch *dien, die singent unde bringent disen sanc* (162) nun bestimmt wird. *Swer* hebt auf all jene ab, die zum einen *durh ir êre für* und zum anderen *disen sanc* singen. Damit wird nicht nur auf die Motivation der Sänger abgehoben, deren Singen durch ihre ehrenhafte Gesinnung veranlasst wird, sondern zugleich auf den Inhalt ihres Sanges. Das Demonstrativpronomen

disen, das sich auf den Sang des Sänger-Ich bezieht, legt nahe, dass ein Sang gemeint ist, der (formal und inhaltlich) dem entspricht, den das Sänger-Ich vorführt.

Zweitens spricht das Sänger-Ich in Bezug auf sein bisheriges Singen von einer *lre* (163), die seinen Zuhörern missfällt. Da der Gesang des Sänger-Ich bisher keine didaktischen Anweisungen erkennen lässt, kann *lre* nur auf den Sang des Sänger-Ich in seiner Gesamtheit bezogen werden. Wenn aber das Sänger-Ich seinem (gesungenen) Vollzug von Minnewerbung den Status einer Lehre zuweist, ist darauf zu schließen, dass es in seinem Sang aktiv die Kriterien umsetzt, die es an „guten“ Sang stellt, z. B. eine besonders kunstvolle euphonische Gestaltung. Mit der Perspektivierung des eigenen Singens als *lre* postuliert das Sänger-Ich folglich den hohen Qualitätsstandard seines eigenen Gesangs, der im Sinne einer *lre* als Vorbild taugt. Der Begriff *lre* suggeriert zudem die Erlernbarkeit „guten“ Singens, das sich demnach an objektiv abrechenbaren Kriterien bemessen muss. Mit dem Begriff *lre* tritt folglich die poetologische Metaebene des Leichs in den Vordergrund.

ber die poetologische Dimension hinaus entfaltet dieser Versikel ein komisches Potential, das rhetorisch durch einen semantischen Widerspruch generiert wird, der in den Begriffen *lre* und *gedene* angelegt ist. Der leicht abwertende Tenor von *gedene* scheint zu der Achtbarkeit einer Lehre nicht ganz zu passen, wobei dieser Kontrast besonders deutlich wird, weil beide Begriffe auf das Singen des Sänger-Ich bezogen werden. Es offenbart sich dabei eine gewisse Selbstironie, die das Sänger-Ich in Bezug auf sein eigenes Handeln hegt.

Nach diesen verstärkt poetologisch ausgerichteten Versikeln folgt das Ende des Leichs, an dem die durch das minnewerbende Sänger-Ich erstrebte Minnefreude zunehmend durch eine gesellschaftliche Sangfreude ersetzt wird. Das Sänger-Ich tritt in dieser Situation fast ausschließlich als Tanzmeister auf, während die Rolle des doppelt codierten Minnewerbers in den Hintergrund tritt. Die Ausdifferenzierung des Freudebegriffs wird durch eine Zusammenführung der minne- und der sangthematischen Handlungsebene über die Figur der Dame bzw. der weiblichen Rezipientin eingeleitet: *Ich gedinge, der ich singe, / daz si lerne doch vil gerne disen tanz* (165f.). Die vom Sänger-Ich umworbene Dame wird hier zu der Zuhörerin, die das Sänger-Ich durch sein Singen zum Tanz animieren möchte.

Eröffnet wird das Tanzthema mit einer allgemeinen Tanzaufforderung: *Wol f, ir kint, sint fr, s muoz buoz sorgen sn!* (169). Das Sänger-Ich regt als Tanzmeister das lebhafte Geschehen durch immer neue Aufforderungen an. Entsprechend ist der Schlussteil des Leichs durch zahlreiche Imperative geprägt, welche die Zuhörer zur Bewegung antreiben: *Frowen, nu singent und dringent und springent hübsche tritte!* (177), *[p]faffen, leigen, trettent an* (179), *singent den reijen, ir sult iuch zweien* (185) und *Schrent alle „heia hei!“* (193).

Untermalt wird der anspornende Tenor der Imperative durch die rhythmische Gestaltung der Versikel (insbesondere ab M46), deren stakkatohafte Verssprünge ein übermütig hpfendes Tanzgeschehen nachahmen. Während *sorgen* (169) und *trren* (vgl. 170) im minnethematischen Teil des Leichs noch im Zentrum stehen, sollen sie nach Wunsch des

Tanzmeisters nun zugunsten von guter Laune verschwinden: *Trûren, var hin! sîn muot tuot geil, heil werden schîn* (170). Die Trauer, der das Sânger-Ich als erfolgloser Minnewerber ausgesetzt war, wird nun eine allgemeine gesellschaftliche Freude entgegengesetzt, wobei der Minneschmerz gleichsam durch Tanzfreude kompensiert wird. Pointe ist dabei, dass die ausbleibenden Minnefreuden Gegenstand des Sanges sind, der nun zur freudestiftenden Tanzbegleitung wird. Schlussfolgern lässt sich daraus, dass (auch) die Minneklage direkte Freude machen kann und zwar unter der Voraussetzung, dass sie (fiktiver) Gegenstand von (Tanz-)Gesang ist.

Durch Namensnennungen, die an Neidhart erinnern,⁶⁸² werden nun einzelne weibliche Figuren aufgefordert, am Tanz teilzunehmen und so zur allgemeinen Vertreibung der Trauer beizutragen: *Wâ ist nu uote und guot und tuot uns sorgen bar? [...] Springent frælich an den tanz!* (171ff.). Die Tanzaufforderung wird mit der sommerlichen Natur begründet, die als Zeit der Freude (*hiure ist der sumer glanz / dâ wirt diu fröide ganz* (174f.)) zugleich Zeit des Tanzes ist. Deshalb kann durch den Tanz auch der Aufforderung des Sânger-Ich, *[ê]rent den meien* (185) Folge geleistet werden. Spätestens seit Neidhart geht die Funktion der Sommermotivik darüber hinaus, bloß die Befindlichkeit des Protagonisten zu kontrastieren: Der Sommer steht vielmehr für die Unbeschwertheit und Freude des Sängers.

Für den Winterstettenschen Leich ist dies insofern relevant, als Ulrich ein Sânger-Ich inszeniert, das trotz seiner Minnesituation fröhlich ist. Zwar bezieht sich Ulrich nicht auf ein bestimmtes Lied Neidharts, aber er alludiert immer wieder auf die Tradition der Neidhartschen Sommerlieder, zu deren inhaltlichem Programm die allgemeine (Tanz-)Freude – und zwar auch die des Protagonisten – zählt.⁶⁸³ Anders als bei Neidhart wird Freude bei Ulrich aber nicht deshalb möglich, weil das Szenario in ein dörperliches Milieu transponiert wird. Obwohl die Anklänge an Neidhart deutlich sind, wenn es bei Ulrich um die *hübschen kinden under dien linden* (vgl. 183) geht, lassen Aufforderungen wie *[r]ihtent ze minne die sinne dar inne mit guotem sitte!* (178) oder die Tatsache, dass auch die Minnedame der tanzenden Schar angehört (vgl. 165ff.) immer wieder Zweifel an einer vollumfänglichen Transposition des Winterstettenschen Tanzszenarios ins bäuerliche Milieu aufkommen.⁶⁸⁴

Im Zentrum des Winterstettenschen Leichs steht vielmehr die Frage, unter welchen Bedingungen der klassische Minnesang, der bei Ulrich als Minnewerbung und -klage aktualisiert wird, Freude zu stiften vermag, die auch den Minnesânger selbst einschließt. Nach Strohschneider gehe es darum,

⁶⁸² Die Nennung der am Tanzgeschehen teilnehmenden Figuren sowie die Namen dieser Figuren selbst entsprechen dem Neidhartschen Vorbild. Siehe dazu die Interpretation von Leich III.

⁶⁸³ Neidharts poetisches Alter-Ego, der Riuwentaler, findet seine Entsprechung in der Figur des Schenken (vgl. 63), die zu einer biographischen Lesart des Winterstettenschen Leichs einlädt.

⁶⁸⁴ Ulrich legt sich nicht vollkommen fest, so dass der Leich unterschiedliche Lesarten bietet. Die Möglichkeit, dass sich das Tanzgeschehen in einem dörperlichen Milieu verorten könnte, ohne dass dies aber jemals völlig gesichert ist, stellt einen zusätzlichen Reiz für den literarischen Kenner dar.

im Text selbst vorzuführen, wie das soziale Verständigungs- und Selbstidentifikationspotential des hohen Sangs die Freude des Hofes zu mobilisieren vermag, und darum gilt seine Sorge [die des Tanzmeisters; Ergänzung L. K.] keineswegs mehr der unerfüllten Minne, sondern allein dem Gelingen des Tanzes und (damit zugleich) der gesellschaftlichen Akzeptanz der Kunst. [...] Die funktionale Verschränkung der Virtuosenrollen des Sängers und des Tanzmeisters liest sich insofern als Modus der institutionellen Sicherung des hohen Sangs.⁶⁸⁵

Die Umsetzung dieser Intention bedarf keiner vollständigen Übernahme aller poetologischen Einzelkonstituenten des Neidhartschen Sommerliedes. Vielmehr genügt es, durch gezielte Allusionen die Idee zu evozieren, die das Neidhartsche System allem voran prägt: Die Entstehung allgemeiner, gesellschaftlicher Freude durch gemeinsamen Tanz. Diesen Gedanken verbindet Ulrich über eine geschickte Inszenierung der textinternen Kommunikationssituation mit Ausdrucksformen des klassischen Minnesangs und kann auf diese Weise unmittelbar vorführen, dass auch letzterer als gesungene Tanzbegleitung gesellschaftliche Freude vermitteln kann.

Der Leich endet mit dem Topos der reißenden Saite.⁶⁸⁶ Dieser Vorgang beendet nicht nur das Tanzgeschehen, sondern auch die Minnepoesie, die über die Tanzmusik ausgedrückt wird.⁶⁸⁷ Mit der funktionalen Verschränkung von Minneklage und Tanzszenario führt Ulrich eine Möglichkeit der institutionellen Etablierung des klassischen Minnesangs vor, bei welcher der Wertekanon der hohen Minne nicht zersetzt, sondern im Gegenteil sogar affirmiert wird.⁶⁸⁸

5. Auswahl Literatur

Apfelböck, Tradition, S. 159ff.; Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1073f.; Bartsch, Rezension zu Minor, S. 1073; Bein, Walther, S. 311; Brinkmann, Wesen und Form, S. 150–177; Brunner [u.a.], Walther, S. 65; Bumke, Höfische Kultur, S. 779; Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 184f.; de Jong, Gottfried, S. 118f.; Ehrismann, Wortgeschichten, S. 161ff.; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 136–181; Handschin, Estampie und Sequenz (Teil 1); Jammers, Ausgewählte Melodien, S. 131f.; KLD II, S. 567–572; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 93ff.; Liede, Dichtung als Spiel, S. 89; McGee, Medieval Instrumental Dances, S. 10; Nolte, Zum Publikum des späteren Walther, S. 44; Ranawake, Strophenkunst, S. 328f.; Schnell, „Autor“ und „Werk“; Schwarz, Kurze deutsche Wortgeschichte, S. 43; Shields, Michael: „Tanzspuren im Text. Choreographische Aufführungsindizien im Leich und ihre Bedeutung“, in: Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300): Lieder zum Tanz – Tanz im Lied, hg. v. Dorothea Klein, Brigitte Burrichter u. Andreas Haug, Würzburg 2012 (=

⁶⁸⁵ Strohschneider, Tanzen und Singen, S. 207f.

⁶⁸⁶ Zur Funktion des Motivs der reißenden Seite vgl. die Ausführungen in Leich III.

⁶⁸⁷ Vgl. Strohschneider, Tanzen und Singen, S. 225. Nach Strohschneider könne das Ende dieses Leichs, das textintern das Ende des Tanzes inszeniert, aber nicht zwangsläufig als Abschluss des Tanzes gewertet werden, da immer noch zwischen der außerliterarischen pragmatischen Gebrauchsebene und der leichinternen Ebene zu unterscheiden sei.

⁶⁸⁸ Strohschneider beschreibt diesen Prozess als Zeremonialisierung und Entreferentialisierung des Klagegesangs, weil der hohe Sang, ergo die Minneklage, in dem Moment Teil einer rituellen Interaktion werde, in dem er im höfischen Tanz realisiert werde (vgl. Strohschneider, Tanzen und Singen, S. 208f.).

Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 181–203, hier S. 187f. und 197; Spanke, Sequenzform; Strohschneider, Tanzen und Singen; Tervooren, Schönheitsbeschreibung; Wolf, Die Tänze des Mittelalters.

Leich V

1. Allgemeine Angaben

C: 87^{va}–88^{ra}.

Anzahl der Versikel: 27; davon Sonderformen: 2.

Anzahl der Verse: 86.

2. Metrische Form

a) Gesamtstruktur⁶⁸⁹:

1	2	3	4	5	6	7	8
A	A	*A	*A	B	B	*A	*A

9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
C	*C	D	D	C	C	E	*C	C	D	D

20	21	22	23	24	25	26	27
F	F	G	G	H	H	J	J

b) Versikelbau:

A	3m	A3m				6m	2
	2w	3m				5m	
	3m	A3m				6m	
	2w	2m				4m	
*A	3m	A3m				6m	4
	2w	4m				6m	
	3m	A3m				6m	
	2w	2m				4m	
B	3m	3m				6m	2
	3m	3m				6m	
	2w	3m				5m	
	3m	3m				6m	
	3m	3m				6m	
	2w	2m				4m	
C	A3w	A1m	A1m	2w		A7w	4
	3w	4w				7w	
*C	A3w	1w	1w	2w		A7w	2
	3w	4w				7w	

⁶⁸⁹ Struktur nach KLD II, S. 572:

1	2	3	4	5	6	7
A	A	A	A	B	A	A

8	9	10	11	12	13	14
C	C	D	D	C	C	E

15	16	17	18	19	20	21	22
C	C	D	D	F	F	G	G

23	24	25	26
H	H	J	J

D	2w	1w	A1w	A1w	3w	8w	4
	2w	2w	1w	2w		7w	
E	1w	1w	A2w	1w	3w	8w	1
	1w	1w	A2w	1w	3w	8w	
F	A2m	3w				A5w	2
	A2m	3w				A5w	
G	2w	A1w	A1w	A1w		5w	2
	A2w	A1w	A1w	A1w		A5w	
H	4m					4m	2
	4m	A1m				5m	
	4m					4m	
	4m	A1m				5m	
J	3m					3m	2
	A4m					A4m	
	A3w					A3w	
	A3m					A3m	
	A4m					A4m	
	A3w					A3w	

Leich V gliedert sich in drei größere formale Teile, von denen sich wiederum der erste und zweite Teil in je drei kleinere Teile aufspalten. Die leicheinleitenden A-Versikel zeichnen sich durch einfach zäsurierete Halbversikel mit zwei-, aber überwiegend dreihebigen Versstücken aus. Der zweite Halbversikelschluss (clos) ist gegenüber dem ersten Halbversikelschluss (vert) um eine Hebungssilbe reduziert, so dass metrische Endendifferenz vorliegt. Versikel *A unterscheidet sich von A lediglich dadurch, dass der erste Halbversikelschluss (vert) von *A eine Hebungssilbe mehr aufweist als der von A, der vert von A gegenüber dem vert von *A also um einen Takt verkürzt ist. Die metrische Endendifferenz zwischen vert und clos fällt demnach in *A stärker (2 Takte bzw. Hebungen) aus als in A.

Versikel B ist gegenüber A und *A zwar etwas umfangreicher, ansonsten aber sehr ähnlich: Hier wird pro Halbversikel lediglich ein weiterer Sechsheber ergänzt, der sich unter Beibehaltung der einfachen Zäsurierung aus den A- und *A-Strukturen in zwei dreihebige Versstücke untergliedert. Beibehalten wird in B auch das Prinzip der Endendifferenzierung, das mit einer Differenz von einer Hebung bzw. einem Takt aber der Endendifferenz aus A nähersteht als der aus *A. Das bedeutet, dass der *vert* in B entgegen *A, aber wie A, insgesamt fünfhebig ist.

Das erste Drittel des Leichs zeigt sich mit den Versikeln A, *A und B metrisch als relativ ausgeglichen. Mit C und der Sonderform *C⁶⁹⁰ verändert sich dies, besonders in den ersten Halbversikeln, die durch Zäsuren in ein dreihebige und drei Versstücke mit je ein oder zwei Hebungen unterteilt werden. Im zweiten Halbversikel wird die aus den vorangehenden Versikelstrukturen bereits bekannte Einfachzäsurierung fortgesetzt, so dass neben einem bewegten vert ein recht ausgeglichener clos steht. Die Entwicklung hin zu einer höheren

⁶⁹⁰ Während C im Binnenreim des verss einsilbig-männlich kadenzierte Reimwörter besitzt, sind diese an entsprechender Stelle in *C weiblich kadenziert.

metrischen Dynamik setzt sich mit den Versikeln D und E, den Schlagreimstellen des Leichs, fort und erreicht dort ihren Höhepunkt.

Mit insgesamt acht Hebungen sind der erste Halbversikel von D sowie Versikel E innerhalb des Leichs am umfangreichsten. Dabei besitzt auch in D der Halbversikelschluss mit sieben Hebungen eine Hebung weniger als die Halbversikelspitze. Hier liegt erneut Endendifferenz vor. Die achthebigen Verse sind bis auf ein dreihebige Schlussstück in jeweils ein- und zweihebige Versstücke aufgespalten, was den Eindruck metrischer Sprünge evoziert. Zudem zeigen die Halbversikel von E den typischen Verseingang aus zwei einhebigen Versstücken, den Ulrich auch in seinen anderen Leichs gern verwendet.⁶⁹¹ Aufgrund der Kleinteiligkeit der Versikel erscheint der zweite Formteil des Leichs als dynamisch-beweglich. C und *C fungieren hier als Refrainversikel. Wie bereits im ersten Teil des Leichs lassen sich auch die Kleingruppen im zweiten Teil als eine Abfolge von Grundform, Variation der Grundform und Repetition der Grundform⁶⁹² definieren. Die formale Architektonik des ersten und zweiten Formteils ist folglich als rational zu beschreiben.

Im Unterschied dazu stellt der dritte Formteil eine Abfolge von vier Doppelversikeln dar: FF GG HH JJ. Hier erfolgt eine sequenzartige⁶⁹³ Aneinanderreihung unterschiedlicher Kleingruppen. In F wird der Versikelumfang zunächst von acht (E) auf fünf Hebungen reduziert und auch die Zahl der Zäsuren sinkt, so dass die Halbversikel nur noch in lediglich zwei Versstücke gespalten sind. In G wird zwar diese Fünfhebigkeit zwar beibehalten, allerdings wie in D und E wieder in Kleinteile (überwiegend Einheber) aufgespalten. Mit Versikel G wird folglich die metrische Beweglichkeit des dritten formalen Leichteils auf ihren Höhepunkt getrieben. In H und J erfolgt ein Abfall, der zum einen durch eine allgemeine Reduktion der Hebungszahlen erzielt wird und zum anderen dadurch, dass die Verse zunehmend unzäsurirt sind. Zwei der vier Verse von H sowie der gesamte Versikel J sind vollkommen glatt; sie entfalten einen geradezu melodisch-fließenden Charakter. In H ist zudem erneut Endendifferenz festzustellen, allerdings nicht in der bei Ulrich üblichen Form mit verkürztem clos und verlängertem vert, sondern in der eigentlich typischen Form mit verlängertem clos und verkürztem vert.⁶⁹⁴

Bei Kuhn wird Leich V als eine Übergangsform zwischen dem Estampietyp und dem Mischtyp von Leich III, der sich zwischen Estampie und Lai verortet, ausgewiesen.⁶⁹⁵ Demnach müssen die Merkmale der Estampie stärker ausgeprägt sein, als die des Lais. Tatsächlich erinnern zwar das Prinzip der Endendifferenzierung, die Refrainfunktion der Versikel C und *C sowie die Gliederung des Leichs in drei Großteile an die französischen Estampien, finden dort in der Form Ulrichs aber auch keine genauen Entsprechungen. So

⁶⁹¹ Vgl. dazu Ranawake, *Strophenkunst*, S. 329, sowie die Ausführungen am Ende des Formalen Kommentars zu Leich II sowie den Kommentar von Leich III.

⁶⁹² Vgl. auch Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 101.

⁶⁹³ Zu den Formprinzipien der Sequenz vgl. Spanke, *Sequenz und Lai*, S. 152ff.

⁶⁹⁴ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 329 und Anm. 546.

⁶⁹⁵ Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 105.

lässt etwa der Aufbau der drei Formteile lediglich im ersten und im zweiten Teil Parallelen zur Estampie erkennen, da diese auch im Inneren einen triadischen Aufbau, jeweils nach dem Muster Grundform, Variation und Repetition der Grundform, zeigen.⁶⁹⁶ Die Architektonik des dritten Teils erinnert mit ihrer nicht-triadischen Bauform und ihren Doppelversikeln hingegen eher an das Sequenzschema.⁶⁹⁷

c) Abweichungen von der Alternation:

2 und 6 werden in KLD I um je eine Hebungssilbe ergänzt, um sie den Hebungszahlen der übrigen ersten Halbversikelschlussverse von A anzugleichen; diese sind sechshebzig. Diesem Eingriff entsprechend werden in KLD I/II keine Sonderformen von A ausgewiesen.

8 wird bei H durch Streichung von *grôze* um eine Hebungssilbe verkürzt, um die Zweihebzigkeit herzustellen, die auch die anderen A-Versikel an dieser Position zeigen.

30 *sît du mich niht træsten wilt*: Aufgrund des Reimes zu *herzeleit* (32) erfolgt bei M Änderung zu *sît dîn træsten ie mich meit*.

32 *herzeleit*: Aufgrund des Reimes zu *træsten wilt* (30) erfolgt bei K Änderung zu *her gezilt*.

34 *dien*: Der Art. ist die alem. Form des Dem.-Pron.s *dën* im Dat. Pl. (vgl. Paul §M44).

38 *daz mir fröide niht zerrinne*: Dem Daktylus in 40 entsprechend stellt K dieses Versmaß durch Wortumstellung auch hier her. So auch *scheide mich* (48), *minne mich* (52) und *ich langer* (54).

39 *tougenlîchen*: Um den Versschluss rhythmisch an *fröide wil swindên* (45) und *dur dîn êrê* (47) anzugleichen, ersetzt K *tougenlîchen* durch *heimlîchen*. Vgl. auch *dîner güete* (51).

44 *fröide mir*: Nach Selge müsse die Wortfolge zum Erhalt des daktylischen Rhythmus (in den anderen D-Versikeln) vertauscht werden.⁶⁹⁸

45 *fröide*: Zur Vermeidung einer zweisilbigen Senkung ersetzt K *fröide* aus metrischen Gründen durch das einsilbige *si*. Da *si* sich auf *liebe* (45) beziehen muss, ändert sich auch die Semantik. Nach K.s Änderung lautet der Vers nhd.: *Wo soll ich nun Liebe finden, wenn sie mir deinetwegen schwinden will?*

48 *scheide mich*: Vgl. *daz mir fröide niht zerrinne* (38).

51 *dîner güete*: Zu K.s Änderung dieser Stelle vgl. *tougenlîchen* (39) erklärt.

52 *minne mich*: Vgl. *daz mir fröide niht zerrinne* (38).

54 *ich langer*: Vgl. *daz mir fröide niht zerrinne* (38).

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

9 *dem*: Das Prädikat *erzeigen* (10) kann ohne Bezeichnung der Person zwar mit Akk. stehen, regiert aber ein Dat.-Objekt mit entsprechend flektiertem Art., sobald die Person bezeichnet wird.⁶⁹⁹ Auch die Dat. Pl.-Form *den man* (9) ist unwahrscheinlich, da dann fehlende

⁶⁹⁶ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 106, und erneut Ranawake, Strophenkunst, S. 329.

⁶⁹⁷ Zur Differenzierung von Estampie und Sequenz vgl. Handschin, Jaques: „Über Estampie und Sequenz. Teil II“, in: ZfMw. 13, H. 3 (1930), S. 113–132.

⁶⁹⁸ Vgl. Selge, Studien, S. 29.

⁶⁹⁹ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 866b.

Flexionsendung des Subst.s (*man* stM. – *mannen*) angenommen werden müsste und diese Form darüber hinaus nicht zum Numerus des Pron.s *dem* (10) passt, das sich auf *man* bezieht.

11 *nimet*: Das schwachtonige *e* der Flexionsendung *-et* wird bei K getilgt; bei Präs.-Formen ist dies nicht ungewöhnlich (vgl. Paul §L53.4).

13 *die reinen fruht*: Nach best. Art. flektiert das vorangestellte pronominale Adj. meist schwach. Be.s Form *reine* zeigt hingegen starke Flexion.

15 *ir kraft ist mir ein her*: Diese Phrase heißt nhd. *jemandem gefährlich/überlegen sein*, aber auch *jemandem (im Kampf) stark zusetzen*.⁷⁰⁰

18 *sô*: Statt handschriftlichem *si si* ist sicherlich *sô si* gemeint. Die Konj. *sô* dient der Einleitung temporaler Nebensätze, besitzt in diesem Falle aber konditionale Bedeutung.

29 *enzît*: Ist hier Adv.; aus *in zît*.⁷⁰¹

38 *mir fröide niht*: In der Handschrift steht der Sgl. *fröide* stF., nicht der Gen. Pl. *fröiden* (vgl. H, M sowie KLD I/II). Der Sgl. *fröide* ist hier wahrscheinlicher, da es bereits zuvor *mîn fröide nider lît* (29) heißt.

49 *lerne*: Hier ist tatsächlich *lernen* im Sinne von *erlernen* gemeint. Bereits in Leich IV,166 sagt das Sänger-Ich, es hoffe, dass seine Herrin seinen Tanz noch *erlernen* werde, wobei *lernen* dort in Zusammenhang mit *lêre* (LIV,163) steht. Der Tenor des Sänger-Ich gegenüber der Dame ist didaktisch belehrend. Mit dem Verb *lernen* und dessen Kombination mit den metapoetischen Termini *dæne*, *singe* und *sanc* (alle 49) öffnet sich eine poetologische Bedeutungsebene, die auf das Handwerk der Dichtkunst abhebt, dem aufgrund seiner Erlernbarkeit eine gewisse Regelmäßigkeit innewohnen muss.

51 *tougen*: Ist hier Adv. zu *ougen* swV..

55 *borge*: Das swV. regiert *mir* (55), einen Dat. der Person.⁷⁰²

57 *wand*: Das auslautende *-d* verbindet sich im Liedvortrag mit dem anlautenden *d-* von *diu* (57) und wird deshalb bei Be, H, M und K weggelassen.

60 *ob*: Konj., bei zweifelnder Frage verwendet, wobei der Begriff des Zweifels ausgelassen wird;⁷⁰³ es kann sich statt *ob* auch *daz* finden.

78 *wilt dû*: Bei H.s Form *wiltû* hat das nachgestellte *dû* durch Assimilation sein *d-* verloren.

80 *fröie*: Freuen kann sich das Sänger-Ich, wenn es *muoz zergân* / [...] *mîn trûrig wân* (78f.); letzteres bedingt ersteres. Das Adv. *herzeclîche* (80) spricht zudem dafür, dass hier ein Verb und kein Substantiv steht.

b) Sachkommentar:

1 *Minne* (Personifikation): Das Abstraktum *Minne* erfüllt besonders als Personifikation zahlreiche, teils widersprüchliche Funktionen, die sich in der Minnedialektik der höfischen Lyrik. Ursprünglich umfasst der Begriff *minne* zunächst die *höfische Liebe, Freundlichkeit*

⁷⁰⁰ Vgl. Jesko, Friedrich: Phraseologisches Wörterbuch des Mittelhochdeutschen: Redensarten, Sprichwörter und andere feste Wortverbindungen in Texten von 1050–1350, Tübingen 2006 (= RGL; 264), S. 209.

⁷⁰¹ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 603.

⁷⁰² Vgl. Lexer, Bd. 1, Sp. 327.

⁷⁰³ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 426a.

(auch im religiösen Sinne) oder *zwischenmenschliche Zuneigung*,⁷⁰⁴ wobei die semantische Nuancierung von *minne* stark durch die Gattung beeinflusst wird. Im Werbelied steht *minne* meist für die hohe Minne⁷⁰⁵, die sich in der Regel durch Entsagung, Sehnsucht, Liebesschmerz, Trauer, aber manchmal auch Glück auszeichnet.⁷⁰⁶ Die personifizierte Minne kann dem Liebenden entweder feindlich gegenüberstehen und ihm Sorgen, Schmerz und Kummer verursachen oder sie tritt als helfende Trösterin auf, die dem Liebenden Unterstützung schenkt und von ihm um Hilfe gebeten wird. In Leich V fungiert die Minne vor allem als eine „entlastende Instanz“ für menschliches Fühlen, Denken und Handeln⁷⁰⁷: Die Macht der Minne zwingt den Liebenden zu einem Verhalten, das Außenstehenden als töricht erscheinen mag. Die Haltung und das Verhalten des Liebenden finden ihre Erklärung in der Existenz des überpersönlichen Wesens der Minne.⁷⁰⁸ Als solches steht die Minne für die Über- und Allmacht der Liebe. Die Personifikation der Minne erfüllt im Sinne einer Amplificatio hier zudem eine rhetorische Funktion,⁷⁰⁹ indem sie die Handlung wirkungsvoll ausschmückt.

19 schulden: Vgl. Pfandmetaphorik Sachkommentar Lied 26.

30 dîn eigen sîn: Vgl. Dienstmetaphorik Sachkommentar Lied 30.

41 Ich vil tumber: Diese Phrase fungiert als Bescheidenheits- oder auch Unfähigkeitstopos. Das Sänger-Ich kokettiert mit der eigenen Dummheit und Naivität; es gibt vor, die Spielregeln der Gattung nicht zu kennen, beweist aber durch sein Sanghandeln oft das Gegenteil. Der Topos ist in der höfischen Lyrik durchaus häufig anzutreffen, bei Ulrich insgesamt 21 Mal.⁷¹⁰

64 rôse in dem touwe: Vgl. Sachkommentar Lied 2.

67 rôter munt: Vgl. Sachkommentar Leich I.

71 reiniu fruht: Vgl. Sachkommentar Leich IV

84 heiâ hei: Vgl. Sachkommentar Leich III.

4. Interpretation

⁷⁰⁴ Vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 138. Ehrismann weist darauf hin, dass mhd. *minne* und *liebe* nicht immer dasselbe gewesen seien: Während *minne* ein intensiveres Gefühl beschreibe, sei für *liebe* etwa die Semantik der Freude stets mit zu bedenken (vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 139).

Zur Herkunft und Bedeutung des Begriffs *minne* vgl. auch Wiercinski, Dorothea: *Minne. Herkunft und Anwendungsgeschichte eines Wortes*, Köln/Graz 1964 (= Niederdeutsche Studien, Bd. 11).

⁷⁰⁵ Die terminologische Fixierung des Begriffs der hohen Minne gehe nach Haferland auf Walther von der Vogelweide zurück. So sei der Begriff im Minnesang vor Walther noch nicht eindeutig am objektiven Wert der Minne festgemacht worden, mit der der Minnewerber sein eigenes Ansehen steigern, sondern er habe sich vielmehr am sozialen Status der Dame orientiert, der höher gewesen sei als der des Mannes (vgl. Haferland, *Hohe Minne*, S. 219).

⁷⁰⁶ Vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 141ff.

⁷⁰⁷ Schnell, Rüdiger: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur* Bern/München 1985 (= Bibliotheca Germanica, 27), S. 392.

⁷⁰⁸ Vgl. Schnell, *Causa amoris*, S. 392.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd., S. 396.

⁷¹⁰ Vgl. Die Gedichte Reinmars von Zweter, hg. v. Gustav Roethe, Leipzig 1887, S. 203.

Anders als in die Winterstettenschen Leichs II, III und IV weist Leich V ebenso wie Leich I keinen Natureingang auf. Entsprechend unmittelbar wirkt der Einstieg in die Handlung. Anstelle des Entwurfs ausladender Naturszenarien findet sich eine programmatische Ansage: *Minne twinget mich mit al ir kraft, daz ich / aber singe von der frowen mîn* (1f.). Das männlich codierte Sänger-Ich sieht sich durch die personifizierte Minne veranlasst, abermals über und zu seiner Minnedame zu singen. Der metakommunikative Charakter der Aussage veranschaulicht die doppelte Codierung des Sänger-Ich als Liebender und Singender: Hier geht es zunächst um den konkreten Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung).

Auch das Ziel seines Singens gibt das Sänger-Ich bereits zu Beginn des Leichs preis: *[W]il sî, sô mac ir gruoze / machen ringe mir den pîn* (3f.). Als Minnedienst zielt das Singen des Sänger-Ich darauf ab, die Dame zu einem Entgegenkommen zu motivieren und auf diese Weise seinen Liebesschmerz zu lindern. Diese Ausgangslage entspricht den Gesetzlichkeiten der hohen Minne und folglich auch den Gattungen des Minnesangs, durch deren Aktualisierung den Werten der hohen Minne Ausdruck verliehen wird.

Die Prominenz des Minnethemas artikuliert sich auch über die stilistische Gestaltung des ersten Leichteils. Insbesondere die rhetorische Verdichtung am Beginn der ersten acht Versikel durch die *minne*-Anapher fällt auf. Zusätzlich ausgedehnt wird die Anapher auf die Halbversikel von B5 und B6. Syntaktisch fungiert *minne* teilweise als Subjekt, in den meisten Fällen jedoch apostrophiert das Sänger-Ich die personifizierte Minne. Die Prädikate, die in Bezug zur Minne gesetzt werden, präsentieren die Minne als eine mächtige Instanz, die nicht nur das Handeln des Sänger-Ich, sondern auch das anderer Männer (vgl. 9f.) und das der Minnedame (vgl. 13) beeinflussen kann. Sie zeigen die Minne sowohl als eine Herrscherin, die *twinget* (1), als auch als Helferin (vgl. 20 und 33), die *kumber wenden* (6) und *tröst erzeugen* (10) kann.

Obwohl die Minne prinzipiell in der Lage ist, die Anliegen des Sänger-Ich zu unterstützen, ist ihr Verhalten dem Sänger-Ich gegenüber durch Feindseligkeit geprägt: *[N]u nimet si mîn niht war* (11), *sî wil neigen mir den muot* (12), *sô sî mich machet alt* (18) und *sî tuot mir sô wê* (19). Dass das Sänger-Ich der Minne unterlegen ist und sich in ihrer Abhängigkeit befindet, wird dabei vor allem mittels kampfmeteraphorischer Elemente veranschaulicht. Mit *ich bin âne wer, ir kraft ist mir ein her* (15) inszeniert sich das Sänger-Ich als chancenlos gegenüber der übermächtigen Minne. Das Kampfbild, das besonders durch *wer*, *kraft* und *her* evoziert wird, ruft zudem die Semantik physischer Gewalt auf, die in diesem Fall von der kampfüberlegenen Minne ausgeht. So ist folglich nicht bloß die Gefühlswelt, sondern das generelle Überleben des Sänger-Ich abhängig von der Gunst der Minne.

Das Wesen und Handeln der Minne machen das Sänger-Ich alt (vgl. 18). Mit dieser Erklärung erfolgt hier eine Umkehr der logischen zeitlichen Reihenfolge, denn das Motiv des Alterns wird dem Kampfbild nachgestellt. Auf den durch die Kampfterminologie evozierten Tod des Sänger-Ich folgt demnach noch dessen Altern (Hysteron Proteron).

Dieses Paradoxon sowie das Altersmotiv, das zum Motivrepertoire der höfischen Minnelyrik gehört, sind Ausweis der Poetizität der Rede des Sänger-Ich. Sie verweisen darauf, dass die Minnewerbung des Sänger-Ich in erster Linie als Produkt künstlerischer Inszenierung zu begreifen ist, nicht aber als Ausdruck tatsächlicher Gefühlslagen. In diesem Sinne korrelieren sie mit der *minne*-Anapher sowie mit der metrischen Ausgestaltung der Versikel, die ihrerseits Ausdruck von Kunstschaffen sind.

Die Unterlegenheit des Sänger-Ich gegenüber der Minne begründet seinen flehentlichen Tenor ihr gegenüber. Gleich zweimal bittet das Sänger-Ich: *Minne, hilf enzît* (20 und 29). Durch *nû gedenke an mich und træste minneclîch* (35) verdeutlicht das Sänger-Ich, worin diese Hilfe bestehen könnte. Die Argumentationsstrategie des Minnewerbers gegenüber der Minne lässt sich als moralisierend beschreiben. Er fordert sie zum Handeln auf *durch zuht* (13), *dur die fuoge dîn* (23) und *dur dîn êre* (36). *Zuht*, *fuoge* und *êre* gehören zu den höchsten (höfischen) Handlungsmaximen; sie beschreiben das erstrebenswerte Ideal des adligen Lebens, das gemeinhin auch mit der Minnedame in Verbindung gebracht wird. Das Bild der Minnedame wird auch dadurch evoziert, dass die Minneklagen und die Bitten des Sänger-Ich um Unterstützung in vielen anderen minnelyrischen Texten an die Adresse der Dame gerichtet werden. Dem Minnesangkenner ist dies bewusst und er versteht die Forderungen des Minnewerbers an die Minne zugleich als Forderungen an die Dame.

Ein weiteres gattungstypisches Charakteristikum ist die Ausgestaltung des Gegensatzes zwischen erwünschter *fröide* und erfahrenem Leid, das mittels dichtenr semantischer Cluster aus *kumber* (6), *sende klage* (22), *leit* (25, 28 und 42), *sorge* (26, 42 und 44) und *swære* (43) beziehungsweise *træsten* (30 und 35) und *trôst* (31) entfaltet wird. Das *fröide*-Cluster spannt sich von Versikel B6 bis einschließlich Versikel C14; in jedem einzelnen Versikel findet sich hier das Lemma *fröide*. Die Repetition des Begriffs verleiht diesem Emphase und führt dazu, dass *fröide*, das erwünschte Hochgefühl (auf das letztlich auch dieser Leich hinwirken soll), programmatischen Charakter erhält. Auch typische Minnesang-Sprachformeln, zu denen etwa *ich muoz dulden sende klage* (22) oder *sît du mich niht træsten wilt* (30) gehören, sind in den beiden Teilen, in denen das Sänger-Ich seine Minneklage gegenüber Minne und Dame äußert, aufzufinden. Es ist folglich kaum ein Unterschied im Gestus des Sänger-Ich abhängig von der Adressateninstanz (Minne oder Dame) festzustellen.

Glier verweist aber darauf, dass das Sprechen über die Personifikation (der Minne) durch einen höheren Anspruch auf Autorität und Kritik geprägt sei.⁷¹¹ Nach Schnell sei dies wiederum Grund dafür, dass viele Trobadorlieder zunächst mit einer Minneapostrophe oder –reflexion beginnen, bevor sie dann die Beziehung des Sänger-Subjektes zu der Dame

⁷¹¹ Glier, Ingeborg: „Personifikationen im deutschen Fastnachtspiel des Spätmittelalters“, in: DVjs 39 (1965), S. 542–587, hier S. 573–576. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass die Aussagen Gliers sich primär auf das deutsche Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts beziehen.

erörtern.⁷¹² In der deutschen Lyrik sei hingegen eher die umgekehrte Folge der Fall, da Frauenpreis und Frauenverehrung hier einen großen Raum einnehmen.⁷¹³

In Ulrichs Leich ist zu beobachten, dass beides einander nicht ausschließt. Auf die Minnereflexion folgt die Hinwendung zur Minnedame, die sich im Gestus kaum von Minnereflexion und -apostrophe unterscheidet. Anders als bei der Adresse der Minne zeichnet sich die Adresse der Minnedame aber durch Elemente des Frauenpreises (vgl. 59f., 64, 71f. und 77) aus, die sich in dieser Form in Bezug auf die Minne nicht finden. Auch die These von Glier bestätigt sich im Leich, denn durch die Art, in der das Sänger-Ich die Minne apostrophiert, erscheint diese eher als eine Instanz von allumfassender Bedeutsamkeit und universeller Macht. Sie kann durch ihr Handeln nicht nur das Sänger-Ich, sondern grundsätzlich alle (vgl. 9f.) beeinflussen, während sich die Macht der Dame lediglich auf das Sänger-Ich beschränkt, das in Liebe zu ihr entbrannt ist. Die Sprechweise des Sänger-Ich zu und über diese Instanzen reflektiert folglich die unterschiedlichen Macht- und Kompetenzbereiche von Minne und Dame.

In die Minneausführungen des Sänger-Ich ist ein Ausdruck eingebettet, der im Winterstettenschen Œuvre singulär auftritt, deshalb aber umso auffälliger ist. Aufgrund dieser Ausgangslage verwundert es kaum, dass Selge den Begriff *kapfen* (vgl. 11) als eine Entlehnung Ulrichs von Walther von der Vogelweide ausweist.⁷¹⁴ Bei Walther heißt es im Abgesang der zweiten Strophe einer fünfstrophigen Kanzone:

*Der meie bringet uns al sîn wunder,
waz ist dâ sô wunneklîches under
als ir vil minneklîcher lîp?
wir lâzen alle bluomen stân
und kapfen an daz werde wîp (46,16ff.).*

Unterschiedlich ist bei Walther und Ulrich nicht nur die äußere Form (ein Leich bei Ulrich, eine Kanzonenstrophe bei Walther), sondern vor allem die inhaltliche Ausrichtung der Texte: Die Unterschiede manifestieren sich etwa in der kommunikativen Situation oder im situativen Handlungsrahmen. Während Walther anhand der Naturmotive einen Frauenpreis einleitet, ist *kapfen* bei Ulrich, wo ein Natureingang vollständig fehlt, in eine Minneklage eingebettet. Walther verbindet das Prädikat mit dem Objekt *daz werde wîp* und verwendet es im Sinne von (*verwundert*) *anschauen*.⁷¹⁵ Bei Ulrich erfüllt hingegen *dâ von* die Funktion des Objektes, wobei sich als Übersetzung des Begriffs eher (*verwundert*) *schauen* anbietet.

Insgesamt ist die lexikalische Parallele zwischen Walther und Ulrich nicht zu leugnen. Dabei wird die These eines intertextuellen Bezugs auch durch die Tatsache gestützt, dass *kapfen* eher selten belegt ist – in Minnesangtexten nur bei Walther und Ulrich.⁷¹⁶ Da *kapfen* aber

⁷¹² Vgl. Schnell, Causa amoris, S. 453.

⁷¹³ Vgl. ebd., S. 453f.

⁷¹⁴ Vgl. Selge, Studien, S. 81.

⁷¹⁵ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1512.

⁷¹⁶ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 786b und Lexer Bd. 1, Sp. 1512.

bei Ulrich keine exponierte Position einnimmt oder durch anderweitige, z. B. metrische, Markierung pointiert wird, und zudem der Kontext von Ulrichs Leich keine unverkennbare Walthersche Prägung aufweist, ist eher von einer zufälligen lexikalischen Parallele auszugehen. Sollte Ulrich diesen Begriff doch als Verweis auf Walther genutzt haben, so ist festzuhalten, dass dieser keinerlei Auswirkungen auf die Semantik des Winterstettenschen Leichs besitzt. Er kann folglich höchstens als Hinweis auf Ulrichs Kenntnis des Waltherschen Liedes und auf ein positiv validierendes Verhältnis Ulrichs zur Waltherschen Liedtradition gewertet werden kann.

Neben dem programmatischen Leichbeginn ist der erste Teil des Leichs nahezu vollständig durch die Auseinandersetzung des Sänger-Ich mit der Minne geprägt, während die Dame lediglich als die Figur in Erscheinung, auf die sich die Liebe des Sänger-Ich richtet. Das Bild der Dame wird mittels der bei Ulrich beliebten Bezeichnung *reine fruht* (vgl. 13 und 71) evoziert. Diese Bezeichnung löst Assoziationen mit der Jungfrau Maria aus, durch die sich wiederum die mit der Jungfrau verbundene Semantik der ethischen und moralischen Vollkommenheit und Reinheit auf die Minnedame überträgt. Erst im zweiten Formteil des Leichs rückt die Minnedame stärker in den Fokus des Sänger-Ich. Sie wird als Figur dargestellt, die die *sorge* (40) des Sänger-Ich durch einen Gruß lindern könnte (vgl. 60).

Minneklage und -werbung des Sänger-Ich verlaufen überwiegend nach minnesangtypischen Mustern, d. h. es wird die typische, bekannte Motivik genutzt. So kokettiert das Sänger-Ich etwa mit der eigenen Dummheit (41), die es als Grund für seine Minnemisere anführt. Auch der Zeitaspekt, der in vielen Minneliedern eine Rolle spielt, wird mehrfach zitiert und auf die lange Phase der Freudlosigkeit (vgl. 43) und auf die Dauer des Leidens (vgl. 50) bezogen. Typisch ist ebenso, dass die Anrede der Dame mittels schmeichelnder Attribute erfolgt, die einen Frauenpreis andeuten. Es finden sich in diesem Zusammenhang beispielsweise *trût* (51) oder *[t]rût minneclîch und reine* (59); diese Ausdrücke drücken eine gewisse Nähe und Intimität zwischen Minnewerber und Dame aus, die aber nur dem Wunschdenken des Minnewerbers entspringt. Im Kontext des Frauenpreises ist ebenfalls Krönungsmetaphorik (49) zu finden. Diese verleiht einerseits der Untergebenheit des Sprechenden gegenüber der Dame Ausdruck, andererseits hebt sie die hohe ethisch-moralische Stellung der Dame hervor.

Innerhalb dieser Passagen, die inhaltlich als Vollzug von Minnewerbung und -klage (1. Ordnung) zu beschreiben sind, finden sich immer wieder auch metakommunikative Passagen, aus denen sich eine poetologische Dimension (2. Ordnung) ergibt. So beschreibt das Sänger-Ich sein Handeln immer wieder als Sanghandeln: *[s]ît ich singe* (43), *sît ich dur dîn êre / sanc singe* (47f.), *[s]chæne dæne singe ich dir gerne* (49) und *lerne, frowe, den sanc* (49). Die argumentative Verkopplung von Sang- und Minnethema erfolgt, indem das Singen als die (Dienst-)Leistung des Sänger-Ich dargestellt wird, für die von der Dame eine Gegenleistung gefordert wird, etwa *ringe mir swære* (43) oder *gib mir fröiden lêre* (47). Singen ist in diesen Fällen in erster Linie Dienst an der Dame (1. Ordnung).

Gleichwohl gibt es auch in diesem Leich Momente, in denen das Benennen des eigenen Sanghandelns auch poetologische Relevanz besitzt. Die Beziehung zwischen dem Sänger-Ich und seinem Werbungsverhalten ist dann metareferentieller Natur. Ein Beispiel hierfür ist die Verknüpfung des Sangthemas mit dem Aspekt der Lehre, der durch das zweimalige Zitieren in unmittelbarer Aufeinanderfolge eine besondere Pointierung erfährt. So fordert das Sänger-Ich von der Dame zum einen eine *fröiden lêre* (47), zum anderen fordert es sie auf, *lerne, frowe, den sanc* (49). Die unmittelbare Abfolge von *lêre* und *lerne* spricht zunächst dafür, dass das Verb hier aufgrund seines Bezugs auf *lêre* tatsächlich als nhd. *lernen* aufzufassen ist. *Fröide* (vgl. 47) und Singen (vgl. 49) werden durch das Tertium comparationis *lêre/lernen* miteinander in Verbindung gesetzt: Sie sind einander also in der Hinsicht ähnlich, dass sie beide erlernbar sind. Ohnehin ist anzunehmen, dass insbesondere der Minnesangkenner weiß, dass Singen und Freude bei Ulrich stets in einer engen Beziehung zu einander stehen. Die traditionelle Minnefreude, nach der der Minnewerber ringt, wird bei Ulrich beispielsweise durch eine kollektive Sangfreude abgelöst, zu der der Tanzmeister anregt. Freude, so die poetologische Dimension, wird folglich nicht durch Minne, sondern durch Sang (über eine Minneerfahrung) erfahrbar.

Auch in diesem Leich wird zwischen Singen und Minne über *fröide* ein Bezug hergestellt. Das Sänger-Ich bittet die Dame: *[G]ip mir fröiden lêre lieplich, sît ich dur dîn êre / sanc singe, swar ich kêre* (47f.). Hier tritt das Sänger-Ich als klassischer Minnewerber in Erscheinung: Es singt, weil es die Dame liebt und durch sein Singen Minnedienst leistet (1. Ordnung). Es geht allerdings nicht nur darum, dass das Sänger-Ich von der Dame zu erfahren hofft, wie es fröhlich sein kann. Die Bitte um Anleitung versetzt auch die Dame in die Rolle einer Lehrmeisterin und sie impliziert zudem, dass der Erwerb bestimmter Kompetenzen jemanden in die Lage versetzt, eigenständig Frohsinn zu erlangen.

Der Aspekt der *lêre* wird im Folgenden weiter ausgestaltet, wobei die Rollen von Lehrmeisterin und Lernendem vertauscht werden. Das Sänger-Ich fährt fort: *Schæne dæne singe ich dir gerne. Lerne, frowe, den sanc* (49). Jetzt ist das Sänger-Ich in der Rolle des Lehrers, während die Dame diejenige ist, die lernen soll. Gegenstand der Lehre ist nunmehr das Singen, ergo die Melodien, die der Minnewerber der Dame darbringt. Diese soll die Dame erlernen. Das wäre ein Paradoxon, wenn der Sang des Sänger-Ich weiterhin als Minnewerbung betrachtet würde, denn unter dieser Voraussetzung würde die Dame Lieder singen, mit denen sie sich selbst umwirbt. Es wird demnach deutlich, dass die textinterne Kommunikationssituation sich von der Ebene der reinen Minnewerbung (1. Ordnung) auf eine Metaebene verlagert hat. Das Sänger-Ich ist nicht länger Minnewerber, sondern Lehrmeister von Minnesang. Dies bedeutet, dass auch Minnewerbung nicht mehr in erster Linie aus dem Blickwinkel ihrer Werbefunktion perspektiviert wird, sondern dass Minnewerbung nun Gegenstand *schæner dæne* (vgl. 49) und damit Minnesang ist (2. Ordnung).

Diese spezifische Perspektivierung von Singen besitzt durchaus poetologische Relevanz, denn wenn es darum geht, dass diese Form des Singens erlernbar ist, wird der Fokus auf den

handwerklichen Aspekt des Singens gelegt: Singen erscheint folglich insgesamt als Produkt einer künstlerischer (Dichter-)Tätigkeit. Die Verknüpfung mit dem Aspekt des Lernens impliziert darüber hinaus, dass diese künstlerische Tätigkeit nach bestimmten (objektiv-)feststehenden Regeln erfolgt, an denen sich die Qualität des Gesangs später messen lässt. Als ein Beispiel wäre in diesem Zusammenhang etwa auf die formale und metrische Gestaltung der Versikel zu verweisen, die durch und durch artifiziert sind. Die Halbversikel sind von Anfang bis Ende durchkomponiert: Die Schlagreimstruktur ist kleinteilig und auch die übrige Reimstruktur ist als äußerst elaboriert zu beschreiben. Die Musikalität, auf die textlich abgehoben wird, scheint sich auch in der rhythmischen Gestaltung zu spiegeln. Hier wird folglich auf allen Ebenen postuliert, dass Minnesang kunstvoll zu sein hat.

Mit Versikel F20 geht der Leich in seinen dritten formalen Teil über, der mit einer liebevollen Apostrophe an die Minnedame beginnt. Diese wird zusätzlich mit lobenden Epitheta verkoppelt: *Trût minneclîch unde reine, vil süeze, / gar sældenrîch ob dîn giûete mich grûeze* (59f.). Während der zweite Formteil vor allem durch die Auseinandersetzung des Sängers-Ich mit der Dame geprägt ist, besitzt der dritte Teil insofern Abschlusscharakter, als hier sowohl die personifizierte Minne als auch die Minnedame adressiert werden. Die mehr oder weniger deutliche Trennung beider Instanzen, die bisher erfolgt und sich auch in der formalen Gliederung des Leichs widerspiegelt, wird nun aufgehoben. Durch die direkte Abfolge von Aussagen, die sich auf die Minne beziehen, und solchen, die an die Dame gerichtet sind, werden beide Instanzen nun schärfer parallel geführt als bisher.

Auch der Sprachgestus des Sängers-Ich selbst zeigt mit Blick auf die jeweilige Adressanteninstanz keine wesentlichen Unterschiede. Die Hinwendungen an die Dame und die Minne sind sogar teilweise syntaktisch gleich gebaut. Am Beginn der J-Versikel wird z. B. ein Parallelismus angedeutet: *Frowe, nu tuo mir sô* (75) und *minne, tuo minneclîch* (81). Insgesamt ist die Haltung des Sängers-Ich beiden Instanzen gegenüber flehentlich: *Ouge mir, minne, giwinne, niht sinne mir swache! / rôse in dem touwe, nu schouwe mich, frowe, und lache! / [...] lâ mir gelingen an dîngen diu bringen gewinne* (63ff.). Auffällig ist hier auch, dass das Motiv des Minneblicks auf beide Instanzen bezogen wird: als *ouge* auf die Minne, als *schouwe* auf die Dame. Darüber hinaus wird *giwinne* als Gegenstand der Bitte sowohl an die Minne, als auch an die Dame herangetragen.

Im Gegensatz zu den poetologischen Tiefendimensionen des zweiten Formteils zeigt sich der Schlussteil des Leichs betont konventionell. Die metareferentiellen Exkurse des Sängers-Ich werden abgelöst durch eine Fortsetzung des Vollzugs von Minnewerbung (1. Ordnung). Entsprechend heben sich nun besonders die Frauenpreiselemente heraus, die sich auf Aussehen und Charakter der Dame konzentrieren. Dazu gehören etwa *rôse in dem touwe* (64), *dîn rôter munt* (67) oder *[t]ugentrîchiu reiniu fruht* (71), welches als *du bist sô tugentrîch* (77) später repetiert wird. Auch die Opposition zwischen *fröide* und *leit* (bzw. *sender nôt* (69), *sorge* (73) und *trûrig wân* (79)) tritt am Ende des Leichs wieder deutlicher hervor. Die Reihe der Leidensterminologie wird zusätzlich durch das Motiv des Todes (vgl. *tôt* (61 und 70) und *verderben* (62)) ergänzt und zur Ultima ratio der Minnewerbung

gesteigert. Der Übergang von *leit* zu *fröide* – auch dies ist gattungstypisch – kann durch den Minneblick (bzw. Minnegruß) geleistet werden (vgl. 60, 63, 64 und 74).

Die Opposition zwischen *fröide* und *leit* liegt den Gattungen des Minnesangs als Spannungsverhältnis zugrunde, wobei die Bestrebungen des Minnewerbers auf den Übergang von *leit* zu *fröide* abzielen. Aufgrund seiner essentiellen Bedeutung für den Minnesang artikuliert sich dieses Spannungsverhältnis in zahlreichen Erzählformeln, deren Auftreten in der Dichtung umgekehrt wiederum auf den Gattungsdiskurs zurückweist. Als feststehende Wort- oder Begriffseinheiten ermöglichen die Erzählformeln es, in relativ knapper Weise verhältnismäßig umfangreiche Vorstellungsmuster und gattungstypische Bedingungsgefüge aufzurufen, deren Artikulation ohne Erzählformel weitaus mehr Raum eingenommen hätte. Aus diesem Umstand erklärt sich die relative Beliebtheit bestimmter Ausdrucksmuster bei den höfischen (Minnesang-)Dichtern.

Umso problematischer ist es, dass beispielsweise de Jong solche Sprachformeln als Nachweis ihrer Epigonalitätsthese benutzt. Ganz konkret betrifft dies etwa die Aussage: *Jô bin ich tôt, sol ich lieb niht erwerben; / ez ist ein nôt, sol ich alsus verderben* (61f.). De Jong führt diese zurück auf Gottfrieds von Neifen Verse: *Minne, hilf enzît: ich muoz verderben / unde an fröiden sterben / sol ich niht den rôten kus erwerben* (5,3,5ff.).⁷¹⁷ Entgegen der Argumentation de Jongs lassen sich die Parallelen zwischen beiden Textstellen eher auf die oben dargestellte Besonderheit gattungsbedingter Sprachformeln oder auch Argumentationsmuster zurückführen. Typisch ist etwa, den Tod als Ultima ratio der Minnewerbung anzuführen, deren Erfolg sich wiederum daran bemisst, ob das Sänger-Ich etwas, zum Beispiel *lieb* bei Ulrich oder *den rôten kus* bei Gottfried, *erwerben* kann.⁷¹⁸

Es liegt somit in der Natur der Sache, dass nahezu übereinstimmende Gedankenführungen oder Argumentationsstrukturen unterschiedlicher Minnedichter sich auch in ähnlichen Lexemfolgen artikulieren, wobei Sprachformeln mit einem klaren Bezugssystem aufgrund ihres Umfangs noch einmal einen besonderen Stellenwert genießen. Auch der Aspekt der Reimbarkeit bestimmter Lexeme ist nicht zu vernachlässigen, führt er doch zu einer Begrenzung der Ausdrucksmöglichkeiten eines Sachverhaltes und somit wiederum zur Wiederholung bestimmter Reime⁷¹⁹ oder Formulierungen bei Dichtern, die das gleiche Thema behandeln.

Der inhaltlichen Abgrenzung des Abschlussteils des Leichs durch eine Parallelführung von Minne und Minnedame entspricht dessen metrische Abgrenzung von den vorangehenden Versikeln. Im Gegensatz zu dem durch kleinere metrische Verseinheiten geprägten zweiten

⁷¹⁷ Vgl. de Jong, Gottfried, S. 118f.

⁷¹⁸ Die Bitte, *[m]inne, hilf enzît*, findet sich ebenfalls im Leich Ulrichs (vgl. 20), ist aber in gleicher Weise als feststehende Sprachformel einzuordnen wie de Jongs Beispiel. Diese Gegenargumentation zu de Jong wird durch den Umstand bestärkt, dass sich bei Gottfried selbst zahlreiche Belege für die Verwendung von *hilf enzît* finden lassen und zwar in den Liedern 5,3,5 und 12,5,4 und als *hilf, est an der zît* in den Liedern 12,4,3, 16,2,7 und 25,2,3.

⁷¹⁹ Z. B. der Reim *erwerben : verderben : sterben*.

Teil, stellt sich der Abschlussteil des Leichs zunehmend melodisch dar: Obwohl die Verse in den Versikeln F und G weiterhin durch Zäsuren in kleinere Einheiten aufgespalten werden, reduziert sich die Anzahl dieser Versbruchstücke im Vergleich zum zweiten Formteil deutlich und wird in den Versikeln H und J schließlich vollständig aufgegeben. Der Abschluss erscheint gleichmäßig fließend.

Obwohl dieser Leich im Gegensatz zu anderen Winterstettenschen Leichs keine explizite Tanzthematik aufweist, wird diese durch die Kombination des abschließenden *heiâ hei* (84) mit der Sprachformel *enzwei sîn* (85), die auf das Herz des Sänger-Ich bezogen wird, evoziert.⁷²⁰ Das *heiâ hei* fungiert in anderen Leichs als Tanzruf und blickt als solcher auf eine literarische Tradition zurück, die weit über Ulrich hinausreicht. Da der Tanzruf aber auch im Œuvre Ulrichs eine feste Tradition besitzt, ergo stets am Schluss von Leich oder Lied folgt und hier in der Regel mit dem Tanzthema kombiniert wird, genügt der *heiâ hei*-Ruf am Schluss dieses Leichs, damit der literarische Kenner das Tanzszenario evoziert.

Der Verweischarakter des Tanzrufes wird durch dessen Kombination mit dem Motiv des entzweibrechenden Herzens noch verstärkt. Die Formel *enzwei sîn/brechen* wird bei Ulrich für gewöhnlich entweder auf das Herz des Sänger-Subjekts oder auf die reißende Saite des Spielmannes bezogen. In Leich III findet sich gar ein expliziter Vergleich, bei dem die reißende Saite mit dem brechenden Herz des Sänger-Ich verglichen wird. Das bedeutet zwar nicht, dass dieses Verb, wenn es in einem der beiden Kontexte aktualisiert wird, automatisch den jeweils anderen evoziert. Ganz sicher tritt dieser Fall jedoch in Leich V ein, weil das Verb hier explizit mit einem Tanzruf kombiniert wird.

Leich V stellt sich mit Blick auf seine semantische Oberflächenstruktur als ein Minneleich dar, in dem das doppelt codierte Sänger-Ich Minnewerbung und Minneklage vollzieht. Daneben besitzt der Leich eine poetologische Tiefendimension, die auf den Kunstcharakter von Minnesang abhebt, während der Vollzug von Minnewerbung und -klage als Gegenstand dieses Sangs in den Hintergrund rückt. Minnesang erscheint in diesem Kontext als Produkt künstlerischer Tätigkeit, wie insbesondere die Verweise auf die *lêre* und das *lernen* zeigen. Die subtile Allusion auf das Tanzthema am Ende des Leichs schärft abschließend die Wahrnehmung für den Kunstcharakter der Minnewerbung, die mit Blick auf die tanzbegleitende Funktion von Minnesang durchaus in der Lage ist, *fröide* zu vermitteln. So ist der Leich Ausdruck dessen, dass derjenige, der das Dichtungs- und Sanghandwerk beherrscht (*lêre*), auch in der Lage ist, die *fröiden lêre* zu vermitteln.

5. Auswahl Literatur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1074; de Jong, Gottfried, S. 118f.; Ehrismann, Wortgeschichten, S. 138f.; Glier, Personifikationen im deutschen Fastnachtspiel des Spätmittelalters; Haferland, Hohe Minne, S. 219; Handschin, Estampie und Sequenz (Teil 2); KLD II, S. 572; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 101ff.; Kummer, Herrand, S. 213f.;

⁷²⁰ Diese Kombination zeigt auch Leich II.

Ranawake, Strophenkunst, S. 328ff.; Roethe, Die Gedichte Reinmars von Zweter, S. 203; Schnell, Causa amoris, S. 392ff. und S. 453f.; Selge, Studien, S. 81; Spanke, Sequenz und Lai.

Lied 1

1. Allgemeine Angaben

C: 88^{ra}–88^{rb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.	36.VIII.	I.	59.I.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	11	2.
		3.	23	3.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Nach den fünf Leichs schließt sich dieses Lied in C als erstes Lied des Dichters an.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma 3wb 4mc 3mc / 4ma 3wb 4md 3md // [A2me+2wf] [2me+2wf] 4mg 3mg // [A2mh+A2mh+2mh].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit verkürztem dritten Stollen.

4343 / 4343 // 4443 // 6

- I. 1. Stollen (V. 1–4) AB
- II. 2. Stollen (V. 5–8) AB
- III. Abgesang (V. 9–12) CB*
- IV. Refrain (V. 13) R

Die beiden vierversigen Stollen der Strophe weisen eine zweiteilige Binnenstruktur auf, die durch die Reimung und Kadenzierung der Versenden markiert wird: Das erste Verspaar der Stollen besteht aus einem einsilbig-männlich kadenzierten Vierheber⁷²¹ und einem weiblich kadenzierten Dreiheber⁷²². Der jeweils zweite, weiblich kadenzierte Vers ist der einzige mit weiblicher Kadenz innerhalb des Aufgesangs und somit metrisch pointiert. Die ersten Verspaare beider Stollen sind kreuzgereimt (ab ab), während der zweite Stollenteil jeweils aus einem einsilbig-männlich kadenzierten Vier- mit einem einsilbig-männlich kadenzierten Dreiheber in Paarreimung (cc und dd) besteht.

Die beiden Stollenteile eines Stollens werden durch die Synaphie zwischen dem zweiten und dritten Stollenvers in einer ansonsten asynaphischen Umgebung miteinander verbunden. Hinsichtlich der Hebungszahlen zeichnet sich stollenübergreifend eine leichte Wellenbewegung ab, die durch den regelmäßigen Wechsel von vier- und dreihebigen Versen entsteht.

⁷²¹ Ausnahme bilden die zweisilbig-männlich kadenzierten Verse 2,1 und 2,5.

⁷²² Anstelle des dreihebigen Skandierens schlägt Touber eine zweihebige Skansion mit Auftakt vor (vgl. Touber, Anthonius Hendrikus: *Deutsche Strophenformen des Mittelalters*, Stuttgart 1975 (= Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 6), S. 18). Das hätte aber zur Folge, dass die Hebung auf eine unbetonte Silbe fiel (z. B. -gen (1,2) oder un- (1,6)) und die Betonung versetzt wäre (*singen* (1,2)). Alternativ wäre für den Beginn der zweiten Stollenverse schwebende Betonung anzunehmen: etwa *sin/gen der* (1,2) und *lip /ünde* (2,2) (vgl. Selge, Studien, S. 19).

Die Zusammensetzung der Stollen aus zerlegten Siebenhebern erinnert an eine Strophe Gottfrieds von Neifen⁷²³, die ebenfalls einen achtversigen Aufgesang mit regelmäßigem Wechsel zwischen vier- und dreihebigen Versen und eine mit Ausnahme des zweiten Verses durchgehend männliche Kadenzierung zeigt.⁷²⁴ Hinsichtlich ihrer Auftaktregelungen und der Strophenfortführung in den Abgesängen⁷²⁵ unterscheiden sich die Strophen Gottfrieds und Ulrichs hingegen. Zudem erinnern die asynaphischen Stollenbeginne Ulrichs an Vagantenzeilen.⁷²⁶ Durch die spezifische Stollenfortsetzung, u.a. den Anschluss des Abgesangsendes an die vorangehenden Stollenschlüsse, wird darüber hinaus eine deutliche Abwandlung vollzogen.⁷²⁷

Dem Aufgesang schließt sich synaphisch ein vierversiger Abgesang an. Die Abgesangsspitze ist mit Ausnahme des Refrains der einzige auftaktige Vers der Strophe. Im Abgesang herrscht überwiegend Vierhebigkeit, lediglich die beiden Schlussverse wiederholen mit seinem Abfall zur Dreihebigkeit, die die Abgesangsgrenze markiert, ein metrisches Muster, das schon aus dem Aufgesang bekannt ist⁷²⁸. Trotz zunehmend gleichbleibender Hebungszahlen nimmt die metrische Komplexion im Abgesang zu. Er zeigt die aus den Stollen bekannte zweiteilige Binnenstruktur aus je zwei paargereimten Verspaaren mit entsprechenden Reim- (ff gg) und Kadenzigenschaften. Die Verbindung des ersten und zweiten Verspaares erfolgt durch Synaphie; auch das erste Verspaar selbst ist durch Synaphie verbunden. Des Weiteren werden die Verse des ersten Paares durch Zäsur nach der zweiten Hebung unterbrochen (2/2)⁷²⁹, wobei zusätzlich ein einsilbig-männlich kadenzierter Zäsurreim (ee) entsteht. Die metrische Komplexion des ersten Abgesangsverspaares wird im zweiten Verspaar, dessen Reim-, Kadenz- und Hebungseigenschaften mit den jeweils zweiten Verspaaren der Stollen übereinstimmen, „beruhigt“, indem die Zerlegung aufgehoben und bereits bekannte Muster repetiert werden.

Mit seinen vier Drei- und Vierhebern, der zweiteiligen Binnenstruktur und der Paarreimung bedient sich der Abgesang formaler Eigenschaften des Aufgangs. Durch Zäsurierung des ersten Verspaares, eine veränderte Auftaktregelung und eine veränderte Verteilung der

⁷²³ Lied I.

⁷²⁴ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 284.

⁷²⁵ Im Gegensatz zu der Strophe Ulrichs setzt sich der Abgesang bei Gottfried lediglich aus drei Versen zusammen, die einmal fünf- und zweimal siebenhebig sind und einen Paar- und einen Pausenreim aufweisen.

⁷²⁶ Auch in Lied 11 bestehen die Stollen aus einer Abfolge von zwei Vagantenzeilen (eine unzerlegt, eine zerlegt). Vgl. zur Vagantenzeile Anm. 866.

⁷²⁷ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 284.

⁷²⁸ Anstatt als Vierheber (2+2 Hebungen) könnte der zweite Abgesangsvers auch als Dreiheber mit Auftakt ausgewiesen werden. Dann wäre auch im Abgesang die Abfolge von Vier- und Dreihebern zu beobachten, durch die sich der Aufgesang auszeichnet und die u. a. mehrfach bei Neidhart zu beobachten ist (WL 27 (79,36 – mit achtversigem Aufgesang), WL 29 (85,6 – mit vierversigem Aufgesang) und WL 30A (86,31 – mit vierversigem Aufgesang)). Die Abgesänge Neidharts unterscheiden sich aber hinsichtlich ihrer Kadenzierung sowie ihrer Reim- und Auftaktregelungen vom Abgesang Ulrichs (vgl. Toubert, Strophenformen, S. 97).

⁷²⁹ Die Zerlegung eines Vierhebers in zwei ungefügte Zweiheber am Abgesangsbeginn findet sich auch in Neidhart 62,34 (63,1–2, 63,12–13, 63, 23–24, 63,34–35, 64,5–6, 64,16–17).

Hebungen auf die vier Verse sowie eine Umplatzierung des Paarreimes auf das erste Verspaar weicht der Abgesang aber zugleich vom Aufgesang ab und weist sich als eigenständiges Strukturelement der Strophe aus.

Ein sechshebiger Refrain mit doppelter Zäsurierung (2/2/2), durch den ein dreifacher einsilbig-männlich kadenzierter Zäsurreim entsteht, schließt die Strophe ab. Durch Auftaktigkeit am Versbeginn wird eine synaphische Anbindung zur vorangehenden Strophe geschaffen. Der Refrain potenziert aus der Strophe bereits bekannte Formeigenschaften, wodurch er seine Eigenständigkeit innerhalb der Strophe markiert und zugleich zum formalen Kulminationspunkt der Strophe wird. Auch insgesamt entfaltet die zunehmende metrische Komplexion der Strophe eine spannungssteigernde Wirkung.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1–3,13 (Refrain) *ez ist*: Kann im Liedvortrag enklitisch zu *est* verschmelzen und so die zweisilbige Senkung an dieser Stelle aufheben (vgl. Paul §M41, Anm. 7).

3,5 *Vor ich bin fröiden gar behert ist mir ist leides vil beschert* gestrichen.⁷³⁰

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,1–2 Die Verse lassen sich auf zwei Arten lesen. Zum einen kann *der minne* (1,2) Dat.-Objekt zu *ich wil singen* sein, welches durch das Verb *singen* regiert wird. In diesem Falle gibt *der minne* Auskunft über die Adressatin des Sings. Zum anderen kann *der minne* (1,2) als Attribut das Substantiv *sang* (1,1) ergänzen und die Beschaffenheit des Sings (nhd. *Sang der Minne* = *Minnesang*) spezifizieren.

2,7 *trâge*: Wird als Adv. zu *frô tuon* aufgefasst. Be interpretiert die Form als Verb und verändert die Form zum Infinitiv *tragen*.

2,11 *smêhet*: Mit Hinweis auf den Reim *smâhet* : *enpfâhet* : *gâhet* (24,2,6:7:8) und *nâhet* : *versmâhet* (27,1,1:2) schreibt M *smâhet*.

3,8 *treit*: 3. Prs. Sgl. Präs. des Infinitivs *tragen* stV.⁷³¹

3,9 *daz verkêre*: Das Verb *verkêren* swV. ist überwiegend transitiv und vor allem mit Akk.-Obj. belegt,⁷³² so dass hier *daz* statt *du*, welches schon in C ausgebessert ist, angenommen wird. In C besitzt das <u> von *du* Unterpunkt ist mit <as> überschrieben.

3,11 *sît ich dir gebunden*: Lässt sich im Sinne eines Apokoinu sowohl auf den vorangehenden (vgl. 3,10), als auch auf den nachfolgenden Hauptsatz (vgl. 3,12) beziehen. Be.s Streichung von *dir* führt zur metrischen Unregelmäßigkeit des Verses; sie muss sich also semantisch erklären. Be nimmt hier das Motiv der Minnefessel an (vgl. *minne* (3,6)), durch welche demnach das Sänger-Ich gefesselt wäre. Gegen diese Lesart spricht das Pronomen *dir*, mit dem der Vers so verstanden werden muss, dass das Sänger-Ich an die

⁷³⁰ Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. 18 und das Digitalisat von C.

URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0171/image>; letzter Zugriff: 17.09.2018.

⁷³¹ Vgl. BMZ Bd III, Sp. 67b.

⁷³² Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 798a.

Dame (vgl. *reine fruht* (3,9)) gebunden (und nicht durch die Minne gefesselt) ist. Aus dieser Bindung leitet sich im darauffolgenden Vers die Trostforderung des Sänger-Ich ab.

b) *Sachkommentar*:

1,2 minne: Vgl. Leich V,1 (Sachkommentar).

1,11 ir mündel rôt: Vgl. Leich I,29 (Sachkommentar).

3,9 reine fruht: Vgl. Leich IV,69 (Sachkommentar).

Turniermetaphorik (*betwanc* (1,5), *verderben* (1,9), *erwerben* (1,10), *grüeze* (1,11), *tôt* (1,12), *gelingen* (2,9)): Das Turnier ist im 13. Jahrhundert zunehmend zeremonieller Bestandteil höfischer Veranstaltungen. Es dient nach Bumke u.a. der höfisch-ritterlichen (Selbst-)Repräsentation: „Die harten Kampfspiele boten jungen Rittern Gelegenheit, sich vor anderen auszuzeichnen und auf diese Weise Ruhm und Anerkennung in der adligen Gesellschaft zu gewinnen.“⁷³³ Wenn bei Turnieren der Frauendienst eine Rolle spielt, der Ritter also um den Ruhm einer Dame kämpft, tritt der höfische Charakter des Turniers besonders hervor. Die Nutzung von Turnierterminologie und -metaphorik⁷³⁴ innerhalb eines Minneliedes erlaubt eine Stilisierung des Sänger-Ich als junger, adliger, tapfer kämpfender und (mit seinem Leben) um eine Damewerbender Ritter. Die soziokulturelle Bedeutsamkeit von Turnieren in Bezug auf das Umwerben der Damen äußert sich auch in der Vielzahl von Miniaturen (zum Beispiel in C), die aus den Fenstern auf ein Turnier herab blickende Damen zeigen.

4. Interpretation

Die Minnekanzone beginnt mit der programmatischen Ansage des männlich codierten Sänger-Ich, *disen sang* abermals⁷³⁵ der Minne singen zu wollen (vgl. 1,1f.). Erweitert wird die Ansage durch *ich mag niht geswigen mē* (1,3), welches in gleichem Maße metakommunikativ ist, wie die Sangansage selbst. Das Sänger-Ich macht hier sein Handeln thematisch, indem es explizit ankündigt, ein Lied singen zu wollen. Auf diese Weise gibt es sich als Sänger zu erkennen, was bedeutet, dass seine folgenden Aussagen vor eben diesem Hintergrund zu perspektivieren sind.⁷³⁶ Indem das Sänger-Ich zugleich die Minne als Adressatin seines Sanges definiert (vgl. 1,2), gibt es sich darüber hinaus als liebendes

⁷³³ Bumke, Joachim: Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert, 2. Aufl. mit einem Anhang: Zum Stand der Ritterforschung 1976, Heidelberg 1977 (= Beihefte zum Euph.; H. 1), S. 366.

⁷³⁴ Die Kampfmetaphorik findet auch in der Lyrik aus Des Minnesangs Frühling zahlreich verwendet (vgl. Ehlert, Konvention, S. 270).

⁷³⁵ Das *aber* (1,1) kann syntaktisch sowohl Adverb als auch Konjunktion sein. Es könnte also zum einen darauf abheben, dass es sich bei dem *sang* (1,1) des Sänger-Ich um ein *abermaliges*, wiederholtes Singen handelt; zum anderen könnte es als Konjunktion eine konzessive Satzverbindung markieren, die darauf abhebt, dass das Sänger-Ich *dennoch* singt. In diesem Fall ist das Singen die Folge eines Geschehnisses, das nicht näher präzisiert wird. Im Hinblick auf die genretypologischen Implikationen von Minnesang ließe sich die Konjunktion *aber* auf den Umstand beziehen, dass zwar sein Werben, ergo sein Minnesingen, bisher (noch) nicht von Erfolg gekrönt war, das Sänger-Ich aber trotz dieser Erfolglosigkeit sein Singen fortsetzt.

⁷³⁶ Das mittelhochdeutsche *sang* impliziert ein Moment der (künstlichen) musikalischen Inszenierung, dessen Realisierung von einer Sänger- bzw. Künstler- oder Dichterinstanz abhängig ist (vgl. Lexer, Bd. 2, Sp. 602). Zudem sei das Lexem *sanc* nach Obermaier ein Indiz für den allgemeinen Trend zur Verallgemeinerung in der Lyrik des 13. Jahrhunderts, denn *sanc* setze – im Gegensatz zu *mīn sanc* – eine „Distanzierung des sprechenden Ich zu seinem Gegenstand“ voraus (Obermaier, Nachtigallen, S. 356).

Sänger-Ich zu erkennen. Es tritt somit in der typischen Doppelcodierung als minnendes und singendes Sänger-Ich (1. Ordnung) auf.

Das Motiv der Beendigung des Schweigens durch Singen besitzt eine lange literarische Tradition. Schon bei Walther von der Vogelweide heißt es: *Lange swîgen des hât ich gedaht: / nû muoz ich singen aber alse ê* (L 72,31f.)⁷³⁷. Aufgrund der Ähnlichkeiten wird der Winterstettensche Strophenbeginn in der Forschung⁷³⁸ als intertextuelle Referenz Ulrichs auf Walther betrachtet. Obwohl diese These in letzter Konsequenz nicht eindeutig zu belegen ist (vgl. Kap. I.4.3), sprechen einige Argumente dafür, dass Ulrich hier bewusst auf Walther anspielt.

Das Motiv der Beendigung des Schweigens durch Singen steht bei Walther unmittelbar am Beginn seines Liedes und nimmt damit eine der exponiertesten Positionen innerhalb des Liedes ein. Auch Ulrich setzt diesen Gedanken an den Liedbeginn, dreht aber im Vergleich zu Walther das Kausalitätsverhältnis um: Ulrichs Sänger-Ich will singen, weil es nicht mehr schweigen kann. Trotz dessen sind die Textstellen Walthers und Ulrichs funktional äquivalent, indem sie beschreiben, dass auf Schweigen Singen folgt.

Die Nähe zwischen dem Re- und seinem mutmaßlichem Prätext entsteht ferner dadurch, dass sich die Textstellen bei beiden Dichtern durch ihre eigentliche Sprechweise auszeichnen, eine Verwendung figurativer Sprache also nicht erfolgt. Auch die Tatsache, dass Ulrichs Lied sich insgesamt durch einen intertextuellen Charakter auszeichnet, spricht für ein intertextuelles Verfahren des Dichters. Dabei erfolgt durch die Häufigkeit der Bezugnahmen gewissermaßen die Markierung der allgemeinen intertextuellen Disposition des Liedes: Es findet sich nicht bloß eine punktuelle Referenz, sondern die Bezugnahmen verteilen sich über das Liedganze. So bezieht sich Ulrich etwa schon am Ende der ersten Strophe erneut auf Walthers *sumerlaten*-Lied.⁷³⁹

Während bei Walther die höfische Gesellschaft, *guote liute* (L 72,33), das Sänger-Ich zum Sang auffordert, geht die Sangentscheidung bei Ulrich auf ein persönliches Motiv des Sänger-Ich zurück: *[M]ir ist wirs danne ê* (1,4). Auf diese Weise werden bei Walther die Sängerrolle und äquivalent dazu die allgemeine Unterhaltungsfunktion des Singens stärker in den Vordergrund gerückt. Bei Ulrich wird hingegen die Sangabsicht auf die schlechte Befindlichkeit des Sänger-Ich zurückgeführt. Im Gegensatz zu Walthers Sänger-Ich, dessen Singen durch seine Pflicht gegenüber der Gesellschaft motiviert wird, singt Ulrichs Sänger-Ich um seiner selbst willen. Dessen Singen ist mit seiner Leid-Kompensationsfunktion

⁷³⁷ Mittelhochdeutsche Texte Walthers von der Vogelweide werden zitiert nach Bein, Walther von der Vogelweide, S. 300. Die Lachmannsche Zählung wird zum Zweck einer schnellen Orientierung beibehalten.

⁷³⁸ Vor allem bei Bauschke, Poetologisches Spiel, S. 147–163.

⁷³⁹ Zu diskutieren bleibt, ob Ulrich sich an derselben Textstelle zeitgleich auf Reinmar bezieht, auf den auch Walther mit eben dieser Textstelle referiert.

funktional auf das Sänger-Ich selbst ausgerichtet und nicht auf die Freudevermittlung gegenüber der höfischen Gesellschaft.⁷⁴⁰

Anders als Walther rückt Ulrich mit dieser Sangmotivation die Liebhaberrolle seines Sänger-Ich stärker in den Vordergrund, denn ein Minnesangkennner wird zunächst die erfolglose Minnesituation als Grund für den beklagenswerten Zustand des Sänger-Ich annehmen. Schon mit der Sangankündigung, die nicht nur lautet, dass das Sänger-Ich singen wolle, sondern in der mit der personifizierten Minne eine Adressatin genannt wird, die sich wiederum im Bereich der Minnehandlung verortet, werden Sang- und Minnethema verwoben. Während die Sänger- und die Liebhaberrolle des Sänger-Ich bei Walther zunächst deutlich von einander getrennt sind, sind bei Ulrichs Sänger-Ich „ich singe“ und „ich liebe“ gleichbedeutend. Entgegen Walther wird die klassische, gattungstypische Rollenkonfiguration des Werbeliedes bei Ulrich damit verifiziert, während Walther durch die Betonung der Sängerrolle den performativen Aspekt von Minnesang stärker in den Fokus rückt.

Der Argumentation von Ulrichs Sänger-Ich, wegen seiner schlechten Befindlichkeit singen zu wollen, schwingt der Gedanke mit, Singen könne sein Leiden lindern. Damit wird eine der poetologischen Grundregeln der Minnekanzone konkret ausgeführt: Die Verbesserung der eigenen Befindlichkeit durch (gesungene) Minnewerbung, deren Erfolg der Minnewerber erhofft, bedeutet zugleich ein Streben nach Minnefreude. Entsprechend ist der Gestus, mit dem sich das Sänger-Ich an die personifizierte Minne (1,2)⁷⁴¹ und später die Dame (1,13) wendet, ein hilfesuschender⁷⁴², denn *nie s sre mir betwang / lib unde sinne / diu vil liebe sunder wn* (1,5ff.). Die hier formulierte Abhängigkeit des Sänger-Ich von der Geliebten gehört zur gattungstypischen Motivik. Aus ihr generiert sich schließlich die Frage *wie solz ergn?* (1,8), die mit einer seufzenden *ach*-Interjektion (vgl. 1,8) eingeleitet wird. Die Interjektion, die am Beginn des Abgesangs anaphorisch wiederholt wird (vgl. 1,9), unterstützt den allgemeinen Klagegestus.

Im Abgesang wird schließlich das Szenario entworfen, das im Falle des erfolglosen Minnedienstes des Sänger-Ich Realität würde. Dieses gipfelt im Motiv seines Todes, der eintritt, sofern es nicht von der geliebten Dame den Minnegruß aus ihrem *mndel rt* (1,11) empfängt: *[S]eht, s bin ich tt* (1,12), räumt das Sänger-Ich an sein imaginiertes Publikum gewandt ein. Mit dessen expliziter Anrede mittels des Imperativs *seht* (1,11) gerät die Performativität der Minnewerbung wieder stärker in den Blick. Neben der personifizierten Minne, welche das Sänger-Ich als Adressatin des Liedes benannt hatte (vgl. 1,2) tritt nun das imaginierte Publikum, das mit der Anrede *seht* konkret präsent wird, als weitere

⁷⁴⁰ Vgl. dazu auch Bauschke, Poetologisches Spiel, bes. S. 149f..

⁷⁴¹ Funktion und Bedeutung der personifizierten Minne (auch in Abgrenzung zur Minneallegorie) werden eingehend bei Schnell, Causa amoris, bes. S. 349–505, besprochen.

⁷⁴² Vgl. Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee: ber Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (= Hermaea. Germanistische Forschungen, 94), S. 123.

Adressateninstanz. In der Hinauswendung des Sänger-Ich an seine imaginierten Zuhörer manifestiert sich folglich insbesondere seine Sängerrolle.

Das anschließende *sô bin ich tô*t (1,12) weist erneut intertextuellen Charakter auf, wobei in diesem Falle gleich ein Bezug zu zwei unterschiedlichen Liedern und Dichtern zu überprüfen ist. Zum einen ist dies der Vers *sterbet si mich, sô ist si tô*t (L 73,16) aus dem bereits oben zitierten *sumerlaten*-Lied Walthers von der Vogelweide, zum anderen der Vers *stirbet sî, sô bin ich tô*t (MF 158,28) von Reinmar. Hinsichtlich seiner Position ist der Vers bei Ulrich erneut exponiert, denn er steht unmittelbar vor dem Refrain und schließt gewissermaßen die Strophe ab. Auch der vorangestellte Imperativ *seht*, der dazu dient, Aufmerksamkeit einzufordern, fungiert als Markierung der folgenden Textstelle. Im Hinblick auf Distribution und Häufigkeit ist festzuhalten, dass Ulrich sich bereits das zweite Mal auf Walthers Lied bezieht, was die Annahme eines intertextuellen Verweises auf dieses Lied wahrscheinlicher macht. Die Markierung der Referenz erfolgt in diesem Falle über die Häufigkeit, mit der Ulrich auf das eine Lied Walthers referiert. Schon durch die erste Referenz am Liedbeginn ist der Rezipient für das intertextuelle Bezugsverhältnis zu Walther sensibilisiert, was eine derutlich stärkere Markierung dieser zweiten Referenz überflüssig macht.

Ob allerdings tatsächlich auch ein Bezug auf Reinmar vorliegt, gilt es zu erwägen. Es spricht dagegen, dass der Bezug auf Reinmars Lied nur punktuell wäre, weil er sich auf die knappe Aussage *sô bin ich tô*t begrenzt. Allerdings, und das könnte wiederum für einen intentionalen Bezug sprechen, würde Ulrich sich nicht auf irgendeine beliebige Textstelle aus Reinmars Lied beziehen, sondern auf eben die Textstelle, auf die sich auch Walther bezieht. Reinmars Aussage, *stirbet sî, sô bin ich tô*t, ist folglich schon deshalb exponiert, weil sie vor Ulrich schon von Walther aufgegriffen wird.

Die sprachlichen und syntaktischen Eigenschaften von *sô bin ich tô*t lassen sich allerdings in unterschiedlicher Weise deuten. Die Einsilbigkeit der Wörter, die einen einfachen Hauptsatz formen, lassen grundsätzlich auf eine höhere Memorierbarkeit der Aussage, ergo einen höheren Bekanntheitsgrad des Motivs schließen. Daraus ist einerseits abzuleiten, dass für Ulrich keine Notwendigkeit besteht, einen Bezug auf diese Textstelle umfassend zu markieren. Andererseits könnten die lexikalisch-syntaktischen Eigenschaften aber auch für eine grundsätzliche Beliebtheit dieser Aussage sprechen – ganz besonders aber im Rahmen von Minneliedern, zu deren Motivrepertoire das Motiv des Todes ohnehin gehört.⁷⁴³ Aufgrund der eingeschränkten Markierungsintensität im Hinblick auf die Strophe Reinmars ist es wahrscheinlicher, dass hier keine direkte Referenz zu Reinmar vorliegt, sondern lediglich zu Walther, auf den Ulrich schon am Beginn des Liedes referiert. Gleichwohl ist das Verhältnis zwischen Ulrich und Reinmar zumindest als ein indirekter Bezug zu charakterisieren, der dadurch entsteht, dass Walther mit eben der Textstelle auf Reinmar referiert, auf die wiederum Ulrich sich bezieht.

⁷⁴³ Vgl. Ehlert, Konvention, S. 283.

Wie zuvor „korrigiert“ Ulrich auch in diesem Fall die Position Walthers, indem er das Todesmotiv auf den bedingungslosen Dienst gegenüber der Minnedame hin funktionalisiert, ohne deren Entgegenkommen das Sänger-Ich sterben würde. Bei Walther tritt das Sänger-Ich hingegen weiterhin primär in seiner Sängerrolle auf, aus der heraus es zu Recht behaupten kann, dass es der Tod der Dame wäre, wenn sie es tötete – schließlich ist die Dame nur ein literarisches „Produkt“ des Sängers und als solches von ihm abhängig. Bei Walther treten auf diese Weise die Fiktionalität des Minnesangs und die Literarizität der Minnewerbung deutlich hervor.

Durch den Verweis auf Walther schreibt Ulrich diese Sinndimension auch seinem eigenen Lied ein. Allerdings wird die Literarizität der Minnewerbung bei Ulrich vor allem durch die literarische Technik des intertextuellen Verweises deutlich. Der ausgestellte literarische Bezug lässt Ulrichs Vers als künstlich geschaffenes, dichterisches Produkt erscheinen. Er existiert also nicht aus sich selbst heraus, sondern wird das Ergebnis eines literarischen Schaffensprozesses stilisiert. Unter dieser Voraussetzung muss Ulrich nicht explizit „aussprechen“, dass die Minnedame nur dank eines Dichters existiert und ihre Bedeutsamkeit dadurch gewissermaßen schälern. Indem er seine Minnewerbung durch das intertextuelle Verweisen in ihrer Gesamtheit als Dichtung perspektiviert, unterläuft er die Konventionen der hohen Minne (etwa die herausgehobene Rolle der Minnedame) nicht, kann aber gleichwohl zeigen, dass ihr (gesellschaftlicher) Wert sich vor allem anhand literarischer Kategorien generiert. Anders als bei Walther liegt der Fokus bei Ulrich nicht auf Einzelaspekten des Regelmodells der hohen Minne, sondern auf dessen Literarizität insgesamt.

Als Teilaspekt von Literarizität geht es infolgedessen auch bei Ulrich um das Ausstellen der Performativität des Minnesangs, wenngleich dies weniger explizit erfolgt als bei Walther. Das performative Moment der Minnewerbung wird bei Ulrich besonders über das vorangestellte *seht* (1,12) präsent, welches auf die Existenz einer imaginierten Zuhörerschaft verweist.

Auch die Inszenierung unterschiedlicher Referentialisierungsmöglichkeiten der Sänger-Ich-Rolle fungiert als literarische Technik zur Ausstellung der Literarizität der Minnewerbung. Letztere vermag jedoch auch mittels anderer rhetorischer Strategien vermittelt zu werden. Diese laufen in der ersten Strophe etwa darauf hinaus, das Minnethema mittels einer Kampf- und Turniermetaphorik zu verbildlichen. So werden etwa Ausdrücke wie *verderben* (1,9), *nicht erwerben* (1,10) und *tôt* (1,12) dem Diskursfeld des mittelalterlichen Turnierwesens entlehnt, das ein wichtiger Bestandteil der kulturellen Bildung der mittelalterlichen Adelskultur darstellt. Die Beschreibung des Minnethemas mittels der Turnierlexik veranschaulicht dieses, wobei es eine wichtige Rolle spielt, dass ein Ritterturnier vor allem visuelle Eindrücke bietet, die nun in das akustisch vermittelte Medium von Minnesang transponiert werden und hier bestimmte Bilder evozieren. Dabei kann die Bildlichkeit, mit der das Minnethema vermittelt wird, als Hinweis auf dessen Literarizität verstanden werden.

Die Analogie, die zwischen der Minnesituation und dem mittelalterlichen Turnier herstellt wird, kann darüber hinaus Charakteristika des Turnierwesens, wie zum Beispiel dessen hohen gesellschaftlichen Stellenwert, auf das Minnesingen übertragen: Wie der Turniersieg ein allgemein sichtbarer Ausweis ritterlicher Kompetenz ist, so ist erfolgreicher Minnedienst ein Ausweis dichterischer Kompetenz. Durch die Verwendung der Turnierlexik werden folglich auch bestimmte, mit dem Turnierwesen verbundene höfische Wertvorstellungen auf das Minnethema transferiert. Vergleiche ließen sich etwa zwischen dem Verhalten des Turniersiegers gegenüber dem Besiegten und dem Verhalten der Minnedame gegenüber dem Sänger-Ich ziehen. Mittels des Rekurses auf das Turnierwesen veranschaulicht das Sänger-Ich die Unangemessenheit des Verhaltens der Dame ihm als dem unterlegenden Part gegenüber.

Im Refrain richtet sich das Sänger-Ich schließlich erstmals direkt an sein *lieb* (1,13) und fordert sie auf, *sich, dar zuo ez ist niht ze fruo: alsô tuo!* (1,13). *Lieb* kann sich einerseits auf die personifizierte Minne (vgl. 1,2) beziehen, welche die einzige Instanz ist, die das Sänger-Ich bisher direkt apostrophiert hat, andererseits kann es sich auf seine Geliebte beziehen, über die bisher nur gesprochen wurde (vgl. 1,9ff.) und die auch nur am Ende des Liedes einmal apostrophiert wird (vgl. 3,9f.). Es sprechen aber zwei Gründe dafür, *lieb* auf die Dame zu beziehen. Erstens nennt das Sänger-Ich seine Geliebte der Minne gegenüber *diu liebe* (2,11) und zweitens lässt sich auch im Hinblick auf das gesamte Dichterœuvre feststellen, dass Ulrich die Minnedame – nicht die Minne – häufig mit diesem Terminus titulierte. Folglich lässt sich die Aufforderung unmittelbar auf die vorangestellte Bitte um den Minnegruß (vgl. 1,10f.) verstehen.

Auffällig ist, dass mit *ez ist niht ze fruo* auch der Zeitaspekt viel Raum innerhalb der Bitte einnimmt. Erklären liesse sich dies etwa durch eine lange minnesängerische Vergangenheit des Sänger-Ich, das nun *aber* (1,1), ergo erneut, singen will, um die Dame für sich zu gewinnen. Demnach wäre es nach der bisherigen Erfolglosigkeit *nu* (3,6) an der Zeit, Entgegenkommen zu zeigen (1. Ordnung). Da es aber innerhalb der Strophe nicht nur um die Liebe sondern auch um die Inszenierung des Liebesthemas vor dem imaginierten Publikum geht, lässt der Refrain auch eine metapoetische Lesart zu. Er bezieht sich dann auf eine lange *Minnesang*tradition, die auch mittels der Verweise auf Walther (und gegebenenfalls Reinmar) markiert wird und für die das Sänger-Ich (als Sänger) nun Entlohnung fordert (2. Ordnung).

Der Refrain, der sich durch eine Dreierreihe zweihebiger Versstücke auszeichnet, entfaltet eine metrische Dynamik, die zusätzlich durch seine überwiegend einsilbigen Wörter gefördert und darüber hinaus durch den Reim unterstützt wird. Er wirkt mühelos, flüssig und unkompliziert und ist rhythmisch eingänglich. Das wiederum dient der Vermittlung seiner inhaltlichen Botschaft, die nicht nur einfach verständlich ist, sondern – als Kernbotschaft des Liedes – auch einfacher zu memorieren ist.

In der zweiten Strophe setzt sich das Minnethema in topischer Weise fort. Auffällig ist hier vor allem die Gliederung der Strophe, deren formale Dreiteilung in zwei Stollen und einen Abgesang anaphorisch durch die Interjektion *ach* (2,1, 2,5 und 2,9) markiert wird, die letztlich auch den seufzend-leidenden Tenor der Strophe prägt. Das Sänger-Ich beklagt die Sorgen, die es wegen der Liebe trägt (vgl. 2,1) und folgert, dass ihm das eigene Können wenig nutzt (vgl. 2,2f.). Dieses bezieht sich auf seine minnesängerische Kompetenz, meint also Minnewerbung durch Minnesang. Als Reflexion über das eigene (Minne-)Sanghandeln besitzt diese Aussage eine metapoetische Dimension, welche die Sangkompetenz des Sänger-Ich und damit letztlich auch Fragen nach der Qualität von Dichtung stärker in den Fokus rückt (2. Ordnung). Indem sie diese Fragen aufwirft, besitzt die Aussage des Sänger-Ich zugleich poetologischen Gehalt. Die metapoetische Reflexion des eigenen Singens wird auch im zweiten Stollen durch das zugleich fragende und feststellende *ach, waz hilfet, swaz ich sage!* (2,5) ergänzt: Was nutzt Minnewerbung – Minnesang, wenn sie/er nicht zum Erfolg führt?

Der Spannungszustand des Sänger-Ich manifestiert sich auch in der Gleichzeitigkeit einander widerstrebender Gefühle: Während die Interjektion *ôwê* (2,6) seinem Leiden Ausdruck verleiht, steht diesem der Umstand gegenüber, dass *diu reine / tuot mîn herze trage vrô* (2,6f.). Die Frage, *wie kumt daz sô?* (2,8), bezieht sich zunächst auf den hier beschriebenen Spannungszustand (1. Ordnung). Sie deckt die Widersprüchlichkeiten einer durch die Vorstellungen der hohen Minne bedingten Liebessituation auf und hinterfragt sie. Doch die Frage, wie für das Sänger-Ich gleichzeitig Trauer und Freude möglich sind, impliziert poetologisch weitaus mehr, so Ulrich mit ihr doch einen der poetologischen Programmpunkte seines Œuvres formuliert (2. Ordnung). Immer wieder erprobt er Strategien, um Freude und Leiden in der Figur des Sänger-Ich zu vereinen, ohne diese Gefühle in Widerstreit geraten zu lassen und ohne dabei die Konventionen der hohen Minne zu verletzen. Dieses Lied deutet an, dass dieser vermeintliche Widerspruch durch die Disjunktion der Sänger-Ich-Rolle, bei der das Sänger-Ich einerseits in der Sängerrolle in Erscheinung tritt, andererseits in der Rolle des singenden und liebenden Sänger-Ich, aufgelöst zu werden vermag.

Im Abgesang der zweiten Strophe ruft das Sänger-Ich erneut die personifizierte Minne an (vgl. 2,9) und erbittet ihre Hilfe. Dieser Hilferuf ist ebenso topisch wie das anschließende Motiv des Ergrauens (der Haare), das die Dringlichkeit des Anliegens untermalt (vgl. 2,10ff.) oder die Tatsache, dass das Sänger-Ich die übergeordnete Instanz Minne anruft, weil es bei der Dame erfolglos bleibt. Die Motivik und das Argumentationsmuster sind gattungstypisch. So wird besonders im Abgesang herausgestellt, dass hier in klassischer Weise Minnesang betrieben wird (1. Ordnung).

Da das Motiv des ergrauenden Haares bei Ulrich gemeinhin beliebt ist, erscheint es entgegen Bauschke⁷⁴⁴ eher unwahrscheinlich, dass der Dichter mittels dieses Motivs erneut auf

⁷⁴⁴ Vgl. Bauschke, Poetologisches Spiel, S. 152.

Walthers *sumerlaten*-Lied referiert, in dessen fünfter Strophe es heißt: *Sol ich in ihr dienste werden alt, / die wîle junget sî niht vil. / sô ist mîn hâr lîhte alsô gestalt, / daz si einen jungen danne wil* (L 73,17–20). Ein Bezug wäre zumindest sprachlich äußerst schwach markiert, weil bestimmte Signalwörter in beiden Liedern nicht übereinstimmen: Walther verwendet nicht den Farbterminus *grâ* und Ulrich nicht das Substantiv *hâr*. Zwar wird das Ergrauen oder Lichtwerden der Haare sowohl bei Walther als auch bei Ulrich auf eine lange Zeit des unentlohten Minnedienstes zurückgeführt, doch ist die Übereinstimmung dieses spezifischen Kausalitätsgefüges in beiden Liedern eher darauf zurückzuführen, dass es sich dabei um ein gattungstypisches Erzählmuster des Minnesangs handelt, das aber weder typisch für den einen, noch für den anderen der beiden Dichter ist.

Mit dem Motiv des Ergrauens des Sänger-Ich, das in der Konsequenz auf seinen baldigen Tod hindeutet, wird eine Parallele zwischen dem Abgesang der ersten und zweiten Strophe geschaffen. In beiden Fällen wird der im Refrain folgenden Aussage durch die Erwähnung des (nahenden) Todes Dringlichkeit verliehen. In Angesicht der Endlichkeit des Lebens, erscheint die Aussage des Sänger-Ich, es sei *niht ze fruo* (2,13), nachvollziehbar und legitim.

Im Vergleich zur ersten Strophe nimmt in der zweiten Strophe die Anzahl der metakommunikativen Verben ab, bis in der dritten Strophe schließlich gar keine mehr auftreten. Je weniger das eigene Minnesanghandeln thematisiert wird, desto stärker verbinden sich die Sänger- und die Liebhaberrolle des Sänger-Ich miteinander (1. Ordnung). Während in der ersten Strophe aufgrund der metakommunikativen Deixis das Sänger-Ich viel deutlicher als Sänger wahrnehmbar ist, weicht das Sangthema in der dritten Strophe nahezu vollständig dem Minnethema.

Deren Handlung ist vor allem minnethematisch: *Mir ist ungemach beschert / lange mit leide, / daz ich niht geruowem mag / weder naht noch tag* (3,1ff.). Das Sänger-Ich vollführt nun Minnewerbung (1. Ordnung), indem es auf die lange Leidenszeit eingeht, die seine Liebe zur Dame bedeuten wird. Obwohl sich eine poetologische Reflexion des eigenen Sanghandelns nicht findet, scheint in dieser Erkenntnis gleichwohl ein tieferes Gattungswissen mitzuschwingen, ganz als ob das Sänger-Ich wüsste, dass nur fortwährendes Minnesingen zur erhofften Verringerung des Minneleids führen kann. Dementsprechend zeichnen sich der zweite Stollen und der Abgesang der Strophe vor allem durch eine konventionelle Aufbereitung des Minnethemas mit gattungstypischen Motiven und Argumentationsmustern aus.

Der in der zweiten Strophe formulierte Aussage, *diu reine / tuot mîn herze trage frô* (2,6f.) wird in der dritten Strophe entgegengestellt, *ich bin fröiden gar behert* (3,5). Zudem wird das zuvor dargestellte Spannungsgefüge zwischen Freude und Leid nun zugunsten des Leids aufgelöst, das hier in Form von *sender arebeit* (3,7) auftritt, die das Herz des Sänger-Ich ertragen muss (vgl. 3,8). Den Konventionen der hohen Minne entsprechend, welche sich in der Gattungspoetologie des Werbeliedes niederschlagen, stellt das Leid des Minnewerbers die notwendige Voraussetzung für die Fortsetzung seines (Minnesang-)Dienstes dar. Denn

sein Leiden ist mit der Hoffnung auf den Erfolg der Minnewerbung verbunden. Eine Aussicht auf Freude besteht folglich nur dann, wenn der Minnewerber seine Minnewerbung, ergo seinen Minnesang, fortsetzt. Wenn demnach Leiden und das gleichzeitige Hoffen auf Erfolg seine Minnewerbung motivieren, dann muss sich das Sänger-Ich durch die für das Werbelied charakteristische Doppelcodierung auszeichnen: Singen und lieben gehen in diesem Fall einher (1. Ordnung).

Dementsprechend verläuft die dritte Strophe innerhalb der stereotypen Bahnen eines Werbeliedes. Das impliziert etwa die Vorstellung, dass nur die Geliebte selbst oder die übergeordnete Instanz der Minne das Leid des Minnewerbers lindern können. Wenn das Sänger-Ich also die personifizierte Minne anruft und sie bittet, *nu scheide / mich von sender arebeit* (3,6f.) oder wenn es seine Geliebte anruft und sie bittet, *reine frucht, daz verkêre! / wîblich zuht an mir êre* (3,9f.), so erklären sich diese Bitten jeweils aus den Gattungskonventionen heraus. Allerdings werden Dringlichkeit und Nachdruck dieser Bitten durch die Verwendung des Imperativs *scheide* (3,6) und des Zeitadverbs *nu* (3,6) gesteigert. Besonders *nu* drängt nicht zuletzt wegen seines Bezugs auf *ez ist niht ze fruon* (2,13) auf eine unmittelbare Erfüllung der Forderung.

Hinsichtlich rhetorischer und motivischer Besonderheiten fällt die Verwendung des Herzbildes in der dritten Strophe auf (vgl. 3,8), das mit dem Herzbild der zweiten Strophe kontrastiert. Äußert das Sänger-Ich zunächst noch, dass sein Herz freudig gestimmt sei (vgl. 2,7), heißt es nun, dieses sei von *sender arebeit* belastet (vgl. 3,7). *Fröide* (vgl. 3,5) und *arebeit* (3,7) werden einander als emotionale Spannungspole gegenüber gestellt. Eine Auflösung des Spannungsverhältnisses ist nur durch den *trôst* (vgl. 3,12) der Dame und ihre *wîplich zuht* (3,10) zu erreichen, die einzufordern das Sänger-Ich sich durch seine Bindung an die Dame legitimiert sieht: *[W]îblich zuht an mir êre / sît ich dir gebunden bin / træste mir den sin* (3,10ff.). Diese Bindung des Sänger-Ich an die Dame erlaubt auch die im Refrain zum dritten Mal artikuliert Handlungsaufforderung, nun endlich im Sinne des Sänger-Ich tätig zu werden.

Insgesamt zeichnet sich das Lied durch ein poetologisches Spiel mit unterschiedlichen Rollenkonfigurationen des Sänger-Ich und ein intertextuelles Spiel aus. Die deutlich markierten intertextuellen Bezüge auf Walthers *sumerlaten*-Lied verweisen in poetologischer Hinsicht auf literarische Gemachtheit von Minnesang, die Ulrich ansonsten meist durch ein stärkeres Hervortreten der Sängerrolle des Sänger-Ich vermittelt. Hier tritt hingegen vor allem in der zweiten und dritten Strophe ein Sänger-Ich auf, das sich durch eine klassische Doppelcodierung auszeichnet; (poetologische) Reflexionen über das eigene Sanghandeln nehmen folglich in diesen Strophen ab. Durch die spezifische Codierung der Sänger-Ich-Rolle vermag Ulrich auf die künsterliche Gemachtheit der Minnesanggattung abzuheben, ohne dabei die gattungsimmanenten Rollenmuster von Minnewerber, Dame und Minne zu konterkarieren oder sie als Produkte des Dichters als bedeutungslos zu diskreditieren. Poetologisch relevant wird diese Form der Inszenierung und Bedeutungsvermittlung, weil sie die Gattungskonventionen nicht grundlegend antastet,

gleichwohl aber verdeutlicht, dass das Fortleben von Minneliedern voraussetzt, diese auch als das behandeln zu können, was sie sind: ein vom Dichter künstlich erzeugtes und zur Aufführung gebrachtes ästhetisches Ereignis.

5. Auswahlliteratur

Bauschke, Poetologisches Spiel, S. 147–165; Bumke, Blutstropfen, S. 123; Bumke, Ritterbegriff; Ehlert, Konvention; Eikermann, Denkformen, S. 240; KLD II, S. 575; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 61; Minor, Leiche und Lieder; Obermaier, Nachtigallen; Schnell, Causa amoris, S. 349ff; Selge, Studien; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 167–178; Toubert, Strophenformen, S. 18.

Lied 2

1. Allgemeine Angaben

C: 88^{rb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.IX.	36.IX.	II.	59.II
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	9	2.
		3.	17	3.
		4.	25	4.
		5.	33	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: [2wa+6mb] 7mc / [2wa+6mb] 7mc // 7wd 7wd // 8me 7me.⁷⁴⁵

b) *Vers und Strophenbau*: Refrainkanzone.

87 / 87 // 77 // 87

I. 1. Stollen (V. 1–2) A

II. 2. Stollen (V. 3–4) A

III. Abgesang (V. 5–6) B

IV. Refrain (V. 7–8) R

Im kreuzgereimten Aufgesang (bc bc) wechseln sich Acht- und Siebenheber ab, wobei die Achtheber nach der zweiten Hebung durch Zäsur unterbrochen werden (2/6) und zusätzlich einen Zäsurreim bilden (aa).⁷⁴⁶ Die durch die Zäsuren entstehenden Pausen akzentuieren die Lexeme am Versbeginn. Die Versenden des Aufgesangs sind überwiegend einsilbig-männlich kadenziiert⁷⁴⁷, die Versübergänge im Aufgesang durchgehend asynaphisch.

Die durch den Wechsel der Hebungszahlen verursachte Wellenbewegung des Aufgesangs beruhigt sich im Abgesang, denn dieser besteht aus zwei regelmäßigen, unzerlegten Siebenhebern. Mit Auftaktlosigkeit und Siebenhebigkeit greift der Abgesang zwar zwei formale Merkmale des Aufgesangs auf, doch werden die Versenden hier mit weiblichen Kadenzen und Paarreim (dd) versehen. Der synaphische Versübergang, der sich auch am Übergang von Abgesang zu Refrain fortsetzt, hält den Abgesang zusätzlich zusammen.

Der paargereimte Refrain (ee) ähnelt hinsichtlich seiner Formeigenschaften eher dem Auf- als dem Abgesang. Er besteht aus einer achthebigen Refrainspitze, der ein Siebenheber folgt. Beide Verse sind unzäsuriiert und weisen einsilbig-männliche Kadenzierung auf. Um auch für den Versbeginn des Siebenhebers in der ansonsten auftaktlosen Strophe keine Senkung

⁷⁴⁵ Am Versbeginn zeigt sich eine beschwerte Hebung und in der Versmitte folgen bei *hi-me-le, wan* drei Senkungssilben auf die Hebungssilbe *hi*-. Eine Skandierung des Verses mit Auftakt ist unwahrscheinlich, da er zum einen der einzige auftaktige Vers der Strophe wäre und der Refrain zum anderen das auftaktlose 8/7-Muster zu wiederholen scheint, das die beiden Stollen vorgeben.

⁷⁴⁶ Ähnliche französische Formen liegen nicht vor (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 284).

⁷⁴⁷ Ausnahme bilden die zweisilbig-männlich kadenziierten Versenden in 4,1 und 4,3.

annehmen zu müssen, ließe sich hier eine schwebende Betonung annehmen. Diese würde als ein rhythmisch-akustisches Signal den Fokus zugleich auf den semantischen Gehalt des Verses lenken. Der Refrain zeichnet aufgrund der Abfolge eines Acht- und eines Siebenhebers die Abwärtsbewegung nach, die auch in den Stollen entworfen wird. Formal erscheint der Refrain insgesamt als zusammenfassender Strukturteil, weil er spezifische Formelemente aus Auf- und Abgesang aufgreift. Lediglich der unzäsurte Achtheber und der Paarreim des männlich kadenzierten Verspaares sind refrainspezifisch.

Insgesamt zeigt sich die Strophe recht ausgeglichen. Sie weist weder rasante Hebungssprünge noch komplizierte Reimstrukturen auf. Formale Akzente werden mittels der beiden Aufgesangszäsuren und die beschwerte Hebung im abschließenden Refrainvers gesetzt. Die unaufgeregte Rhythmik und die gleichmäßige Form lenken den Fokus auf den Inhalt der Strophe.

c) Abweichungen von der Alternation:

1,5 Der Vers weist eine fehlende Hebungssilbe auf, die bei M durch Ergänzung von *schæne* und bei K durch Ergänzung von *süeze* ausgeglichen wird.

2,5 Der Vers weist eine fehlende Hebungssilbe auf, die bei M durch Ergänzung von *dar* (M) und bei K durch *zir* (Verschmelzung aus *ze ir*) ausgeglichen wird. Syntaktisch ist ein Verzicht auf die Ergänzung einer Präposition oder eines Objektes möglich, wenn der Nebensatz *daz diu süeze / mînen senden kumber [...] bûeze* (2,5f.) als gemeinsamer Objektsatz von *ich gedenke dicke* (2,5) und *ich wûnsche* (2,5) angenommen wird. Beide Prädikate sind kausal insofern verbunden, als dass das Wünschen einer Sache aus dem Denken an diese resultiert.

3,4 *ist aller*: Durch Ergänzung von *vor* will K harte Betonung vermeiden.

4,1 *Frowe*: Wird bei K zu der Personifikation *frowe minne* ergänzt. Die zwei dabei entstehenden Silben werden durch Tilgung von *sît da* ausgeglichen.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1–5,7 *bî mîner zît*: Wörtlich ins Nhd. übersetzt eigentlich *meine ganze Zeit*; gemeint ist aber sicherlich *mein ganzes Leben*.

2,3 *krank*: Nom. Pl. des stM. *kranc*.⁷⁴⁸ Bei K ist *krank* Adj. mit Bezug auf das anschließende *fröide* (2,3). Vgl. dazu auch *zwâr* (2,3).

2,3 *bar*: Dem Substantiv *fröide* (2,3; hier swF. im Gen. Sgl.) nachgestelltes attributives Adjektiv. K ändert die Form zu dem Adv. *zwâr*. Vgl. dazu auch *krank* (2,3).

3,1 *Touwig rôse*: Nominalphrase mit Adjektivattribut, die um einen Relativsatz (*diu sich ûz ir belgelîn hât zerspreitet* (3,1f.)) erweitert wird. K versteht *touwig rôse* als Subjekt des Hauptsatzes (vgl. 3,2) und muss entsprechend den Numerus des Prädikats *stânt bî* (Pl.) zu *stât bî* (Sgl.) ändern sowie den Kasus von *die wîzen lilien* (Nom.) zu *diu wîzer lilien* (Dat.).

3,2 *stânt die wîzen lilien nâhe bî*: Ist als eigenständiger Hauptsatz aufzufassen.

⁷⁴⁸ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1708

4,1 *Frowe, ich bin*: Während hier eine Apostrophe der Minnedame erfolgt, wird im Folgevers über sie als *die vil minneclîchen* (4,2) gesprochen. Da K diesen Wechsel für unwahrscheinlich hält, macht er aus der Apostrophe der Dame eine Apostrophe der *Minne*. Gegen diesen Eingriff spricht vor allem, dass die Instanz der personifizierten Minne an keiner anderen Stelle im Lied in Erscheinung tritt. Auch die syntaktisch-semantische Parallele zwischen V. 4,1 und V. 5,1 spricht gegen K.s Eingriff, denn in 4,1 sagt das Sängers-Ich, es sei seit jeher Diener der *frowe* gewesen; das Tempus ist der Aussageintention entsprechend das Perfekt, die Zeitform der gegenwartsbezogenen Vergangenheit (*ich bin dîn eigen diener iemer sît daher gewesen* (4,1)). In 5,1 wird diese Aussage gewissermaßen aktualisiert, indem das Sängers-Ich sagt, es sei auch gegenwärtig (Tempus: Präsens) noch Diener der *vil reinen sældebæren* (vgl. 5,1), womit es die Dame und nicht die Minne meint. Mit dieser Aussage beweist das Sängers-Ich zudem, dass es sich *niemer wil verdriezen* (4,6) lassen.

4,3 *mîner sin*: Ist ein genitivus possessivus. K verändert diese Genitivkonstruktion zu einer Nominalphrase aus Poss.-Pron. mit Substantiv.

4,4 *nien' hein*: Zusammensetzung aus *nie* und dem Negationspartikel *ne* oder aus *niht ne*.⁷⁴⁹ *Hein* ist Kurzform von *nehein*.⁷⁵⁰

b) *Sachkommentar*:

1–5,8 *rîcher gôt von himele*: Findet sich häufig im Volkslied.⁷⁵¹

3,1f. *Rose und Lilie*: Die Rose fungiert im Mittelalter ursprünglich als Sinnbild für die Jungfrau Maria⁷⁵² und entwickelt sich daraus zum Inbegriff weiblicher Schönheit.⁷⁵³ Die Lilie steht aufgrund ihrer zumeist weißen Farbe als Sinnbild von Reinheit und Unschuld. Die Farben rot und weiß werden als Farben der Schönheit oft durch diese beiden Blumen symbolisiert.⁷⁵⁴ Zur Bedeutung der Lilie vgl. auch Lied 15 (Sachkommentar).

3,5 *grâle*: Der Gral erscheint in den mittelalterlichen Versionen der Gralslegende, die seit Ende des 12. Jahrhunderts besonders in Frankreich und Deutschland große Popularität erlangt, als geheimnisvoller Gegenstand mit unterschiedlichen Eigenschaften. Während der Gral in Chrétien's *Conte du Graal* als edelsteinbesetztes Gefäß beschrieben wird,⁷⁵⁵ ist der

⁷⁴⁹ Vgl. BMZ Bd. 1, Sp. 745b.

⁷⁵⁰ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 48.

⁷⁵¹ Vgl. Reinmar von Hagenau und Hinrich von Rugge, hg. v. Erich Schmidt, Strassburg 1874 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker; Bd. IV), S. 81.

⁷⁵² Zum Beispiel bei Walther von der Vogelweide: *rôse sunder dorn* (L 7,23). Zum biblischen Ansatzpunkt des Rosenvergleichs vgl. auch Hübner, Lobblumen, S. 149.

⁷⁵³ Vgl. Krohn, Rüdiger: „Rose“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 715. Zusammenstellungen von Textbelegen bei Kummer, Karl Ferdinand (Hrsg.): Die poetischen Erzählungen des Herrand von Wildonie und die kleinen innerösterreichischen Minnesinger, Wien 1880, S. 213f. und Jesko, Phraseologisches Wörterbuch, S. 334.

⁷⁵⁴ Vgl. DWb Bd. 12, Sp. 1022 sowie Bd. 14, Sp. 1166.

⁷⁵⁵ Einen knappen Überblick zur Bedeutung des Grals in der Französischen Literatur bietet Baumgartner, Emmanuèle: „Gra(a)l, -sichtung, I. Französische Literatur“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.

Gral in Wolframs von Eschenbach *Parzival* ein Stein, der den Gralsrittern auf Wunsch Speisen spendet, das Verbrennen und die Wiedergeburt des Phönix bewirkt, durch seinen Anblick eine Woche vor Tod und Alter schützt und für Heiden unsichtbar ist.⁷⁵⁶ Durch seine heilsgeschichtlichen Bezüge besitzt der Gral bei Wolfram ein vielschichtiges Bedeutungspotential, kann aber insgesamt als Symbol einer Gesellschaftsutopie verstanden werden, die sowohl auf christlichen Fundamenten sowie auf den Wertvorstellungen des Rittertums fußt.⁷⁵⁷

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem sommerlichen Natureingang: *Sumerwunne, sô du dine liechten tage erglentzen wilt, / waz kan in der welte danne hügelicher sîn?* (1,1f.), wendet sich das männlich codierte Sänger-Ich suggestiv an die personifizierte Sommerfreude. Die freudvolle Wirkung des Sommers wird an dessen einzelnen Naturelementen festgemacht, die im Folgenden vom Sänger-Ich genannt werden: Die *sunne* (1,3), der *meie* (vgl. 1,3), dessen grünes Blätterdach (vgl. 1,3) und die freudig singenden *vogellîn* (1,4) beschreiben den klassischen Katalog der Winterstettenschen Naturmotive. Als auffällig erweist sich in dieser Strophe die Nutzung lichtmetaphorischer Elemente in der Naturbeschreibung: *Liechten* (vgl. 1,1), *erglentzen* (1,1), *sunne* (1,3), *liehtem* (1,3) und *schatten* (1,4) lassen den Sommer hell und freundlich erscheinen.

Die Naturmotive werden in der für Ulrich von Winterstetten typischen Reihenfolge genannt. Zunächst liegt der Fokus auf landschaftlichen Elementen, danach richtet er sich auf die Vogelwelt. Aus seinem freudvollen Naturerleben leitet das Sänger-Ich auf seine eigene Situation über, die gleichsam den Ausgangspunkt der Liedhandlung darstellt. Es beginnt mit seinem Minnewunsch, *heia hei! wær' hie bi mir diu schæne!* (1,6). Wenngleich die Interjektion Ausdruck der Freude ist,⁷⁵⁸ offenbart das nachfolgende Anliegen des Sänger-Ich einen aus seiner Sicht zu beklagenden Mangel. Aus der Abwesenheit der Minnedame, die hier metonymisch⁷⁵⁹ als *diu schæne* eingeführt wird, lässt sich die gattungstypische und zugleich programmatische Dichotomie von Sommerfreude und Minneleid ablesen.

Im Ausruf *heia hei!* (1,6) tritt die Performativität der Sänger-Ich-Rede und damit dessen Sängerrolle stärker hervor. Bei Ulrich von Winterstetten ist *heia hei* gemeinhin der Ruf, mit dem das Sänger-Ich als Tanzmeister seine Zuhörenden zum Tanz motiviert.⁷⁶⁰ *Heia hei*

⁷⁵⁶ Vgl. Mertens, Volker: „Gra(a)l, -sichtung, II. Deutsche Literatur“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.

⁷⁵⁷ Vgl. Kasten, Ingrid: „Gra(a)l“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 312f.

⁷⁵⁸ Die Interjektion fungiert bei Ulrich zugleich als Tanzruf und evoziert im Kontext eines sommerlichen Naturszenarios die Vorstellung einer freudigen Tanzszene (vgl. Anm. 534).

⁷⁵⁹ Statt die Minnedame mittels ihres Eigennamens, z. B. die *frouwe*, direkt zu benennen, wird sie durch ein Eigenschaftswort eingeführt. Es liegt eine Art der Periphrase vor (Antonomasie), die auf das Verhältnis des Sänger-Ich zur Minnedame hinweist.

⁷⁶⁰ Etwa Leich III,129

evoziert somit (Tanz-)Musik. Mit Blick auf das Minnethema und die Abwesenheit der Dame, wirkt dieser Ruf hier allerdings irritierend. Erklären lässt sich der Tanzruf hingegen als (minnethematisches) Störmoment mit Blick auf eine poetologische Dimension (2. Ordnung): Der Tanzruf verweist auf die genuine (Unterhaltungs-)Funktion des minnethematischen Liedes.⁷⁶¹

So wird im Anschluss deutlich, dass die Gegenwart der Dame dem Sänger-Ich zur Freude gereichen würde (vgl. 1,8) und unter dieser Bedingung könnte es auch die allgemeine *sumerwunne* (vgl. 1,1) teilen. Im Refrain, der sich syntaktisch mit einem Relativsatz an den Hauptsatz des Abgesangs anschließt, wird das Verhältnis des Sänger-Ich zu der schönen Dame als ein Dienstverhältnis offenbart (vgl. 1,7): Als Minnewerber hat das Sänger-Ich der Dame in der Vergangenheit bereits lange gedient (vgl. 1,8). Seine gegenwärtige Freudlosigkeit begründet sich in der Abwesenheit der Dame, was mit Blick auf seinen Minnedienst zugleich auf seine bisherige Erfolglosigkeit hindeutet. Hinsichtlich der textinternen Kommunikationssituation bedeutet dies, dass das Sänger-Ich in der typischen Doppelcodierung als singendes und zugleich liebendes Sänger-Ich auftritt (1. Ordnung): Durch sein (Minne-)Singen wirbt es um die Dame.

Statt sich ob der Erfolglosigkeit seines Minnedienstes zunächst an die nächsthöhere Instanz zu wenden und um Beistand zu bitten, ruft das Sänger-Ich mit Gott unmittelbar den Höchsten an: [*JJ*â, *richer got von himele, wan gienge ez hiure alsô!* (1,9). Die Verwendung des Konjunktivs lässt dabei auf das Bewusstsein des Sänger-Ich für die Unwahrscheinlichkeit seines Wunsches schließen. Auffällig ist zudem die Gegenüberstellung der zwei temporalen Angaben: [*B*]î *mîner zît* (1,7) hebt auf die vergangene Lebenszeit des Sänger-Ich ab, während *hiure* sich im weiteren Sinne auf die Gegenwart bezieht. Die Zeitspanne, die sich zwischen diesen Angaben entfaltet, zieht das Sänger-Ich zur Rechtfertigung seines Wunsches heran.⁷⁶²

In der zweiten Strophe wird zunächst das Motiv des Gedenkens konkretisiert, das in der ersten Strophe bereits im Gedenken an die Geliebte anklingt (vgl. 1,6). Es sind die Gedanken an die Geliebte, die das Sänger-Ich ermutigen (vgl. 2,1) – auch dazu, den Wunsch nach der Geliebten zu äußern (vgl. 1,6). Aber weil das Sänger-Ich ein Narr ist, denkt es nicht wie *manic man* (2,4) bloß an das, was das Herz begehrt, sondern wagt sich über das Gedenken hinaus zu wünschen, *daz diu süeze / mînen senden kumber, den ich dur si lîde, bûeze* (2,5f.). Insbesondere wer den gattungsspezifischen Regelkanon kennt, weiß um die Vergeblichkeit dieses Wunsches. Auch das Sänger-Ich selbst scheint eine Ahnung davon zu haben, beharrt aber gleichwohl darauf, dass *tôren reht ist, vil gewûnschen, des er niht enhât* (2,2).

Die Selbstdarstellung als Narr verschafft dem Sänger-Ich die Narrenfreiheit, Wünsche oder Gedanken auszusprechen, die zu äußern einem „vernünftigen“ Menschen verwehrt bleibt.

⁷⁶¹ Vgl. *heia hei* Kommentar Leich III, Sachkommentar.

⁷⁶² Damit schließt sich das Lied an Lied 1 an, in welchem die lange Dienstzeit des Sänger-Ich als metapoetischer Verweis auf die lange Minnesangtradition gelesen werden kann.

Es kann sich dabei um Wünsche handeln, deren Erfüllung vom Standpunkt der Realität aus vollkommen unrealistisch ist. Wenngleich diese Wunschträume manchmal gut tun, bringen sie auf Dauer jedoch keine Freude (vgl. 2,3). Sich auf die eigene Torheit zurückzuziehen erfüllt somit gewissermaßen eine Ventilfunktion, weil dadurch auch Unrealistisches wünschbar wird. Fraglich ist allerdings, warum das Sänger-Ich so genau um die Unerfüllbarkeit seines Herzenswunsches weiß. Aufgrund ihrer Abwesenheit ist kaum anzunehmen, dass die Minnedame es darüber in Kenntnis gesetzt hat. Viel wahrscheinlicher ist deshalb, dass das Sänger-Ich hier Gattungswissen aufgreift. Möglich wird dies, indem die Rolle des singenden Minnewerbers um eine Ebene „ich singe“ ergänzt wird. Blitzlichtartig tritt dabei die Rolle des Sängers an die Textoberfläche, der als Künstler Minnesang fingiert und folglich über das Gattungswissen verfügt, dass die Minnedame ihren Minnewerber nie erhören kann, ohne dadurch die Zukunft des Minnesangs zu gefährden (2. Ordnung).

Bereits im anschließenden Refrain verflüchtigt sich diese Erweiterung der Sänger-Ich-Rolle wieder und das Sänger-Ich tritt wieder in der gewohnten Doppelcodierung auf. Es erneuert seinen bereits zuvor geäußerten Wunsch. Der zunächst recht allgemeine Wunsch nach der Anwesenheit der Geliebten wird nun dahingehend konkretisiert, dass sie den Liebesschmerz des Sänger-Ich lindern soll. Zunehmend schärft sich hier die Kontur des Minnethemas mit seiner gattungstypischen Handlungskonstellation: Das Sänger-Ich wirbt um eine Dame und leidet ob der Erfolglosigkeit seiner Werbung Kummer. Die Unerreichbarkeit der Dame manifestiert sich in diesem Fall in ihrer physischen Abwesenheit. Der Refrain, der auf die lange Zeit des Minnedienstes – und metapoetisch auch auf eine lange Minnesangtradition – verweist, legitimiert dabei den Wunsch des Sänger-Ich nach Freude (vgl. 2,7).

In der dritten Strophe wird erneut Naturmotivik aufgegriffen, nun aber in Bezug auf die Minnedame konkretisiert. Ulrich nutzt in diesem Fall nicht die Motive, die er normalerweise im Natureingang verwendet, sondern greift auf Motive zurück, welche die Schönheit und Tugendhaftigkeit der Dame versinnbildlichen: eine *[t]ouwig rōse* (3,1), die sich der Sonne entgegenstreckt (vgl. 3,1), und *die wīzen lilien* (3,2).⁷⁶³ Analog zum Natureingang werden auch diese Naturbilder mit lichtmetaphorischen Elementen untersetzt, bevor sie dann direkt auf die Dame bezogen werden: *[D]iu vil lōse hāt mit giēte dirre zweier bluomen schîn / an ir lībe und ist aller missewende frî* (3,3f.).

Der Vergleich zwischen der Dame und Rose und Lilie wird im Abgesang der Strophe weiter gesteigert, wenn das Verlangen nach der Geliebten mit dem Wunsch nach dem heiligen Gral gleichgesetzt wird (vgl. 3,5). Der in der Vorstellung lichtumflutete Gral ist Ausdruck höchster ethischer und moralischer Qualitäten und besitzt sowohl mystische wie auch religiöse Bedeutung. Die Dame wird mit dem Gral gleichgesetzt; sie ist die *liehte gemāle* (3,6), deren Strahlkraft ebenso stark ist wie die des Grals. Dieser Bedeutungstransfer, der nicht zuletzt durch den Reim *grāle : liehte gemāle* untermalt wird, erfolgt über die

⁷⁶³ Nach Goheen werde im Bild der taufrisch entfalteten Rose der Moment vollendeter Schönheit festgehalten, während die auf Tugend deutenden Lilien der Schönheit Konstanz verleihen (vgl. Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*, S. 148).

Lichtmetaphorik, deren semantische Bedeutung innerhalb des gesamten Liedes im Vergleich von Dame und Gral kulminiert.

Das Bild des Grals wird in der Literaturgeschichte des Mittelalters vor allem mit dem Namen Wolfram von Eschenbach und dessen Parzival in Verbindung gebracht. Auf Chrétien de Troyes' Romanvorlage *Perceval le Gallois ou le conte du Graal* basierend, prägt Wolfram durch umfassende Erweiterungen des Romans nicht nur die deutsche (Vor-)Geschichte des Parzival, sondern auch das darin verarbeitete Symbolbild des Grals. Das Hauptthema des Parzival ist die Suche des Protagonisten nach dem Gral, der dementsprechend eine bedeutsame Rolle in der Handlung einnimmt.

Wolframs prägender Einfluss auf die mittelhochdeutsche Gralsdichtung und deren allgemeiner Bekanntheitsgrad, der sich unter anderem daraus ableiten lässt, dass das Gralsymbol auch in der unmittelbaren Nachfolge Wolframs in der Dichtung aufgegriffen wird,⁷⁶⁴ lassen den Rückschluss zu, dass auch Ulrich von Winterstetten die literarische Tradition des Grals kennt. Durch das Aufgreifen des Gralsbildes in Ulrichs Lied werden vor allem die Gralsgeschichte um Parzival und die symbolische Bedeutung⁷⁶⁵ des Grals in diesem Werk evoziert. Gestützt wird diese These durch den Umstand, dass sich das Gralsbild nur ein einziges Mal im Œuvre Ulrichs findet. Dieses punktuelle Auftreten bewirkt eine Pointierung des Motivs, was diesem einen Status der Exklusivität verleiht.

Wolfram funktionalisiert den Gral als ein „Bild für Höchstes: Gral und geliebte Frau bedeuten für Parzival doppelte Zielsetzung und doppelte *nôr*“⁷⁶⁶. Ulrich transponiert diese Konfiguration auf sein Minnelied: Auch hier gehören der Wunsch nach dem Gral und der Geliebten zusammen: *[W]ân mac sî wol nennen zuo dem wunsche gegen dem grâle* (3,5). Durch den Vergleich wird verdeutlicht, dass für das Sänger-Ich Gral und Geliebte vom gleichen hohen Wert sind. In diesem Sinne dient der Gralsvergleich in erster Linie zur Steigerung des Frauenpreises auf seinen absoluten – lied- und zugleich œuvrinternen – Höhepunkt. An keiner anderen Stelle übertrifft Ulrich dieses Bild. Indem er ein prominentes Romanmotiv in ein Minnelied transponiert und ihm eine gattungsspezifische Funktion zuteilt, stellt er zugleich seine Fähigkeit im souveränen und kreativen Umgang mit der literarischen Tradition unter Beweis. Die Funktion des Gralsbildes ist allerdings nur vermeintlich gattungsspezifisch, denn der humoristische Umgang mit der Werbeliedgattung in der Abschlussstrophe wird diesen Vergleich retrospektiv eher hyperblisch-überzogen wirken lassen – gleichwohl aber auch als literarisches Spiel, welches von der Gattung lanciert wird.

⁷⁶⁴ Etwa von Heinrich von der Türlin in der *Crône* (um 1230) und (um 1260/75) von Albrecht im *Jüngeren Titurel* (vgl. Mertens, Gra(a)l, -sdichtung, II. Deutsche Literatur).

⁷⁶⁵ Wolfram vermeidet allerdings einen eindeutigen Bezug auf christliche Kultgegenstände, wie zum Beispiel den Kelch, vermeidet, was zur Folge hat, dass der Gral gegenüber offiziellen kirchlichen Institutionen semantisch an Autonomie gewinnt (vgl. Mertens, Gra(a)l, -sdichtung, II. Deutsche Literatur).

⁷⁶⁶ Wachinger, Burghart (Hrsg.): *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters: Text und Kommentar*, Berlin 2010 (= Deutscher Klassiker Verlag; Bd. 43), S. 741.

Wie schon in den vorangehenden Strophen schließt sich dem Vergleich zwischen Gral und Dame am Ende des Abgesangs erneut ein Wunsch an. Analog zur ersten Strophe ersehnt das Sänger-Ich nun, *wær hie bi mir diu liehte gemâle!* (3,6). Rhetorisch sticht der Parallelismus zwischen den Wunschaussagen der ersten und der dritten Strophe hervor. Gleichwohl kann von einer semantischen Parallelität keine Rede sein, denn *diu liehte gemâle* (3,6) stellt aufgrund des vorangehenden Gralsvergleichs eine entscheidende Steigerung gegenüber *diu schæne* (1,6) dar. Mit dem Gottesanruf im Refrain verstärkt sich bei Ulrich von Winterstetten schließlich die religiöse Bedeutung des Kelchsymbols.

Der Frauenpreis (Minnesang 1. Ordnung) ist funktional in das Modell von Minnedienst und –lohn eingebunden, das in den Refrains schon von der ersten Strophe an aufgerufen wird. Mit der vierten Strophe erfolgt allerdings eine Ausdifferenzierung des Motivs, das zunächst unmittelbar auf die Dame bezogen wird. Das Sänger-Ich bekräftigt in direkter Ansprache der Dame gegenüber: *Frowe, ich bin dîn eigen diener iemer sît daher gewesen* (4,1). In der dritten Person über die Geliebte sprechend, beteuert das Sänger-Ich dann auch gegenüber seinem imaginierten Publikum, es habe der Dame gedient, *sît ich die vil minneclîchen sach sô wol gestalt* (4,2). Der Dienstgedanke ist in diesen Äußerungen eng mit dem Zeitaspekt verbunden, der sich in *iemer sît daher* und *sît* gleich zweimal äußert. Diese stehen dem im Refrain geäußerten *hiure* (3,8) gegenüber: Das Sänger-Ich rechtfertigt seine Forderung nach sofortiger Entlohnung gegenüber der Dame und dem Publikum demnach damit, dass es der Dame bereits eine lange Zeit dient.

Im zweiten Stollen erfolgt eine Fortsetzung des Frauenpreises, die aber nach recht konventionellem Muster verläuft und vor allem die ethischen Tugenden der Dame in den Fokus rückt (vgl. 4,4). Dabei wird auch das bei Ulrich beliebte Motiv der Unvergleichbarkeit der Dame aufgerufen, von der das Sänger-Ich sagt, es habe sie *vor allen frowen ûz erlesen* (4,3). Im Abgesang wird der Frauenpreis auf die Ebene des Minnedienstes zurückgeführt, dessen Entlohnung das Sänger-Ich sich erhofft. An die in der Strophe bereits genannten adverbialen Bestimmungen der Zeit wird hier mit der Aussage angeknüpft, das Sänger-Ich hoffe, *noch* (4,5) in den Genuß seines Minnelohnes zu kommen. Auch in dieser Strophe wird der Refrain an die Strophe angegliedert, denn der Abgesang ergänzt mit *lieze sî mich dienstes unde triuwen noch geniezen* (4,5) eine weitere Bedingung für *sô wurde ich frô* (4,7).

Der Beginn der fünften Strophe knüpft nahezu wörtlich an den Beginn der Vorstrophe an: *Diu vil reine sældebære, der ich eigen diener bin* (5,1) wiederholt die Dienstansage der vierten Strophe (*ich bin dîn eigen diener iemer sît daher gewesen* (4,1)). Hatte das Sänger-Ich im Refrain der Vorstrophe noch das Entgegenkommen der Dame als Bedingung für sein Glück genannt, mutet seine wiederholte Beteuerung, dass es Diener der Dame sei, wie eine erneute Rechtfertigung seiner vorangehenden Lohnforderung an. Mit der Bezeichnung der Dame als *diu vil reine sældebære* wird ein höfischer Qualitätskatalog von Eigenschaften aufgerufen, die gattungsgemäß der Minnedame zugeschrieben werden. Zu dieser Beschreibung passt das Verhalten der Dame nach Eindruck des Sänger-Ich allerdings weniger: *[S]î ist gegen mîner bet‘ ze strenge* (5,4).

Vor dem Hintergrund des überbordenden Frauenpreises erscheint eine derartige Schuldzuweisung überraschend und zugleich seltsam, erhält doch das makellose Bild der Dame dadurch einen Kratzer. Und so drängt sich die Frage auf, ob nun der Lobpreis der Dame oder deren Beschuldigung ernst zu nehmen ist. Anstatt selbst zu offenbaren, ob es Komik oder Ernst spricht, lässt das Sängler-Ich diejenigen zu Wort kommen, die seine Anschuldigung der Dame nicht ohne weiteres stehenlassen und ihm erwidern: *[N]û beginnet maniger sprechen: „daz tuot sî mit êren“* (5,5).

In der Verteidigungsrede kristallisiert sich eines der grundlegenden Spannungsverhältnisse der Gattung heraus: Die höfische Ehre gebietet dem Minnewerber, als Diener der Dame aufzutreten. Als solcher darf er zwar auf eine Entlohnung hoffen, doch ist die Dame umgekehrt nicht in der Lage, ihrem Werber eine Entlohnung zuteil werden zu lassen, ohne ihre höfische Ehre zu verletzen. Das Resultat ist eine lange Dienstzeit des Minnewerbers, die oft mit anhaltendem Leiden verbunden ist. Letzteres spricht allerdings nicht aus den Worten dieses Minnewerbers, der einerseits durch seine Aussagen und andererseits durch die Art und Weise seiner Äußerungen Zweifel an der Ernsthaftigkeit seiner Minnewerbung aufkommen lässt. Das Sängler-Ich ist gewissermaßen unzuverlässig.

Zu hinterfragen ist in diesem Kontext zudem, wer diejenigen (*maniger*) sind, welche die Dame verteidigen, indem sie das Sängler-Ich an deren Ehre erinnern. Unwahrscheinlich ist, dass es sich hierbei um andere Minnende handelt, denn gemäß Gattungskonvention wird der Minnende von der Hoffnung auf Erfüllung seiner Liebe zu seinem Dienst angetrieben. Wüsste er um die Ehre der Dame, welche ihr ein Entgegenkommen verbietet, könnte er keine Hoffnung hegen. Aus diesem Grund ist es wahrscheinlicher, dass *maniger* sich auf Minnesänglerkollegen des Sängler-Ich bezieht, die als Sängler im Besitz des beschriebenen Gattungswissens sind. Unter dieser Voraussetzung ist aber auch das Sängler-Ich selbst nicht als Minnewerber zu sehen, sondern als Sängler, der Minnewerbung fingiert (2. Ordnung). Seine Minnewerbung ist folglich nicht echt, sondern eine künstlich inszenierte und eben das macht den komisch wirkenden Umgang mit der Werbesituation möglich.

Die Einwände der anderen überhört das Sängler-Ich geflissentlich und verteidigt es sein eigenes Ansinnen, indem es die anderen degradiert: *[D]az sint schalke* (5,6). Die Verteidigungsrede des Sängler-Ich birgt mehrere Pointen, die einerseits darauf zurückzuführen sind, dass es selbst sich eingangs als verklärter Narr bezeichnet (vgl. 2,3), nun aber andere ähnlich etikettiert. Doch wie glaubhaft und zuverlässig ist jemand, der sich einen Narren nennt? Unter der Voraussetzung, dass das Sängler-Ich sich seiner eigenen Illusionen und Wunschbilder sowie ihres Einflusses auf seine Rede bewusst ist, wäre nicht nur anzuzweifeln, dass die anderen tatsächlich *schalke* sind, sondern im Grunde alles, was das Sängler-Ich sagt. Damit hätte sich das Sängler-Ich zumindest als Minnewerber (1. Ordnung) selbst deinstalliert.⁷⁶⁷ Aus Sicht des Sängers, der die Minnewerbung nur fingiert

⁷⁶⁷ Denkbar wäre auch ein kokettierender Umgang des Sängler-Ich als Minnewerber mit dem Narrenbegriff (1. Ordnung). Es sieht sich selbst nicht wirklich als Narr, doch hilft ihm dieses Etikett, sein Hoffen gegenüber der Dame, das zwar jeglicher Vernunft und Logik entbehrt, aber immerhin gattungskonform ist, gegenüber

und dies offen ausstellt (2. Ordnung), mag die Bezeichnung als Narr ein literarischer Schachzug sein, dessen Funktion darin liegt, die Konturierung der eigenen Rolle ins Unschärfe zu verwischen und in der eben beschriebenen Weise Komik zu generieren.

Die Bezeichnung der anderen als *schalke* ist sicherlich nicht ohne Ironie, denn sowohl *schalke* als auch *diener* bezeichnen Personen, die eine Dienstleistung erbringen. Im Gegensatz zu *diener* hebt *schalc* aber auf Personen niederen Standes, auf Knechte oder Leibeigene, ab; zuweilen wird sogar die Eigenschaft der Hinterlistigkeit mit dem *schalke* konnotiert.⁷⁶⁸ Für *schalke* und *diener* gelten demnach ganz unterschiedliche Wertsysteme. Die Bedeutung von *schalke* widerspricht deshalb der Tatsache, dass das Sänger-Ich ausgerechnet diejenigen so bezeichnet, die die Dame verteidigen und damit in gewisser Weise ihre Zugehörigkeit zur höheren höfischen Gesellschaft markieren. Viel eher offenbart das Sänger-Ich sich selbst als *schalke*, indem es über andere in dieser unhöfischen Weise spricht und das Verhalten der Dame als *ze strenge* (5,4) beurteilt.

Diejenigen, die die Dame verteidigen, als *schalke* zu bezeichnen, während man selbst den vorbildhaften Minnediener mimt, wirkt unverfroren – gerade deshalb, weil das Sänger-Ich zu seinem eigenen Glück die Missachtung der höfischen Konventionen von der Dame einfordert: *[D]ar an sol diu liebe sich niht kêren* (5,6). Gerade hierin liegt eine weitere Pointe des Liedes. Höfische Minnediener werden als lächerlich dargestellt, während der „Narr“ zwar die Ernsthaftigkeit seiner Rede proklamiert, mit seiner Forderung aber zugleich all das konterkariert, wofür ein höfischer Minnediener steht. So wird die vermeintlich vorbildhafte – gleichwohl überspitzt vollzogene – Minnewerbung (vgl. Gralsvergleich), die das Sänger-Ich zunächst präsentiert, besonders in der abschließenden Strophe unterlaufen. Minnesang und diejenigen, die ihn praktizieren, werden der Lächerlichkeit preisgegeben.

Entsprechend erweckt es den Anschein, als würde sich dieses Lied selbst aushebeln, denn einerseits deutet das Sänger-Ich die Ernsthaftigkeit seines Unterfangens an, andererseits konterkariert es sie durch Albernheiten und Übertreibungen. Möglich wird dies vor allem durch die spezifische Inszenierung der Sängerrolle und das damit verbundene Oszillieren zwischen dem Minnesang 1. und 2. Ordnung. Oft ist nicht ganz klar, ob das Sänger-Ich aus der Rolle des Minnewerbers („ich singe“ und „ich minne“) spricht und Minnewerbung konkret vollzieht, oder ob es als Sänger auftritt, der den Vollzug von Minnewerbung lediglich inszeniert und damit gewissermaßen poetologisch aufzeigt, welche künstlerischen Möglichkeiten der vermeintlich festen Gattung des Werbeliedes innewohnen. Gerade diese Irreführung und Ungewissheit in Bezug auf die Einordnung des Gesagten als Ernst oder Komik machen jedoch einen der Hauptreize dieses Liedes aus.

dem imaginierten Publikum zu begründen. So spiegelt sich im Begriff des *tôren* (2,1) gewissermaßen die Rolle, welche durch die Gattungskonvention für den Minnewerber vorgesehen ist.

⁷⁶⁸ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 640 bis 642.

5. Auswahlliteratur

Baumgartner, Gra(a)l, -sdichtung, I. Französische Literatur; Jesko, Phraseologisches Wörterbuch, S. 334; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 147f.; Hübner, Gert: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „Geblühten Rede“, Tübingen/Basel 2000 (= Bibliotheca Germanica; 41), S. 149; Kasten, Gra(a)l, S. 312f.; KLD II, S. 575f.; Krohn, Rose, S.715; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 78; Kummer, Die poetischen Erzählungen des Herrand von Wildonie, S. 213f.; Mertens, Gra(a)l, -sdichtung, II. Deutsche Literatur; Schmidt, Reinmar von Hagenau und Hinrich von Rugge; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 400–415; Touber, Strophenformen, S. 18; Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 741.

Lied 3

1. Allgemeine Angaben

C: 88^{rb}–88^{va}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.X.	36.X.	III.	59.IV.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	11	2.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: C überliefert am Ende der zwei Strophen 24 Leerzeilen, die Platz für drei weitere Strophen bieten. Für die Annahme drei fehlender Strophen spricht erstens, dass der Schreiber in der Handschrift für die Aufzeichnung einer Strophe je acht Zeilen benötigt.⁷⁶⁹ Zum zweiten weist das *Œuvre* Ulrichs von Winterstetten ausschließlich drei- und fünfstrophige Minnekanzonen auf, so dass hier in Anbetracht des freigelassenen Raumes eher die Möglichkeit eines fünfstrophigen Liedes infrage kommt.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma 3wb [1wb+5wc] / 4ma 3wb [1wb+5wc] // [2md+A3we] 4md 3we [1we+5wc].

b) *Vers und Strophenbau*: Kanzone mit Stollenrepetition.

436 / 436 // 5436

- I. 1. Stollen (V. 1–3) A
II. 2. Stollen (V. 4–6) A
III. Abgesang (V. 7–10) BA*

Die Versenden der beiden Terzinenstollen sind einsilbig-männlich und zweimal weiblich kadenziert. Beide Stollen werden durch einen verschränkten Reim (abc abc) miteinander verbunden. Gegenüber den synaphischen Versübergängen an Stollenmitte und -ende erscheint die männlich kadenzierte und asynaphisch angelagerte Stollenspitze formal pointierter. Die Hebungszahl der Stollen oszilliert zwischen drei und sechs. Die Abfolge aus männlich kadenziertem Vier- und weiblich kadenzierten Dreiheber am Stollenbeginn reiht sich in die Formtradition der Vagantendichtung.⁷⁷⁰ Die durch die Hebungsdivergenz entstehende rhythmische Dynamik wird im dritten Stollenvers, einem Sechsheber, durch eine Zäsur verstärkt (1/5). Eine Verdichtung der Form findet zudem dadurch statt, dass ein weiblich kadenzierter Binnenreim diesen Vers mit dem Ende des vorangehenden Verses

⁷⁶⁹ Vgl. das Digitalisat der Handschrift C.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0172?sid=c81c1a69b84a6c804a1e8db5fe9bbc07>;
letzter Zugriff: 12.07.2016.

⁷⁷⁰ Ranawake nimmt als Ursprung dieses zerlegten Siebenhebers eine Langzeile an; ähnliche Formen seien auch bei Neidhart (z. B. 52,21:[4357]) mit den für Neidhart typischen Erweiterungen auf drei lange Zeilen nachzuweisen (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 286f.).

verbindet. Es entsteht ein das Versende überspringender Schlagreim, der vor allem im späten Minnesang (und im Meistersang) häufig anzutreffen ist.⁷⁷¹

Für die Folge aus Vier, Drei- und Sechsheber in den Stollen (4/3/6) lässt sich in der Formtradition nur unter der Voraussetzung eine Parallele finden, dass die (1+5)-Struktur des Sechshebers als Variante eines 4/4/6-Stollens angenommen wird. Entsprechende Abfolgen finden sich etwa bei Gottfried von Neifen⁷⁷² und sind nach Spanke, zumindest in der Abfolge eines Vier- und eines Sechshebers, „durchaus made in Germany“⁷⁷³. Auffällig ist, dass Gottfrieds Stollen teilweise auch die Technik übergewandter Reime aufweisen.⁷⁷⁴

Der Abgesang der Strophe weist neben einem eigenen, stollenfremden Formteil auch eine Stollenrepetition auf. Es handelt es sich um eine Kanzone mit drittem Stollen (Da-Capo-Form).⁷⁷⁵ Die Abgesangsspitze beginnt zunächst mit einem weiblich kadenzierten Fünfheber mit Zäsur nach der zweiten Hebung (2/3). Ein einsilbig-männlich kadenzierter Zäsureim reimt auf das Versende des zweiten vierhebigen Abgesangsverses (d d).⁷⁷⁶ Die Hebungsanzahl der Verse ist zum dritten Abgesangsvers, einem weiblich kadenzierten Dreiheber, weiter abnehmend. Der asynphische Übergang von dem Vier- zum Dreiheber erinnert an den Aufgesang. Auch die Reimstruktur im Übergang vom Dreiheber zum Abgesangsschlussvers, wo sich erneut ein das Versende überspringender männlich kadenzierter Schlagreim (e e) findet, erinnert an den Aufgesang. Insgesamt lässt sich die Reimstruktur des Abgesangs am ehesten als Sonderform eines erweiterten Kreuzreimes erfassen, sofern sowohl End- als auch Binnen- bzw. Zäsur- und Schlagreime berücksichtigt werden (de d e ec).

Den Abschluss bildet ein zäsurierter Sechsheber (1+5) mit (Schlag-)Reim. Das Abgesangsende ist durch weiblich kadenzierten Endreim zusätzlich mit den Stollen verbunden (c c). Mit Ausnahme des ersten Abgesangsverses erinnert die Struktur des Abgesangs somit an die Stollen. Nur der erste Abgesangsvers und die vom Aufgesang abweichenden Reime d und e markieren die formale Eigenständigkeit des Abgesangs, der nicht zuletzt durch den Schlussreim c an die Stollen anknüpft. Genaugenommen stellt der dritte Stollen wegen der Reimunterschiede zum Aufgesang eine Stollenvariation dar.

⁷⁷¹ Vgl. Bögl, Herbert: Abriss der mittelhochdeutschen Metrik, Hildesheim 2006, S. 20.

⁷⁷² Gottfried von Neifen Nr. XXVIII: 4wa 6mb / 4wa 6mb // 4wc 4wc 4wc 5mb und Nr. XXXII: 4ma 4wb 6mc / 4ma 4wb 6mc // 5wd 5wd 7mp (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 263).

⁷⁷³ Spanke, Hans: „Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling“, in: Der deutsche Minnesang, Aufsätze zu seiner Erforschung, 5. unveränderte Aufl., hg. v. Hans Fromm, Darmstadt 1961 (= WdF; Bd. XV), S. 255–329, hier S. 288f; ähnlich auch Ranawake, Strophenkunst, S. 269f. Ein Stollen aus einem (zerlegbaren) Sechs- und einem Vierheber findet sich ferner bei Ulrichs von Winterstetten Lied 31 oder bei Ulrichs von Lichtenstein Lied LV.

⁷⁷⁴ Gottfried von Neifen, Lied Nr. XXXII: 4ma 4wb 6mc / 4ma 4wb 6mc // 5wd 5wd 7mp. Die Herkunft übergewandter Reime ist schwer zu bestimmen. Einen nordfranzösischen Ursprung schließt Ranawake, Strophenkunst, S. 273ff, aus, da diese Reimtechnik erst im weiteren Verlauf des Spätmittelalters in Nordfrankreich häufiger anzutreffen sei.

⁷⁷⁵ Vgl. Die Terminologie beruht auf dem Paradigma von Rettelbach, Variation.

⁷⁷⁶ In der ersten Strophe ist dieser einsilbig-männlich, in der zweiten Strophe zweisilbig-männlich kadenziert.

Aufgelockert werden diese Repetitionstrukturen durch den formal abweichenden Eingangsvers im Abgesang, der einer rhythmischen Monotonie vorbeugt. Die Wiederholung ganzer ungleichversiger Stollen am Abgesangsschluss könne nach Ranawake zwar an französische Verskunst erinnern, zeige sich in den ungleichversigen französischen Kanzonen allgemein aber nicht als ausgeprägtes Merkmal: Die „französischen Formen schließen selten auf einen dritten Stollen oder eine wiederholte Stollenschlußzeile“⁷⁷⁷. Wenn überhaupt würden die Stollenverse am Schluss umgekehrt gereiht; zudem fänden sich am Strophenschluss oft ganz neue Verse, die als Schlußmarkierung entweder länger oder kürzer seien als der Rest der Strophe.⁷⁷⁸

Trotz der ihrer Repetitionsstrukturen zeichnet sich die Strophe durch rhythmische Dynamik aus. Zahlreiche Hebungswechsel, die Zerlegung der Verse durch Zäsuren sowie abwechselungsreiche Reimregelungen sorgen für Abwechslung (Zäsur- und Schlagreim als Sonderformen des Binnenreims und Endreim). Abgerundet wird die Strophe durch eine Bündelung prägnanter Formelemente aus Auf- und Abgesang im Abschlussvers. Aufgrund ihrer Parallelen zu den (zerlegten) Langzeilen Neidharts und den dem Typ der Kanzone mit ungleichversigen Terzinenstollen, der sich häufiger bei Gottfried von Neifen findet, lässt sich die Strophe als „eine individuelle Mischung“⁷⁷⁹ am ehesten diesen beiden Formtraditionen zuordnen.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

2,2 unde die: Das schwachtonige -e im Auslaut von *unde* kann im Liedvortrag zwischen zwei homorganen Konsonanten entfallen (Ekthipsis).

3. Stellenkommentar

Grammatischer Kommentar:

1,10 daz mezzet bî dem hefte hân: Heißt nhd. *überlegen sein; die Oberhand haben*.⁷⁸⁰ Um aber das semantische Cluster von Waffen und Kampf sowie der Über- und Unterlegenheit zu erhalten, das sich durch diese Strophe zieht und durch *mezzet*, *krefte* (1,3), *meisterscheffe* (1,6), *krefte ist sîn schar* (1,8), *schiehe* (1,9) und *fliehe* (1,10) entsteht, erfolgt in diesem Fall eine textnahe, wörtliche Übersetzung.

1,10 dem hefte: Be.s Genitivform *der hefte* ergibt wenig Sinn, denn die Präp. *bî* (1,10) verlangt in der Regel einen Dat. (*dem hefte* (stN. Sgl.)).

2,8 von mir swenken: Be.s Vorschlag, das präpositionale Objekts *mir* (Dat.) durch *ir* zu ersetzen, welches sich auf die Dame (vgl. 2,7) bezieht, ist weder syntaktisch noch semantisch

⁷⁷⁷ Ranawake, Strophenkunst, S. 272.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd., S. 272ff. Ranawake verweist ferner darauf, dass französische Abgesänge, die nur aus Stollenversen gebildet seien, im Vergleich zu der französischen Liedkunst, die zur Schaffenszeit Gottfrieds von Neifen aktuell gewesen sei, einen konservativen Charakter besessen hätten. Insgesamt sei auch in der französischen Strophenkunst besonders ab Mitte des Jahrhunderts verstärkt die Tendenz auszumachen, „den Abgesang durch Einführung neuer Verstypen [...] stärker vom Aufgesang abzuheben“ (Ranawake, Strophenkunst, S. 273).

⁷⁷⁹ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 287.

⁷⁸⁰ Vgl. Jesko, Phraseologisches Wörterbuch, S. 293.

notwendig, verändert aber die Bedeutung der Aussage: Statt *ich sehe ihren leuchtenden Blick von mir schweifen*, hieße es nach Be: *Ich sehe ihren leuchtenden Blick von ihr schweifen*.
2,10 grôz: Als Adj. mit Bezug auf das substantivierte Verb *fremden* (2,10) aufzufassen.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einer situativen Einleitung in das Geschehen, bei der ein männlich codiertes Sänger-Ich über die winterliche Natur, spricht: *Nû ist diu liehte heide val, / rîfe wil si twingen. / singen muoz ich aber von des winters krefte / süezen sanc der nahtegal wil er gar verdringen* (1,1ff.). Die Naturbeschreibung verläuft musterhaft. So richtet sich das Augenmerk des Sänger-Ich zunächst auf die Landschaft, die hier in Form von *heide* aktualisiert wird und schwenkt dann auf die Vogelwelt über, für welche in diesem Lied der süße *sanc der nahtegal steht*. Darüber hinaus werden mit *des winters krefte* und dem *rîfe* zwei typische Winterboten genannt, deren Handlungen, *twingen* und *verdringen*, die Gewaltbarkeit des Winters evozieren. Seine gewaltsame und übermächtige Winters wird schließlich in der Aussage, *bringen kan er leit mit sîner meisterschefe* (1,6), zusammengefasst.

Die Ausdrucksstärke der zur Beschreibung des Winters verwendeten Bildsprache entsteht durch ihre Verbindung zum Kriegswesen.⁷⁸¹ So besitzt der Winter *krefte* (1,3) und *kreftig ist sîn schar* (1,8). Diese Ausdrücke evozieren die Kampfkraft und Überlegenheit des einsetzenden Winters, der nicht nur die Natur erfasst, sondern auch die Menschen „überrollen“ will. Diesen Aspekt betont das Sänger-Ich, indem es seine imaginierten Zuhörenden explizit auffordert: *[N]ement war, wie winter gegen uns ziehe* (1,7). Gegenüber dem Sommer ist der Winter in der *meisterschefe* (1,6), so dass das Sänger-Ich dem personifizierten Sommer warnend zuruft: *fliehe!* (1,10). Die Gewaltbereitschaft des Winters manifestiert sich auch darin, dass dieser *daz mezzet bî dem hefte* (1,10) hält: Der Winter ist angriffsbereit, denn er hat seine Waffe bereits gezogen.⁷⁸²

Sprachlich wird die ausdrucksstarke Bildsprache des Natureingangs durch zahlreiche Alliterationen und die Reime betont: *twingen* : *bringen* (1,2 : 1,3), *süezer sanc* (vgl. 1,3), *verdringen* : *bringen* (1,5 : 1,6), *war, wie winter* (1,7), *sîn schar / sô* (1,8f.), *sumer schiehe* (1,9) und *schiehe* : *fliehe* (1,9 : 1,10). Der Natureingang wird durch die Verwendung dieser sprachlichen Mittel besonders eingängig und einprägsam.

Das Sänger-Ich tritt in diesem Lied nicht als neutraler Natureingangssprecher in Erscheinung, sondern als eines, das sein Sanghandeln metakommunikativ unmittelbar thematisiert: *[S]ingen muoz ich aber von des winters krefte* (1,3). Dass das Sänger-Ich sich als Sänger einführt, bedeutet mit Blick auf die Naturbeschreibungen, dass diese als fiktiver Gegenstand seines Sanges aufgefasst werden müssen. Insbesondere durch die Verwendung

⁷⁸¹ Vgl. Eder, Der Natureingang im Minnesang, S. 369ff.

⁷⁸² Nicht immer wird die Brutalität indizierende Kampfmetaphorik auf den Winter bezogen: In Lied 33 ist es der Anger, der sich *gewarnet* (1,4), also gerüstet, hat. Vgl. zu den Natureingängen auch Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, bes. S. 41.

des Personalpronomens *uns* (1,7) wird jedoch der Anschein erweckt, als schließe die Rede des Sänger-Ich neben sich selbst noch weitere Personen ein, die zusammen mit dem Sänger-Ich die Gruppe der Betroffenen bilden und folglich auch die Gewalt des Winters (objektiv) bestätigen können. In Anbetracht der Fiktionalität des Winterszenarios stellt die Inszenierung des Sänger-Ich als Teil der Betroffenenengruppe somit eine literarische Authentifizierungsstrategie dar.

Durch eine rhetorische Frage erfolgt am Beginn der zweiten Strophe die Überleitung der Handlung von der Natur- zur Minnethematik: *Waz klage ich der vogel sanc / unde die liechten heide / beide, st mn leit ist worden klagebere?* (2,1ff.). Es wird nun deutlich, dass die Inszenierung des Winterleides lediglich Mittel zum Zweck ist: Das Winterleid ist der Vergleichsgegenstand, der durch das nun ausgeführte Minneleid überboten wird. Indem das Sänger-Ich das Ausmaß seines persönlichen Leids an der allgemein geteilten Wintererfahrung misst, ist seine emotionale Belastung zumindest ein stückweit (objektiv) nachzuvollziehen und für die Allgemeinheit messbar.

Das *leit* (2,3) des Sänger-Ich beruht darauf, dass die Minnedame, *nch der ie mn herze ranc, / diu tuot mir s leide* (2,4f.). Als Verursacherin des Minneleids obliegt der Dame auch dessen Linderung. Entsprechend richtet das Sänger-Ich seine Bitte, *scheide [...] mne lange wernden swere* (2,6), in direkter Ansprache an sie. Die Minnewerbung des Sänger-Ich wird mittels typischer Gattungselemente ausgestaltet. So findet sich etwa das Herzmotiv (vgl. 2,4), ein dichtes Cluster aus den Leidensbegriffen (*klage* (2,1), *leit* (2,3), *klagebere* (2,3), *leide* (2,5) und *swere* (2,6)) sowie die Bitte des Sänger-Ich um Linderung seiner Schmerzen. Ein weiteres gattungstypisches Motiv, das hier in die Minnewerbung eingeflochten wird, ist das Fremdeln der Dame, das sich im Ausbleiben ihres Blickes manifestiert: *[S]wanne ich sihe ir liechten ougen blicke / von mir swenken, ich vergihe / daz ich danne erschricke / dicke tuot ir fremden grz mich friden lere* (2,7ff.). Die *lange wernden swere* (2,6) des Sänger-Ich wird am Strophenabschluss durch ein bedeutungsquivalentes *friden lere* (2,10) unterstrichen. Formal-stilistisch untermalt auch der Reim zwischen *swere* und *lere* deren gegenseitige Verbindung.

Die in der Handschrift auf die zweite Strophe folgenden 24 Leerzeilen lassen auf drei weitere Strophen schließen, über deren Inhalt aber nur spekuliert werden kann. Entsprechend anderer fnfstrophiger Minnelieder des Dichters steht zu vermuten, dass diese Strophen einen Frauenpreis, eine Lohnforderung und die Beteuerung des Sänger-Ich enthalten, der Dame bis zum Tod Minnedienst leisten zu wollen. Möglich wäre auch, dass ein weiteres Mal eine metakommunikative Handlungsebene eröffnet wird, bei der das Sänger-Ich sein eigenes Sanghandeln thematisiert, es reflektiert und möglicherweise sogar kommentiert.

Die beiden überlieferten Strophen zeigen zunächst ein Sänger-Ich, das sich in Anbetracht des Winters zum Singen genötigt sieht. Dabei geht aus seiner Sangansage die Stilisierung des Sänger-Ich als Sänger hervor. Vor diesem Hintergrund erscheint die folgende Liedhandlung, die als der Vollzug von Minnewerbung erscheint (1. Ordnung), zunächst als

Gegenstand von Sang (2. Ordnung). Da die metakommunikative Ebene in den beiden tradierten Strophen aber nicht wieder anklingt, tritt die Sängerrolle entsprechend zurück und das Sänger-Ich bleibt in der doppelt codierten Rolle des Minnewerbers (1. Ordnung).

5. Auswahlliteratur

Bögl, Abriss der mittelhochdeutschen Metrik; Eder, Der Natureingang im Minnesang, S. 369ff.; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 39ff.; Höver/Kiepe, Epochen der deutschen Lyrik, S. 301 (Übersetzung); Höver/Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 298f. (Übersetzung); Jesko, Phraseologisches Wörterbuch; KLD II, S. 576f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 61; Ranawake, Strophenkunst, S. 287; Spanke, Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik, S. 255–329; Touber, Strophenformen, S. 18; von Wulfen, Barbara: Der Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, München 1963, S. 63f.

Lied 4

1. Allgemeine Angaben

C: 88^{va}–88^{vb}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XI.	36.	IV.	XXXVIII.	59.IV.
Strophe/Vers		1.	1	1	1.
		2.	9	15	2.
		3.	17	29	3.
		4.	25	43	4.
		5.	33	57	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 3wa 3mb A3wc 3md / 3wa 3mb A3wc 3md // 6me A2wf 6me A2wf /
/ 3mg A7mg⁷⁸³.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

3333 / 3333 // 6262 // 37

- I. 1. Stollen (V. 1–4) A
- II. 2. Stollen (V. 5–8) A
- III. Abgesang (V. 9–12) BB
- IV. Refrain (V. 13–14) R

Der Aufgesang der Strophe unterteilt sich in zwei Vierversstollen⁷⁸⁴ aus Dreihebern mit abwechselnd weiblicher und einsilbig-männlicher⁷⁸⁵ Kadenz am Versende. Im Aufgesang verbindet ein verschränkter Reim (erweiterter Kreuzreim) beide Stollen miteinander (abcd abcd). Während innerhalb der Stollen Synaphie zu beobachten ist, zeigen die Stollengrenzen Asynaphie. Nach Ranawake sei die Betonung der Stolleneinheit durch Synaphie und Asynaphie neu und typisch für die späten Sänger und kontrastiere mit entsprechenden romanischen Formen.⁷⁸⁶

Der vierversige, durchgehend synaphisch gestaltete Abgesang stellt einen regelmäßigen Wechsel aus Sechs- und Zweihebern dar.⁷⁸⁷ Die Versenden der Sechsheber weisen einsilbig-

⁷⁸³ Touber nimmt für den zweiten Refrainvers in den Strophen 1–4 Auftaktlosigkeit und Sechshebigkeit an (vgl. Touber, Strophenformen, S. 18).

⁷⁸⁴ In den Editionen Ba.s und M.s werden die Stollen jeweils mit zwei Langzeilen dargestellt. Das Absetzen der Verse, ergo deren Darstellung als Kurzverse, betont die weiblich kadenzierten Reimwörter, die in vielen Fällen die sinntragenden Wörter der Verse sind (vgl. dazu auch KLD II, S. 577).

⁷⁸⁵ Einzige Ausnahme bildet V. 5,4 mit zweisilbig-männlicher Kadenzierung des Versendes.

⁷⁸⁶ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 307.

⁷⁸⁷ Diese verdoppelte Abfolge aus einem Sechs- und einem Zweiheber scheint weniger typisch zu sein. Ulrich verwendet sie auch im Abgesang von Lied 19, dessen Kreuzreimtechnik zwar mit dem Abgesang von Lied 4 übereinstimmt, der sich aber hinsichtlich der Kadenzierung der Versenden vom Abgesang in Lied 4 unterscheidet. Die Abfolge aus Sechs-, Zwei- und erneut Sechsheber kennt außerdem Heinrich von Morungen (MF 141,18); abgesehen von dem „fehlenden“ vierten Abgesangsvers bei Heinrich unterscheiden aber auch Reimtechnik und Kadenzierung die Abgesänge Heinrichs und Ulrichs (vgl. Touber, Strophenformen, S. 151).

männliche Kadenzierung auf; die auftaktigen Zweiheber sind hingegen weiblich kadenziert. Die Versenden des Abgesangs zeigen eine Kreuzreimstruktur (efef).

Der Übergang vom Abgesang zum Refrain ist ebenfalls synaphisch gestaltet und erscheint somit fließend. Die Refrainspitze bildet ein auftaktloser, einsilbig-männlich kadenzierter Dreiheber, der an den Aufgesang erinnert. Im Unterschied zum verschränkten Reim der Stollen bildet die Refrainspitze Paarreim mit dem Folgevers, einem einsilbig-männlich kadenzierten Siebenheber. Durch Synaphie wird die Verbindung der Refrainverse über den Reim hinaus verstärkt.

Eine deutliche Abweichung von diesem Muster lässt der Refrain der fünften Strophe erkennen: Der zweite Refrainvers ist hier auftaktlos und sechs- statt siebenhebig. Die Auftaktlosigkeit hat eine Asynaphie im Übergang vom ersten zum zweiten Refrainvers zur Folge. Dadurch erhält der Beginn des zweiten Refrainverses eine rhythmische Betonung. Die Tatsache, dass die Abweichungen des abschließenden Refrains nicht nur metrisch, sondern auch lexikalisch sind, lässt vermuten, dass sie insgesamt intentional erfolgen. Deshalb werden Konjekturen metri causa hier vermieden.⁷⁸⁸

Formal geht diese Strophe auf einen populären romanischen Formtyp zurück⁷⁸⁹ und stellt eine Potenzierung der „ältesten und einfachsten Form“⁷⁹⁰ (aus 11/11/15 Silben) dar. Zu jeweils zwei Sechs- bzw. Achthebern zusammengefasst, ergäbe sich für die beiden Stollen und den Abgesang Ulrichs ein Modell aus 6/6/6/6/8/8 Hebungen, welches der Form von 11/12/11/12/16/16 Silben entspricht. Dies ist eine Erweiterung der romanischen Grundform durch die teilweise Ergänzung einer Silbe (von 11 auf 12) und die generelle Verdopplung des ersten (elfsilbigen) und des zweiten (fünfzehnsilbigen) Teils.⁷⁹¹ Die Elfsilber werden bei Ulrich entgegen der typischen romanischen Elfsilberzäsur jedoch nicht in 7/4 Silben unterteilt, sondern in den überwiegenden Fällen dieser Strophe in 6/5 (das entspricht 3/3 Hebungen). Gleichwohl für die Strophe Ulrichs eine romanische Grundform anzunehmen ist, erwägt Ranawake besonders im Hinblick auf diese spezifische Zerlegung der Sechsheber (Elf- und Zwölfsilber) in je zwei Dreiheber eine deutsche Formtradition und führt als Vergleichsgrößen unter anderem Stollen von Neidhart an.⁷⁹² Ein formaler Bezug zu Neidhart

⁷⁸⁸ Konjekturen metri causa finden sich hingegen in den Editionen Ba.s, M.s und K.s, die in den zweiten Refrainversen der Strophen 1–4 *ich dahte* tilgen, um auch für diese Verse Auftaktlosigkeit und Sechshebigkeit herstellen zu können.

⁷⁸⁹ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 308

⁷⁹⁰ Vgl. ebd., S. 305.

⁷⁹¹ Vgl. ebd., S. 305ff. Nicht nur die Grundform selbst, sondern auch die unterschiedlichen Erweiterungstechniken könnte Ulrich im Romanischen vorgefunden haben, wo sie bereits seit dem 12. Jahrhundert existieren (vgl. ebd., S. 306ff.).

⁷⁹² Z. B. Neidhart 49,10 (WL 10), dessen Stollen ebenfalls aus vier abwechselnd weiblich und männlich kadenzierten Dreihebern besteht, das sich aber durch seine Auftaktregelungen von Ulrichs Lied 4 unterscheidet (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 307).

Ähnlichkeiten sind ferner zu Gottfrieds von Neifen Lied 25 mit durchgehend dreihebigen männlich kadenzierten Vierversstollen festzustellen sowie zu Walthers von der Vogelweide L 76,22, dessen vier Stollenverse im Gegensatz zu Ulrich durchgängig auftaktig sind und von denen nur der vierte Stollenvers männliche Kadenzierung aufweist (vgl. Touber, Strophentypen, S. 85).

ist in diesem Fall insofern interessant, als dass Ulrichs Lied einen Mutter-Tochter-Dialog darstellt, der sich auch inhaltlich an das Vorbild Neidharts anlehnt. Gleichmaßen entsprechen einander aber auch der derbe, unhöfische Inhalt des Liedes und die populäre romanische Grundform, der Ulrich sich bedient.

c) Abweichungen von der Alternation:

Die fünf Strophen weisen zahlreiche metrische Unregelmäßigkeiten auf⁷⁹³, die sich bei der mündlichen Aufführung des Liedes aber durch unterschiedliche Techniken ausgleichen lassen (vgl. Kap. II.1.2.3). In einigen Fällen, z. B. in den Versen 1,3, 2,12, 3,11, 4,9 und 4,12, wäre zudem zu erwägen, ob sich die unregelmäßige Rhythmik als Ausdruck der Unbildung der sprechenden Figur, der dörperlich codierten Mutter, begründen ließe.

1–4,14 *ich dahte*: Wird bei Ba, M und K getilgt, da V. 5,14 (ohne *ich dahte*⁷⁹⁴) nur sechs- statt siebenhebig ist. Aufgrund der inhaltlichen Abweichungen des fünften Refrains von den Refrains der vorangehenden Strophen (Wechsel der Sprecherrolle) hängt die metrische Abweichung hier jedoch vor allem mit dessen semantischer Sonderrolle zusammen. Eine metrische Angleichung würde diesen Stellenwert konterkarieren.

5,14 Der Vers ist im Unterschied zu den Refrains der Strophen 1–4 sechs- statt siebenhebig und auch inhaltlich verschieden. Streicher erwägt einen Ausgleich der „fehlenden“ Hebungssilbe bei Aufführung des Liedes durch eine Instrumentalstimme.⁷⁹⁵

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,3 *des*: Bezieht sich auf *mêre schœnes* (1,1) und leitet mit dem Pronominaladverb *denne* (1,3) einen Satz mit komparativer Funktion ein. Für die nhd. Übersetzung bietet sich ein Relativsatz an: *Gibt es nichts Schöneres [...] als das, was der Schenke davon (wörtlich: dessen) singt.*

1–4,14 *bist dû*: M.s Form (*bistû*) zeigt Enklise des Personalpronomens, bei der nachgestelltes *dû* durch Assimilation sein *d* verliert. Vgl. auch *wænest du* (4,9).

2,4 *sunge*: Form des Konj. II ohne Umlaut (vgl. Paul §L36, §M71 und §M94).

2,5 *ih*: Eigentlich nhd. *irgendetwas*. Es kann als adverbiales *ih* im abhängigen Satz aber auch negative Bedeutung haben (vgl. Paul §S129).

⁷⁹³ Es handelt sich in den meisten Fällen um vom Strophenschema abweichende Auftaktregelungen, die durch Verschmelzung oder Pro- und Enklise ausgeglichen werden könnten. Sieben statt sechs Hebungen weist 4,9 auf und 4,12 ist entgegen dem Strophenschema dreihebig.

⁷⁹⁴ Auf einer Textfassung ohne *ich dahte* beruht möglicherweise die Angabe zur Anzahl der Hebungen bei Touber (vgl. Anm. 783 und 788).

⁷⁹⁵ Vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 381. Falls ein Ausgleich angenommen werden soll, wäre eine Tonspaltung bei *erne* zu *e-her-ne* denkbar. Diese käme einem Melisma gleich.

3,7 *sant*: Wird bei Ba mit Verweis auf den Reim *samt* : *verschamt* (37,2,5:8) durch *samt* ersetzt.⁷⁹⁶ Die Präp. *sant* ist eine Form von *sament*.⁷⁹⁷ K ersetzt *sant* durch *an*, was in Kombination mit *zürnen* (swV.) gängiger ist.⁷⁹⁸

3,12 *wære ein fuoder*: Entweder fehlt hier ein *ir* oder dieser Genitiv steckt in *wære*, wenn dieses unter Enklise des Personalpronomens aus *wærr* entstanden ist (bei *wær(e) ire* verschwindet durch Ekthlipsis *i-* zwischen den beiden gleichlautenden Konsonanten).⁷⁹⁹

4,9 *wænest du*: H.s Form (*wænestu*) zeigt Enklise des Personalpronomens, bei der nachgestelltes *dû* durch Assimilation sein *d* verliert. Vgl. auch *bist dû* (1–4,14).

5,9 *hâst dû*: Ba.s und M.s Form (*hâstu*) zeigt Enklise des Personalpronomens, bei der nachgestelltes *dû* durch Assimilation sein *d* verliert. Vgl. auch *bist dû* (1–4,14) und *wænest du* (4,9).

b) Sachkommentar:

1,3 *schenke*: Bezeichnet im 13. Jhd. zwei unterschiedliche Berufe, die sich aber verschiedenen Ständen zuordnen.⁸⁰⁰ So bekleidet der *schenk* als Adliger bei Hofe eines der vier Hofämter.⁸⁰¹ Die ursprüngliche Aufgabe des Mundschenken besteht in der Versorgung der königlichen Tafel mit Getränken. Die Inhaber des Schenkenamtes üben in diesem Bereich allerdings allenfalls Leitungsfunktionen aus; sie übernehmen vielmehr Aufgaben im Reichsdienst, während die alltägliche Arbeit bei Hofe von untergeordneten Funktionsträgern ausgeübt wird.⁸⁰² Der Ausdruck *schenke* kann folglich sowohl den niederen Funktionsträger bezeichnen, der die tatsächliche Arbeit des Mundschenken ausübt, oder einen hohen, administrativen Amtsträger. Als (Wein-)Schenk wird darüber hinaus derjenige bezeichnet, der im gemeinen Wirtshaus für das Ausschanken der Getränke zuständig ist. Die Hauptpointe dieses Liedes generiert sich daraus, dass Ulrich von Winterstetten selbst das Amt des (Hof-)Schenken bekleidet⁸⁰³ und sein Lied immer wieder auf dieses historische Faktum alludiert. Es wird also bewusst mit der Möglichkeit einer biographischen Lesart gespielt, dergemäß der *schenke*, über den sich die alte Protagonistin beklagt, auch der Dichter selbst sein könnte.

⁷⁹⁶ Zum Reimgebrauch von *n-* und *m-Formen* vgl. Zwierzina, Konrad: Mittelhochdeutsche Studien 10–15, in: ZfdA 45 (1901), S. 19–100, 253–313, 317–419, hier S. 72 (Anm.).

⁷⁹⁷ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 47a.

⁷⁹⁸ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 908a.

⁷⁹⁹ Vgl. KLD II, S. 578.

⁸⁰⁰ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 81a.

⁸⁰¹ Vgl. Volkert, Wilhelm: Kleines Lexikon des Mittelalters. Von Adel bis Zunft, 3. Aufl., München 2000, S. 19.

⁸⁰² Vgl. Kreiker, Sebastian: „Mundschenk“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000. Mehr dazu auch bei Latzke, Irmgard: Hofamt, Erzamt und Erbamt im mittelalterlichen deutschen Reich, Frankfurt a. M. 1970.

⁸⁰³ So überliefert etwa die Hs. C seine Lyrik unter dem Namen *Schenk* [Herv. L. K.] Ulrich von Winterstetten (vgl. Digitalisat der Handschrift C; URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0164?sid=daa71fb9cff220bba7ca62a2ccdd8667>; letzter Zugriff: 19.07.2016).

1–4,14 *hiute wagen*: ist der wörtlichen Bedeutung nach ein *Wagen mit alten Fellen*, wird hier jedoch im übertragenden Sinne als abfällige Bezeichnung einer alten Frau gebraucht.⁸⁰⁴ Schon Walther (L 73,21) verwendet *altiu hût* als Scheltwort.

5,14 *erne*: kann entweder als eine Form von *ern* (stM.) nhd. *die Tenne/der Fußboden* sein oder – wie in diesem Fall – als *erne* (stF.) nhd. *die Ernte* meinen. Letzteres liegt aufgrund der Parallelen des Liedes zu den Sommerliedern Neidharts näher. Vor allem das Sprachregister der beiden Protagonistinnen signalisiert deren Zugehörigkeit zu einem körperlich-bäuerlichen Stand, zu dessen Hauptaufgaben im Spätsommer die Ernte gehört.

4. Interpretation

Das Lied ist dialogisch aufgebaut. Es beginnt mit der Rede der alten Frau, die zunächst als *altez wîb* (1,2) eingeführt wird, sich später aber als *müeterlîn* (2,4) der jüngeren Dialogpartnerin offenbart. Die jeweils durch Inquitformeln angekündigte Rede der Figuren (vgl. 1,2) lässt auf die Präsenz eines Erzählers schließen. Erst im Refrain, wenn der Erzähler aus der Ich-Perspektive spricht, zeigt sich, dass er zugleich das Sänger-Ich ist, welches das Gespräch der beiden Frauen kommentiert.

Am Beginn des Liedes wird in der Rede der Mutter das Thema des Streitgesprächs präsentiert. Anlass ihres Gezeters ist der Gesang eines Schenken (vgl. 1,1ff.), den die Tochter wiederum verteidigt. In Reaktion auf die abfälligen Bemerkungen der Mutter erklärt das Sänger-Ich, das diesen Dialog belauscht hat⁸⁰⁵, despektierlich: *alter hiute wagen, des bist dû sô grâ!* (1–4,14). Das Sänger-Ich leitet seine Beschimpfung der Mutter ein mit den Worten: *Daz erhôrte ich sâ* (1–4,13). Dies ist hinsichtlich der kommunikativen Situation des Liedes bedeutsam, weil es zeigt, dass das Sänger-Ich das Gespräch der beiden Frauen, das bereits stattgefunden hat, zum Zeitpunkt der liedinternen Gegenwart gegenüber seinem imaginierten Publikum wiedergibt und kommentiert. Das Streitgespräch der Frauen ist somit Gegenstand der Rede bzw. des Gesangs, den das Sänger-Ich (als Sänger) an sein Publikum richtet.

Schon im Aufgesang der ersten Strophe bietet das Lied seine erste Pointe. Um die Abneigung der Mutter gegen die Lieder des Schenken darzustellen, wird ein klassisches Minnesangmotiv genutzt, dessen Kerngedanke jedoch ins Gegenteil verkehrt wird: Während ein Sänger-Ich im klassischen Werbelied oft klagt, dass sein Gesang die Dame im Inneren nicht berühre, klagt die Alte hier umgekehrt, dass der Gesang des Schenken ihr nicht mehr aus dem Kopf gehe: *[W]ê mir dis gedœnes, / daz mir dur den lîp / und dur diu ôren dringet!* (1,5ff.). Durch die Umfunktionalisierung eines Motivs, das typisch für die Gattung des höfischen Werbeliedes ist, wird gewissermaßen eine poetologische Distanz dieses Liedes zu der Gattung markiert, die zusätzlich auch durch die rauhe Diktion der alten Mutter evoziert wird. Komik wird darüber hinaus erzielt, weil das Motiv ausgerechnet der bäuerlich

⁸⁰⁴ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 644b.

⁸⁰⁵ Es ist nicht davon auszugehen, dass die Mutter den Schenken derartig offen diskreditiert hätte, wenn sie sich der Anwesenheit des Sänger-Ich bewusst gewesen wäre. Deshalb ist anzunehmen, dass es als heimlicher Zuhörer das Gespräch der beiden Frauen belauscht.

codierten Mutter, deren sozialer Status sich in ihrer Rede widerspiegelt, in den Mund gelegt wird. Die Anspielung auf den höfischen Sang, bei der aber das „höfische“ Motiv selbst kunstvoll verdreht wird, sorgt in Kombination mit der Figur der bäuerlichen Alten für ein parodistisches Moment, das gleichsam durch einen kommunikativen Misserfolg generiert wird.⁸⁰⁶

Die Tatsache, dass die Abneigung der Mutter genaugenommen nicht nur die Lieder des Schenken, sondern auch die Art und Weise betrifft, wie sie *tag unde naht* (1,9) in den Straßen gebrüllt werden, generiert gleich die nächste Pointe – zumindest sofern von einer höfischen Codierung der Schenkenfigur auszugehen ist. Denn die Schenkenlieder verlieren ihren ursprünglichen Wirkungskontext, wenn sie in *dirre gazzen* (1,10) aufgeführt werden. Sie werden zu „Gassenhauern“⁸⁰⁷, die in der dörperlich-städtischen Umgebung gegrölt (*gelfent* (1,9)) werden und dadurch ihren höfischen Feinsinn verlieren. Sie haben nichts mehr mit einer höfischen Liedkunst gemein, „die mit dem Anspruch antritt, exklusive ethische Werte in symbolischer Repräsentation zu artikulieren“⁸⁰⁸.

Die Transposition der Lieder in ein dörperliches Milieu lässt ihren höfisch-vornehmen Duktus deplaziert wirken. Dies stellt die Exklusivität von Minnesang als Kunstform direkt aus, denn das „Funktionieren“ von Minnesang ist an bestimmte Rahmenbedingungen geknüpft (höfischer Ort, adliges Publikum), die hier nicht erfüllt werden. Der Lächerlichkeit preisgegeben werden dabei allerdings nicht die höfische Gattung oder deren höfische Sprachregister, sondern das ungesittete bäuerliche Personal, dessen Unhöflichkeit in der scheiternden Nachahmung der höfischen Kunst sichtbar wird. Die misslungene literarische Reproduktion der höfischen Lieder lässt das unhöfische Personal zum Gegenstand des Spotts werden, ist aber nicht als poetologische Kritik an den höfischen Konventionen oder der Gattung zu begreifen.

Abhängig von der jeweiligen Codierung der Schenkenfigur, deren Konturen hier bewusst nicht klar gezogen werden, ergeben sich unterschiedliche Lesarten des Liedgeschehens. Die Polysemie des mhd. *schenke* (1,3)⁸⁰⁹ eröffnet ein irritationsreiches, gleichwohl unhaltsames Spiel unterschiedlicher Deutungsmöglichkeiten. Ist der Schenk eine sozial niedrig gestellte Person, z. B. in einem dörperlichen Wirtshaus, haben seine Lieder vermutlich tatsächlich viel mit Gassenhauern gemein. Ist der *schenke* jedoch Inhaber des adligen Hofamtes⁸¹⁰,

⁸⁰⁶ Dass die sozial niedriger gestellte Figur der Lächerlichkeit preisgegeben wird, ist vor allem aus Neidharts Liedern bekannt. Ulrich von Winterstetten greift diese Technik auf, schafft aber vor allem mit seiner Schenkenfigur einen von Neidhart abweichenden Deutungsspielraum.

⁸⁰⁷ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 384.

⁸⁰⁸ Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 20.

⁸⁰⁹ Vgl. die Ausführungen zur unterschiedlichen Bedeutung von mhd. *schenke* in 3. Stellenkommentar, b) Sachkommentar.

⁸¹⁰ Eine Attribuierung als adelig wird zumindest von der Erzählerinstanz des Liedes protegiert, wenn sie über die dörperlich codierte Tochter sagt, *si begunde singen / hovelich ein liet* (5.1–2). *Hovelich* kann die Tochter das Lied nur deshalb singen, weil ihr entweder die höfische Singweise des Schenkenliedes bekannt ist oder weil das Lied selbst ein höfisches ist.

verorten sich seine Lieder im höfischen Milieu und sind wohl eher höfischer Minnesang, der hier aber von den gemeinen Leuten in der Gasse gegrölt wird.

Das dörperliche Personal des Liedes ist nicht in der Lage, die poetischen Codes des höfischen Sangs zu entschlüsseln. Indem sich nun die dörperliche Mutter aber trotzdem ein Werturteil erlaubt und behauptet, der Schenk sei zu *hübschem sange nicht geslaht* (1,11), gibt sie sich in ihrer Unwissenheit ein weiteres Mal der Lächerlichkeit preis.⁸¹¹ Wieder zeigt sich, dass sich die Polemik des Liedes vor allem auf die dörperlich codierten Figuren richtet, die meinen, der höfischen Verhaltensweisen erhaben zu sein.

Das Lied entspinnt folglich ein literarisches Spiel um die Schenkenfigur, das durch die Möglichkeit der Koinzidenz dieser Figur, die *dâ singen kan* (3,8), mit dem realen Dichter auf die Spitze getrieben wird. Besonders Händl⁸¹² und Streicher vertreten die Auffassung, das Lied handele „von der verführerischen und von der Breiten-Wirkung der Lieder des Sängers von IV, d.h. der Lieder Ulrichs von Winterstetten selbst, den die ältere Gesprächspartnerin von Anfang an mit SCHENKE [Herv. G. S.] titulierte.“⁸¹³ Das Einschreiben des realen Dichters in den Text und die damit verbundene Fiktionalität der beiden Frauenrollen gehöre nach Streicher zu den entscheidenden Wirkungsstrategien des Liedes:

Überhaupt wird es zur Wirkung des Liedes gehört haben, daß die erzählten Figuren, zu denen sich der Sänger durch den Refraintext ins Lied gesellt, von den Hörern als fingiert angenommen wurden, wogegen für das Ich des Refrains eine Koinzidenz von Figur und realer Person dieses sein Lied selbst vortragenden Dichters für das Publikum erlebbar war.⁸¹⁴

Seine Lesart sieht Streicher vor allem dadurch begründet, dass auch der *bruoder* (3,10) des Schenken eine reale Entsprechung besitzt.⁸¹⁵ Unter Rückbezug auf die semantischen Räume, die dieses Lied öffnet, sei aber vor einer übereilten Identifikation der literarischen Figur mit dem realen Dichter, der ab 1253 im Amt des Schenken bezeugt ist⁸¹⁶, gewarnt.⁸¹⁷ Es würde der semantischen Komplexität des Textes, die gerade durch das Spiel mit den unterschiedlichen Referentialisierungsmöglichkeiten der Figur entsteht, nicht gerecht, sich bloß auf eine Lesart festzulegen. Schließlich räumt auch Streicher ein, Lied 4 sei ein „vielschichtig verhüllendes-enthüllendes Lied“⁸¹⁸. So mag der Bruder des Schenken zwar

⁸¹¹ Wenn wahr ist, was die Mutter behauptet, und der Schenk – als höfisch codierte Figur – nicht zu *hübschem sange*, höfischer Sangkunst, fähig ist und sich darüber hinaus als Weiberheld gebärdet (vgl. 2,9f.), wäre ihre genervte Klage, dass ihr die Lieder *dur den lip / und dur diu ôren dringent* (1,7f.) nachvollziehbar. Nach dieser Lesart müsste allerdings die (höfische) Schenkenfigur als Schwankfigur gedeutet werden, die dadurch Komik generiert, dass sie sich oppositionell zu dem verhält, was ihre soziale Position erwarten lässt. Das Lied schließt eine solche Deutung nicht aus; es wird vielmehr der Interpretationsraum für unterschiedliche Lesarten offengehalten.

⁸¹² Vgl. Händl, Rollen, S. 318.

⁸¹³ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 382

⁸¹⁴ Ebd., S. 391; siehe dort ebenfalls S. 381 und S. 399.

⁸¹⁵ Vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 382 und S. 399. Zudem findet sich auch in Lied 38 die Bruderfigur.

⁸¹⁶ Vgl. Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 19.

⁸¹⁷ Vgl. Obermaier, Nachtigallen, S. 133; Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 20.

⁸¹⁸ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 382.

eine Parallele zum historischen Ulrich sein, doch schließen auch die anderen Lesarten der Schenkenfigur einen Bruder nicht aus.

Während der Strophe verbleibt die Instanz des Sängers-Ich im Hintergrund; lediglich die Inquitformeln zeugen von ihrer Präsenz. Erst im Refrain, den Hausner als „Pointenrefrain“⁸¹⁹ bezeichnet, ändert sich dies und das Sängers-Ich schaltet sich kommentierend in das Geschehen ein. Adressat des Sängers-Ich ist das imaginierte Publikum. Ihm gegenüber äußert es, was es beim Belauschen des Gesprächs zwischen Mutter und Tochter dachte: *[A]lter hiute wagen, des bist dû sô grâ* (1–4,14). Vor allem mit dem Schimpfwort *alter hiute wagen*⁸²⁰ bezieht das Sängers-Ich deutlich Position gegen die Mutter. Dabei besitzt *alter hiute wagen* einerseits offensiven Charakter, andererseits erweist es sich als Ausdruck einer trotzigen Abwehrhaltung.

⁸¹⁹ Hausner, *Spiel mit dem Identischen*, S. 377.

⁸²⁰ Dieser Schmähbegriff tritt selten auf (vgl. *Lexer* Bd. 1, Sp. 1408). Interessant ist aber, dass ein ähnliches Schimpfwort in Walthers von der Vogelweide *sumerlaten*-Lied belegt ist. Hier wird die Bezeichnung *altiu hût*⁸²⁰ als Schimpfwort für ältere Frauen verwendet: *Sô helfe got, her junger man, / sô rechet mich und gêt ir alten hût mit sumerlaten an!* (L 73,22f.).⁸²⁰ Dass die alte Mutter bei Ulrich insgesamt viermal als *alter hiute wagen* (1–4,14) bezeichnet wird, sorgt neben seiner exponierten Position im Refrain dafür, dass er gegenüber dem Rest des Liedes deutlich hervorsticht.

Neben der lexikalischen Parallele zu Walther ist beiden Liedern thematisch gemeinsam, dass ihre Sängers-Ich einen harschen Ton zu (einer) der Frau(en) pflegen. Ulrichs Sängers-Ich beleidigt die Alte aufgrund ihres Schimpfens, während Walthers Sängers-Ich der Dame eine Absage erteilt, weil sie einen Jüngeren vorzieht. In beiden Liedern generiert das ablehnende Verhalten des Sängers-Ich gegenüber der Frau Komik. Doch während Walthers Lied sich als Kehrseite der Werbeliedsituation gleichsam in der Tradition der Absagelieder verortet und darauf abzielt, die klassische höfische Minnewerbung zu parodieren, verteidigt Ulrichs Sängers-Ich durch seine Schmähung vor allem den Schenken gegen die Vorwürfe der Alten, besitzt aber zu keinem Zeitpunkt selbst ein erotisches Interesse an der dörperlich codierten Mutter (vgl. Brunner, Horst: „Minnesangs Ende. Die Absage an die Geliebte im Minnesang“, in: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. v. Horst Brunner, Berlin 2008 (= PhSt; H. 210), S. 158–172, hier S. 165). Eine Verbindung zur höfischen Minnewerbung könnte allenfalls in Bezug auf die Tochter konstatiert werden, welche die Lieder des Schenken als ernstgemeinte Minnewerbung versteht und sich von diesen *ûz dien sinnen* (5,11) bringen lässt. Als parodistisch wäre dabei allerdings nicht der Umgang mit der höfischen Minnepraxis anzusehen, sondern die Tatsache, dass die dörperliche Figur der Minnewerbung nachgibt und durch ihre „Verfügbarkeit“ und Nicht-Exklusivität gleichsam ihre Unkenntnis des Höfischen preisgibt. Neben diesen grundlegenden Unterschieden bzgl. inhaltlichen Konstellation stimmt aber das Absage-Element beider Lieder überein, wenn es auch unterschiedlich eingesetzt wird.

Es besteht zwischen den Liedern Walthers und Ulrich demnach hauptsächlich eine lexikalische Ähnlichkeit, doch besitzt diese durchaus eine ausgeprägtere intertextuelle Qualität als etwa eine systemische Referenz. Denn Ulrich referiert nicht bloß auf Minnesangtopik, sondern auf einen Ausdruck, der auch bei Walther durch Einbettung in eine ungewöhnliche und skurrile Forderung, nämlich die alte Frau mit Zweigen zu peitschen, recht exponiert ist. Bei dem höfischen Dichter Ulrich ist es vor allem der unhöfische, vulgäre Duktus, den er nur äußert selten verwendet, der den Ausdruck *alter hiute wagen* so pointiert. Durch die Tatsache, dass er sich auch in Lied 1 auf Walthers *sumerlaten*-Lied bezieht, ist zudem seine Kenntnis dieses Liedes erwiesen. Auch sein Publikum könnte aufgrund des intertextuellen Verweises in Lied 1 bereits für diesen Prätext sensibilisiert sein, wodurch sich eine besonders starke Markierung in Lied 4 erübrigt.

Die semantischen Effekte dieser Bezugnahme sind insgesamt eher gering. Im Wesentlichen verstärkt sie, dass das (höfisch codierte) Sängers-Ich rüde gegenüber der älteren Frau auftritt, deren Verhalten es als unfair empfindet. Über den Textsinn hinaus beweist Ulrich durch den Bezug auf Walther zudem seine Kenntnis der literarischen Tradition und wertet sein Lied durch Bezug auf den prominenten Kollegen auf. Der Bezug auf Walther fungiert folglich eher als Zusatzpointe.

Besonders deutlich wird dies mit Blick auf die Performanzsituation des Liedes und unter der Bedingung, dass Ulrich von Winterstetten als Dichter des Liedes auch als dessen Sänger in Erscheinung tritt. Als solcher würde er bei der Aufführung des Liedes gewissermaßen mit der fiktiven Figur des Sänger-Ich verschmelzen. Wenn dies im Liedvortrag tatsächlich geschieht und Ulrich unter der Bedingung einer biographischen Lesart der Schenkenfigur diese zugleich verkörpert, wenn demnach Sänger-Ich, Schenkenfigur und Dichter als koinzident zu denken sind, dann erschiene die Beschimpfung des Sänger-Ich geradezu berechtigt, denn Ulrich (als Sänger-Ich) müsste seine eigene Dichter- und Sängerehre verteidigen.⁸²¹

Zunächst erweckt es den Anschein, als würde der offensive Ton von *alter hiute wagen, des bist dû so grâ* eine höfische Herkunft des Sänger-Ich konterkarieren. Dieser Fall tritt aber nicht tatsächlich ein, da dem Schimpfen des Sänger-Ich ein *ich dahte* (1–4,14) voranstellt wird, welches die Aussage auf eine mentale Ebene verschiebt.⁸²² Das Sänger-Ich beleidigt die Mutter nicht wirklich, sondern denkt nur daran, dass es sie beleidigt. Dass diese Gedanken trotzdem öffentlich (geäußert) werden, weil das Sänger-Ich sie später seinem imaginären Publikum mitteilt, ist eine der kommunikativen Pointen des Liedes. Während zwischen Sänger-Ich und Publikum durch Teilen dieses Geheimnisses eine komplizenhafte Verbindung entsteht, wird die höfische Konvention vordergründig gewahrt.⁸²³

Bereits in der ersten Strophe offenbaren sich die literarischen Techniken, mit deren Hilfe der Dichter Komik generiert. Aus der Polysemie von *schenke* erwächst zunächst ein Spiel unterschiedlicher Lesarten, welches Ulrichs „Lust an Ambivalenzen“⁸²⁴ offenbart. Dabei genügt die uneindeutige Codierung der Schenkenrolle dem Dichter nicht, denn er differenziert sein literarisches Spiel durch insgesamt drei weitere Fokalisierungen noch feiner aus:

- (1) Aus Sicht der Mutter ist der Schenk ein Weiberheld, der als Sänger lediglich die Gassenhauer produziert, durch die sie sich so gestört fühlt.
- (2) Die naive Tochter verteidigt den Schenken; er besitzt für sie vor allem erotische Attraktion.

⁸²¹ Dies setzt natürlich voraus, dass der reale Sänger des Liedes in der Aufführungssituation mit der fiktiven Sänger-Ich-Rolle verschmilzt, das reale Publikum also beide miteinander identifiziert.

⁸²² Vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 386.

⁸²³ Eine Tilgung von *ich dahte*, wie sie in der Ausgabe von Carl von Kraus vorgenommen wird, hätte starke semantische Auswirkungen: Das Sänger-Ich würde das Schimpfwort nicht nur denken, sondern es direkt äußern, was wiederum eine höfische Konturierung der Figur konterkarieren und damit die möglichen Lesarten dieser Figur und ihrer Handlungen erheblich einschränken würde. Ebenso würde bei einer Streichung weniger deutlich, dass das Sänger-Ich sein imaginiertes Publikum in Mitwisserschaft zieht, indem es ihm einen Gedanken anvertraut, den es aufgrund bestimmter gesellschaftlicher Regeln nicht (eigentlich) öffentlich äußern darf. Die Pointe, dass es diesen Gedanken trotzdem äußert, indem es seinem imaginierten Publikum (öffentlich) davon berichtet, geht bei von Kraus vollständig verloren.

⁸²⁴ Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 21.

- (3) Das Sänger-Ich positioniert sich auf der Seite des Schenken und attackiert die Mutter, die Kontrahentin des Schenken.

Die Auseinandersetzung der Frauen spitzt sich im Verlauf der zweiten Strophe zu. Zunächst ergreift nun die Tochter das Wort; sie hinterfragt den rger der Mutter auf den Schenken (vgl. 2,1ff.) und nimmt ihn in Schutz. Dabei entgegnet sie auf den Vorwurf der Mutter, dass der Schenk nicht zu höfischer Liedkunst fähig sei, *ob er iht guotes sunge, / wen besweret daz? / j, tuot er nieman leide; / er muoz frelich sn* (2,7ff.). Der Tochter kommt es nicht darauf an, ob die Schenkenlieder höfische Werte artikulieren; für sie zählt allein seine Fröhlichkeit, die er durch sein Singen vermittelt. Die Unterordnung der (höfischen) Sanginhalte unter das Primat der Freudevermittlung ist in höchstem Maße poetologisch.⁸²⁵ Auch insgesamt ist Lied 4 in dieser Hinsicht autoreflexiv, denn es besitzt nicht die klassischen höfischen Inhalte, ist im Hinblick auf seine Performativität aber trotzdem vollends auf eine Unterhaltungsfunktion hin angelegt.

Das spiegelt sich auch in der Antwort der Tochter wieder, in der *singen* und *frelich sn* gleichgesetzt werden: Singen bedeutet fröhlich zu sein und umgekehrt. Vor dem Hintergrund dieser Dialektik erscheint der Vorwurf der Mutter absurd; sie steht als Spielverderberin da: Sie ist die einzige Person, die der unbeschwerten Fröhlichkeit der anderen nichts abgewinnen kann.

Das offensive Gleichstellen von *singen* und *frelich sn* ist auch poetologisch bedeutsam. Die Betonung der Sangfreude respektive der freudestiftenden Funktion von Singen offenbart eine spezifische Haltung zur Funktion von Dichtung, die der Dichter vor allem in seinen Tanzleichen immer wieder offen ausstellt: (Minne-)Singen vermittelt nicht nur in performativer Hinsicht dem Publikum Freude, sondern auch das textinterne Sänger-Ich, das in der Aufführungssituation mit dem textexternen Sänger zu verschmelzen scheint, kann unter bestimmten Bedingungen Freude empfinden.⁸²⁶ Diese poetologische Dimension manifestiert sich auch mit Blick auf die Gesamtheit des Liedes, das mit seinen zahlreichen Pointen auf eine Unterhaltungsfunktion ausgerichtet ist.

So schließt sich im Abgesang der zweiten Strophe gleich die nächste Pointe an, wenn die Mutter den Schenken beschuldigt, *d wolt' er dich vernent mir genomen hn / an mnem bette* (2,9f.). Dieser Vorwurf wird mittels der rden Beschimpfung *der bel tiuvel* (2,11) vollends auf die Spitze getrieben. In der vulgären Diktion der Mutter spiegelt sich ihr soziales Milieu. Für den höfisch gebildeten Rezipienten wird sie mit jeder neuerlichen Pointe

⁸²⁵ Laudes Hinweis, dass die artistische Qualität dieser Lieder ihr ethisches Defizit aufwiege, ist teilweise missverständlich. Sie zielt nicht etwa darauf ab, dass das Lied sich durch eine auffällige Formensprache oder Sprachartistik auszeichnet, sondern vielmehr darauf dass die traditionellen Minneinhalte, ergo die „alten“ ethischen Werte, durch das Verhalten der Frauenfiguren in den Hintergrund rücken und stattdessen die Bedeutung des Singens (unabhängig von seinem Inhalt) als Mittel des Freudestiftens in den Vordergrund gehoben wird (vgl. Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 21).

⁸²⁶ Zum Beispiel unter der Bedingung, dass das Sänger-Ich als Sänger stilisiert wird, der Minnewerbung (nur) zum Zwecke der künstlerischen Unterhaltung des Publikums fingiert, der Vollzug von Minnewerbung also deutlich als Sang markiert wird.

mehr dem Spott preisgegeben. Besonders komisch erscheint die Unterstellung eines Verführungsversuchs unter der Bedingung, dass Ulrich selbst, der in seinen zahlreichen Werbeliedern den vorbildhaften Minnesänger inszeniert, hinter der Figur des Schenken stehen könnte. Eine besondere Steigerung erfährt die Pointe schließlich, weil der Verführungsversuch gar im Bett der Mutter stattgefunden haben soll (vgl. 2,10). Sie wird in mehrfacher Hinsicht hinters Licht geführt.

Das Motiv der Verführung ist aus der Pastourellentradition bekannt, wo es allerdings meist nicht bei einem Verführungsversuch bleibt. Vielmehr kommt es in der freien Natur zu einer erfüllenden Liebesbegegnung zwischen einem adligen Ritter und einem Mädchen niederen Standes.⁸²⁷ Anders als in der Pastourelle, in der das soziale Gefälle der Liebenden durch die Naturkulisse stärker verwischt wird, tritt der Standesunterschied zwischen Schenk (bzw. seinem Bruder) und Tochter hier besonders deutlich hervor.⁸²⁸ Dies ist vor allem auf den Duktus der Frauenfiguren zurückzuführen; zudem lässt die adverbiale Bestimmung *in dirre gazzen* (1,10) auf eine dörfliche oder städtische Umgebung und eine entsprechende soziale Codierung der Frauenfiguren schließen. Einen besonderen Clou generiert das Verführungsmotiv zudem dadurch, dass die gattungstypische Rolle der *huote* hier mit der Figur der Mutter besetzt wird: Sie ist die (gesellschaftliche) Aufpasserin, die eine erfolgreiche Liebesverbindung von Tochter und Schenk vereitelt.

Der Verführungsversuch evoziert in der zweiten Strophe eine veränderte Lesart des Refrains.⁸²⁹ Zwar höhnt das Sänger-Ich erneut über die „Verstaubtheit“ der Mutter, doch leitet sich diese nunmehr aus deren übertriebener Reaktion auf die vermeintliche Verführung ihrer Tochter ab. Ob die heftige Reaktion der Mutter auch darauf zurückzuführen ist, dass sie ihrer Tochter das Verführungserlebnis neidet, mag als Sinndimension durchaus mitschwingen, doch trifft der Text selbst hier keine eindeutige Festlegung. Die streitgesprächartige Anlage des Liedes, die auf ein Neidhartsches Strukturmuster zurückgeht, regt aber zu der These an, dass Ulrich mit dem Neid der Mutter auch ganz spezifische Sinndimension von Neidhart aufnimmt. Durch das Spiel mit der möglichen Koinzidenz von textinternem Sänger-Ich, Schenkenfigur und ihm selbst verleiht Ulrich diesem Motiv allerdings eine ganz eigene Pointe.

Am Beginn der dritten Strophe ergreift die Tochter das Wort. Ohne den Vorwurf der Verführung zurückzuweisen, mahnt sie die Mutter, *du solt dich baz bedenken / [...] / niht sô rehte hône, / liebe, laz es sîn* (3,3ff.). Mittels der Koseworte *[l]iebiu muoter schône* (3,1) und *liebe* (3,6) versucht sie ihre Mutter zu beschwichtigen und ihren Vorwurf zu entkräften: *[E]z tet sîn bruoder* (3,10). Doch das macht es in den Augen der Mutter nicht besser: *[I]r keiner hât bescheidenheit* (3,11), entgegnet diese der naiven Tochter. Bevor sie weiter

⁸²⁷ Zum Problem der gattungstypologischen Besonderheiten der Pastourelle vgl. Helmkamp, Kerstin: „Jenseits der Pastourelle“, in: *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999 (= PhSt; H. 154), 107–121, hier. S. 108ff.

⁸²⁸ Vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 390.

⁸²⁹ Das Pronomen *des* (2,14) bezieht sich nun auf den Inhalt der zweiten Strophe.

wettern kann, wird ein Refrain zwischengeschaltet, der hier wie ein retardierendes Moment spannungssteigernd wirkt. Dann schließlich trifft der Schimpf der Mutter die Tochter: *Dû gestant dien liuten / umb ir tôrheit bî* (4,1f.). Es spielt für die Mutter keine Rolle, ob der Schenk der Übeltäter war oder sein Bruder; für sie zählt allein die Tatsache, dass ein jemand (ein Adliger) ihre Tochter verführen wollte. Da diese das mit dem Standesunterschied verbundene Problem nicht versteht, ist sie in den Augen ihrer Mutter ebenso nârrisch wie die anderen Leute (vgl. 4,1ff.).

Zwar scheint die Mutter im Sinne der *huote* ernsthaft um das Einhalten gesellschaftlicher Regeln bedacht zu sein, doch wirkt dies vor dem Hintergrund der ständischen Codierung der beiden Frauenfiguren komisch. Denn das literarische Motiv der Bewachung der Dame setzt einen höfischen Kontext der Figuren voraus. Indem der Dichter hier ein Motiv des hohen Sangs in ein dörperliches Milieu transponiert, gibt er aber nicht das Motiv selbst der Lächerlichkeit preis, sondern das dörperliche Personal, das sich die höfische Verhaltensweise anzueignen versucht und dabei grandios scheitert. Eine Steigerung dieser Pointe wird ferner dadurch erzielt, dass Ulrich dem Lied die Möglichkeit einschreibt, selbst der Schenk zu sein. Unter dieser Voraussetzung würde die Mutter dann dem Dichter vorwerfen, die Verführung ihrer Tochter versucht zu haben und zudem jeder Form der *bescheidenheit* (3,11) – eine höfische Grundqualifikation – zu entbehren.

Im Verlauf des Abgesangs wird durch eine Anspielung auf die minnesängerische Tätigkeit des Schenken erneut auf dessen Koinzidenz mit dem realen Dichter alludiert, wenn nämlich die Mutter ihre Tochter fragt, *wænest du, daz dir der schenke gebe sînen sanc, / den er dâ singet? / dû bist niht diu schænste, diu in ie betwanc* (4,9ff.). Der Schenk wird in dieser Aussage nicht bloß als Sänger stilisiert, sondern als einer, der seinen Sang – wie der Minnesänger Ulrich von Winterstetten – *schænen* Frauen widmet. Dass nun das dörperliche Mädchen glaubt, die Umworbene des Schenken zu sein, gibt auch sie der Lächerlichkeit preis, da sie sich dadurch gewissermaßen mit der höfischen Minnedame gleichsetzt.

Die darauffolgende Reaktion des Sänger-Ich, die im Refrain beschrieben wird, wirkt nunmehr belustigt. Es berichtet seinen höfischen Zuhörern von den Absurditäten und Anmaßungen der Dörper, die es belauscht hat. Im Verspotten der alten Mutter und ihrer naiven Tochter spiegelt sich das soziale Gefälle, dass zwischen ihnen und dem höfisch codierten Sänger-Ich besteht. Diese ständisch bedingte Distanz spiegelt sich auch in der Erzählsituation, denn das Sänger-Ich ist nicht etwa Teil des Frauendialogs, sondern belauscht diesen heimlich von einer außenstehenden Position. Gegenüber den Damen besitzt sich das Sänger-Ich somit einen Wissensvorsprung, denn die beiden wissen nicht, dass sie belauscht werden. Dieser Wissensvorsprung spiegelt sich wiederum im sozialen Gefälle der Figuren.

Überraschend erfolgt am Beginn der fünften Strophe keine Fortsetzung des Dialogs. Stattdessen berichtet das Sänger-Ich, *diu vil stolze maget* (5,4)⁸³⁰ hätte auf die

⁸³⁰ Zur Figur der *maget* oder des *megedîn* vgl. auch Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 166–175.

Beschimpfungen der Mutter hin begonnen, *hovelich ein liet* (5,2) zu singen. Mit *hovelich, vil stolze* und den *rôse rôten munde* (5,3) werden Eigenschaften genannt, die eigentlich mit der höfischen Minnedame verbunden werden. Ihr Aufgreifen führt dazu, dass hier erneut ein höfisches Milieu sowie höfischer Minnesang evoziert werden: Die dörperliche Tochter ahmt die höfische Singweise des adligen Schenken nach. Auch dies ist eine Situation, die bei einem adligen Publikum zweifelsohne für Belustigung sorgt. Durch die Antwort der Tochter muss die Mutter zuletzt erkennen, dass sie gegenüber dem Schenken das Nachsehen hat. Ihre Tochter ist zu sehr von ihm ergriffen: *[S]chenken lieder hânt dich ûz dien sinnen braht* (5,11). Damit generiert der Refrain der fünften Strophe die Abschlusspointe des Liedes, denn die Mutter erkennt, dass ihr Schimpfen wirkungslos geblieben ist.

Nach Streicher werde durch das Singen des Mädchens in erster Linie der „Minnevollzug parodiert, denn es gibt kein Minnelied, das sich dieser Wirkung rühmen könnte“⁸³¹. Diese Parodie sei

Ansatzpunkt für die grundsätzliche Position, daß man mit Carl von Kraus das Lied in allen seinen Teilen als Verhüllung ansehen darf, nämlich als Situations- und Milieu-Erfindung, um das Thema des Sänger- bzw. Dichterserfolgs außerhalb der institutionellen Unerfülltheit im Minnebereich behandeln zu können, es zu realisieren im Rahmen eines (seit Neidhart) bestehenden Inhaltstyps.⁸³²

Wenngleich die parodistische Absicht des Dichters hier durchaus die höfische Minnesangtradition erfassen mag, so trifft sie doch besonders das dörperliche Personal, das die höfischen Verhaltensweisen erfolglos nachahmt. Vor allem ihr Scheitern generiert Komik, die am Abschluss noch einmal auf die Spitze getrieben wird. Denn auf die Frage der Mutter, wohin die Tochter eile, antwortet diese: *[I]ch wil in die erne oder anderswâ* (5,14). Die ständischen Unterschiede und die daran gekoppelten (gesellschaftlichen) Verhaltensweisen und Handlungen werden hier noch einmal besonders offen ausstellt.

Über diesen Aspekt hinaus ist es notwendig, Streichers Ausführungen zu ergänzen. So ist zunächst zu konstatieren, dass die Parodie des höfischen Minnediskurses nicht nur einen Komikeffekt produziert, sondern sich im poetologischen Sinne zugleich als Kritik auffassen lässt. Anders als die hier dargestellte Situation, schließt nämlich der Werbelieddiskurs *fröide* und (erfolgreiche) Liebesbegegnung, wie sie die Tochter symbolisiert, aus. Das führt zu einer zweiten Überlegung, die das Thema des Liedes betrifft. So geht es anschließend an Streicher zwar durchaus um die Vermittlung von Sänger- bzw. Dichtererfolg, doch wird dieser hier genauer definiert als eine Vermittlung von (Minne- und Sang-)Freude. Der Schenk ist ein Sänger, für dessen Erfolg die Figur des Mädchens steht und der darüber hinaus selbst als fröhlich⁸³³ charakterisiert wird. Er steht dafür, dass Minnesang unter bestimmten Bedingungen *fröide* hervorbringt (2. Ordnung).

⁸³¹ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 397.

⁸³² Ebd., S. 397.

⁸³³ Im Vergleich dazu kennt das höfische Werbelied vor allem den leidenden Minnewerber, der sich um die Gunst der Dame bemühen muss, sie aber im Gegensatz zum *schenke* doch nie erreichen kann. Aufgrund

Insgesamt bildet das Lied einen (poetologischen) Kontrapunkt zu den höfischen Werbeliedern, welche die unerreichbare Dame präsentieren. Denn sofern hier von einer höfischen Codierung des Schenken auszugehen ist, wird der Erfolg eines höfischen Minnesängers vorgeführt, der es trotz *huote* schafft, das Mädchen zu gewinnen. So zeigt das Lied (in der Gattung des Gesprächsliedes), dass Minnefreude auch unter der Voraussetzung gelingen kann, dass das Minneerlebnis in ein dörperliches Milieu transponiert wird. Nach Händl gelinge es Ulrich vor allem durch die ambivalente Stilisierung der Erzählinstanz,

Sang-Wirkung außerhalb des *höfischen* [Herv. C. H.] Minnebereichs auf witzig-parodistische Weise darzustellen und Möglichkeiten des Mediums Minnesang – wahrscheinlich in parodistischer Absicht – in einem anderen Liedtyp als der üblichen ‚monologischen‘ Minnekanzone durchzuspielen.⁸³⁴

Als Folge der dörperlichen Codierung des Mädchens ist allerdings anzuzweifeln, dass die Minne zwischen Schenk und Tochter den hohen Wert höfischer Minne besitzt. Denn anders als die Minnedame ist das dörperliche Mädchen austauschbar, sie ist weder die Schönste, noch wird sie die Einzige bleiben, die den Schenken je für sich gewonnen hat (vgl. 4,11f.).

Das Lied ist mit seinem Pointenreichtum und den überraschenden thematischen Wendungen auf eine Unterhaltungsfunktion des Publikums hin ausgerichtet. Inhaltlich wird dieser Anspruch vor allem mittels der Tochterfigur vorangetrieben, die durch das Singen eines höfischen Liedes, *daz von sorgen schiet* (vgl. 5,1ff.), Freude empfindet bzw. Sorgen vertreibt. Aus der Tatsache, dass nicht der höfische Sänger, sondern das dörperliche Mädchen das höfische Lied (nach-)singt, leitet Laude ab, dass die poetologische Aussage des Liedes vor allem darin bestehe, den Primat des Ästhetischen vor dem Ethischen zu proklamieren, wobei dieses poetologische Postulat wiederum aus rezeptionsästhetischer Perspektive durch die Komik des Liedes gedämpft werde.⁸³⁵ Zudem sei der Einsatz der Mädchenfigur als Sängerin als ein Abschied von den besonderen Qualitäten der klassischen Sängerfigur zu verstehen, die durch ihre Präsentation als frivoler Liederjahn hier alle positiven Züge verliere.⁸³⁶

Diesbezüglich ist nicht nur einzuwenden, dass die Darstellung des Schenken als Verführer sich als falsch herausstellt,⁸³⁷ sondern auch, dass dieses Missverständnis aus rezeptionsästhetischer Sicht der Genese von Komik dient und damit wiederum Laudes Aussage vom Primat des Ästhetischen stützt. Zudem werden die Frauenfiguren mittels der ironischen Kommentare des Sänger-Ich (in den Refrains) immer wieder selbst der Lächerlichkeit preisgegeben, wodurch auch ihre Äußerungen (z. B. die Darstellung des Schenken als Verführer) hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes abqualifiziert werden und unglaublich erscheinen. Eine ernsthafte Demontage der Rolle des höfischen Sängers

ihrer Performativität kann die Minnewerbung des Sänger-Ich zwar beim imaginierten Publikum zu Freude führen, nicht jedoch beim singenden Minnewerber selbst (1. Ordnung).

⁸³⁴ Händl, Rollen, S. 319f.

⁸³⁵ Vgl. Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 23.

⁸³⁶ Vgl. ebd., S. 22f..

⁸³⁷ Nicht der Schenk, sondern sein Bruder hat den Verführungsversuch unternommen (vgl. 3,10).

erfolgt damit zumindest durch die beiden Frauen nicht. Lediglich durch seine eigene vulgäre Ausdrucksweise, wenn es die Mutter beschimpft, könnte das Sänger-Ich die Rolle des klassischen höfischen Minnewerbers konterkarieren.

Zu beachten ist dabei allerdings, dass es im Lied – wie Laude selbst feststellt – nicht um den Vollzug höfischer Minnewerbung geht, sondern inhaltlich der Umstand des Singens (das Ästhetischen) gegenüber dem Vollzug von Minnewerbung, ergo dem Minnesingen (das Ethische), im Vordergrund steht. Der Rekurs auf Sprach- oder Motivmaterial, welches den höfischen Minnesang evoziert, dient insbesondere dazu, den scheiternden Versuch des einfachen Mädchens aufzuzeigen, den Gestus des Adels nachzuahmen, das Mädchen dabei der Lächerlichkeit preiszugeben und aus rezeptionsästhetischem Blickwinkel dabei Komik zu erzielen. Diese inhaltliche Ausrichtung erlaubt bzw. erfordert aber eine andere Codierung der Sänger-Ich-Rolle als die Inszenierung von Minnewerbung, weshalb die klassische höfische Sänger-Ich-Rolle des Minnewerbers hier naturgemäß nicht zum Tragen kommt.

In der Forschung werden unterschiedliche Lieder als Anregungen von Lied 4 erwogen. Von Kraus verweist auf Neidharts SL 2 und Gottfrieds von Neifen Lied XXVII⁸³⁸, Selge regt ebenfalls einen Vergleich mit Neidhart an⁸³⁹, verweist aber auch auf Scharfenberg I⁸⁴⁰ und Geltar IV⁸⁴¹. Lied 4 und die Lieder Neidharts, Scharfenbergs und Geltars stimmen dahingehend überein, dass alle dem Typus des Gesprächsliedes angehören und zwar dem Subtyp des Mutter-Tochter-Dialogs. Gottfrieds Lied gehört ebenfalls zum Typus des Gesprächsliedes, ordnet sich aber einem anderen Subtyp zu, einer „formal pointierten Pastourellenerzählung“⁸⁴², in der sich ein männlich codiertes, berittenes Sänger-Ich und eine *maget* (XXVII,1,6) in freier Natur begegnen. Auf die Pastourellentradition alludiert zwar auch Ulrich von Winterstetten, da aber Lied 4 ansonsten kaum Übereinstimmung mit Gottfried zeigt, ist von Kraus‘ These vom Bezug Ulrichs auf Gottfried zu widersprechen.

Die Tradition der Mutter-Tochter-Dialoge wird am stärksten von Neidhart geprägt. Unter seinen Sommerliedern ist der Typus der Gesprächslieder mit insgesamt 27 Liedern nicht nur am häufigsten vertreten, sondern in seiner Ausprägung „wohl eine Neuschöpfung“⁸⁴³ von ihm. So sind auch die Lieder Scharfenbergs und Geltars selbst Neidhart-Derivate.⁸⁴⁴ Dafür spricht zudem, dass sie eingangs eine sommerliche Szenerie eröffnen und Tanzmotive aufweisen. Da Ulrich auch in anderen Texten auf Neidhart rekurriert, weitere Bezugnahmen auf Scharfenberg und Geltar aber nicht bekannt sind, ist anzunehmen, dass er sich auch in Lied 4 hauptsächlich vom Neidhartschen Gesprächsliedtypus anregen lässt.

⁸³⁸ KLD II, S. 578.

⁸³⁹ Vgl. Selge, Studien, S. 71.

⁸⁴⁰ KLD I, S. 403.

⁸⁴¹ KLD I, S. 79.

⁸⁴² Kuhn, Minnesangs Wende, S. 144.

⁸⁴³ Vgl. Ruh, Kurt: „Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus“, in: Neidhart, hg.v. Horst Brunner, Darmstadt 1986 (= Wdf; Bd. 556), S. 251–273, hier S. 258.

⁸⁴⁴ Vgl. Selge, Studien, S. 71.

Die bei von Kraus und Selge angeführten Textstellen lassen vermuten, dass sich die in Lied 4 auftretenden Formen von Intertextualität vor allem der Systemreferenz zuordnen. Zwar stellt diese im Gegensatz zu der auf einen konkreten Text bezogenen Einzeltextreferenz eine allgemeinere Form des intertextuellen Bezugs dar, doch ist sie in Lied 4 deutlich markiert. Sie richtet sich auf ein bestimmtes Neidhartsches Textkollektiv, das sich durch spezifische strukturelle und inhaltliche Merkmale ausweist: die Mutter-Tochter-Gespräche. Deren Grundkonstellation besteht aus einer

Auseinandersetzung zwischen einer tanz- und liebeslustigen Tochter und ihrer Mutter zur Zeit des nahenden Sommers und der beginnenden Tanzsaison mit ihren erotischen Gefährdungen. Die Absicht der Tochter, daran teilzunehmen, sucht die Mutter, in gewissem Sinne eine Personalisierung des huote-Motivs im früheren Minnesang, durch Verbote, Bitten [...] und Warnungen zu verhindern oder vorhersehbaren üblen Folgen durch Ratschläge vorzubeugen.⁸⁴⁵

Auf der Folie der textbildenden Muster und literarischen Codes des Neidhartschen Systems perspektiviert sich Lied 4, das wesentliche Komponenten dieser Konstellation in teils variiert Form aufweist⁸⁴⁶, in ganz eigener Weise. Dabei entfaltet sich die Semantik von Ulrichs Lied erst auf der Grundlage der Analogie zu Neidhart vollständig. Es gilt, was Tietzmann auch in Bezug auf das Neidhart-System formuliert: Die „Kenntnis des früheren Systems ist [...] eine Bedingung der ‚Interpretierbarkeit‘“⁸⁴⁷. Der Bezug zu Neidhart ist bei Ulrich demnach eine „logische Bedingung“⁸⁴⁸ für die Interpretierbarkeit seines Liedes.

Den Bezug auf die Tradition der Gesprächslieder Neidharts stellt Ulrich primär über das Liedpersonal her. Obwohl Lied 4 auf den sommerlichen Natureingang der Neidhart-Lieder verzichtet⁸⁴⁹, wird die literarische Bezugsfolie des Liedes mit dem Auftreten der Mutter gleich zu Beginn des Liedes markiert. Das hängt vor allem mit der Bezeichnung *altez wib* (1,2) zusammen, die in der Gesprächsliedtradition Neidharts so etabliert ist, dass die Nennung dieser Figur gewissermaßen die Markierung dieses Typus bedeutet. Gleiches gilt auch für das in der Neidharttradition prominente *megetin*⁸⁵⁰ (3,2). Alle der bei Ulrich auftretenden Bezeichnungen der beiden Protagonistinnen besitzen Entsprechungen in den

⁸⁴⁵ Schweikle, Günther: Neidhart, Stuttgart 1990, S. 74.

⁸⁴⁶ Vgl. Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 745.

⁸⁴⁷ Tietzmann, Michael: „Die Umstrukturierung des Minnesang-Sprachsystems zum ‚offenen‘ System bei Neidhart“, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (3), Stuttgart 1971, S. 481–514, hier S. 481.

⁸⁴⁸ Tietzmann, Umstrukturierung, S. 481.

⁸⁴⁹ Mit der versuchten Verführung in der dritten Strophe wird später ein Motiv aufgenommen, das eine Abwandlung eines typischen Pastourellenmotivs ist: die Verführung eines Mädchens niederen Standes durch einen adligen Ritter. Der fehlende Natureingang bei Ulrich von Winterstetten ist Voraussetzung dafür, dass dieser Verführungsversuch semantisch nicht werthaft besetzt ist, sondern als modifiziertes Pastourellenmotiv eine parodistische Wirkung entfalten kann. Der ständische Gegensatz zwischen Mädchen und Schenk wird durch die Verortung im dörperlich-städtischen Milieu (vgl. 1,10) pointiert, wodurch die gesamte Verführungssituation der Lächerlichkeit preisgegeben wird.

⁸⁵⁰ Die *meget* ist bei Neidhart eine „Figur jugendlicher Vitalität, die vom Frühling zu Tanz- und Liebeslust erweckt [wird und] ihrem Verlangen nach Tanz und Tanzpartner unumwunden Ausdruck verleiht. [...] Sie ist ein Mädchen mit deutlichen sozialen Ambitionen, eine draufgängerische Figur“ (Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 167f.).

Dialogliedern Neidharts: *diu junge* (2,1), *daz megetîn* (3,2) und die *vil stolze maget* (5,4) sowie *ein altez wîb* (1,2), *muoter* (3,1, 4,3, 5,9 und 5,14) und *diu alte* (3,11). Im Vergleich dazu finden sich bei Neidhart *ein magt*⁸⁵¹ (20,38), *wolgetâniu maget* (4,5), *stolziu magedîn* (18,9) oder *tochter* (21,7, 22,27) sowie *muoter* (4,25, 21,6, 24,33) oder *diu alte* (25,1). Das Personal fungiert demnach als erste und auffälligste Kennzeichnung der literarischen Bezugsfolie von Lied 4.

Eine weitere Parallelität inszeniert Ulrich mittels der Schenkenfigur, deren literarisches Äquivalent die *Riuwentaler*-Figur ist. In den Mutter-Tochter-Gesprächen Neidharts tritt die fiktive Figur des *von Riuwental* (vgl. 4,20, 20,33, 25,7) auf, die aus der Perspektive der weiblichen Figuren der *ritter von Riuwental* und aus der Perspektive des Sänger-Ich das Sänger-Ich aus *Riuwental* ist, ergo dieselbe Figur.⁸⁵² Aus der Perspektive der dörperlich codierten Mädchen „ist der Riuwentaler ein ritterlicher Galan, dem die Dorfmadchen zufliegen und der sich bewundern läßt, als Sänger [ist er] Freudenbringer in alter Minnesangtradition“⁸⁵³. Diese Charakteristiken schreibt auch Ulrich seiner Schenkenfigur zu, über die der Rezipient allein aus der Perspektive der weiblichen Figuren Informationen erhält. Anders als bei Neidhart bleibt die genaue Codierung der Schenkenfigur aufgrund der Polysemie von *schenke* aber offen, wodurch das Lied Raum für unterschiedliche Deutungen lässt. Die Lesart des adligen Schenken, der von der Mutter als ungehobelter Kerl dargestellt wird, zeigt allerdings die größten Ähnlichkeiten mit dem *Riuwentaler*.

Insgesamt erweist sich auch die oppositionelle Anlage der Figuren, nach der das dörperliche Mädchen mit höfischen Codes belegt wird und der höfische Schenke unhöfische Verhaltensweisen annimmt, als ein literarisches Element, das Ulrich von Winterstetten im Sinne einer systemischen Referenz von Neidhart übernimmt. Durch das Spiel mit den sozialen Codierungen des Personals und deren dazu unpassenden Verhaltensweisen generieren sowohl Neidhart als auch Ulrich Ironie und Komik. So beruht etwa die sexuelle Attraktion des Mädchens in Lied 4 gerade darauf, dass sie nicht höfisch und folglich für den höfischen Schenken verführbar ist. Das Mädchen wiederum sieht in dem Interesse, das ihr vom Schenken entgegengebracht wird, eine Möglichkeit, ihre sozialen Aufstiegsbestrebungen zu verwirklichen. Der Clou besteht darin, dass sie durch den Versuch, sich höfische Verhaltensweisen anzueignen, ihren erotischen Reiz für den Schenken verliert, denn je höfischer sie wird, desto weniger ist sie sexuell verfügbar.

Mit der Polysemie der Schenken-Figur generiert Ulrich aber noch weitere Lesarten, durch die er ein kompliziertes Spiel literarischer Ambivalenzen gestaltet, das sich in dieser Form nicht bei Neidhart wiederfindet. So stellt etwa der autobiographische Impetus der Schenkenfigur eine aemulative Erweiterung des literarischen Systems Neidharts dar. Ulrich schärft durch diesen einerseits die Kontur des Schenken als höfischer Sänger und

⁸⁵¹ Alle mhd. Zitate Neidharts nach der Ausgabe von Sappler, Die Lieder Neidharts. Die Zählung Haupts wird zum Zweck der schnelleren Orientierung beibehalten.

⁸⁵² Vgl. Schweikle, Neidhart, S. 53.

⁸⁵³ Ruh, Neidharts Lieder, S. 262.

Dichtkünstler, andererseits ermöglicht er – nicht ganz ohne Selbstironie – einem höfischen Minnesänger innerhalb einer Kanzone die Erfahrung einer erfüllten Liebe und eines erfolgreichen und freudestiftenden Sangs, wie sie vom klassischen Werbelied ausgeschlossen werden. Die Schenkenfigur ist deshalb gewissermaßen eine literarische Strategie, die es dem Dichter ermöglicht, die Idee höfischen Minnesangs und Minne- bzw. Sang-*fröide* zusammenzubringen.⁸⁵⁴

Über die personale Komponente hinaus werden die intertextuellen Bezüge Ulrichs zu Neidhart über die Liedhandlung markiert. Der Streit Anlass der Frauenfiguren und das defensive Verhalten der Tochter, die dem männlichen Protagonisten bereits verfallen ist, gehören zu den übereinstimmenden thematischen Grundkomponenten. Weiterhin zeigen sich mit der Ablehnung des Schenken durch die Mutter, der Tochter, die den Schenken verteidigt, der Warnung der Mutter vor dem Schenken und dem Ignorieren der Warnung bei Ulrich Motive, die Äquivalente in der Neidhartschen Liedtradition besitzen. Sie werden aber bei Ulrich teilweise weiterentwickelt oder modifiziert.

So liest sich etwa die Warnung der Mutter ihrer Tochter gegenüber als Antwort auf die Aussage einer der Mädchenfiguren Neidharts. Diese sagt über den *Riuwentaler*: *er spricht, daz ich diu schænest sî von Beiern unz in Vranken* (4,30). Schon bei Neidhart gelingt es dem Riuwentaler, den Mädchen durch Schmeicheleien die Köpfe zu verdrehen – da dieselben Schmeicheleien offenkundig noch bei Ulrichs Schenken funktionieren, warnt die Mutter: *dû bist niht diu schæenste, diu in ie betwanc* (4,11). Diese Warnung legitimiert sich folglich nicht nur durch die in Lied 4 beschriebene Situation, sondern vor allem durch den Traditionsbezug zu Neidhart, durch den zum einen verdeutlicht wird, dass bestimmte männliche Figuren seit jeher den Mädchen schmeicheln und zum anderen, dass ihr Schmeicheln eher floskelhaft als wirklich ehrlich⁸⁵⁵ ist. Das Beispiel zeigt, wie Ulrich seinem Lied durch den Bezug zu Neidhart eine tiefere Sinnschicht einschreibt, die sich aus der semantischen Oberflächenstruktur seines Textes nicht unmittelbar ergibt.

Im Sprechen über die Schönheit des Mädchens rekurriert Ulrich zudem auf die makellose Minnedame des klassischen Werbeliedes. Der Verweis wird durch das Anzitieren typischen Minnesangvokabulars, wie zum Beispiel *hovelich* (5,2), *suoze* (5,5), *ûz rôse rôtem munde* (5,3) und *daz von sorgen schiet* (5,6), untermalt. Entgegen Bauschke rückt dieses aber nicht bloß vom anzitierten dörperlichen Milieu ab, „um den Aktionsrahmen des Liedpersonals sozial zu korrigieren und eine Distanz zum benutzten Neidhart herzustellen“⁸⁵⁶. Das Einschreiben des Höfischen in das Lied dient vielmehr dem poetologischen Zweck, eine Korrektur bzw. Erweiterung des Konzepts höfischer *fröide* anzuregen. Dieses Unterfangen

⁸⁵⁴ Die Gattung der Pastourelle ist zwar Teil höfischen Minnesangs, doch ist die Pastourellenhandlung einerseits in die Natur ausgelagert, wodurch Standesgrenzen verwischt werden, andererseits evoziert sie das Konzept höfischer Liebe und dessen Implikationen nicht in der Weise, in der Ulrich es hier durch die Inszenierung der singenden Schenkenfigur vollführt.

⁸⁵⁵ Wenngleich Schönheit subjektives Empfinden ist, scheint doch zumindest logisch etwas verkehrt, wenn sowohl der Riuwentaler als auch der Schenk seinem Mädchen erzählt, sie sei die Schönste.

⁸⁵⁶ Bauschke, Poetologisches Spiel, S. 157.

setzt einen Bezug auf das Werbelied, den Aktionsrahmen höfischer *fröide*, voraus. So werden zwar anlehnend an Bauschke in Lied 4 durch das höfische Vokabular durchaus Absatzbewegungen von Neidhart in Gang gesetzt, doch dienen sie vor allem dazu, den höfischen Minnediskurs, besonders die Figur der höfischen Minnedame, zu evozieren. Deren Verbindung mit der dörperlich codierten Tochter generiert auf der semantischen Oberfläche zunächst parodistische Momente, die einerseits die Tochter und andererseits den höfischen Minne(sang)diskurs betreffen. Darüber hinaus entwirft Ulrich aber eine Situation, die zwar die Gesprächsliedszenarien Neidharts und die Gattung der Pastourelle evoziert, in gleicher Weise aber stets den höfischen Minnesang. In dieser spezifischen (literarischen) Situation können sowohl Minne- als auch Sangfreude verwirklicht werden. Die Freudevermittlung wird zudem metapoetisch erfahrbar, weil die Parodie der höfischen Sangtradition Komik, ergo Freude, generiert.

Auch im Ausgang des Liedes zeigen sich die Unterschiede zwischen den Dichtern: Während bei Neidhart der Tanz den Figuren Gelegenheit zur Begegnung bietet, lässt Ulrich mit dem semantisch unbestimmten *anderswâ* (5,14) Raum für Spekulationen. Es bleibt offen, ob die Tochter zu einem Tanzvergnügen oder gar zum Schenken gehen will.⁸⁵⁷ Die direkte Begegnung der männlichen und der weiblichen Figur wird in Lied 4 nicht geschildert – die höfische Konvention wird nicht unterlaufen.

Die Absatzbewegungen Ulrichs von Neidhart äußern sich auch formal. So nutzt Ulrich die Form einer Refrainkanzone⁸⁵⁸, während Neidharts Sommerlieder als Reihenstrophen⁸⁵⁹ gedichtet sind. Der formale Bau der Strophen entspricht den Inhalten der Lieder: Die Reihenstrophe, „die im melodischen Bau (meist ABAB CDCD, [...]) Affinitäten mit den Formen der Tanzbegleitung aufweist, bedeutet eine mögliche Verbindung zum volkstümlichen romanischen Tanzlied“⁸⁶⁰. Äquivalent zum Tanzthema beginnen Neidharts Lieder mit einem Sommereingang, der auf den kommenden Tanz (bzw. den sexuellen Erfolg des Sängers bei den Mädchen) hinweist. Ulrichs Lied besitzt weder Natureingang noch Tanzthematik⁸⁶¹; eher ist von einem „Naturausgang“ zu sprechen, denn das Lied schließt mit der Aussage der Tochter, dass sie *in die erne oder anderwâ* (5,14) wolle. Der Begriff *erne* situiert das Liedgeschehen im Spätsommer oder Herbst. Der fehlende Sommereingang und das dementsprechend ebenfalls fehlende Tanzthema spiegeln sich formal in Ulrichs

⁸⁵⁷ Als Hinweis auf die Absichten der Tochter mag im übertragenden Sinn allenfalls die *erne* (5,14) gesehen werden. Ob die „Früchte“, die die Tochter ernten wird, in Zusammenhang mit dem Schenken stehen, bleibt ebenfalls offen.

⁸⁵⁸ Der Refrain ist ein Spezifikum der Lyrik Ulrichs von Winterstetten, das in der Sommerliedtradition Neidharts nicht existiert. Ebenso wenig gibt es in den Liedern Scharfenbergs oder Geltars Refrains, so dass zwar nicht der Refrain an sich, aber seine Verbindung mit einem Mutter-Tochter-Gesprächslied eine Neuschöpfung Ulrichs ist.

⁸⁵⁹ Hierzu Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 105–107 und S. 119f..

⁸⁶⁰ Ranawake, Strophenkunst, S. 293. Durch die kurzen rhythmischen Einheiten bietet sich die Reihenstrophe musikalisch als Tanzbegleitung an, was sich in den Sommerliedern inhaltlich widerspiegelt.

⁸⁶¹ Es ist mehrfach darauf verwiesen worden, dass die „ausdrückliche Ansage des *sanges*, [...] in Winterstetens Liedkunst bei bestimmten Formen den Natureingang zu ersetzen scheint“ (Ranawake, Strophenkunst, S. 309). Vgl. auch Kuhn, Minnesangs Wende, S. 61.

Kanzonenstrophe, einer elaborierten, höfischen Form, die Neidhart nur in den Winterliedern nutzt.

Insgesamt bedient Ulrich in Lied 4 unterschiedliche Register der Neidhart-Tradition: Inhaltlich wird der Typus der Sommerlieder zitiert, formal bleibt er aber seiner präferierten Strophenform, der Refrainkanzone, treu.⁸⁶² Die Referenz auf die Neidhartschen Gesprächslieder wirkt strukturbildend und erweist sich zudem in der Hinsicht als sinnstiftend⁸⁶³, dass Ulrich die Riuwentalerfigur durch den Schenken ersetzt, die Schenkenfigur ambiguisiert, die Figur des Mädchens stärker mit dem Höfischen verknüpft und die bei Neidhart getrennten Register der Sommer- und Winterlieder durch Thematik (Gespräch – Sommerlied) und Strophenform (Kanzonenstrophe – Winterlied) verbindet.

5. Auswahl Literatur

Bauschke, Poetologisches Spiel, S. 147–165; Brunner, Minnesangs Ende, S. 158–172; Bumke, Höfische Kultur, S. 714; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 166–175; Händl, Rollen, S. 308–320; Helmkamp, Jenseits der Pastourelle, S. 107–121; Kreiker, Mundschenk; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 6 u. S. 79; Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 1–26; Obermaier, Nachtigallen, bes. S. 131–133; Ranawake, Strophenkunst, S. 306–309; Schweikle, Neidhart, S. 53; Selge, Studien, S. 91; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 378 – 400; Strohschneider, Nu sehent, S. 7–30 (bes. aber S. 8–13); Tietzmann, Umstrukturierung, S. 481–514; Touber, Strophenformen, bes. S. 18; Volkert, Kleines Lexikon des Mittelalters, S. 19; KLD II, S. 577f.; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 77; Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 745; Zwierzina, Mittelhochdeutsche Studien 10–15, S. 19–100.

⁸⁶² Hätte Ulrich Neidhart lediglich nachgeahmt, hätte er wohl die Neidhartschen Form- und Inhaltstypen beibehalten. Stattdessen führt er aber zwei Register, die bei Neidhart getrennt sind (Sommerliedtradition und Reihenstrophe gegenüber Winterliedtradition mit Kanzonenstrophe) zusammen.

⁸⁶³ Anders Bauschke, Poetologisches Spiel, S. 157.

Lied 5

1. Allgemeine Angaben

C: 88^{vb}–89^{ra}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XII.	36.XII.	V.	59.V.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	9	2.
		3.	17	3.
		4.	25	4.
		5.	33	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: A4ma A3wb / A4ma A3wb // [A2mc+A2mc] [A2mc+A2mc] A3wb /
/ [A2md+A2md+A2md].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone⁸⁶⁴ mit Stollenrepetitionsvers.

43 / 43 // 443 // 6

- I. 1. Stollen (V. 1–2) AB
II. 2. Stollen (V. 3–4) AB
III. Abgesang (V. 5–7) CCB
IV. Refrain (V. 8) R

Im Aufgesang der Strophe wechseln sich einsilbig-männlich kadenzierte Vierheber⁸⁶⁵ mit weiblich kadenzierten Dreihebern ab. Innerhalb der Stollen, die hinsichtlich ihrer Hebungszahlen eine Abwärtsbewegung zeichnen, werden die Verse durch Synaphie zusammengehalten, während die beiden Stollen durch Kreuzreim miteinander verbunden sind (ab ab). Ungeachtet ihrer Auftakte erinnern die Stollen mit ihren männlich kadenzierten Vier- und dem weiblich kadenzierten Dreiheber an die Vagantenzeilen⁸⁶⁶ der Volkslieddichtung, deren Langzeilen hier aufgespalten werden.

⁸⁶⁴ Nach dem Paradigma Rettelbachs ergeben sich Schwierigkeiten bei der Einordnung von Strophen, deren Repetitionsformen (im Abgesang) einerseits der Stollenschlusszeile und andererseits der Hälfte des Stollenumfangs entsprechen (zweiversige Stollen): Wenn mindestens oder mehr als die Hälfte des Stollens wiederholt werde, sei nach Rettelbach von einer Kanzone mit verkürztem dritten Stollen auszugehen (vgl. Rettelbach, Variation, S. 12f.). Wenn jedoch die Hälfte eines Stollens in zweiversigen Stollen genau einem Vers entspricht, könnte die Strophenform ebenso als Rundkanzone eingestuft werden, die wiederum die Wiederaufnahme der Stollenschluss- oder Stollenanfangszeile voraussetzt. Vgl. auch die Lieder 6 und 9 sowie Anm. 1408.

⁸⁶⁵ Lediglich in den Versen 4,1 und 4,3 sind die Versenden zweisilbig-männlich kadenziert.

⁸⁶⁶ Die Vagantenzeile ist ein silbenzählender Langvers aus einem vierhebigen Siebensilber mit männlicher Kadenz und einem dreihebigen Sechssilber mit weiblicher Kadenz. Im Gegensatz zu den Stollen Ulrichs von Winterstetten ist die klassische Vagantenzeile auftaktlos. Nach Worstbrock kommen seit dem 12. Jahrhundert in der deutschen Lyrik Strophenformen vor, die zwar Ähnlichkeiten mit der Vagantenstrophe aufweisen, allerdings keine genetische Verbindung zu ihr besitzen. Versuche, die Vagantenzeile als Vorbild verschiedener deutscher Strophenformen nachzuweisen, hätten nicht überzeugen können. Trotzdem werde für diese deutschen Strophenformen der Begriff „Vagantenzeile“ bemüht (vgl. Worstbrock, Franz Josef: „Vagantenzeile/Vagantenstrophe“, in: RL, Bd. III, Berlin/New York 2007, S. 746, Sp. 2).

Im synaphisch gestalteten Abgesang finden sich zwei zäsurierte Vierheber (2+2) mit vierfachem einsilbig-männlich kadenzierten Zäsurreim (cccc). Der Abgesang endet mit der Repetition des zweiten Stollenverses, einem weiblich kadenzierten Dreiheber, mit Reim auf die Stollenschlussverse (b), der für eine formale Bindung zwischen Auf- und Abgesang sorgt. Insgesamt ist die Struktur des Abgesangs aufgrund seiner Reim- und Zäsureigenschaften komplexer als der Aufgesang. Die vier kürzeren metrischen Einheiten beschleunigen das Tempo und generieren zusätzliche Dynamik.

Der Refrain, ein Sechsheber, hebt sich durch seine zweifache Zäsur mit dreifachem, einsilbig-männlich kadenzierten Zäsurreim (ddd) deutlich vom Rest der Strophe ab. Mit der zunehmenden Kleinteiligkeit der Verse steigert die Strophe vom Beginn bis zum Refrain ihre formale Komplexität und rhythmische Dynamik. Der Stollenrepetitionsvers, der im Vergleich zu seiner Versumgebung eher gleichförmig fließend ist, wirkt kurz vor dem Refrain wie ein formales retardierendes Moment, das den darauffolgenden Refrain pointiert. Insgesamt besitzt das Lied eine „einfach volkstümlich anmutende Form“⁸⁶⁷, was ein Hinweis auf seine spezifische Funktion als Tanzbegleitung sein könnte.

c) Abweichungen von der Alternation:

1–5,8 Der Vers wird bei Streicher aufgrund der Ähnlichkeit zu den Refrains der Lieder 1, 8 und 34 in einen Zwei- und einen Vierheber zerlegt: Es handele sich nach Streicher um eine Variante des viertaktigen Refrains, zudem sei die Zerlegung syntaktisch legitimiert.⁸⁶⁸

2,4 *sender*: Zeigt Synkope des schwachtonigen *e* zwischen *n* und *d*, die bei Ulrich über 40 Mal zu finden ist.

4,6 *scham*: Ist 3. Sgl. Konj. Präs.. Die Flexionsendung *-e* fehlt vermutlich aus metrischen Gründen.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,5 *grüene*: Ist schwach flektiert. K.s Wahl der starken Adj.-Flexion (*grüeniu*) orientiert sich an der keineswegs konsequenten Tendenz des Mhd., die starke Form des Adj. zu gebrauchen,

Das thematische Spektrum der Liebeslyrik der Vagantendichtung reicht von derber Erotik, unterschiedlichen Liebeszuständen und den damit verbundenen Passionen bis hin zu einer minnesängerischen Kontextualisierung von Liebe (vgl. Worstbrock, Franz Josef: „Vagantendichtung“, in: RL, Bd. II, Berlin/New York 2007, S. 745, Sp. 1–2). Dem populären, „unhöfischen Charakter“ dieser spezifischen Langzeile entspricht ihre Verbreitung, die weit über das akademische Milieu hinaus bis an geistliche und weltliche Höfe reicht (Ranawake, Strophenkunst, S. 98).

⁸⁶⁷ Ranawake, Strophenkunst, S. 276. Das gelte insbesondere dann, wenn (nord-)französische Anregung in Betracht gezogen werde. Die Zerlegung des Abgesangs erinnere wiederum an die unhöfische romanische Formkunst: Die Form des Liedes gehe sowohl auf französische wie auch auf romanische Vorbilder zurück, die sich jeweils durch ihre Unhöflichkeit hinsichtlich Thematik und Gebrauch (Tanzbegleitung) auszeichneten. In Bezug auf den Aufgesang verweist Ranawake zudem darauf, dass vor Ulrich im Deutschen schon Heinrich von Veldeke ähnliche Formen verwendet habe (z. B. MF 61,18), die entweder aus der „anspruchlosen Gemeinschaftslyrik der französisch-deutschen Grenzlandschaft Limburgs oder aus der mittellateinischen Poesie“ stammen (Ranawake, Strophenkunst, S. 277).

⁸⁶⁸ Vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 101.

wenn ihm weder Art. noch Pron. mit entsprechender Kasusendung vorausgehen (vgl. Paul §S101).

2,5 *frömden*: Geht auf die Form *vremede* zurück. Mit Primärumlaut (kurzes, geschlossenes /e/) tritt v.a. alem. Rundung zu /ö/ ein (vgl. Paul §L29).

3,3 *gesach*: *Ge*-Präfigierung der finiten Verbform *sach*. Möglich sind beide Prät.-Formen : *sach* und *gesach*. Unklar ist, ob durch die Präfigierung eines unpräfigierten Verbs Vorzeitigkeit (Plusquamperfekt) oder der vollzogene Abschluss der Handlung und damit eine aspektuelle Differenzierung ausgedrückt wird. Hier scheint eher letzteres der Fall zu sein: Das Sänger-Ich hat bis jetzt nie zuvor eine liebreizendere Frau gesehen. Die Verbhandlung des *nicht sehens* ist jetzt abgeschlossen (vgl. Paul, §M63, Anm. 2 und §S27).

3,6 *ich*: Wird bei K durch das proklitisch angehängte Pron. *ez* (*ichz*) ergänzt, das sich auf *lop* (3,5) bezieht. Dieser Eingriff ist nicht notwendig. Ohne *ez* geht es allein um den Fakt des Singens ohne eine nähere Differenzierung. Mit *ez* (K) und Bezug auf *lop* (3,5) geht es um das *Singen des Lobs*.

b) *Sachkommentar*:

2,7 *heiden*: Das stM. *heiden* bezeichnet im Mhd. im Allgemeinen den Nichtchristen.⁸⁶⁹ Da der Begriff im Alten Testament als Gegensatz zu den Juden verwendet wird, als deren Nachfolger sich wiederum die Christen betrachten, prägt sich nach dem Neuen Testament der Gegensatz von Christen, Juden und Heiden aus.⁸⁷⁰ Die Unterscheidung führt dazu, dass mit *heiden* bald negative Konnotationen einhergehen: Gegenüber „den glaubenserleuchteten christen heissen die heiden blind“⁸⁷¹. Infolgedessen verbindet sich mit dem Heiden die Vorstellung des Wilden, Schrecklichen und Bösen.⁸⁷² Diese ältere, kirchliche Bewertung des Heiden schlägt sich auch in der literarischen Tradition des Mittelalters nieder, wobei die zunehmende Rezeption der Antike und der Kulturkontakt zum Orient teilweise auch zu toleranteren Haltungen gegenüber Heiden führen.⁸⁷³

4,5 *gerich*: Vgl. Sachkommentar Lied 10.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem sommerlichen Natureingang, der auf die stereotypen Motivelemente begrenzt ist.⁸⁷⁴ Allerdings erscheine dieser Natureingang nach März nur

⁸⁶⁹ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 648a.

⁸⁷⁰ Vgl. DWb Bd. 10, Sp. 801.

⁸⁷¹ DWb Bd. 10, Sp. 801.

⁸⁷² Vgl. DWb Bd. 10, Sp. 801.

⁸⁷³ Vgl. Riedlsperger, Mag. Lotte: „Heide“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 337.

⁸⁷⁴ Es finden sich *walt und ouwe* (1,2) sowie der blumenreiche *anger* (1,3), der *meien* (1,4) und die *heide* (1,5). Nach März sei dieser Natureingang inhaltlich „ohne besondere Konturen, durchaus verwechselbar und womöglich auch ohne besonderen Reiz“ (März, Christoph: „Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede“, in: Mittelalter: Neue Wege durch einen alten Kontinent, hg. v. Jan-Dirk Müller u. Horst Wenzel, Stuttgart 1999, S. 317–332, hier S. 329).

demjenigen „ganz topisch, ganz unspektakulär“⁸⁷⁵, der den spielerischen, Leichtigkeit versprechenden Vagantenton nicht mitklingen höre. So lässt sich dieses Lied als Beispiel dafür anführen, wie erst die (äußere) Form den Inhalt gleichsam zum Klingen bringt.

Zunächst tritt der personifizierte *sumer* (1,1) als Initiator auf, der *mit gewalde* (1,1) für das sommerliche Aussehen der Natur sorgt. Dieses wird mittels kleidermetaphorischer Elemente beschrieben (vgl. 1,2 und 1,5f.), was typisch für Ulrich ist.⁸⁷⁶ Untypisch ist dagegen, dass die Sprecherinstanz, ein männlich codiertes Sänger-Ich, später in Bezug auf das Naturszenario sagt: *[I]st mir geseit* (1,6). Dies vermittelt den Eindruck, als gingen die beschriebenen Naturbilder nicht aus den subjektiven Betrachtungen des Sänger-Ich hervor, sondern als seien sie ihm von anderen zugetragen worden. Es scheint, als gebe das Sänger-Ich lediglich wider, was ihm erzählt wurde. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass das Sänger-Ich keine Gewähr für das Zutreffen der Beschreibung übernehmen kann.

Sinnvoll erscheint ein solches Eingeständnis nur dann, wenn angenommen werden kann, dass neben dem Sänger-Ich ein (imaginiertes) Publikum existiert, welches das Sänger-Ich unter Umständen nach der Genauigkeit seiner Angaben beurteilt. Unter dieser Voraussetzung lässt sich das Geständnis des Sänger-Ich als Rechtfertigung verstehen, die metafunktional wiederum Hinweise auf die textinterne Kommunikationssituation und die Performativität des Gesagten liefert: Das Sänger-Ich spricht bzw. singt öffentlich vor einem Publikum. Es tritt hier folglich zunächst in einer Sängerrolle in Erscheinung.⁸⁷⁷

Diese Beobachtung korreliert zum einen mit der äußeren Gesamtform der Strophe, die wie ein Echo in die inhaltliche Szenerie des Textes hineinwirkt und diese mitgestaltet. Zum anderen wird der Eindruck, das Sänger-Ich trete als Künstler auf, besonders an dieser Stelle auch durch die kunstvolle klangliche Gestaltung des Abgesangs unterstützt. Als euphonisches Element trägt dessen hohe Reimfrequenz zur Belebung der ansonsten recht konventionellen Naturbeschreibung bei, wobei der durch den Reim generierte Wohlklang zugleich die als angenehm beschriebene Natursituation akustisch spiegelt. Darüber hinaus ist der vierfache Reim Ausdruck der Artifizialität der Beschreibung, die eben nicht auf konkreten Naturbetrachtungen beruht (vgl. *ist mir geseit* (1,6)), sondern das Produkt eines künstlerischen Schaffensprozesses darstellt.

Auf der Inhaltsebene schafft die sommerliche Naturszenerie eine positive Grundatmosphäre, die jedoch mit Einsetzen der Minnethematik im Refrain aufgelöst wird. Hier erwähnt das Sänger-Ich, das nun in der typischen Doppelcodierung des Minnewerbers auftritt, erstmals seine Minnedame, deren Verhalten die stimmungsvolle Naturszenerie kontrastiert: *Mîn frowe ist guot, swie sî doch tuot mich ungemuot* (1,8). Das recht allgemeine *guot* fasst all die vorbildlichen höfischen Eigenschaften der Dame zusammen. Diese sind einerseits der Grund für die Zuneigung des Sänger-Ich zu ihr, andererseits sind sie der Grund für dessen Klage,

⁸⁷⁵ März, Metrik, S. 329.

⁸⁷⁶ Vgl. Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 41.

⁸⁷⁷ Vgl. dazu auch Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 183f.

denn die höfische Konvention erlaubt der Dame nicht, die Werbung des Sänger-Ich zu erhören.

Was hier als Problem des Sänger-Ich und als Anlass seines Singens erscheint, stellt auf poetologischer Ebene einen der gattungsimmanenten Grundkonflikte dar. Nach März skandiere der Refrain mit seinen banalen Binnenreimen das Paradoxon des Minnesangs, ohne dieses jedoch zu entwickeln.⁸⁷⁸ Einmal mehr zeigt sich daran, dass bei Ulrich nicht primär die Auseinandersetzung mit den Argumentationmustern der Minnekanzone im Fokus seiner Lyrik steht, sondern vielmehr das (auch klangliche) Spiel mit der hohen Minne, dass hier in Form von „gespielten Poltertöne[n] enttäuschter Liebe“⁸⁷⁹ daherkommt.

Das im Refrain angekündigte Programm wird ab der zweiten Strophe in unterschiedlichen Facetten ausgeführt. Zunächst wird die Minnesituation des Sänger-Ich unter Aufgreifen des im Refrain zitierten *ungemuot* (1,8) näher beschrieben: *Mîn ungemüete ist gar ze grôz* (2,1). Diese Gefühlsbekundung wird im Verlauf der Strophe untersetzt, indem die Gründe für diese Gefühlslage genannt werden.⁸⁸⁰ Diese erweisen sich allesamt als gattungstypisch.

Eingebettet in die Minnethematik erinnern Aussagen wie *als ich iuch wil bescheiden* (2,2) immer wieder an den performativen Charakter der Sanginhalte. Insbesondere dort, wo dieser betont wird, erfolgt eine besondere Pointierung der Sängerrolle des Sänger-Ich. Die Rolle des Sangkünstlers korreliert mit der klanglichen Ebene der Strophe, denn die besondere klangstilistische Durchformung der Minneinhalte vermittelt den Eindruck ihrer Artifizialität. Darüber hinaus erfüllt die euphonische Gestaltung des Abgesangs eine gliedernde, vor allem aber spannungssteigernde Funktion. So bauen die zweihebigen Versteile zunächst Spannung auf, während der vierfache Reim aufgrund seines Wiederholungscharakters gleichzeitig wie ein retardierendes Moment wirkt, das den Druck aber nur weiter erhöht.⁸⁸¹ Umso mehr Gewicht fällt schließlich dem folgenden Dreiheber zu, der die Spannung auflöst. Die rhythmische Szenerie spiegelt demnach die inhaltliche Gestaltung der Strophe, weil letztere mit der Auflösung der metrischen Spannung ihren Höhepunkt erlangt.

Das Minnethema kulminiert folglich in der Aussage, die Dame behandle das Sänger-Ich *als einen wilden heiden* (2,7), was mit Blick auf das vorbildliche Minnewerbeerhalten des Sänger-Ich geradezu anmaßend erscheint. Zumindest aber sorgt das unhöfisch anmutende Verhalten der Dame für einen Irritationsmoment, denn es stellt sich die Frage, ob entweder

⁸⁷⁸ Vgl. März, Metrik, S. 329.

⁸⁷⁹ Ebd., S. 329.

⁸⁸⁰ Die Dame lässt es ohne jede Unterstützung *in senden leiden* (2,4): *[I]ch stên ir helfe blôz* (2,3). Mit *frömder tât ân allen rât* (2,5) behandelt die Dame das Sänger-Ich *als einen wilden heiden* (2,7).

⁸⁸¹ Zudem korreliert die Wiederholung des Reimes auf /â/ mit dem inhaltlichen Aufzählungscharakter der Abgesangsspitze, in der das Sänger-Ich beschreibt, auf welche unterschiedlichen Weisen die Dame es quält: *mit frömder tât ân allen rât* (2,5).

die Dame gar keine höfische ist oder ob das Sängler-Ich in seiner Ausführung maßlos übertreibt und die Dame schlechter darstellt als sie tatsächlich ist.⁸⁸²

Zumindest im anschließenden Refrain mimit das Sängler-Ich zunächst wieder den vorbildlichen Minnewerber. Zwar wird die Dame entsprechend der höfischen Konvention als *guot* (2,8) bezeichnet, obwohl *sî doch tuot mich ungemuot* (2,8), allerdings scheint dies zu der ihr vom Sängler-Ich zuvor unterstellten Handlungsweise – sie behandle es als einen wilden, unzivilisierten Ungläubigen – trotzdem nicht zu passen. Aber möglicherweise ist diese logische Diskrepanz zwischen den Aussagen des Sängler-Ich nur als weiterer Hinweis darauf zu werten, dass der Gegenstand dieses Liedes nicht in der minnethematischen Auseinandersetzung liegt, sondern in der sangkünstlerischen Inszenierung der Liebe.

So sticht auch in diesem Refrain vor allem die kunstvolle klangliche Inszenierung hervor. Dabei fällt an den drei durch den Reim hervorgehobenen Worten, *guot*, *tuot* und *ungemuot* (2,8), die semantische Opposition von *guot* und *ungemuot* auf, wobei nach der Reimsyntax (*guot tuot ungemuot*) *guot* der Auslöser von *ungemuot* ist. Der Reim zitiert damit gewissermaßen das gattungsspezifische Minneparadox, demgemäß im Werbelied die höfischen Charakterdispositionen der Dame den Schmerz des Minnewerbers verursachen. Es ist folglich zu konstatieren, dass der Rekurs auf den Gattungsdiskurs im Refrain sowohl über dessen inhaltliche, als auch über dessen formal-klangliche Anlage erfolgt.

Mit Beginn der dritten Strophe hebt das Sängler-Ich zu einem klassischen Frauenpreis an: *Ich lobe ir kiusche und ouch ir lîp, / ir schœne und ir gebâren, / in gesach nie minneclîcher wîb / bî allen mînen jâren* (3,1ff.). Hier liegt eine typische Kombination von Tugend- und Schönheitspreis vor, die aber auf ihre stereotypen Bestandteile, *kiusche*, *schœne* und *gebâren*, heruntergebrochen wird. Der Duktus des Frauenpreises ist nüchtern aufzählend; Sprach- oder Bildschmuck fehlen. Es sind solche Liedpassagen, die den Eindruck erwecken, der Dichter handle das stereotype Gattungsmuster bloß schematisch ab. Doch Befunde wie dieser beruhen auf einseitigen Betrachtungen: Sinn – und somit letztlich auch seinen besonderen Reiz – entfaltet das Lied erst mit Blick auf das Zusammenspiel von unterschiedlichen Formtraditionen und Klangspielen mit dem traditionellen Minnekonzept.

Deutlicher wird dies im Fortgang der Strophe, wenn das Sängler-Ich mit *Ich lobe* (3,1) sein eigenes Minnesanghandeln thematisch macht. Es öffnet sich dabei eine metapoetische Ebene, die den Vorgang des Singens/Dichtens in Bezug auf das höfische Werbelied in den Blick rückt, das seinerseits durch die Schlagworte *kiusche*, *lîp*, *schœne* und *gebâren* evoziert wird. Noch deutlicher tritt die metapoetische Ebene im Abgesang hervor, wenn es heißt: *[D]och sang ich ie dort unde hier / swâ ie die besten wâren* (3,6f.). Hier tritt nicht nur die Sänglerrolle des Sängler-Ich gegenüber der Rolle des Minnewerbers deutlich hervor, sondern durch das Singen über das Singen wird der performative Aspekt des Minnesangs in den

⁸⁸² März spricht in diesem Zusammenhang von „Meta-Minnesang“, wobei sich der metrische Spannungsausgleich bzw. das Herabziehen der hohen Töne sprachlich-inhaltlich im (vulgären) Schimpfen des Sängler-Ich manifestiere (vgl. März, Metrik, S. 329).

Fokus gerückt: Singen ist eine Vortragskunst. Auffällig ist zudem, dass gerade diese Aussagen dem klanglich besonders ausgestalteten Abgesang zugeordnet werden. Dies hat zur Folge, dass sich die inhaltliche Aussage in der klanglichen Gestaltung gewissermaßen widerspiegelt.

Mittelbar lassen sich diese Aussagen auf die Tätigkeit des Dichtens beziehen, weil sie den Produktionsvorgang in den Mittelpunkt rücken. Sie schließen aber auch die Wirkungsmechanismen des Minnesangs in Bezug auf das Publikum nicht aus. Als Sänger hat das Sänger-Ich gegenüber dem Publikum eine Unterhaltungsfunktion zu erfüllen. In diesem Sinne wird Singen hier zugleich als Gesellschaftsdienst definiert.

Auch die Aussage, das Sänger-Ich habe stets dort gesungen, wo *die besten* waren, ist poetologisch bedeutsam. Hinsichtlich der Minnethematik ließe sich *die besten* auf die Frauen beziehen und darauf, dass das Sänger-Ich nie eine liebreizendere Frau als seine Dame gesehen hat (vgl. 3,3). In Bezug auf die metakommunikative Handlungsebene, welche durch *ich sang* (vgl. 3,6) geöffnet wird, ließe sich *die besten* aber auch so deuten, dass das Sänger-Ich stets dort sang, wo die besten Sänger waren. In diesem Fall ist die Aussage selbstreferentiell auf die Sängerrolle des Sänger-Ich zu beziehen (Minnesang 2. Ordnung). Sie zielt auf die eigene Bedeutsamkeit und Qualität des Sänger-Ich als Sänger und Dichter: Das Sänger-Ich singt *swâ ie die besten wâren* (3,6), zählt sich also selbst zu dieser Gruppe. Vor diesem Hintergrund ergibt nun auch das Aufrufen des literarischen Minnediskurses (Werbelied) oder der musikalischen Tradition der Vagantenstrophe Sinn, denn der Bezug auf diese Traditionen legitimiert den Gesang des Sänger-Ich als Sänger.

Mit der vierten Strophe schließt sich eine Klagestrophe an, in der das Sänger-Ich vor allem darüber nachdenkt, welche Konsequenz es hätte, sollte es *niht herzelieb bejagen / noch hôhe fröide erwerben* (4,1f.). Der Erwerb von *fröide* wird hier gattungskonform an die Bedingung geknüpft, die Minnedame zu gewinnen. Im zweiten Stollen werden der erhofften *fröide* dann dichotomisch *klagen* (4,3), *leide* (4,4) und das Motiv des Sterbens wegen Liebesleid gegenübergestellt (vgl. 4,4). All diese Schilderungen sind so stereotyp dass sie vor allem bewirken, dass das Sänger-Ich hier als (im Sinne der Gattungskonvention vorbildhafter) Minnewerber erscheint (1. Ordnung).

Umso deutlicher wird der Kontrast zum darauffolgenden Abgesang. Denn gegenüber den eher gleichförmigen Aufgesangsversen ist der Abgesang nicht nur durchrhythmisiert; auch das Sänger-Ich verharnt nicht länger in stoischer Passivität. Statt sich weiter in Klagen zu ergehen, beginnt es in einer Schelte das Verhalten der Dame zu verurteilen: *[K]umt ir gerich sô grimmeclich*⁸⁸³ / *als uber mich, sô scham si sich* (4,5f.). Reim, Wortschmuck (Alliterationen: *gerich – grimmeclich; sô scham si sich*) und Rhythmisierung lassen diese Schelte ein wenig polternd, aber zugleich auch unnatürlich erscheinen. Dies ist insofern relevant, als inhaltlich hier das vorbildhafte Verhalten des höfischen Minnewerbers konterkariert wird. Ohne ein klares Herausstellen des Kunstcharakters der Schelte könnte

⁸⁸³ Zur Gerichtsmetaphorik vgl. Kommentar Lied 10.

diese als ernstgemeinte Absage an das höfische Werbelied gelesen werden. Stattdessen wird hier eindrucksvoll vorgeführt, welche künstlerischen Spielräume jenes bietet.

In der Schlusstrophe werden mit dem Minneblick und der Minnefessel (vgl. 5,1ff.) zunächst wieder typische Minnesangmotive zitiert, bevor dann im Abgesang eine inhaltliche Dynamisierung in Form von einer Apostrophe an die Dame erfolgt: *[S]us wart ich wunt zer selben stunt / hei, rôter munt, nu tuo mir kunt, / sül ich genâde vinden?* (5,6f.). Auch in dieser Strophe korrelieren Form und Inhalt des Abgesangs wieder miteinander. Metrisch ist der Abgesang auf eine Spannungssteigerung hin angelegt, die sich mit dem Stollenrepetitionsvers schließlich auflöst. Inhaltlich wird diese Spannungssteigerung durch das Ansprechen der Dame erzielt, die hier mittels des Pars pro toto *rôter munt* realisiert wird. Höhepunkt dabei ist die Aufforderung des Sänger-Ich, die Dame möge verkünden, ob es selbst noch *genâde vinden* wird.

Aus der Tatsache, dass die Dame die Leiden des Sänger-Ich verursacht (vgl. 5,1ff.) ließe sich zwar ableiten, dass es foglich auch ihr obliegt, diese aufzuheben, doch wird eben dies durch die höfische Konvention ausgeschlossen. Letztere impliziert, dass die Dame, welche *guot* (5,8) ist, dieses nur unter der Bedingung bleiben kann, wenn sie nicht auf die Werbung des Sänger-Ich eingeht, sein Leiden also nicht lindert. Der Refrain gibt somit gewissermaßen eine Antwort auf die als Frage formulierte Hoffnung des Sänger-Ich, doch noch die *genâde* der Dame zu erlangen.

Die Performativität der Strophe spiegelt sich insbesondere in der Interjektion *hei* (5,6) wider. Deren fröhlicher Tenor wird einerseits durch die rhythmische Dynamik des Abgesangs untermalt, andererseits konterkariert er aber die frustrierende Minnesituation des Sänger-Ich. Zu fragen ist folglich, wie sich die Diskrepanz zwischen dem Freudenruf *hei* und dem Schmerz des Sänger-Ich erklärt.

Einen ersten Erklärungsansatz bietet die Tatsache, dass *hei* als Sang- oder Tanzruf auf die literarische Tradition des Tanzliedes bzw. -leichts und damit gewissermaßen auf seinen eigenen Aufführungscharakter verweist. *Hei* impliziert den Aspekt der Musikalität, der sich bereits im allgemeinen vagantenzeilenartigen Strophenbau manifestiert. Zudem steht die Vagantenzeile in spielmännischer Tradition, die sich ihrerseits wieder in *hei* artikuliert. Gewissermaßen fungiert *hei* deshalb als eine Rezeptionsanweisung und besitzt als solche zugleich poetologische Bedeutung. So markieren zwar die Motive des roten Mundes, des Minneblicks und der Minnefessel die Tradition des Werbeliedes, doch rückt der Vollzug der Minnewerbung (1. Ordnung) in den Hintergrund. Stattdessen werden mittels des Mediums der Minnewerbung bzw. der Minnekanzone Sang- und Klangaspekte offen ausgestellt. Das Lied führt also vor, dass Minne (1. Ordnung) der Gegenstand eines Singens ist, das auf eine gesellschaftliche Unterhaltungsfunktion hin angelegt ist. Mit dieser poetologischen Dimension vollzieht das Lied Minnesang 2. Ordnung.

Insgesamt zeigt sich die semantische Oberfläche des Liedes mit seinen gattungstypischen Motiven und Handlungsmustern betont konventionell.⁸⁸⁴ Dies ist erforderlich, um die Tradition des Werbeliedes aufzurufen, die dann gewissermaßen zum Vehikel für die Formspiele des Dichters wird. Darüber hinaus konkretisieren metakommunikative Einsprengsel auf der Inhaltsebene die Performativität der Minnewerbung, die als öffentliches Singen auf ein Publikum hin zugeschnitten und funktionalisiert ist. Thema des Liedes ist demnach nicht die subjektive Minneerfahrung des Sänger-Ich, sondern die auf gesellschaftliche Unterhaltung hin ausgerichtete ästhetische Vermittlung einer als subjektiv stilisierten Minneerfahrung. Zu beachten ist allerdings, dass Artifizialität der Minnewerbung nicht nur durch formal-stilistische Mittel ausgestellt wird, sondern inhaltlich vor allem dort durchklingt, wo das Sänger-Ich (aus seiner Rolle als Sänger heraus) auf die spielmännische bzw. minnesängerische Tradition rekurriert (vgl. z. B. 3,6).

5. Auswahl Literatur

Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, bes. S. 183ff.; Eder, Der Natureingang im Minnesang, S. 171ff. und S. 236; Eikermann, Denkformen, S. 142, S. 162 und S. 244ff.; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, bes. S. 41; KLD II, S. 578; Lembke, Minnekommunikation, S. 411; März, Metrik, S. 317–332, hier S. 329; Ranawake, Strophenkunst, S. 276; Riedlsperger, Heide, S. 337; Selge, Studien, bes. S. 65; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 100–111; Toubert, Strophenformen, S. 18; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 64; Wachinger, Lieder und Liederbücher, S. 67–95; Worstbrock, Vagantenzeile/Vagantenstrophe, S. 746, Sp. 2; Worstbrock, Vagantendichtung, S. 745, Sp. 1–2.

⁸⁸⁴ Eine ähnliche Abfolge aus Natur-, Minne-, Frauenpreis- und Klagestrophe und einer Strophe mit Apostrophe an die Dame lässt sich im Œuvre des Dichters häufiger finden: Es ist der typische Aufbau seiner fünfstrophigen Minnekanzonen. Selge vermutet deshalb in Lied 5 eines der ersten Lieder des Dichters (Selge, Studien, S. 65).

Lied 6

1. Allgemeine Angaben

C: 89^{ra}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XIII.	36.XIII	VI.	59.VI.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	11	2.
		3.	21	3.
		4.	31	4.
		5.	41	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma 5wb / 4ma 5wb / / A4mc A4mc A4mc 5wb / / [2wd+2wd] [2me+2me].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone⁸⁸⁵ mit Stollenrepetitionvers.

45 / 45 // 4445 / 44

- I. 1. Stollen (V. 1–2) AB
- II. 2. Stollen (V. 3–4) AB
- III. Abgesang (V. 5–8) CB
- IV. Refrain (V. 9–10) R

Der Aufgesang der Strophe gliedert sich in zwei Zweiversstollen aus je einer einsilbig-männlich kadenzierten, vierhebigen Stollenspitze mit einem anschließenden weiblich kadenzierten Fünfheber.⁸⁸⁶ Die Abfolge von Vier- und Fünfheber ist seit Heinrich von Morungen nicht nur eine beliebte Baufolge in den Stollen deutscher Dichter⁸⁸⁷, sondern weist auch bezüglich ihrer Formtradition eine deutsche Prägung auf.⁸⁸⁸ Die 4/5-Abfolge ist besonders bei Heinrich von Morungen, Reinmar oder Ulrich von Lichtenstein zu finden,

⁸⁸⁵ Zur Problematik bei der Einordnung von Strophen, in denen der Repetitionsvers im Abgesang sowohl der Hälfte des Stollens (zweiversige Stollen), als auch dem Stollenschlussvers entspricht, vgl. Anm. 1408.

⁸⁸⁶ Ein voller Vier- und ein stumpfer Sechsheber in KLD II, S. 578.

⁸⁸⁷ Vgl. Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses, Bd. 2, Teil 3: Der altdeutsche Vers, Berlin/Leipzig 1927 (= Grundriss der germanischen Philologie 8,2), §787f.. Die Form findet sich auch in den Aufgesangsstollen Heinrichs von Morungen (etwa MF 125,19 und MF 142,19, jeweils mit weiblicher gefolgt von männlicher Kadenz), Reinmars (etwa MF 172,11, MF 195,10 und MF 177,10 mit jeweils männlicher Kadenz der Versenden) oder Ulrichs von Lichtenstein (aber mit weiblich kadenziertem Vier- und männlich kadenziertem Fünfheber in Nr. 17, 48, 50, 51, 52, 54 und 57; vgl. Touber, Strophenformen, S. 134ff.). Auf Variationsmöglichkeiten des 4/5er-Typus, zum Beispiel dessen Erweiterung zu einem Terzinenstollen wie etwa bei Gottfried von Neifen Nr. 16 oder Nr. 33, verweist Kuhn, Minnesangs Wende, S. 57.

⁸⁸⁸ Die Herleitung dieses Formtyps aus der romanischen Tradition ist schwierig; es wäre umgekehrt sogar ein Hineinwirken dieses Typs vom Deutschen ins Romanische zu erwägen (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 258ff.). Nach Spanke findet sich in der altfranzösischen Lyrik lediglich ein Lied, ein *chanson de croisade* von Conon (R 1314), das diesen spezifischen Stollenbau besitzt (vgl. Spanke, Hans: „Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling“, in: ZfrPh 49 (1929), S. 191–235, hier S. 221).

während die Kadenzierung der Stollen an Walther erinnert⁸⁸⁹. Die beiden Stollen werden durch einen synaphischen Übergang und stollenübergreifenden Kreuzreim (ab ab) miteinander verbunden.

Die durch wechselnde Hebungszahlen verursachten Ab- und Aufwärtsbewegungen des Aufgesangs gehen im Abgesang in gleichförmige Vierhebigkeit über. Anders als der Aufgesang weist der Abgesang Auftakte auf und seine einsilbig-männlich kadenzierten Einzelverse sind durch Synaphie miteinander verbunden. Ein Dreireim (ccc) stärkt die Bindung zwischen den Abgesangsversen, die sich insgesamt enger zeichnet als im Aufgesang. Der vierte Abgesangsvers, dessen Sonderstellung im Abgesang sich schon in dem asynaphischen Übergang andeutet, repetiert den fünfhebigen Stollenschluss und rundet die Kanzonenstrophe ab.

Der Übergang zu den zwei Vierhebern des Refrains, die nach der zweiten Hebung durch Zäsur unterbrochen werden, ist wieder synaphisch gestaltet. Die beiden Refrainverse zeigen Zäsureim, der zunächst weiblich kadenziert ist (dd), dann einsilbig-männlich (ee). Der Refrain greift die aus Auf- und Abgesang bekannte Vierhebigkeit auf, variiert dieses Formenmerkmal allerdings durch Zäsurierung und Reimstruktur der Verse. So markiert der Refrain einerseits seine formale Sonderrolle, zeigt sich aber andererseits zugleich als formaler Teil der Gesamtstrophe.⁸⁹⁰

c) *Abweichungen von der Alternation:*

3,8 *swie ich*: Wird entgegen Selge⁸⁹¹ nicht durch Synalöphe zu *swiech* verbunden, da regelmäßige Alternation hier zwei Silben erfordert.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,4 *dürrem*: Die Präp. *mit* (1,4) regiert hier den Dat. des Sgl.-Substantivs *rîse* (1,4) und seines Attributs. Löst Be den Nasalstrich in C (*dürr*) nach <n> hin auf, entsteht *dürren* (Dat. Pl.), das dann auch eine Angleichung des Numerus seines Bezugswortes erfordert (*rîse* zu *rîsen*).

1,6 *rîfen*: Im Nhd. ist nur der Sgl. *Rauhreif* üblich.

2,5 *genâde*: Zwar steht die mhd. Form im Pl., doch lässt das Nhd. (= *Geneigtheit, Milde, Wohlwollen*) nur einen Sgl. zu.

2,6 *der*: Pron. im Gen. Pl., das sich auf *genâden* (2,5) bezieht. *Der* ist Objekt zu dem Verb *âne lâzen*.

⁸⁸⁹ Etwa 118,24 (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 261). Nach Kuhn entspreche die wiederholte Abfolge gleicher Versblöcke hingegen nicht der Formtechnik Walthers, dessen „bewußte Variierung [der Versblöcke] im Abgesang [...] die Strophe individuell aus[wägt]“ (Kuhn, Minnesangs Wende, S. 59f.). Bei Ulrich von Winterstetten wird die Vierheberform des Aufgesangs im Abgesang durch Veränderung der Auftaktverhältnisse und eine Abfolge mehrerer Vierheber ebenfalls variiert. Anders Ulrich von Lichtenstein in den in Anm. 887 genannten Liedern.

⁸⁹⁰ Formtypologisch ließe sich das Lied neben Lied 5 stellen; die Bauform des Refrains ähnelt besonders dem Refrain von Lied 10 (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 450).

⁸⁹¹ Vgl. Selge, Studien, S. 29.

2,7 zimt: Synkope des schwachtonigen <e> zwischen <m> und <t> ist bes. obd. häufig (Paul §L53,3).

2,8 lange: Das Adv. wird bei M und K zum Komparativ *langer* gesteigert. Der Eingriff ist nicht notwendig, besitzt aber semantische Implikationen: Während das Sängers-Ich bei der Positivform *lange* allgemein fragt, ob es *lange* leiden wird, fragt das Sängers-Ich bei Verwendung des Komparativs *langer*, ob es *weiterhin* leiden wird.

3,3 treit: Spezifisch alem. Kontraktionsform (vgl. Paul §L76, Anm. 3).

5,8 daz ... zergange: Nach Verben auffordernder Bedeutung (*füege* (5,8)) steht der Konj. (vgl. Paul §S199). Mittels des Konj. Prät. wird eine größere Entfernung der Verbhandlung von der Wirklichkeit ausgedrückt.⁸⁹²

b) *Sachkommentar:*

2,2 rifiere: Stammt aus dem Französischen und kann mhd. stM./F. und stN. sein. Sich am romanischen Vorbild orientierend, gilt es im späten 12. Jahrhundert als vornehm, die mhd. höfische Dichtung mit Fremdwörtern (besonders Französisch) anzureichern; dieser Vorgang wird als *strîfeln* (= mit *Streifen* versehen) bezeichnet.⁸⁹³

3,8 lâge: Das swV. *lâgen* bedeutet nhd. *auflauern*, *nachstellen* und zwar in bösem und in gutem Sinne.⁸⁹⁴ *Lâgen* impliziert also die Seme *Hinterhalt* und *abwartende Passivität*. Be.s *jâgen* besitzt eine andere semantische Couleur; es bezeichnet als *treiben*, *verfolgen*, *hastig eilen*⁸⁹⁵ eher den auf den passiv abwartenden Teil von *lâgen* folgenden Aktivpart.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem Wintereingang, der zunächst ganz programmatisch das Eintreten des Winters erwähnt: *Komen ist der winter kalt / der vil manig herze hât erschreckt* (1,1f.). Der an den Hauptsatz angeschlossene Relativsatz beschreibt den Winter hinsichtlich seiner verschreckenden Wirkung näher und impliziert infolgedessen eine erste negative Bewertung der Jahreszeit.

Nach der allgemeinen Einleitung des ersten Stollens erfolgt mit Beginn des zweiten Stollens eine Ausdifferenzierung des winterlichen Szenarios, die zunächst die Effekte des Winters auf die Landschaft in den Blick nimmt. Die Beschreibung der Natur erfolgt ex negativo, also in Abgrenzung zu ihrem sommerlichen Erscheinungsbild. Durch diese rhetorisch-stilistische Technik und anlehnend an die Negativbewertung des Winters im ersten Stollen wird verdeutlicht, dass der Sommer die eigentlich erwünschte Jahreszeit darstellt.

Das Naturszenario wird mittels der typischen Naturelemente entwickelt: *[D]â ê stuont der grüene walt / daz ist nû mit dîrrem rîse besteeckt / diu heide stât ir varwe bar, / der anger al der bluomen schar* (1,3ff.). Hinsichtlich der Darstellungsweise ist nicht nur auffällig, dass

⁸⁹² Vgl. Dal, Ingrid: Kurze deutsche Syntax auf historischer Grundlage, 3. Aufl., Tübingen 1966 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte 7, Ergänzungsreihe B), S. 137f.

⁸⁹³ Vgl. Bumke, Höfische Kultur, S. 427. Vgl. zur Technik des *strîfelns* auch Anm. 1371.

⁸⁹⁴ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 995a; Lexer Bd. 1, Sp. 1814.

⁸⁹⁵ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1467.

der Winter als das Gegenteil des als positiv wahrgenommenen Sommers beschrieben wird, er bedeutet demnach die Absenz all der schönen Sommermerkmale, sondern dass der Kontrast zwischen Sommer und Winter zudem durch den Gebrauch der Zeitadverben *ê* und *nû* unterstützt wird. Die Technik, den Winter vom Sommer her zu beschreiben, hält jenen als Wunschbild in der Vorstellung präsent.

Erst mit *die rîfen sint gevallen dar* (1,7) findet ein exklusives Wintermotiv Eingang in die Strophe. Doch schon im Folgevers wird die alte Darstellungsweise, die den Winter im Vergleich zum Sommer veranschaulicht, wieder aufgegriffen, wenn es heißt, *die rîfen* hätten dafür gesorgt, dass sich *des meien zît enblecket* (1,8).

Die gleichförmige metrische Anlage der Strophe passt zu der Wehmut, die in der Naturbeschreibung mitschwingt. Mit Beginn des Refrains erfolgt diesbezüglich allerdings ein Bruch, der sich auch auf die inhaltliche Ebene niederschlägt. Durch die Zerlegung der Verse entstehen kleinere rhythmische Einheiten, die eine auflockernde Wirkung besitzen. Gleichzeitig pointieren Binnenreime und übereinstimmende konsonantische Anlaute die semantischen Schlagwörter des Refrains klanglich: *Sol ich tumber⁸⁹⁶ disen kumber / iemer tragen, daz muoz ich klagen* (1,9f.). Hier tritt nun erstmalig das Sänger-Ich deutlicher hervor, das bisher als eher neutraler Natureingangssprecher in Erscheinung getreten war. In den Reimwörtern *tumber*, *kumber*, *tragen* und *klagen* artikuliert sich die unglückselige Gefühlslage des Sänger-Ich.

Da der *kumber* Klage verursacht, lässt sich die Aussage *daz muoz ich klagen* programmatisch verstehen. Allerdings werden im Refrain lediglich die Bedingungen für die Klage diskutiert, ohne dass diese selbst dabei schon vollzogen wird. Als Ursache des *kumbers* wäre zunächst ein kausaler Zusammenhang zwischen der emotionalen Situation des Sänger-Ich und der als trist wahrgenommenen Natursituation anzunehmen. Immerhin wird die „Winterklage“ noch am Beginn der zweiten Strophe fortgesetzt, wenn das Sänger-Ich seine Klage zu der winterlichen Jahreszeit in Beziehung setzt: *Waz klage ich des meien bluot, / die rîfiere, die vil liehten ouwen?* (2,1f.).

Auch der zweite Stollen besteht aus einer rhetorischen Frage, wobei das Sänger-Ich nun den Fokus schon stärker auf seine eigene Person richtet: *[W]an klage ich niht mînen muot / den mir mit gebærdē hât verhowen / ein wîb, diu vil genâden hât?* (2,3ff.). Stilistisch auffällig ist hier die Wiederholung von *klage ich* (2,1 und 2,3), die gewissermaßen den Stellenwert der Klage als Verbindungsglied zwischen der Naturbetrachtung und dem eigenen Befinden verdeutlicht. Es erfolgt demnach mit der zweiten rhetorischen Frage eine Präzisierung, welche den äußeren Naturrahmen auf die innere Befindlichkeit des Sänger-Ich hin verengt und darüber hinaus über das Klagen beide zueinander in Beziehung setzt.

Eine weitere Konkretisierung der Klage erfolgt, wenn erstmals das *wîb* (2,5) erwähnt wird, die zwar *vil genâden hât* (2,5), das Sänger-Ich aber ohne diese lässt (vgl. 2,6). Was sich nicht

⁸⁹⁶ Die Selbststilisierung des Sänger-Ich als *ich tumber* findet sich bei Ulrich über 20 Mal. Vgl. dazu den Stellenkommentar (b) Sachkommentar) von Leich V: *Ich vil tumber* (D11,1).

zuletzt wegen der literaturhistorisch bedingten semantischen Aufladung von *tumber*, *kumber* und *klagen* (1,9f.) schon früher andeutete, wird nun explizit: Der eigentliche Klageanlass des Sänger-Ich ist, dass die Dame ihm nicht ihre Gunst zuteil werden lässt.

Dieses Verhalten wertet das Sänger-Ich in einer weiteren rhetorischen Frage als *missett* ab: *[W]ie zimt ir selhiu missett?* (2,7). In der Reaktion des Sänger-Ich spiegelt sich die gattungstypologische Grundspannung: Das Einhalten der höfischen Konvention verbietet es der Dame, ihrem Minnewerber ihre Gunst zu erweisen. Zwar macht ihre Höflichkeit sie für den Minnewerber besonders attraktiv, gleichermaßen aber auch unerreichbar und dies verursacht seinen Kummer. Das Verhalten, welches das Sänger-Ich hier vielleicht etwas empört als *missett* beschreibt, generiert sich folglich aus der *gende* der Dame, die das Sänger-Ich zuvor als lobenswerte Eigenschaft hervorgehoben hatte.

Aus diesem Paradoxon ergibt sich die Verfassung des Sänger-Ich, die sich in seiner Klage artikuliert. Im Angesicht seiner eigenen Hilflosigkeit kommt so auch seine letzte Frage in klagendem Duktus daher: *[S]ol man mich in leide lange schowen?* (2,8). Die Frage nach der Dauer des Leidens ist aufgrund des Zusammenhangs zwischen Leid und Klage zugleich eine Frage nach der Dauer der Klage. Damit schließt sie sich unmittelbar an den darauffolgenden Refrain an, in dem das Sänger-Ich noch einmal bestätigt, dass es ein Andauern seines Kummers beklagen müsste.

Stilistisch zeichnet sich die dritte Strophe durch ihre Reihung rhetorischer Fragen aus, die zum Teil die grundsätzliche Gattungskonstitution berühren und damit auch poetologische Bedeutsamkeit entfalten. Da eine Frage als Satzart grundsätzlich stärker auf Interaktion ausgelegt ist als etwa ein Aussagesatz, vermag die Anlage dieser Strophe als Fragereihe den imaginierten Zuhörer stärker einzubinden als eine bloße Feststellung dies könnte. Obgleich die rhetorische Frage nicht direkt nach einer Antwort verlangt, zielt sie aber sehr wohl auf die (zustimmende oder ablehnende) Beeinflussung des Adressaten ab. Die syntaktische Anlage der Strophe kann deshalb die relativ gleichförmige metrische Anlage der Strophe ausgleichen.

In der dritten Strophe kommt es schließlich zum konkreten Vollzug der Klage: *Herzelieb und herzeleit / trage ich, doch mit ungelcher wge* (3,1f.). Bereits im ersten Stollen zeigt sich, dass diese Strophe mit zwei unterschiedlichen Bildern arbeitet, die im wechselseitigen Bezug aufeinander hin funktionalisiert werden und die Strophe semantisch dominieren: Es handelt sich um das *herze* (3,3) und die ungleich wiegende *wge* (3,2).

Zunächst wird mittels eines Wortspiels, bei dem zwei gegensätzliche Begriffe nebeneinandergestellt werden, das Grundproblem des Sänger-Ich dargestellt. Es leidet darunter, zu gleicher Zeit *herzelieb* und *herzeleit* zu empfinden. Die beiden Komposita zeichnen sich zunächst dadurch aus, dass beide das Bestimmungswort *herze* teilen, dann aber eine semantische Opposition ihrer Grundwrter *lieb* und *leit* zeigen. Durch die Übereinstimmung des Bestimmungswortes und Annäherungen ihrer beiden Grundwrter

über die klangliche Ebene⁸⁹⁷ wird trotz ihrer allgemeinen semantischen Opposition eine Angleichung vollzogen.

Eine ähnliche rhetorische Strategie lässt sich hinsichtlich des Motivs der ungleich wiegenden Waage beobachten. Das genaue Wiegen stellt eine der wesentlichen Eigenschaften der Waage dar, doch wird eben diese durch das Attribut *ungelîch* ausgehebelt. So stehen zwar *wâge* und *ungelîch* nicht in unmittelbarer lexikalischer Opposition, wohl aber im semantischen Widerspruch. Beide Beispiele zeichnen sich somit durch die Kombination gegensätzlicher Konzepte aus, wobei die Verbindung vor allem über lexikalische und klangliche Ebenen erfolgt. Es spiegelt sich in diesem Verfahren die innere Befindlichkeit des Sänger-Ich wider, das hin- und hergerissen wird zwischen Liebe und Leid, der Hoffnung auf Erfüllung seiner Liebe und der Erkenntnis, dass diese bisher noch nicht stattgefunden hat.

Statt ein Entgegenkommen der Minnedame zu bemerken, kann das Sänger-Ich nur feststellen: *[S]waz mîn herze liebe treit, / seht, daz widerwigt mîn frowe trâge, / swaz aber ich leides hân von ir, / daz wiget si vollecliche mir* (3,3ff.). Das rhetorische Prinzip, Gegensätzliches gegeneinander aufzuwiegen, welches sich im Bild der *wâge* direkt manifestiert, wird nun auch zu einem inhaltlichen Programm. Anhand der Strophenleitwörter (*herze-)*lieb und (*herze-)*leit wird die missliche Situation des Sänger-Ich ausgeführt. Es zeigt sich dabei, dass die Dichotomie zwischen *herzelieb* und *herzeleit*, den Empfindungen des Sänger-Ich, dem dichotomischen Verhalten der Dame geschuldet ist, das zwischen *trâge widerwigen* (vgl. 3,4) und *vollecliche wigen* (vgl. 3,6) oszilliert.

Erklären kann das Sänger-Ich sich das Verhalten der Dame nur damit, dass sein *leit*, *daz ist ir herzen gir* (3,7). Damit scheint sich nun endlich herauszukristallisieren, was genau den *kumber* (1–3,9) verursacht, über den das Sänger-Ich immer wieder spricht: Das Problem des Sänger-Ich erklärt sich sowohl aus der Gleichzeitigkeit von *lieb* und *leit* als auch aus deren Ungleichgewicht.

Das Sänger-Ich tritt in dieser Strophe vor allem als Minnewerber auf (1. Ordnung), der wegen seiner Liebe zur Minnedame (über diese) singt. Dabei manifestieren sich der Sangaspekt bzw. die Performativität der Minnewerbung insbesondere in der *videte*-Formel *seht* (3,4), mit der sich das Sänger-Ich zumindest kurz direkt an sein imaginiertes Publikum wendet. In pragmatischer Hinsicht fordert *seht* die Aufmerksamkeit des Gegenübers ein und lenkt somit den Fokus auf Folgeaussagen.

Vor dem Einsetzen des Refrains thematisiert die dritte Strophe erstmalig das Dienstmotiv, das sich schließlich in der vierten Strophe im Frauenpreis, einer spezifischen Ausdrucksform des Minnedienstes, konkretisiert: *Ir gebâren minneclîch / kan mîn hôhgemüete wol gewachsen* (4,1f.). Während im Aufgesang der Fokus auf den Charaktereigenschaften der

⁸⁹⁷ Beide Grundwörter sind einsilbig. Sie teilen darüber hinaus im Sinne einer Alliteration den gleichen Anfangsbuchstaben <l> und enden auf den gleichen Plosivlaut. Allein hinsichtlich Stimmhaftigkeit bzw. Stimmlosigkeit unterscheiden sich /b/ und /t/.

Dame liegt, steht im Abgesang ihr Aussehen im Vordergrund. Mit ihren *spiegel liechten ougen klâr* (4,5) und ihrem roten Mund (vgl. 4,6) werden die beiden typischen äußeren Merkmale herausgehoben, die im Sinne der Kalokagathie aber auf die geistig-moralische Vortrefflichkeit der Dame verweisen.

Der Frauenpreis präzisiert zugleich die Art und Weise, in der die Minnedame ihrem Verehrer Leid verursacht. Stilistisch fällt auf, dass das in der dritten Strophe eingeführte Oppositionskonzept in abgeschwächter Form hier fortgeführt wird, indem die Positiveigenschaften der Dame jeweils in Kontrast dazu gestellt werden, wie sie sich auf das Sänger-Ich auswirken: Ihr *gebâren minneclich* wird *geswachen* (4,2) gegenüber gestellt, *ir rôter munt* (4,6) kontrastiert mit *verderben* (4,7). Im Stollenrepetitionsvers erfolgt mit der Frage nach dem Zeitpunkt der Dienstentlohnung (vgl. 4,8) eine Überleitung zum Refrain. Da die Frage, *wenne wil mir der ze fröiden lachen?* (4,8), keine zufriedenstellende Antwort für das Sänger-Ich zur Folge hätte, stellt seine anschließende Klage (vgl. 4,9f.) einen sinnvollen Abschluss der Strophe dar. Aufgegriffen wird in der Frage nicht nur der Zeitaspekt, der im Refrain mit *iemer* (4,10) fortgeführt wird, sondern es wird mit der erhofften *fröide*-Perspektive zugleich ein Gegengewicht zu dem von *kumber* (4,9) geprägten Ist-Zustand geschaffen.

In der fünften Strophe tritt der Klagegestus in den Hintergrund. Stattdessen macht das Sänger-Ich sein Sanghandeln nun in Bezug auf sein Minnehandeln thematisch. Zunächst hinterfragt das Sänger-Ich den Sang als angemessenes Medium der Klage, ohne ihn dabei aber als Medium des Dienstes in Zweifel zu ziehen: *Mir tuot inneclîchen wê. / muoz ich ir daz künden mit gesange?* (5,1f.). Mit der Frage öffnet abseits der bloßen Minnewerbung eine 2. Ordnung, eine poetologische Metaebene, die darauf abhebt, ob eine Klage ein adäquater Inhalt von Sang ist. Allein die Frage, ob Klage und Sang zusammenpassen, impliziert einen grundsätzlichen Zweifel daran. Zugleich evoziert diese Skepsis die Gegenfrage, ob Sang nicht ein geeigneteres Medium wäre, um *fröide* auszudrücken.

In der Fortführung der Strophe wird deutlich, dass Klagen und Singen nur deshalb zusammen funktionieren, weil erst durch das Singen (als Minnedienst) Hoffnung auf Erfolg (*fröide*) besteht: *[W]il si, daz ich singe mê, / der ich hân gesungen her vil lange, / sô gebe mir lachelîche ir gruoz. / zehant sô wirt mir sorge buoz* (5,3ff.). In direkter Apostrophe wendet sich das Sänger-Ich schließlich noch einmal direkt an die Minnedame und fordert durch eine Formulierung ex negativo Freude ein: *[F]rowe, füege, daz mîn leit zergange!* (5,8).

Insbesondere in dieser Abschlussstrophe führt Ulrich von Winterstetten vor, wie Aussagen über Minne zu Aussagen über Dichtung werden. Durch die Verknüpfung des Sangaspekts mit den Emotionen *fröide* und *leit*, die das zentrale Spannungsverhältnis des Minnethemas spiegeln, wird eine poetologische Reflexion darüber in Gang gesetzt, was Sang zu leisten vermag und ob er Klage oder Freude vermitteln (und gegebenenfalls auch anregen) soll. Mit dieser Fragestellung reiht sich das Lied in das Gesamtœuvre ein, das eine Tendenz erkennen

lässt, die Kongruenz von Klage und Sang in Zweifel zu ziehen und einen Dichtungsanspruch zu formulieren, demgemäß das Medium des Sangs zur Vermittlung von *fröide* dient.

5. Auswahlliteratur

Bumke, Höfische Kultur, S. 427; Dal, Kurze deutsche Syntax, S. 137f.; Eder, Der Natureingang im Minnesang, S. 371; Eikermann, Denkformen, S. 146ff.; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 41f. und S. 145; Heusler, Deutsche Versgeschichte, §787f.; KLD II, S. 578; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 79; Spanke, Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling, S. 191–235; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 91–99; Touber, Strophenformen, S. 18.

Lied 7

1. Allgemeine Angaben

C: 89^{rb}; p:4.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XIV	36.XIV	VII.	59.VII.
Strophe/Vers		1	1	1.
		2	12	2.
		3	23	3.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Die erste Strophe des Liedes wird in der Hs. p namenlos tradiert.⁸⁹⁸

2. Form

a) *Strophenschema*: A4ma A4mb A3wc / A4ma A4mb A3wc // A5md A4md A4me A3wx A4me.

b) *Strophenform und -bau*: Kanzone mit Stollenrepetition.

443 / 443 // 54434

- I. 1. Stollen (V. 1–3) A
II. 2. Stollen (V. 4–6) A
III. Abgesang (V. 7–11) BA*C

Die Terzinenstollen bestehen aus zwei einsilbig-männlich kadenzierten Vierheberpaar, das die Stollenspitze bildet, und einem weiblich kadenzierten Dreiheber. Ranawake beschreibt dies als eine „zur Terzine erweiterten Vagantenzeile“⁸⁹⁹. Die Stollenverse sind synaphisch miteinander verbunden, wohingegen die Stollengrenze durch Asynaphie markiert wird. Verbindend wirkt über den Einzelstollen hinaus ein verschränkter Reim (abc abc).

Der Abgesang besteht aus einem paargereimten, männlich kadenzierten Verspaar (dd), das sich in einen Fünf- und einen Vierheber unterteilt und damit die Abwärtsbewegung der Hebungszahlen aus dem Aufgesang aufgreift. Es folgt ein einsilbig-männlich kadenzierter Vierheber, der im letzten Abgesangsvers repetiert wird und mit diesem Endreim bildet (e e). Dazwischen findet sich ein dreihebiger, weiblich kadenzierter Waisenvers (x).⁹⁰⁰ Metrisch

⁸⁹⁸ 4p entspricht 25C (vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. V). Zur Beschreibung der Handschrift p vgl. Kap. I.2.2 (bes. Anm. 49)

⁸⁹⁹ Ranawake, *Strophenkunst*, S. 277. Ranawake verweist in diesem Kontext auch darauf, dass die Vagantenzeile nicht mit völliger Sicherheit aus dem Französischen abgeleitet werden könne. Die Verwendung von Vierheberstollen und fünfhebigen Abgesangsbeginn in anderen Tageliedern Ulrichs von Winterstetten verstärkte jedoch den Eindruck, dass hier von einer erweiterten Vagantenzeile auszugehen sei (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 277). Zur Vagantenzeile vgl. Anm. 866.

⁹⁰⁰ Die Waisenverse der drei Strophen sind inhaltlich fest in die Liedstrophen eingebunden. Insbesondere die Waisenschlusswörter sind semantisch fest im Liedkontext verankert, da sie zentrale Bedeutung besitzen oder mehrfach aufgegriffen werden: *umbevange*, *umbevâhen*, *umbevienc* (1,10, 2,6, 2,7), das Wortspiel (und Annomination) von *liebe*, *liebe*, *geliebe*, *lieb*, *lieben*, *liebe*, *lieben* (2,10, 1,3, 1,8, 1,9, 1,9, 1,11, 3,2) sowie *stæte* (3,10), das einerseits im Verbund mit dem bedeutungsverwandten *triuwe* (3,10 und 3,4) steht und andererseits im vorigen Vers, *mîn herze an dir niht wenken kan* (3,9), konkretisiert wird.

greift der Abgesang die Stollen auf, jedoch mit vorgeschaltetem Fünfheber und abschließendem Vierheber. Insbesondere die dreihebige Waise ohne Reimpartner hebt den Abgesang aber von den Stollen ab.

Der Beginn des Abgesangs wird vor allem durch die Differenz der Hebungszahlen zwischen dem Aufgesangsende und dem Abgesangsspitze markiert.⁹⁰¹ Die synaphische Gestaltung des Abgesangs sorgt für fließende Übergänge innerhalb dieser Struktur. Lediglich im Übergang vom Waisen- zum Abschlussvers liegen zwei Senkungen, wodurch der Abschlussvers zwar verzögert einsetzt, durch die vorangehende Pause aber auch wiederum pointiert wird.

Die Frage nach der Formtradition dieser Strophe lässt sich nicht eindeutig beantworten. Die Vierheberabfolgen erinnern an romanische Blockkanzonen, doch kommen Fünfheber bzw. Zehn- oder Elfsilber im Romanischen nicht als Einleitung von Aufgesängen vor. Auch für die fünfhebige Abgesangsspitze seien nach Ranawake keine Parallelen zu finden, so dass hier unter Umständen ein deutscher Strophentyp erwogen werden müsse.⁹⁰²

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,9 *ein lieb vil lieben kus*: Die Strophe zeichnet sich durch ein raffiniertes Wortspiel aus, das sich sowohl auf die Formen, als auch auf die Bedeutungen von *liebe* (1,3), *geliebe* (1,8) und *lieb* (Figura etymologica) erstreckt. *Liebe* (1,3) ist nhd. zunächst *die Liebste, die Geliebte*, während *geliebe* (1,8) *die Liebenden* meint. *Ein lieb* (1,9) kann sowohl *die* als auch *der Liebste/Geliebte* sein, ebenso wie sich hinter dem Dat. *vil lieben* (swM./F.), der durch *gebe* (1,9) regiert wird, sowohl *der* als auch *die Geliebte* verbergen kann. Analog zu *dem anderen* in p ersetzt K *vil lieben* durch *geliebe* (nhd. = *der Liebende*), welches er auch durch *geliebe* (1,8) im Vorvers bekräftigt sieht.⁹⁰³ Die durch die Polysemien des Wortspiels ausgelöste Verwirrung ist sicherlich beabsichtigt und so bleibt unklar, wer hier wem einen Kuss gibt. Obwohl der Artikel *ein* (*ein lieb* (1,9)) nicht mit dem nhd. unbestimmten Artikel gleichgesetzt werden kann, weil er durchaus etwas Bestimmtes bezeichnen kann (vgl. Paul §S134), deutet doch zumindest sein Genus an, dass *lieb* entgegen der Deutung K.s hier vermutlich M. ist. Demnach müsste *vil lieben* F. sein und folglich auf *die Geliebte* abheben.

2,10 *wie*: Leitet einen Modalsatz ein, der das im Hauptsatz ausgedrückte Geschehen, *si lägen beide dem gelich* (2,9), durch Vergleich näher bestimmt (vgl. Paul §S179). K schreibt *swie*,

⁹⁰¹ Einzelne den Abgesang einleitende Fünfheber sind auch bei Burkhart von Hohenfels (Nr. VIII und IX) sowie bei Hiltbolt von Schwangau (Nr. VI) zu finden; in allen Fällen werden die Abgesänge jedoch ebenfalls durch einen Fünf- oder Sechsheber geschlossen, so dass Ranawake diese als Varianten einer Form einstuft, die insgesamt eher an Walther (etwa L 96,29) erinnert (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 242). Dass Kuhn die Lieder Burkharts hinsichtlich ihrer Strophenform unterschiedlichen Typen zuweist, spricht dafür, dass er nicht von einem bestimmten Strophentypus (Fünfheber gefolgt von Vierhebern) ausgeht, sondern die beiden Lieder als unterschiedliche Typen des Vierheberkanzonentyps ansieht (vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 10f.).

⁹⁰² Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 277 und S. 242f.

⁹⁰³ Vgl. KLD II, S. 579.

das später auch als *wie* auftritt, versteht *swie* aber als Einleitung eines Konzessivsatzes: *Obwohl sie die Nacht über...* (vgl. Paul §S175).

2,11 *pflægen*: Nicht jede finite Verbform bringt die Kategorien Tempus und Modus gleich stark zum Ausdruck. Steht das Verb im Konj., überwiegt im allgemeinen die Modusaussage und die zeitliche Bedeutung kann weitgehend aufgehoben sein. Dies gilt insbesondere für den Konj. Prät. (vgl. Paul §S16).

3,4 *heldes*: Stammt vom Verb *hēln*⁹⁰⁴ bzw. von der Partizipialform *helnde*, *helde*⁹⁰⁵. Syntaktisch liesse sich auch das stM. *helt* annehmen, doch tritt dieser Terminus ansonsten im Winterstettenschen Œuvre nicht auf. Zudem betont Ulrich in seinen Tageliedern wiederholt die Heimlichkeit des Geschehens, welches im Verborgenen stattfindet. Statt *verholner minne* (1,1) findet sich etwa bei Wolfram, dessen Lieddichtung Ulrich aller Wahrscheinlichkeit nach bekannt war (vgl. Interpretation), das Lied *der helden minne ir klage* (MF 5,34)⁹⁰⁶.

b) Sachkommentar:

Deutsches Tagelied: Die ersten deutschen Tagelieder stammen von Dietmar von Aist⁹⁰⁷, Heinrich von Morungen⁹⁰⁸ und Wolfram von Eschenbach; erst letzterer wirkt aber mit seinen fünf Tageliedern stilbildend hinsichtlich Inhaltsaufbau, Konturierung der Figuren und rhetorischer Ebene.⁹⁰⁹ In Bezug auf seine Kernmotive weist das Tagelied zwar Verwandtschaft zu antiken Dichtungstypen auf⁹¹⁰, doch erweist sich eine Rekonstruktion seiner Entstehungsgeschichte aufgrund mangelnder Überlieferungszeugen insgesamt als schwierig. Das Tagelied, das eine höfische Minnekonzeption zugrunde legt, erfreut sich großer Beliebtheit: Insbesondere das Wächtertagelied wird vom 13. bis zum 15. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen⁹¹¹ und teils in überraschender Weise variiert.⁹¹²

⁹⁰⁴ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1244.

⁹⁰⁵ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 675b.

⁹⁰⁶ Vgl. BMZ I, Sp. 675b sowie Holznagel, Franz-Josef: „B: Die Lieder“, in: Wolfram von Eschenbach: Ein Handbuch. Bd.1: Autor, Werk, Wirkung, hg. v. Joachim Heinze, Berlin/Boston 2011, S. 83–144, hier S. 119ff..

⁹⁰⁷ Es handelt sich um *Slāfest du, vriedel ziere?* (MF 39,18), das einen Dialog zwischen einem Liebespaar enthält, aber noch keine Wächterfigur.

⁹⁰⁸ Es handelt sich um den Wechsel *Owê – Sol aber mir iemer mê* (MF 143,22), ebenfalls ohne Wächter, aber mit Refrain.

⁹⁰⁹ Alle fünf Lieder Wolframs sind ohne Refrain, drei von ihnen aber mit Wächterrolle. Aufgrund nicht gesicherter Lebensdaten bleibt fraglich, ob zuerst Heinrich von Morungen oder Wolfram das Tagelied nach provenzalischem Muster, ergo mit Refrain und Wächterfigur, aufgegriffen haben. Lediglich Lied IV, eine Tagelied-Parodie, nehme nach Holznagel mit seinem kritischen Blick auf die Gattungstradition eine Sonderrolle ein (vgl. Holznagel, Die Lieder, S. 89).

⁹¹⁰ Im Unterschied zu diesen Dichtungstypen legt das deutsche Tagelied das emotionale Gewicht stärker auf die Frauenfigur. Das äußert sich etwa darin, dass sie den bevorstehenden Abschied in der Regel stärker beklagt als ihr Geliebter oder darin, dass sie weint.

⁹¹¹ Zum Beispiel von Otto von Botenlauben, Ulrich von Liechtenstein, Markgraf von Hohenburg, Walther von der Vogelweide, Ulrich von Singenberg, Ulrich von Winterstetten, Günther von dem Forste, Konrad von Würzburg, König Wenzel von Böhmen, Hadlaub und Steinmar, Hugo von Montfort, dem Mönch von Salzburg sowie Oswald von Wolkenstein.

⁹¹² Vgl. Holznagel, Lieder, S. 95.

Für das Tagelied Wolframs ist typisch, dass es mit einem regelrechten Netz zentraler Motive überzogen ist, in denen sich die Grundsituation – Tagesanbruch, Weckruf (des Wächters), Klage über bevorstehenden Abschied, erneute Liebesvereinigung, Abschied – kondensiert. Mittels dieser Motive werden zudem die Bedeutungsnuancen wichtiger Begriffe der höfischen Semantik verdeutlicht.⁹¹³

1,9 lieb: Zur Semantik von *liebe* und den Unterschieden zwischen *liebe* und *minne* vgl. Sachkommentar Lied 19.

4. Interpretation

In diesem Tagelied tritt mit dem Ritter, der Dame und dem Wächter das typische Tageliedpersonal auf. Gleichwohl besitzt es einen episch-erzählenden Charakter, da neben den agierenden Figuren mit dem Erzähler (und seinen Adressaten) eine weitere kommunikative Ebene ergänzt wird. Thematisch geht es im Lied um die Erfahrung eines Liebespaares, dass der Moment der körperlichen Liebeserfüllung zeitlich begrenzt ist, gerade diese Begrenzung aber wiederum zu einer Verstärkung der Gefühle führt.⁹¹⁴ So besteht die Ausgangssituation darin, dass ein Liebespaar nach gemeinsam verbrachter Nacht noch länger im Schlafgemach beieinander liegen will, während (von außen) die Notwendigkeit der Trennung an den Mann herangetragen wird. Der Kontrast zwischen dem geschützten inneren Raum, dem Aufenthaltsort des Paares, und dem als bedrohlich wahrgenommenen äußeren Raum wird durch die Figur des Wächters gewissermaßen überbrückt. Dieser ist einerseits Teil der höfischen Gesellschaft und steht demnach auch symbolisch außen *an der zinne* (1,7), andererseits ist er dem Liebespaar, insbesondere dem Mann, in Dienstbarkeit verpflichtet und sendet folglich seinen Weckruf in diese Richtung.

Mit Blick auf die inhaltliche Struktur des Liedes lässt sich eine Dreiteilung feststellen, wobei jeder Strukturteil das Geschehen aus der Perspektive einer der drei Figuren betrachtet. Die Handlung der ersten Strophe wird von der Figur des Wächters motiviert, der den anbrechenden Tag ankündigt und das Liebespaar warnt. Seine Rede erstreckt sich fast über die gesamte Strophe und wird lediglich durch eine Inquitformel des Erzählers (vgl. 1,7) unterbrochen: *Swer nû verholner minne pfligt, / den wil ich warnen: Ez ist zît, / daz er von liebe scheide* (1,1ff.). Dieser Einstieg bleibt insbesondere wegen des unbestimmten *swer* zunächst allgemein, denn jedes heimliche (Tagelied-)Liebespaar könnte sich prinzipiell davon angesprochen fühlen.

Auch die in einem performativen Akt vollzogene Warnung des Wächters, *alsus warne ich si beide* (1,6), bezieht sich nicht auf ein spezifisches Liebespaar, sondern könnte jedes Paar meinen, das heimlich die Nacht miteinander verbracht hat. Der allgemeine Tenor der ersten Strophe vermittelt den Eindruck der Austauschbarkeit der Figuren. Der Fokus liegt nicht auf der Individualität der Figuren, sondern vielmehr auf der Tatsache, dass das Liebespaar heimlich beisammen liegt und der Wächter sie daher warnen muss. Daran anlehnend lassen

⁹¹³ Vgl. Holznagel, Lieder, S. 98.

⁹¹⁴ Vgl. ebd., S. 91f..

sich *verholner minne* (1,1), *warnen* (1,2) und *von liebe scheiden* (1,3) als die Leitwörter des ersten Stollens benennen, deren Funktion vor allem darin besteht, das Gattungsparadigma des Tageliedes aufzurufen.

Im zweiten Stollen, *ob er den lîp niht ringe wigt, / sô hüete er sich, swer tougen lît, / alsus warne ich si beide* (1,4ff.), wird die recht allgemeine „Einleitung“ des ersten Stollens konkretisiert, wobei einzelne Aspekte besonders akzentuiert werden. Dies gilt etwa für die Heimlichkeit des Geschehens, die im ersten Stollen durch das Attribut *verholner* (1,1) angedeutet und nun zusätzlich durch *tougen* (1,5) untersetzt wird. Wichtig ist dieser Aspekt, weil er auf ein grundsätzliches Verbot der Zusammenkunft der beiden Liebenden schließen lässt und dadurch wiederum die höfischen Konventionen evoziert.

Mit Blick auf die höfischen Konventionen, die eine erfüllte Liebe eigentlich nicht zulassen (Werblied), kommt auch den im Abgesang folgenden Beschreibungen der Zärtlichkeiten, die das Liebespaar austauscht, eine wichtige Bedeutung zu. Durch *vil lieben kus* (1,9) und *mit nâhem umbe vange* (1,10) zeigt sich die Liebe des Paares als eine (auch körperlich) erfüllte Liebe, womit die Grundkonstituenten des Tageliedes tatsächlich erfüllt sind.

Die inhaltliche Stereotypie der Strophe lenkt den Fokus auf ihre spielerische rhetorische Gestaltung, die maßgeblich durch das Wortspiel um *geliebe*, *liebe* und *lieb* (Figura etymologica) erzeugt wird. Dieses generiert semantisch insofern Irritationsmomente, als im ersten Moment nicht immer ganz deutlich ist, wen der Wächter meint.⁹¹⁵ Dies verleiht der (bekannten) Handlung einen neuen Stimulus. Vor allem aber sorgen die phonetischen Ähnlichkeiten zwischen *geliebe*, *liebe* und *lieb* für eine klangliche Annäherung der beiden Geliebten aneinander. Die euphonische Ebene spiegelt gewissermaßen die semantische Ebene. So zeigen die Begriffe klanglich zwar keine Übereinstimmung, aber immerhin eine so große Nähe, wie sie auch *mit nâhem umbe vange* (1,10) evoziert.

Analog zum Herausstellen des Wächters in der ersten Strophe, rückt die zweite Strophe zumindest im Aufgesang die Figur der Dame in den Vordergrund, das heißt in diesem Teil der Strophe finden sich neben kurzen Erzählpassagen ihre wörtlichen Redeanteile. Schon auf den ersten Blick fällt aber auf, dass die Quantität der wörtlichen Rede im Vergleich zur Vorstrophe deutlich abnimmt – und in der dritten Strophe sogar ein weiteres Mal reduziert wird –, während die narrativ erzählten Anteile entsprechend zunehmen. Dieser Befund korreliert mit der inhaltlichen Entwicklung der Handlung, welche ab der zweiten Strophe vor allem die Dame als die aktiv handelnde Person zeigt, während der Ritter fast nur reagiert.

Die Verlagerung des Fokus auf die Perspektive der Dame rückt die Emotionalität der Abschiedssituation in den Blick, wobei das Ausmaß ihres Schmerzes Gradmesser für die Qualität der Liebe zwischen Ritter und Dame ist. Die Dame formuliert zunächst ihre Klage

⁹¹⁵ Denn wer im Einzelfall gemeint ist, zum Beispiel bei *sô gebe ein lieb vil lieben kus* (1,9), ist schwer zu entscheiden. Die vorliegende Übersetzung, *so gebe der Liebende der überaus Geliebten einen Kuss*, beruht auf der Beobachtung, dass der Wächter vor allem gegenüber dem Geliebten konkrete Aktivität einfordert. Eine andere Deutung schlägt aber von Kraus vor (vgl. KLD II, S. 579).

über die bevorstehende Trennung vom Geliebten: *Sô wê mir!“, sprach daz reine wîb, / diz wecken tuot mir alsô wê, / wie wil der tac sô gâhen.* (2,1ff.). In der Beobachtung des anbrechenden Tages schwingt die Erkenntnis des bevorstehenden Abschieds mit, die nicht nur Trauer, sondern auch einen erneuten Austausch von Zärtlichkeiten motiviert. In diesem Lied versucht die Dame etwa, den Abschied des Ritters hinauszuzögern, indem sie *ir friundes lîb umbevieng* (vgl. 1,4). Das Bild des Umarmens vergegenwärtigt dabei die enge (innere) Zusammengehörigkeit des Paares.

Später ist die Dame dann diejenige, die *mit trehen* (3,3) *ir lieben friundes brust / [...] berêrte* (3,3). Die Tränen der Dame spiegeln ihre innere Betroffenheit wider und so steht auch das Bild der Dame, die mit ihren Tränen den Geliebten benetzt, hier für die enge emotionale Bindung zwischen den Geliebten. Die von der Dame ausgehende Umarmung führt zu neuen Zärtlichkeiten: *[V]il minneclîchen er sî umbevienc, / manig kus dâ herzeclîch ergienc. / si lâgen beide dem gelîch, / wie sî die naht mit liebe / der minne pflægen frôiden rîch* (2,7ff.). Auffällig ist an diesen Schilderungen, dass zahlreiche Attribute, zum Beispiel *minneclîch*, *herzeclîch* oder *frôiden rîch*, dem Wirkungsbereich hoher Minne entstammen und als solche eine höfische Liebe evozieren. Indem sie nun aber eine erfüllte Liebe beschreiben, welche die höfischen Konventionen eigentlich ausschließt, wird der Liebe zwischen Ritter und Dame die Eigenschaft der höfischen Werthaftigkeit eingeschrieben.

Die körperliche und emotionale Nähe des Liebespaares spiegelt sich auf der sprachlichen Ebene. Sie schlägt sich vor allem in *umbe vange* nieder, das bereits in der ersten Strophe einmal (vgl. 1,10), in der zweiten Strophe aber gleich dreimal als Verbum erscheint (vgl. 2,4, 2,6 und 2,7) und die Strophe wie ein Netz zusammenhält. Die Wiederholung des Begriffs führt nicht nur semantisch zur Assoziation von Nähe, sondern suggeriert diese allein schon durch seine Quantität. Auffällig ist auch die Opposition von *tac* (2,3) und *naht* (2,10), die die Spannungsbogen zwischen dem Beginn und dem Ende der Strophe entfaltet. Die Zeitangaben definieren damit sowohl den formalen Rahmen der Strophe, als auch den Handlungsrahmen, der sich zwischen der Trauer über den bevorstehenden Abschied und den letzten Freuden der gemeinsamen Liebesnacht entfaltet.

In der dritten Strophe nimmt die Erzählinstanz einen noch größeren Raum ein, während der Anteil der Figurenrede zusehens abnimmt. Zunächst schildert der Erzähler die Trauer der Dame, die mit ihren Tränen die Brust des Geliebten benetzt (vgl. 3,1ff.). Damit wird zunächst ein Anschluss an die Vorstrophe geschaffen, die ihren Fokus auf die Emotionen der Dame legt. Mit dem Vorgang des Benetzens, der rein formal den Übergang der Tränen von der Dame zu ihrem Ritter beschreibt, schwenkt auch der Blick der Erzählinstanz auf diesen über.

Es zeigt sich nun, dass der Erzähler dem Geschehen nicht neutral gegenübersteht, sondern es wertend kommentiert. So erklärt er, den Ritter habe seine höfische *triuwe* zu einem erneuten Zärtlichkeitsaustausch mit der Dame bewegt: *[D]es heldes triuwe im daz gebôt, / daz sî vil dicke wart gekust, / als in diu minne lêrte* (3,4ff.). Es wird durch diese Erzählweise

eine bestimmte Bedeutungsnuance von *triuwe* pointiert, die diesen Schlüsselbegriff der höfischen Semantik⁹¹⁶ nicht nur im Kontext einer werthafter Liebe betrachtet, sondern vor allem im Kontext einer erfüllten Liebe.

Neben seiner *triuwe* bedingt auch die *minne* (3,6), die die Art des Zärtlichkeitsaustauschs vorgibt, das Handeln des Ritters. Durch die Verbindung von *triuwe* und *minne* in der Figur des Ritters evoziert die Liebe des Paares erneut die Vorstellung höfischer Werthaftigkeit.⁹¹⁷ Das wird im Abgesang noch einmal besonders deutlich, wenn der Ritter der Dame gegenüber äußert: *[M]în herze an dir niht wenken kan, / mîn triuwe ist gegen dir stæte* (3,9f.). Mit *triuwe* und *stæte* werden zwei zentrale Termini der höfischen Semantik zitiert, deren substantiell positive Bedeutung sogar die nachfolgend geschilderte Trennung (vgl. 3,11) affirmativ überlagert. Denn das Bekenntnis des Ritters – seine *triuwe* – lässt darauf schließen, dass die im Lied geschilderte Liebe sich nicht auf eine Nacht begrenzen lässt, sondern dauerhaft ist.

Ulrich von Winterstetten greift in seinem Lied auf das Muster des Wächtertageliedes zurück.⁹¹⁸ Dieser Typus erfährt durch Wolfram seine typische Prägung, dient aber auch in der Nachfolge Wolframs bis ins 15. Jahrhundert hinein zahlreichen Tageliedproduzenten als thematische Grundfolie.⁹¹⁹ Zwar spiegelt sich im vorliegenden Lied durchaus Ulrichs Kenntnis des Wächterliedtypus wider, doch lässt sich ein direkter Einzeltextbezug nicht ausreichend begründen.⁹²⁰ Besonders der Vergleich mit Wolframs Lied VII⁹²¹, das als Anregung für Ulrich diskutiert wird⁹²², zeigt, dass Ulrich zwar die für das Tagelied konstitutiven Handlungselemente aufgreift, diese aber rhetorisch anders verarbeitet als Wolfram.⁹²³

⁹¹⁶ Vgl. Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*, München 2018, S. 306.

⁹¹⁷ Ebenso wird auch die Dame mit höfischen Attributen versehen. So heißt es etwa, *er druhte ir liehtez wengel* (3,7), wobei insbesondere die positiv konnotierte Semantik von *lieht* den Aspekt höfischer Schönheit evoziert. Bei Ulrich von Winterstetten ist die Verwendung lichtmetaphorischer Elemente besonders in Lied 2 ausgeprägt.

⁹¹⁸ Vgl. dazu Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2004, S. 34ff.. Als typische Handlungsfolge der fünf Tagelieder Wolframs nennt Bumke Morgenanbruch, Weckruf, Trennungsklage, letzte Vereinigung der Liebenden, Abschied; lediglich das fünfte Tagelied weiche z. B. aufgrund der fehlenden Schilderung des Abschieds am Morgen und der fehlenden Reden von Dame und Wächter (ein Aufpasser sei überflüssig, wenn man die Nacht mit der eigenen Ehefrau verbinge, so der Tenor des Liedes) von diesem Muster ab (vgl. Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 35).

⁹¹⁹ Vgl. Holznagel, Lieder, S. 93ff.. Zur Lyrik Wolframs von Eschenbach vgl. ferner z. B. *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach*. Edition, Kommentar, Interpretation, hg. v. Peter Wapnewski, München 1972.

⁹²⁰ Auch Holznagel verweist auf die Notwendigkeit einer erneuten Überprüfung, welche Tagelieder des 13. Jahrhunderts sich lediglich auf den allgemeinen Typus beziehen und welche konkret auf Wolfram Bezug nehmen. Letzteres könne lediglich für die Lieder Ulrichs von Liechtenstein als gesichert gelten (vgl. Holznagel, *Lieder*, S. 95).

⁹²¹ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem Lied findet sich bei Wapnewski, *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach*, S. 195–226.

⁹²² So zum Beispiel in KLD II, S. 579, und Minor, *Leiche und Lieder*, S. XVII.

⁹²³ Wolframs Vierstropher beginnt mit einem recht kurzen Weckruf des Wächters. Es schließt sich ein Dialog zwischen Ritter und Dame an, der von der Erzählinstanz kommentiert wird. Ulrichs Lied ist insgesamt kürzer; die Redeparts der Figuren sind stärker nach den drei Strophen ausdifferenziert, so dass es nicht zu einem Dialog kommt, sondern die Rede der Figuren monologisch bleibt. Die ‚Aufteilung‘ der Figuren auf

Während sich Wolframs Lied insgesamt durch eine ausgefeilte Metaphorik und reiche Bildsprache auszeichnet, wird die Handlung bei Ulrich bis auf zwei Ausnahmen eher nüchtern erzählt. Lediglich der Gegenseitigkeit und Werthaftigkeit der Liebe verleiht Ulrich durch eine besondere sprachstilistische (nicht bildliche) Ausgestaltung mehr Gewicht. So werden mittels des Wortspiels aus *liebe*, *geliebe* und *lieb* die beiden Liebenden lexikalisch, phonologisch und semantisch eng zueinander gerückt. Die Gegenseitigkeit und Nähe ihrer Liebe stellt sich auch in dem dichten quantitativen Netz dieses Begriffsklusters dar, das sich über die erste Strophe zieht. Gleichzeitig verursacht die Polysemie der Begriffe ein semantisches Verwirrspiel. Auch dies ist jedoch eine Technik, die sprachstilistisch vermittelt, dass die beiden Liebenden einander so nah stehen, dass es gleichsam zu Verwechslungen kommen kann. In dem Wortspiel mit diesen fast homonymen Lexemen wird ein tageliedtypisches Motiv sprachlich auf eine Weise verarbeitet, die sich in dieser Form nicht bei Wolfram findet. Ulrich setzt sich folglich stilistisch von Wolfram ab. Die emotionale Nähe des Liebespaares bildet sich bei Ulrich zudem im Terminus *umbe vange* ab. Dieser Begriff impliziert nicht nur semantisch den Aspekt der Nähe, sondern vermittelt diese auch durch die Quantität des Begriffs in der zweiten Strophe vermittelt.⁹²⁴

Insgesamt ist festzuhalten, dass Ulrich in seinem Tagelied die konstitutiven Tageliedelemente aufgreift, die vor allem durch das dichterische Schaffen Wolframs geprägt werden. Im Sinne einer systemischen Referenz verweisen diese Elemente auf den maßgeblich von Wolfram beeinflussten Gattungsdiskurs und entfalten auf dessen Basis ihre Bedeutung. Eine punktuelle Einzeltexthereferenz auf Wolframs Lied VII ist hingegen nicht erkennbar. Während Wolframs Sprache insgesamt figurativer und bildreicher ist, setzt Ulrich bei der Ausgestaltung des Wolframschen Typus sprachstilistische und klangliche Akzente, die mit dem Inhalt korrelieren.

5. Auswahl Literatur

Bumke, Wolfram von Eschenbach, S. bes. S. 34–36; Die Hs p., Handschriftencensus; URL: <http://www.handschriftencensus.de/7773> (letzter Zugriff: 29.01.2019); Händl, Rollen, S. 303ff.; Hausner, Renate (Hrsg.): *Owe do tagte ez*: Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 1, 2. unveränderte Aufl., Göttingen 1987, S. 24; Holznagel, Lieder, S. 119ff; Holznagel, Wege, S. 363–370 und S. 593 (Beschreibung der Hs. p); Kellner, Spiel der Liebe im Minnesang, S. 306; KLD I, S. XXIX (Sigle p); KLD II, S. 579; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 10f.; Minor, Leiche und Lieder, S. V–XXIV; Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 277; Selge, Studien, S. 58–61, Touber, Strophenformen,

die einzelnen Strophen führt dazu, dass die Wächterfigur bei Ulrich mehr Raum einnimmt als bei Wolfram, wo der Wächter das Liebespaar nach seinem Weckruf verlässt. Während Ulrichs Lied die gattungskonstitutiven Handlungselemente hinsichtlich ihres Umfangs etwa gleich gewichtet, räumt Wolfram der Schilderung der letzten Liebesvereinigung des Paares mehr Raum ein. Auf den Abschied des Ritters wird am Beginn der dritten Strophe zunächst kurz alludiert (*urloup* als *Abschied* oder *Hingabe*), bevor der Erzähler dann ankündigt, den liebevollen Abschied noch einmal genauer beschreiben zu wollen. Darüber hinaus legt Wolfram einen Schwerpunkt auf die traurigen Aspekte des Abschieds, der bei Ulrich weniger emotional geschildert wird.

⁹²⁴ Wolfram drückt „Nähe“ stärker durch Bilder aus, z. B. das Bild der drei Sonnen.

S. 18; Voetz, Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik, S. 259–261 und S. 571f.; Wackernagel, Geographie des Mittelalters (Beschreibung der Hs. p); Wapnewski, Die Lyrik Wolframs von Eschenbach, S. 195–226.

Lied 8

1. Allgemeine Angaben

C: 89^{rb}–89^{va}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XV.	36.XV.	VIII.	59.VIII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	11	2.
		3.	21	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma 4ma 4ma / 4mb 4mb 4mb / / [3wc+3md] [3wc+3md] 4md / / [2me+4me].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionvers.

444 / 444 // 664 / 6

- I. 1. Stollen (V. 1–3) AB
- II. 2. Stollen (V. 4–6) AB
- III. Abgesang (V. 7–9) CB*
- IV. Refrain (V. 10) R

Das auffälligste Merkmal dieser Strophe ist ihre Terzinenstruktur, die sowohl den Auf- wie auch den Abgesang erfasst. Untermalt wird diese Dreierstruktur durch die Dreierreimstruktur der beiden Stollen⁹²⁵ (aaa und bbb) und des Abgesangs (ddd). Aufgrund dieser Formenmerkmale ordnet Ranawake diese Strophe als stollige Sonderform ein.⁹²⁶ Die beiden Terzinenstollen sind durchgehend vierhebig und weisen an ihren Versenden einsilbig-männliche Kadenzen auf. Die asynaphische Verbindung der einzelnen Stollenverse sorgt für „Auflockerung“ und das leichte Aufbrechen der ansonsten gleichmäßigen Stolleneinheit wirkt spannungssteigernd.⁹²⁷

Der dreiversige Abgesang unterteilt sich in zwei Sechs- und einen Vierheber.⁹²⁸ Neben dem einsilbig-männlich kadenzierten Dreireim am Versende sowie der Auftaktlosigkeit gehört

⁹²⁵ Im Französischen erinnert die Einreimigkeit einer Reimtechnik des Lais; die melodischen Strukturen entsprechender Beispiele wecken Assoziationen zu romanischer Tanzmusik. Im Deutschen lässt sich etwa ein Refrainlied Hiltbolts von Schwangau (Nr. X) mit eindeutiger Tanzthematik dieser Tradition zuordnen (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 302).

⁹²⁶ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 302.

⁹²⁷ Die sprechzeitliche Verbindung zwischen den beiden Versen wird durch das Fehlen der Senkung gleichsam verkürzt. Folge ist eine rhythmische Akzeleration, bei der die syntaktisch-semanticen Einheiten (zeitlich) näher aneinander gerückt werden, wodurch wiederum ein Spannungsmoment generiert wird.

⁹²⁸ Die Abfolge von Vierhebern im Aufgesang und Sechshebern mit vierhebigem Abgesangsschlussvers im Abgesang verwendet Ulrich von Winterstetten v.a. in seinen Tageliedern und z. B. in Sommerlied 35. Nach Ranawake sei für diese Form eher deutscher als romanischer oder provenzalischer Ursprung anzunehmen: Ein Einfluss romanischer Blockkanzonen (vom Typ 7/5-Silben) auf Ulrichs Strophe sei zwar aufgrund der besonderen Zerlegung von Ulrichs Sechshebern (in 3/3er) prinzipiell möglich, doch lasse sich Ulrichs Mittelzäsur nicht nur mit romanischer Einwirkung erklären (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 237f.). Deren Ursprung kann ebenso im deutschen Minnesang gefunden werden (vgl. dazu auch Walthers von der Vogelweide MF 214, 34 (Ton 93), das im Gegensatz zur Strophe Ulrichs auftaktig ist und in dem sich an

auch die asynaphische Verbindung zu den Formenmerkmalen, die bereits aus dem Aufgesang bekannt sind. Eigene Wege geht der Abgesang insofern, als dass die beiden Sechsheber ein Verspaar bilden, gegenüber dem der abschließende Vierheber isoliert erscheint. Die Sechsheber besitzen nicht nur die größte Hebungszahl der Strophe, sondern sind zudem nach der dritten Hebung (3/3) zäsuriert. Über den Endreim hinaus bilden sie an dieser Stelle einen weiblich kadenzierten Zäsureim (cc).⁹²⁹ Die regelmäßige Vierhebigkeit des Aufgesangs wird folglich mit Einsetzen des Abgesangs durch zwei zäsurierete Sechsheber zunächst unterbrochen. Diese stellen neben dem ebenfalls recht dynamischen Refrain den metrischen Kulminationspunkt der Strophe dar. Am Abgesangsschluss kehrt die Strophe zunächst zu dem ausgeglichenen Vierheberprinzip der Stollen zurück. Im Sinne eines retardierenden Moments erfüllt der Abgesangsschluss eine spannungssteigernde Funktion.

Der Refrain besteht aus einem Sechsheber mit Mittelzäsur (2/4).⁹³⁰ Sechshebigkeit und Zäsurierung erinnern zwar formal an den Abgesang, doch markiert der Refrain seine formale Eigenständigkeit, indem er die Zäsur anders setzt als der Abgesang.⁹³¹

Insgesamt zeichnet sich die Strophe durch ihre Regelmäßigkeit aus. Dabei bieten die asynaphischen Verbindungen im Aufgesang kleine Auflockerungsmomente. Im Abgesang wird diese Aufgabe durch das Sechsheberpaar unterstützt, das aufgrund seiner formalen Komplexität (im Vergleich zu den übrigen Versen) zusammen mit dem Refrain den formalen Höhepunkt darstellt.

Die Strophe lässt sich weder eindeutig einer romanischen, speziell einer nordfranzösischen, noch einer deutschen Formtradition zuordnen, bietet aber Anschlussmöglichkeiten an beide Tradition.⁹³² Die deutschen Blockkanzonen entstehen zu einer Zeit, als diese Bauform auch im nordfranzösischen Trouvèrelied beliebt ist.⁹³³ Gleichwohl könne nach Ranawake zumindest erwogen werden, ob und inwieweit „ein ähnliches Interesse an ‚unhöfischer‘ romanischer Strophik [...] Winterstetten anregte, gerade diese Bauform häufiger zu

das Sechsheberverspaar im Abgesang eine Vierheberterzine anschließt (vgl. Touber, Strophenformen, S. 154) und Ulrichs von Winterstetten Lied 9, das durchgehend Vierheber aufweist, aber auftaktlos ist).

⁹²⁹ Ulrichs von Lichtenstein Lied III weist ebenfalls Vierheberstollen mit Abgesang aus zwei unzerlegten Sechshebern und Vierheberschluss auf. Ähnlich auch der Abgesang aus Konrads von Würzburg Lied XVI aus einem Sechsheberverspaar und Vierheberschluss (vgl. Touber, Strophenformen, S. 154).

⁹³⁰ Mit Abgesang und Refrain ergibt sich eine Abfolge aus einem Sechsheberverspaar, einem Vierheber und einem abschließenden Sechsheber. Eine ähnliche Abfolge zeigen auch Heinrichs von Morungen Leid II und Ulrichs von Lichtenstein XXVII, die sich aber beide hinsichtlich ihrer Reimeigenschaften von Ulrichs von Winterstetten Lied 8 unterscheiden (vgl. Touber, Strophenformen, S. 155).

⁹³¹ Im Hinblick auf die Formtradition der Zerlegung der Sechsheber durch Mittelzäsur sind die Ausführungen Ranawakes widersprüchlich, denn nach der Aufzählung der beiden Möglichkeiten, der 2/4- und der 4/2-Zerlegungsvariante, heißt es, das Romanische bevorzuge die letzte gegenüber der ersten Möglichkeit. Zugleich wird aber darauf hingewiesen, dass die zweite Möglichkeit „ganz unromanisch“ sei (Ranawake, Strophenkunst, S. 303f). Gemeint ist hier aber wohl, dass das Romanische die Zerlegung von Sechshebern im zweiten Teil, also 4/2, bevorzugt (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 304).

⁹³² Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 243 und S. 303f.

⁹³³ Vgl. ebd., S. 243. Dieser Strophenbautyp wurde besonders in Arras gepflegt, welches als deutsches Einflussgebiet gilt.

verwenden.“⁹³⁴ Interessant wäre die Wahl einer unhöfischen Strophenform insbesondere mit Blick auf die höfische Thematik des Liedes. Kämen für diese Form tatsächlich unhöfische Vorbilder infrage, läge eine bewusste Kontrastierung von Inhalt und Form vor, die wiederum Fragen nach den Gründen und möglichen Funktionen dieses Kontrasts aufwirft (vgl. Interpretation).

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,2 arbeit: Zeigt beschwerte Hebung. Diese unterstreicht die Bedeutungsschwere von *arbeit*, dessen Sinnspektrum im Liedverlauf eine zunehmende Ausdifferenzierung erfährt. Die metrische Akzentuierung des Begriffs korreliert mit seiner exponierten Stellung als Reimwort (für das ebenfalls sinnschwere *leit* (1,1)) am Versende. Ausgleich der beschwerten Hebung erfolgt bei M und K.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,3 treit: Ist eine kontrahierte Form von *treget* und spezifisch alem.; die Kontraktion /egi/ zu /ei/ vollzieht sich im Alem. bereits im 10./11. Jh. (vgl. Paul §L78).

1,6 abegezalt: geht auf den Infinitiv *zeln*, *zellen* (swV.) zurück und steht hier mit Adverbialpräp..⁹³⁵

1,7 minnen: Wird bei M und K zu *mîden*. Die Änderung ist weder metrisch noch syntaktisch-semantic notwendig. Die Form *minnen muoz* bezieht sich auf einen zukünftigen Vorgang (*muoz* zur Umschreibung des Futurs mit starker modaler Färbung): Der Anvers schildert den gegenwärtigen Zustand (*wer (auch immer) dich (jetzt) liebt*), der Abvers öffnet die Zukunftsperspektive (*und dich (noch) lieben wird*). Das Sänger-Ich schildert hier eine Gesetzmäßigkeit in Bezug auf die Liebe zur Dame, die so bedeutsam ist, dass sie gegenwärtig und zukünftig gilt (es wird auch zukünftig immer Liebende geben). Die Konj. *und* (1,7) steht statt des wiederholten Relativpron.s *swer*.

1,8 wirt ime kumbers buoz: Der Nebensatz selbst kann sowohl temporal als auch konditional gemeint sein, wobei die nähere Bestimmung aufgrund der fehlenden Konj. nicht möglich ist. Die Bedeutung von Haupt- und Nebensatz verändert sich insofern, als der untergeordnete Nebensatz, falls er als kausaler Nebensatz interpretiert wird, eine Wenn-dann-Beziehung, im Sinne von *wenn ihm die Trauer gelindert wird, dann vermeidet er deinen Gruß*, artikuliert. Ein temporaler Nebensatz meint hingegen, *sobald ihm die Trauer gelindert wird, vermeidet er deinen Gruß*. Im Kontext des vorangehenden Satzes (vgl. 1,7f.) erscheint ein konditionaler Nebensatz wahrscheinlicher, weil sich die semantische Verbindung als Gegensatz beschreibt: *Wer die Minne lieben muss, der..., wenn jedoch dieser Person die Trauer gelindert wird, dann vermeidet sie....* K apokopiert *ime* zu *im* und vertauscht die Wortfolge zu *im wirt*: Durch die Verschiebung des Prädikats wird der ursprüngliche Nebensatz zu einem Hauptsatz, dessen semantische Beziehung zum Folgesatz einer Aufzählung entspricht. *Er vermîdet dînen gruo*z (vgl. 1,9) ist dann nicht mehr als Folge des

⁹³⁴ Ranawake, Strophenkunst, S. 305.

⁹³⁵ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 846a.

Nebensatzgeschehens zu begreifen, sondern steht gleichwertig neben der Hauptsatzhandlung.

2,6 *tougenlîch*: Be.s Form *tougenlîch* zeigt dissimilatorischen Schwund des *n* vor *l* (vgl. Paul §L75).

3,9 *sist*: Das Pron. *si* in *sist* bezieht sich vermutlich auf die *liebe* (vgl. 3,7), nicht auf *minne* (3,4).

b) *Sachkommentar*:

1,10 *ich bin dîn* (*mittelalterliches Lehnrecht*): Vgl. Sachkommentar Lied 30.

1,10 *genâde*: Die Bedeutungsentwicklung des Wortes ist im Deutschen von dem Inhalt des christlichen Gnadebegriffs bestimmt.⁹³⁶ Theologisch wird Gnade als Geschenk Gottes und als Zeichen seiner Barmherzigkeit gegenüber dem Menschen aufgefasst; es besitzt aufgrund dessen in der christlichen Lehre eine fundamentale Bedeutung.⁹³⁷ Die Taufe, mit der die Erbsünde getilgt wird, ist in diesem Kontext der erste Gnadenerweis, der die Gemeinschaft des Getauften mit Gott begründet. Daraus leitet sich ein Begriffsverständnis ab, dass unter *genâde* den frei geschenkten, nicht verdienten Gunsterweis und den Verzicht auf Strafe trotz Verfehlung versteht. Zu den Herrschertugenden, wie sie in Krönungsordines und Fürstenspiegeln geschildert werden, gehört neben der Gerechtigkeit die Fähigkeit, Gnade zu üben. Bezeichnend hierfür ist etwa die Karls-Sequenz (12. Jh.), die Karl den Großen als Hüter der Gerechtigkeit preist.⁹³⁸ Die politische Semantik beeinflusst die Bedeutung des Begriffs im Minnediskurs. So steht es im fiktiven Minnespiel der Dame frei, die (erotischen) Wünsche des Minnewerbers zu gewähren, wobei die Bedeutung des Begriffs weit über sexuelle Konnotationen hinausreicht und auch ganz allgemein auf das Wohlwollen und Entgegenkommen der Dame abhebt.⁹³⁹ Sichtbar wird höfische Gunst z. B. in der Auszahlung von *lôn*.⁹⁴⁰

3,8 *wol sprechen*: Ist eine Übersetzung von lat. *benedicere*. Der lat. Ausdruck bedeutet für die Römer zunächst *gut reden* oder *rühmen*, erhält aber um 150 v. Chr. eine liturgische Prägung im Sinne von *segnen*, *huldigen* oder *lobpreisen*.⁹⁴¹

4. Interpretation

Dieses Lied zeichnet sich insbesondere durch seine Minneallegorie aus. Schon der Liedbeginn auf *Minne* (1,1) zeigt sich in dieser Weise programmatisch gestaltet und auch innerhalb des Liedes wird das männlich codierte Sänger-Ich mehrfach über und zu der personifizierten *Minne* sprechen (vgl. 1,4, 1,6, 1–3,10). Die Minnedame erscheint hingegen nur als Gegenstand der Erzählung, wird aber niemals direkt vom Sänger-Ich adressiert.

⁹³⁶ Vgl. DWb Bd. 8, Sp. 508.

⁹³⁷ Vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 81; vgl. auch DWb Bd. 8, Sp. 505–565.

⁹³⁸ Vgl. Becker, Hans-Jürgen: „Gnadenrecht“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000; letzter Zugriff am 17.08.2016.

⁹³⁹ Vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 80.

⁹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 80.

⁹⁴¹ Vgl. Sleumer, Albert (Hrsg.): Kirchenlateinisches Wörterbuch, unter umfassender Mitarb. v. Josef Schmid, 5. Nachdr. der Ausg. Limburg a. d. Lahn 1926, Hildesheim [u.a.] 2011, S. 154.

Darüber hinaus spricht das Sänger-Ich über eine weitere, unbestimmt bleibende Personengruppe, die sich im Pronomen *swer* (1,7 und 3,7) manifestiert und über die lediglich bekannt wird, dass auch sie über das *minnen* (1,7) mit der personifizierten Minne verbunden ist.

Die Konturierung der Sänger-Ich-Rolle erfolgt in diesem Lied vor allem in Anlehnung an das Minnethema. Das Sänger-Ich tritt in klassischer Doppelcodierung als Liebender auf, der über seine Liebe singt (1. Ordnung). Das Singen selbst wird in diesem Lied nicht explizit zum Thema gemacht und so bleiben auch performative Aspekte, die besonders durch den Gebrauch metakommunikativer Lexeme hervortreten, hier im Hintergrund.

Das Lied beginnt mit einer Situationsschilderung des Sänger-Ich, das durch Verschulden der *Minne* (1,1) unter *leit* (1,1) und *vil sender arbeit* (1,2) leidet. Die allegorisierte Minne übernimmt dabei eine programmatische Funktion, indem sie *leit* und *arbeit* verursacht. Diese Feststellung, deren gesetzmäßiger Tenor an die allgemeine Gattungstypologie erinnert, wird alsdann konkret auf das Sänger-Ich bezogen: *[D]er mn herze ein wunder treit* (1,3). *Leit* und *arbeit*, zwei zentrale Termini der höfischen Semantik, beschreiben das Ergebnis des Wirkens der Minne. Sie definieren das poetische Programm des Liedes und bilden den Ausgangspunkt für die Rede des Sänger-Ich. Zugleich stellen sie die Grund- und Leitbegriffe eines semantischen Clusters dar, welches netzartig alle Liedstrophen umspannt und zu einer spezifischen Codierung der Minne beiträgt.⁹⁴²

Nachdem der Fokus des Sänger-Ich zunächst auf den Wirkweisen der Minne liegt (vgl. 1,1ff.), verlagert er sich anschließend auf ihren Einflussbereich: *[M]inne, diu ht den gewalt: / wil si, ich werde an friden balt, / anders bin ich abegezalt* (1,4ff.).⁹⁴³ Als Verursacherin von *leit* ist die Minne folgerichtig ebenso in der Lage, *fröide* zu stiften. In Anbetracht seines gegenwärtigen Leidens würde das Ausbleiben von *fröide* für das Sänger-Ich bedeuten, dass es *abgezalt* (1,6) wäre. Die (glückliche) Zukunft des Minnewerbers liegt damit gewissermaßen in den Händen der Minne, die über *fröide* und *leit* waltet. Sie nimmt deshalb im Minnediskurs eine zentrale Bedeutung ein, die sich in diesem Lied formal etwa darin äußert, dass *minne* mehrfach als Incipit der Stollen (1,1 und 1,4) und des Abgesangs (1,7) verwendet wird.

Die Erkenntnis, dass Freude und Leid der *gewalt* der Minne obliegen, führt dazu, dass sich das Sänger-Ich mit seinem Anliegen direkt an die Minne wendet. Aus der Ansprache des Sänger-Ich geht allerdings nicht seine persönliche Betroffenheit hervor; es spricht vielmehr als Teil einer Gruppe von Betroffenen: *[S]wer dich minnet und dich minnen muoz, / der ist unversinnet* (1,7f.). Mittels des Pronomens *swer* wird verdeutlicht, dass die subjektive

⁹⁴² Die besondere Sinnschwere von *arbeit* drückt sich metrisch über eine beschwerte Hebung aus.

⁹⁴³ Die vollständige innere Betroffenheit des Sänger-Ich von der Minne sowie ihre Macht, bis ins Innerste des Menschen vorzudringen, manifestiert sich in dem bei Ulrich auch sonst beliebten Herzbild, das in der zweiten Strophe zitiert wird: *[S]t was ie mn herze wunt* (2,3). Ulrich beschreibt in dieser Strophe die dreifache physische Betroffenheit des Herzens und stellt auf diese Weise die Komplexität des Schmerzes dar (vgl. Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 117).

Erfahrung des Sänger-Ich mit der Minne keine Einzelerfahrung ist, sondern dass *unversinnet* vielmehr einen Zustand beschreibt, den die Minne jedem verursacht, der sie *minnet*. Das Sänger-Ich präsentiert hier demnach eine kollektive Wahrheit, soziale Erfahrung, die allgemeinen Gültigkeitsanspruch besitzt.

Die umfassende Macht der Minne spiegelt sich besonders auf der lexikalischen Ebene der Aussage wider: Durch eine etymologische Figur mit Alliteration (*minne*, *minnet* und *minnen muoz* (1,7)) wird der Eindruck der Allgegenwärtigkeit der Minne erzeugt, wodurch wiederum ihre Allmacht hervorgehoben wird. Durch eine Zergliederung dieser Verse mittels Zäsur und entsprechende Reimregelung erfahren gerade die bedeutungstragenden Lexeme, z. B. *minnet* (1,7), *unversinnet* (1,8), *buoz* (1,8) sowie *gruoz* (1,9), zudem eine besondere klangliche Pointierung.

Der Abhängigkeit von der Minne (*swer dich minnen muoz*) wird im folgenden die Loslösung von derselben gegenübergestellt. Demnach führe eine Linderung des Kammers dazu, dass der Minnende dem Gruß der Minne ausweiche (vgl. 1,8f.).⁹⁴⁴ Im Hinblick auf die Personen, auf die dieses Verhalten zutrifft, bleibt das Sänger-Ich allgemein (vgl. *swer* (1,7)). Lediglich die Semantik des Verbums *minnen* (vgl. 1,7), das im Gattungsdiskurs des Werbeliedes zugleich *singen* bedeutet, ließe vermuten, dass das Sänger-Ich hier auf andere Minnesänger abhebt, die wie es selbst um die Gunst der Minne (bzw. einer Minnedame) werben.

An dieser Stelle zeigt sich neben der 1. Ordnung die 2. Ordnung. Diese offenbart sich, wenn das Sänger-Ich sein eigenes Sanghandeln reflektiert und die Ebene der reinen Minnewerbung um eine poetologische Reflexionsebene erweitert wird. In konkreten Fall wird etwa deutlich gemacht, dass erst die durch den Minnegruß ausgelöste Bindung an die Minne Minnewerbung, ergo Minnesang, hervorbringt. Ohne Minnegruß kme folglich keine Bindung an die Minne zustande und somit in letzter Konsequenz auch kein Minnedienst.

Zudem ist es durchaus poetologisch bedeutsam, wenn der Erfolg von Minnewerbung, der sich in der Linderung des durch die Minne verursachten Kammers manifestiert, eine Ablösung von der Minne zur Folge hat. Denn dies motiviert einerseits Fragen nach den Bedingungen, welche den Minnewerber zu seinem Sang motivieren. Andererseits wird auf die Konsequenzen erfolgreichen Minnedienstes angespielt, wobei die (emotionale) Loslösung von der Minne, die sich darin äußert, dass ihr Gruß für den Minnewerber bedeutungslos wird (vgl. 1,9), zu einer Beendigung der Minnewerbung und damit letztlich auch von Minnesang führt.

Vor diesem Hintergrund kommt *leit* und *arbeit*, den Schlüsselbegriffen des Liedes, eine umso größere Bedeutung zu, denn sie beschreiben nicht bloß den von der Minne ausgelösten Leidenszustand des Sänger-Ich, sondern generieren damit in poetologischer Hinsicht auch

⁹⁴⁴ Aufgrund der syntaktischen Zweideutigkeit bleibt unklar, ob ein Gruß *an* oder *von* der Minne gemeint ist. Da aber durch diesen *gruoz* zwischen Minne und Liebendem ein Abhängigkeitsverhältnis entsteht, bedeutet das Ausweichen vor diesem Gruß, nicht länger der Macht der Minne zu unterstehen, deren negative Implikationen die Strophe am Beispiel des Sänger-Ich zuvor darstellt.

die Voraussetzung für Minnesang, weil das Streben nach Besserung den Minnewerber zu Minnedienst, ergo Minnesang, motiviert.

Das Sänger-Ich selbst befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von der Minne, wie es mit der anschließenden Dienstformel, *[i]ch bin dîn* (1,10), bekräftigt. Die Formel steht mit dem Lehnrecht in Verbindung, demgemäß die Treue des Lehnsmanne gegenüber dem Lehnsherren diesen zu einer Gegenleistung verpflichtet.⁹⁴⁵ In Übertragung dieses Prinzips auf den Minnediskurs, fordert das Sänger-Ich deshalb für seine Dienstbarkeit die *genâde* (1,10) der Minne. Im Refrain sorgt die Zerlegung des Verses für eine Pointierung der wichtigen Dienstformel *ich bin dîn*.

Mit Beginn der zweiten Strophe rückt die Handlung vollends auf den Vollzug von Minnewerbung zurück (1. Ordnung). Jetzt wird neben der Instanz der Minne auch die Minnedame mittels der Antonomasie *ein vil rôter munt* (2,1) eingeführt. Von ihr hat das Sänger-Ich einen Gruß erhalten (vgl. 2,1), was dazu führt, dass *sît was ie mîn herze wunt* (2,3). Über das Motiv des Minnegrußes erfolgt hier eine Parallelschaltung von Minne und Minnedame. Diese beiden Instanzen erweisen sich auch hinsichtlich ihrer Wirkungen auf das Sänger-Ich als ähnlich: Während seit dem Gruß der Dame *was ie mîn herze wunt* (2,3), fügt die Minne, dass *der [arbeit] mîn herze ein wunder treit* (1,3). Aufgrund dieser Verknüpfung erscheint es nur logisch, dass der Pfeil der Minne das Sänger-Ich genau dann trifft, wenn es den Minnegruß der Dame empfängt: *[A]lsô traf diu minne mich / mit ir strâle grimmeclîch / in mîn herze tougenlîch* (2,4ff.).

Noch deutlicher wird die Verbindung von Dame und Minne schließlich, wenn das Sänger-Ich sagt: *[V]on der minne gruoze mir diu nôt geschach, / diu mir dâ sô suoze dur mîn herze brach* (2,7f.).⁹⁴⁶ Es wird nun deutlich, dass der Minnepfeil, der das Sänger-Ich in dem Moment erfasst, in dem die Dame es grüßt (vgl. 2,1), zugleich der *gruoz* der Minne ist. Wenn aber Minnepfeil und Minnegruß identisch sind, dann sind die Aussagen des Sänger-Ich ambivalent, denn einerseits wird der Minnepfeil als *grimmeclîch* (2,5) beschrieben, andererseits heißt es, das Sänger-Ich werde von dem *minne gruoze* (2,7) *suoze* (2,8) getroffen.

Was zunächst als Widerspruch erscheint, lässt sich mit Blick auf die Gleichsetzung von Minne und Dame erklären. Durch diese Technik wird einerseits eine Abstraktion der Dame, andererseits eine Personalisierung der Minne erreicht. Dabei erfüllt insbesondere die Personifizierung der Minne unterschiedliche Funktionen. So kann das Sänger-Ich seinen Unmut über die unerwiderte Liebe der Dame sowie den Verzicht auf *fröide* und Lohn auf die Minne projizieren und muss nichts Nachteiliges über die (weiterhin idealisierte)

⁹⁴⁵ Vgl. die Ausführungen zum mittelalterlichen Lehnrecht im Kommentar von Lied 30.

⁹⁴⁶ Die Semantik von *herze* als nicht-physischer Begriff wird z. B. untersucht in folgenden Arbeiten: Erztdorff, Xenja von: „Das ‚Herz‘ in der lateinsch-theologischen und frühen volkssprachigen religiösen Literatur“, in: Beitr. 84 (1962), S. 249–301, Erztdorff, Xenja von: „Die Dame im Herzen und Das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs ‚Herz‘ in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts“, in: ZfdPh 84 (1965), S. 6–46.

Minnedame sagen. Indem die Minne somit einen Ausweg aus einem durch die Doktrin der hohen Minne geschaffenen Dilemma bietet, wird die Projektion der Minneklage auf sie gleichsam zu einem stilistischen Kunstgriff.⁹⁴⁷ Je stärker allerdings die Minne an die Stelle der Dame tritt, desto mehr wird der Dienst an der Dame zu einem Minnedienst. Dies erklärt auch, weshalb das Sänger-Ich in den Refrains wiederholt zum Diener der Minne stilisiert wird und eben nicht als Diener der Dame (vgl. 2,10).

Durch die Projektion seines Unmutes auf die personifizierte Minne belässt das Sänger-Ich die Dame frei von Schuld, deren Makellosigkeit es sodann offen betonen kann: *Ir zimt wol swaz s getuot: / s ist mit zhten hhgemuot, / vor untete wol behuot* (3,1ff.). Der Frauenpreis lässt erkennen, welchen hohen ethisch-moralischen Stellenwert das Sänger-Ich der Dame zuspricht. Zugleich ist das schne äußere der Dame im Sinne der Kalokagathie Spiegel ihres Inneren: *[S] ist nch schene lieht gevar, / an ir ist der wunsch vil gar* (3,5f.).

Die Positivdarstellung der Dame steht in scharfem Kontrast zu der Art, in der das Sänger-Ich über die Minne spricht. Obwohl Dame und Minne einander in beschriebener Weise angenähert werden, verurteilt das Sänger-Ich nicht das Verhalten der Dame, sondern das der Minne (vgl. 1,1ff. und 2,7). Die Minne ist der Sündenbock für die Negativempfindungen des Sänger-Ich, während die Dame unbelastet bleibt. Dies lässt sich nicht zuletzt sprachlich daran festmachen, dass die *minne* stets explizit aber ohne Epitheta ornantia erwähnt wird (1,1, 1,4, 1,7, 1,10, 2,4, 2,7, 2,10, 3,4 und 3,10). Die Dame taucht demgegenüber nicht als *frowe* oder *wp* auf, sondern tritt entweder nur „versteckt“ hinter den Pronomen *ir* (3,1 und 3,6) oder *s* (3,2 und 3,5) auf oder sie tritt mittels der Antonomasie *ein vil rter munt* (2,1) eher schemenhaft in Erscheinung. So wenig die Dame sprachlich greifbar ist, so wenig kann das Sänger-Ich sie mit Schuld belasten.

Wenngleich die Minne in diesem Lied vor allem als diejenige in Erscheinung tritt, die dem Sänger-Ich Negatives, ergo *leit* und *arbeit*, zufügt, sind ihr doch auch die positiven Eigenschaften der Dame zu verdanken: *[M]inne ht gehset dar* (3,4). Einmal mehr wird dadurch betont, dass die Minne die *gewalt* (1,4) ber alles besitzt und auch die Dame Teil ihres Machtbereichs ist. Das von der Minne beeinflusste Wesen der Dame wirkt auf das ohnehin vollends von der Macht der Minne eingenommene Sänger-Ich besonders attraktiv und so scheint es fast, als hätte es gar keine andere Wahl, als sich in diese Dame zu verlieben. Uns so ist es letztlich die Minne, auf die sich zumindest indirekt die Liebe des Sänger-Ich zur Dame zurückführen lässt.

Im Abgesang verlagert sich die Perspektive des Sänger-Ich auf eine Metaebene (2. Ordnung). Das Sänger-Ich spricht nun nicht mehr über die eigene Minnesituation, sondern verallgemeinert sein persönliches Erleben. Dabei formuliert es zugleich einen Anspruch, der sich auch als grundsätzliche Gattungsregel des Werbeliedes festschreiben ließe: *[S]wer die zt vertrben b der lieben sol, / der muoz allen wben iemer sprechen wol, / wan s ist aller tugende vol* (3,7ff.). Um der einen Dame und ihres hohen ethischen Status willen, fordert

⁹⁴⁷ Vgl. Schnell, Causa amoris, S. 460ff.

das Sänger-Ich das Lob aller Damen. Hier wird konstatiert, dass ein würdiger Minnewerber und -sänger nur derjenige ist, der über die eigene Minnedame auch die anderen Damen nicht vergisst (vgl. 3,8). Um der Tugendhaftigkeit der einen Auserwählten gerecht zu werden, bedarf es des Lobs der vielen, wodurch metapoetisch wiederum die Zukunft des Minnesangs gewissermaßen abgesichert wird.

Es steht zu vermuten, dass hinter dem unbestimmten *swer* aus dem Abgesang der dritten Strophe und dem *swer* der ersten Strophe (1,7) dieselben Personen stehen. Das würde bedeuten, dass *swer* (1,7) auf einen Minnewerber abhebt, der dem *gruoz* (1,9) der Minne nicht ausweicht (vgl. 1,9), sondern es billigt, von ihrem Pfeil getroffen zu werden (vgl. 2,5) und unter ihrem Bann stehend *allen wiben iemer wol* (vgl. 3,8) spricht. Es hebt auf einen Minnewerber ab, der es akzeptiert, unter der *gewalt* (1,4) der Minne zu stehen: ein Minnewerber wie das Sänger-Ich. Denn dieses hält trotz *arbeit* und dem *leit* an der Dame fest. Umso wichtiger wird es vor diesem Hintergrund, noch einmal explizit die Dienstbarkeit gegenüber der Minne zu betonen (vgl. 3,10). Erst diese macht das Sänger-Ich nicht nur würdig, überhaupt einmal Zeit mit seiner Dame zu verbringen, sondern weist es selbst darüber hinaus als einen ehrenhaften, verbindlichen Minnesänger aus.

Diese Didaxe (2. Ordnung), dass ein guter Minnesänger alle Frauen loben müsse, ist nicht ohne poetologischen Gehalt, gewährleistet doch das Erfüllen dieser Forderung gewissermaßen das Fortbestehen von Minnesang. Darüber hinaus liefert dieses Lied aber auch Begründungen die Existenz der literarischen Instanz der Minne: Sie ist ein wichtiger Indikator für Minnesang als Gattung, weil erst sie die Bindung des Sänger-Ich an die Minnedame bedingt, die letztlich dessen Minnewerbung auslöst.

5. Auswahl Literatur

Becker, Gnadenrecht; Ehrismann, Wortgeschichten, S. 80f., Erztdorff, Das ‚Herz‘, S. 249–301; Erztdorff, Die Dame, S. 6–46; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 117; KLD II, S. 579; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49 und S. 79; Ranawake, Strophenkunst, S. 154f., S. 237ff. und S. 302ff.; Schnell, Causa amoris, S. 460ff.; Sleumer, Kirchenlateinisches Wörterbuch, S. 154; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 125–136 und S. 466f.; Touber, Strophenformen, S. 18; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 77.

Lied 9

1. Allgemeine Angaben

C: 89^{va}–89^{vb}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XVI.	36.XVI.	IV.	XXXVIII.	59.IV.
Strophe/Vers		1.	1	71	1.
		2.	14	84	2.
		3.	27	97	3.
		4.	40	110	4.
		5.	53	123	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4wa 4wa 4mb / 4wc 4wc 4mb // 4wd 4wd 4wd 4mb // 4me [2wf+2wf] 4me.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

444 / 444 // 4444 // 444

- I. 1. Stollen (V. 1–3) AB
- II. 2. Stollen (V. 4–6) AB
- III. Abgesang (V. 7–10) CB*
- IV. Refrain (V. 11–13) R2

Die Strophe zeichnet sich durch ihre formale Regelmäßigkeit aus. Sie besteht aus zehn auftaktlosen Vierhebern und einem vierhebigen Terzinenrefrain. Der Aufgesang aus zwei Terzinenstollen besitzt einen Schweifreim (aab ccb) aus einem weiblich kadenzierten Verspaar mit einem einsilbig-männlich kadenzierten Abschlussvers. Dieser wird am Ende des Abgesangs wiederholt. Der Stollenschlussvers markiert folglich das Ende der einzelnen Strukturabschnitte der Kanzonenstrophe und gewährleistet darüber hinaus die formale Bindung zwischen diesen. Innerhalb der Stollen sorgen synaphische Versübergänge für formalen Zusammenhalt. Im Verbund mit der durchgehenden Vierhebigkeit der Verse wird so ein ausgeglichener Rhythmus sichergestellt. Lediglich der Übergang von der Stollengrenze zum Folgevers ist asynaphisch gestaltet. Damit werden die Stollengrenzen formal doppelt markiert durch die männliche Kadenz im Abschlussvers und die Asynaphie im Versübergang.

Die vierhebigen Terzinenstollen lassen auf eine deutsche Formtradition schließen. Sie sind hier früher und häufiger zu finden als im Romanischen. Zudem kommen sie in gleichversigen höfischen Trouvèrestrophen selten vor, was einen deutsch-romanischen Einfluss wahrscheinlicher macht.⁹⁴⁸ In Bezug auf die Formtradition der Terzinenstollen hält Ranawake ein Zusammenwirken mittellateinischer und (früher) deutscher Formtraditionen

⁹⁴⁸ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 208. Ranawake verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass für Terzinenstollen, sofern sie in gleichversigen Strophen der Trouvèreliryk vorkommen, die Versikelformen von Lai und Sequenz als Anregung angenommen werden könnten.

für wahrscheinlich.⁹⁴⁹ Die Form ist im Deutschen etwa seit Heinrich von Veldeke zu finden⁹⁵⁰, dessen Werk sowohl inhaltlich als formal auch lateinische Anregung erkennen lässt. Walther von der Vogelweide verwendet Terzinenstollen schließlich auch im Spruch.⁹⁵¹ Die spezifische Ausprägung der Reim- und (gliedernden) Kadenzstruktur der Stollen „ist deutsch“⁹⁵².

Der Abgesang der Strophe besteht aus einer Vierheberterzine, deren Versenden weiblich kadenzierten Dreireim aufweisen (ddd) und dem Stollenschlussvers (b). Wie in den Stollen sind die Versübergänge hier synaphisch gestaltet. Der Repetitionsvers ist aufgrund seines Reimes einerseits an den Aufgesang, durch die regelmäßige synaphische Anbindung an den Abgesang aber gleichermaßen an diesen angelagert.⁹⁵³ Insgesamt erinnert der Abgesang mit dem Repetitionsvers an die Stollenstruktur mit dem einzigen Unterschied, dass die Stollenverspaare im Abgesang zur Terzine erweitert werden. Die Struktur des Abgesangs ist bei deutschen Dichtern sehr beliebt. Es lassen sich von Heinrich von Veldeke über Heinrich von Morungen, Gottfried von Neifen und Ulrich von Singenberg viele Abgesänge mit ähnlicher vierhebiger Vierversstruktur finden.⁹⁵⁴

Die Strophe endet mit einem Terzinenrefrain aus Vierhebern. Das aus dem Aufgesang bekannte und im Abgesang erweiterte Reimmuster wird im Refrain schließlich verändert. Die einsilbig-männlich kadenzierten Versenden des Anfangs- und Schlussverses schließen durch einen (reduzierten umarmenden) Reim den zweiten, weiblich kadenzierten und zäsurierten Refrainvers (2/2) ein (efe). Dieser weicht damit nicht nur von dem in der Strophe sonst ausschließlich vorkommenden Endreimprinzip ab, sondern besitzt als einziger Vers der Strophe Binnenzerlegung. Gleichwohl bleibt auch hier das vierhebige Bauprinzip erkennbar. Die „Unregelmäßigkeit“ des zweiten Refrainverses deutet sich auch im asynaphischen Versübergang vom ersten zum zweiten Refrainvers an, wo die Aufeinanderfolge von zwei Hebungen wie ein spannungssteigerndes Moment wirkt.

⁹⁴⁹ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 208f., bes. S. 209. Dementgegen geht Toubert von einer ausschließlich mittellateinischen Formtradition der Viererterzinen aus: „Die Strophenform der Viererterzine steht nicht in deutscher Tradition. [...] Es scheint mir aber bei dem überwältigenden Vorkommen dieses Sequenzenschemas in der mlat. Literatur seit Adam (gestorben 1192) nicht zweifelhaft, woher sowohl (der Geistliche?) Heinrich von Veldeke, [...] der außerdem in der Nähe des berühmten Musikzentrums Lüttich lebte, wie der späthöfische Ministeriale Gottfried von Neifen, bei dem wir viele mlat. Merkmale feststellen konnten, diese Strophenformen haben: hier liegen mlat. Formen vor“ (Toubert, *Antonius Hendrikus: Rhetorik und Form im deutschen Minnesang*, Groningen 1964, S. 65). Unberücksichtigt bleiben bei Toubert allerdings die spezifischen Reim- und Kadenzstrukturen der Stollen, die neben der Vierhebigkeit der Terzinen ein wichtiges Merkmal mit nicht mittellateinischer Herkunft darstellen.

⁹⁵⁰ Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 50; Spanke, Hans: „Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling“, in: *ZfrPh* 49 (1929), S. 191–235, hier S. 213.

⁹⁵¹ Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 50.

⁹⁵² Ranawake, *Strophenkunst*, S. 209.

⁹⁵³ Die Abfolge von dreifacher weiblicher und einfacher männlicher Kadenzierung trete nach Ranawake wenn überhaupt nur in einfachen französischen Siebensilbern auf, nicht aber in der Trouvèreliryk; die Annahme einer Einflussnahme sei daher wenig überzeugend (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 210).

⁹⁵⁴ Vgl. Toubert, *Strophenformen*, S. 121ff. Die Abgesänge der genannten Dichter unterscheiden sich allerdings mehrheitlich hinsichtlich ihrer Auftaktregelung, Kadenzierung und Reimstruktur: Es kann folglich von Ähnlichkeiten, nicht aber von Übereinstimmungen gesprochen werden.

Lied 9 zeichnet sich durch metrische Gleichförmigkeit aus, die dem semantischen Gehalt des Liedes gewissermaßen Raum zur Entfaltung lässt. Nur der zweite Refrainvers, der von dem ansonsten in der Strophe verwendeten Grundmuster (hinsichtlich Reim, Kadenzierung und Zerlegung der Verse) abweicht, ist formal pointiert.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

5,7 *ein rôten munt*: Um den unregelmäßigen Auftakt des Verses zu vermeiden, tilgen Ba und K *rôten* und ergänzen die in C fehlende Flexionsendung *-en* bei *ein*. Statt *rôten* zu tilgen, nehme ich einsilbigen Auftakt an, da der rote Mund ein einschlägiges Motiv der Minnedichtung ist und hier nicht auf *munt* reduziert werden sollte. Eher ist fehlende Deklinationsendung beim unbestimmten Artikel anzunehmen.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1–4,13 *verliuret*: Alem. Nebenform von *verliesen* stV.⁹⁵⁵ Zwischen *verliesen* und dem alem. häufigeren *verlieren* ist Grammatischer Wechsel (s – r) festzustellen (vgl. Paul §M77 und §L65).

1,7 *werlt*: Das alveolare /r/ steht artikulatorisch dem /l/ nahe. Besonders im Bair. erfolgt in diesem Fall Konsonanzerleichterung, wodurch die Form *welt* entsteht (vgl. Paul §L90, Anm. 6). *Werlt* ist also eine ältere Form (ahd. *werelt*, *weralt*). Ba begründet seine Form *welt* mit dem Reim *gelt* : *welt* (26,5,6:8).⁹⁵⁶

2,8 *mir*: Md. *mir* ist aus *wir* entstanden (vgl. Paul §L85, Anm. 1).⁹⁵⁷

3,2 *müeste*: Durch den Konj. Prät. erhält die Aussage des Relativsatzes potentialen Charakter (vgl. Paul §S188).

3,4 *sint*: Im Alem. lautet die 2. Pl. Präs. bis ins 14. Jh. *sint* statt *sît* (vgl. Paul §M107, Anm. 2). *Sît* ist die nicht-dialektale Form, die bei Ba mit dem Reim *sît* : *gît* (36,2,7:9) begründet wird. Reim bildet aber auch die Form *sint* in *sint* : *kint* (IV,M46,1).

5,10 *dur*: Die Form tritt besonders alem. auf (vgl. Paul §E30, Anm. 1).

b) *Sachkommentar:*

3,5 *doch ist schæne dicke hæne*: Ist sprichwörtlich (nhd. = *Schönheit bedeutet Gefahr*).⁹⁵⁸ Sprichwörtliches findet sich auch im Refrain von Lied 16.

5,7 *rôten munt*: Vgl. Sachkommentar Leich I.

4. Interpretation

Dieses Sommerlied nimmt im Œuvre des Dichters eine Sonderrolle ein, weil es als einziges die Abkehr des Sänger-Ich von der Dame thematisiert. Die erste Strophe beginnt zunächst

⁹⁵⁵ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 162.

⁹⁵⁶ Vgl. auch BMZ, Bd. III, Sp. 577b–578a.

⁹⁵⁷ Zu *wir* vgl. auch Klappenbach, Ruth: „Zur Urkundensprache des 13. Jahrhunderts“, in: PBB 68 (1945), S. 185–264, hier S. 230.

⁹⁵⁸ Vgl. Singer, Samuel: Sprichwörter des Mittelalters, 3 Bde., Bern 1944–1947, hier Bd. III: Das 13. und 14. Jahrhundert, S. 61 und Ehrismann, Wortgeschichten, S. 190.

mit einem sommerlichen Natureingang, der sich formal über den Aufgesang erstreckt und im Abgesang auf das Minnethema überleitet. Der Sommer wird mittels der typischen Motivik beschrieben; er manifestiert sich im *grüenen walt und vogel singen* (1,2) und dem *bluomen kleit* (1,3) der Wiese. Das männlich codierte Sänger-Ich wird innerhalb dieses Natureingangs zunächst als Mitglied der Menschengruppe stilisiert, die den Sommer erlebt: *Sumer wil uns bringen* (1,1). Dann erfolgt aber mittels des Motivs der Freude der Welt, die dem Leiden des Sänger-Ich gegenüber steht (vgl. 1,7f.), eine Distanzierung des Sänger-Ich von dieser Gruppe. Die allgemeine Sommerfreude steht seinem *herzeleit* (1,10) gegenüber, das ihm durch *diu vil süeze reine* (1,9) verursacht wird. So wird über die Gegenüberstellung von Freude und Leid zugleich ein Übergang vom Natur- zum Minnethema geschaffen.

Im anschließenden Refrain reflektiert das Sänger-Ich die Rolle der Minnediener und die Folgen des ausbleibenden Lohns für ihre Minnedienste: *Swer vil dienet âne lôn / mit gesange, tuot erz lange, / der verliuret manigen dôn* (1,11ff.). Mit dieser Reflexion rückt die bisherige (Natur-)Handlung auf die Metaebene des Sanges, wobei sich auch die Rolle des Sänger-Ich verändert. Statt weiterhin als Natureingangssprecher bzw. Minnewerber zu agieren, spricht es nun als Sänger über sein Handeln in dieser Rolle, wodurch wiederum die Handlung auf die Ebene des Minnesangs 2. Ordnung rückt. Mit der Gleichsetzung von Dienen und Singen wird zunächst auf eine gattungstypologische Grundvoraussetzung des Werbeliedes rekurriert, um auf dieser – auch poetologischen – Grundlage schließlich auf die Gefahren eines erfolglosen Sangdienstes hinzuweisen. Was mit Blick auf die minnethematische Handlungsebene (1. Ordnung) zunächst nur ein Ende des Minnedienstes bedeutet, kommt mit Blick auf die performative Situation des Minneliedes und die daran geknüpfte Unterhaltungsfunktion auch einer Beendigung der Sangunterhaltung gleich. Lohn als eine Form der Anerkennung geriert dabei zu einem Bedingungsfaktor für das Minnewerben des Minnesängers bzw. das Dichten des Sängers.

Die Crux, welche dabei zutage tritt, besteht darin, dass die Vorgaben der hohen Minne ein Ausbleiben von Minnelohn gewissermaßen vorsehen, damit der Minnewerber seine höfische *stæte* unter Beweis stellen kann. Gemäß des vom Sänger-Ich dargestellten Kausalitätsverhältnisses muss aber eben dies zwangsläufig irgendwann zu einem Verlust von Melodien führen, was besonders mit Blick auf die öffentliche Inszenierung von Minnewerbung und deren daraus resultierende (Publikums-)Funktion nicht als wünschenswert erscheint. In diesem Sinne wirft der Refrain die Frage auf, unter welchen (poetologischen) Konditionen sich eine solche Konsequenz vermeiden liesse.

Mit Beginn der zweiten Strophe, *[i]ch wil al den liuten künden* (2,1), wird schließlich explizit auf den performativen Charakter des Singens abgehoben. Das Sänger-Ich selbst definiert sein Singen als öffentliche Rede, die darauf abzielt, *den liuten* etwas mitzuteilen. Damit werden vorab auch die nachfolgenden Minnesangelemente, die konventionellen Motive und Sprachformeln, als Gegenstand öffentlich vorgetragenen Singens stilisiert.

Das Sänger-Ich schuldigt die Dame, der es seit jeher *undertn* (2,3) ist, nicht nur an, *daz si lebt mit grôzen sünden* (2,2), sondern auch, dass sie diese *ht an mir verschuldet* (2,4). Seine innere Getroffenheit vom Verhalten der Dame wird mit dem Bild des Herzens beschrieben, welches *kumber duldet* (2,5). Der Abgesang wird mit der rhetorischen Frage eröffnet: *[W]ie mag s die sünde bezen?* (2,7). Diese Frage dient dem Sänger-Ich allerdings als Anlass, um weitere Anklagen der Dame zu formulieren und damit gleichzeitig den Begriff *sünde* zu konkretisieren: *[M]ir wart nie ein lieblich grezen, / d von wir uns scheiden müezen* (2,8f.). Das Ausbleiben des Grußes als Form des Entgegenkommens oder Lohnes der Dame motiviert das Sänger-Ich zu der Forderung: *[I]ch wil urloub von ir hn* (2,10).

Die Abkehr des Ritters von der Dame, ergo der Topos der Trennung, ist von Walther von der Vogelweide bekannt (vgl. L 49,12–22⁹⁵⁹), dessen Sänger-Ich der Dame den Dienst aufkndigt, weil diese ihm den Lohn verweigert. Walther inszeniert die Trennung des Sänger-Ich als dessen Reaktion auf den ausbleibenden Lohn für Minnedienst. Der Trennungstopos, quasi ein Resultat einseitiger Liebe, ist bei Walther als Kritik am Modell der hohen Minne aufzufassen.

Ulrich greift diesen Topos auf, um zu vermitteln, dass ausbleibender Lohn zu einer Beendigung des Minneverhltnisses führt. Mit der Schuldzuweisung an die Dame (vgl. 2,4) oder dem sprichwörtlichen Kommentar *schene ist dicke hene* (vgl. 3,5) wird die im Werbelied traditionsgemäß vollkommene Dame ihres hohen ethisch-moralischen Standpunktes enthoben und auf eine Position gerückt, wo sie für das Sänger-Ich kritisierbar wird. Anders als bei Walther wird die Dienstaufkndigung bei Ulrich jedoch nicht zu Ende geführt. Vielmehr erfolgt mit der Einführung der personifizierten Minne, stilistisch ein Kunstgriff, ab der vierten Strophe eine Kehrtwendung. Indem dann der Minne die Verantwortung aufgeladen wird und der rger des Sänger-Ich sich über ihr entlädt (vgl. 4,1), erhält die Dame ihren hohen Status zurück: Es gibt nichts mehr, was an ihr zu kritisieren ist, so dass von Seiten des Sänger-Ich nicht länger ein Grund für eine Dienstaufkndigung besteht. Der von Walther vorgeschlagenden Lösung einer Trennung des Sänger-Ich von der Dame wird im Fortlauf von Ulrichs Lied eine poetologische Lösung entgegengesetzt, durch

⁹⁵⁹ *Ich sanc hie vor den frowen umb ir blzen gruoz.
den nam ich wider mme lobe ze lne.
sw ich des geltes n vergebene warten muoz,
d lobe ein ander, den si grezen schne.
Sw ich niht verdienen kan
einen gruoz mit mme sange,
dar kre ich vil hrscher man
mnen nak alder ein mn wange.
daz sprichet: mir ist umbe dich
rehte als dir ist umbe mich.
ich wil mn lop kren
an wp, die kunnen danken:
waz hn ich von dien überhören?* (Zitiert nach Bein, Walther, S. 179).

die sich eine Trennung von der Minnedame erübrigt und welche die Grundsätze der hohen Minne nicht konterkariert.

Zunächst erhält aber mit dem Wunsch nach *urloub* ein Tageliedmotiv Eingang in das Lied, das durch Wolfram von Eschenbach geprägt wird.⁹⁶⁰ Im Tagelied meint *urloub* die *Erlaubnis* der Dame an den Ritter, *Abschied* zu nehmen.⁹⁶¹ Nach Wapnewski sei *urloub* bei Wolfram als Überwindung des Abschieds durch die Schilderung dieses Abschieds – eine letzte Liebesvereinigung – zu verstehen.⁹⁶² Der erfüllten und gegenseitigen Tageliedliebe, die Ulrich mit *urloub* evoziert, stellt er die einseitige, unglückliche Liebe seines Sänger-Ich gegenüber. In diesem Sinne mag der Begriff bei Ulrich einerseits Ausdruck des Wunsches sein, wie die Liebesbeziehung des Sänger-Ich alternativ aussehen könnte, andererseits scheint Ulrich wegen des allgemein eher aggressiven Duktus seines Sänger-Ich zugleich einen Gegenentwurf zu der eigentlich positiven semantischen Besetzung des Begriffs zu entwerfen: Die Aussage des Sänger-Ich, *urloub* haben zu wollen, ist dessen Konsequenz aus seiner unentlohten Minnewerbung. *Urloub* steht demnach nicht länger für eine gegenseitige, sondern für eine einseitige, unerfüllte Liebe.

Der folgende Refrain führt auf das Grundthema des Liedes zurück und nennt mit *lôn* (2,11) zugleich die Alternative zum Trennungswunsch des Sänger-Ich. Kontrovers bleibt dabei zunächst, dass zwar durch *lôn* eine Abkehr des Sänger-Ich von der Dame vermieden würde, ein erfolgreicher Minnedienst, der sich eben durch *lôn* äußern würde, aber auch nicht die Fortsetzung der Minnewerbung implizieren würde, weil der Werbende mit dem Entgegenkommen der Dame sein Ziel erreicht hätte.

Als ob es sich an seine höfische Erziehung erinnert, scheint das Sänger-Ich seiner Dame vielmehr eine letzte Chance zu geben: *Frowe, diu mir vor in allen / wilent müeste wol gevallen, / noch vernemt ein liedelîn* (3,1ff.). Die Dame wird in dieser Ankündigung nicht nur erstmals bei ihrem Ständenamen *frowe* genannt, sondern es findet sich darüber hinaus das für das Werbelied typische Motiv der Einzigartigkeit der Dame. So lässt sich die Rede des Sänger-Ich zwar wegen der direkten Ansprache der Dame und den angedeuteten Preiselementen durchaus der 1. Ordnung zurechnen, ergo dem konkreten Vollzug von Minnewerbung, doch markiert die Sangankündigung zugleich eine Metaebene.

Im Hinblick auf diese ist schließlich die Art der Sangankündigung bedeutsam, die sich hier nicht der typischen Formel *ich wil aber singen* bedient, sondern für die das Sänger-Ich den Terminus *liedelîn* nutzt. Als Diminutivform von *liet* steht *liedelîn* in engem Zusammenhang mit *tihten*, das dem Singen als Produktionsprozess vorausgeht.⁹⁶³ Insofern vermag *liedelîn* Assoziationen zu dem Vorgang des Dichtens zu wecken, wodurch sich das Sänger-Ich über

⁹⁶⁰ Wolfram verwendet das Substantiv *urloup* in seinen fünf Liedern insgesamt sechs Mal (vgl. Wapnewski, Peter: Wolframs Tagelied: *Von der zinnen wil ich gen...* (Lachmann Nr. 5)“, in: Wolfram-Studien, hg. v. Werner Schröder, Berlin 1970, S. 9–27, hier S. 18).

⁹⁶¹ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 2009f..

⁹⁶² Vgl. Wapnewski, Wolframs Tagelied, S. 23.

⁹⁶³ Vgl. etwa die Textbelege im Lexer Bd. 1, Sp. 1913.

den singenden Minnewerber hinaus auch als Dichter stilisiert. Wenn aber die Minnewerbung des Sänger-Ich als Dichtung dargestellt wird, öffnet dies nicht nur die 2. Ordnung des Minnesangs, sondern rückt auch den Kunstaspekt, ergo die künstlerische „Gemachtheit“ von Minnewerbung und deren auf die Öffentlichkeit ausgerichtete Unterhaltungsfunktion stärker in den Vordergrund.

Der Verweis auf die künstlerische Artifizialität der Minnewerbung ist mit Blick auf die Fortsetzung der Liedhandlung bedeutsam, die sowohl dem Duktus als auch der Handlung nach nicht mehr dem typischen Werbelied entspricht.⁹⁶⁴ Das Sänger-Ich wechselt nun in einen harscheren Tonfall, wenn es die Dame direkt anspricht: *[I]r sint ne lougen schene, / doch ist schene dicke hene; / daz ist leider an iu schin* (3,4ff.). Was sich zunächst als Schonheitspreis andeutet, schlagt mit dem sprichwörtlichen *doch ist schene dicke hene* (3,5) jäh um und erscheint fast als nüchterne Abrechnung mit der Dame.

Die Verwendung des Sprichwortes reduziert die persönliche Meinung des Sänger-Ich auf ein allgemeines Denkmuster. Dieses findet im Sprichwort seine sprachlich-kulturelle Verankerung und vermag aufgrund dessen stärker in Erinnerung zu bleiben als eine Formulierung dieser Denkweise ohne Sprichwortverwendung. In diesem Sinne wirkt der sprichwörtliche Charakter der Aussage hier pointierend und unterstreicht die Bedeutsamkeit der Aussage im Liedkontext.

Die Bedeutung der Aussage erschließt sich eindeutig erst mit Blick auf den Abgesang der Strophe, in dem es heißt: *[N] wil ich mn singen kren / an ein wb, diu tugende lren / kan und alle fröide mren* (3,7ff.). Es wird deutlich, dass sich die äußere Schonheit der Dame als trügerisch erweist, weil sie im Gegensatz zum Prinzip der Kalokagathie nicht ihrer inneren Beschaffenheit entspricht. Damit wird die Dame ihres hohen moralischen Status enthoben (vgl. Walther und Trennungstopos), was sie in eine Position rückt, in der sie für die Kritik des Sänger-Ich erreichbar wird.

Aus der Tatsache, dass das Wesen der Dame viel weniger ehrenvoll ist als im klassischen Werbelied, zieht das Sänger-Ich die Konsequenz, seine Minnedienste einer anderen Dame zukommen zu lassen, die über die höfischen Qualitäten verfügt, die diese Dame vermissen lässt (vgl. 3,7ff.). Sich an sein imaginiertes Publikum hinauswendend, kündigt das Sänger-Ich deshalb an: *[S]eht, der diener wil ich sn!* (3,10). Da diese Ankündigung auf den Stollenrepetitionsvers fllt, sticht sie formal hervor. Der Repetitionsvers lässt sich funktional mit einem Fazit vergleichen, das die Strophe formal abrundet und zusammenfasst. Diese Aufgabe erfüllt der Vers auch inhaltlich, denn die hier formulierte Ankündigung ist die logische Folge der Absage, die das Sänger-Ich zuvor argumentativ ausführt.

⁹⁶⁴ Unter der Voraussetzung, dass zuvor der Kunstcharakter der Rede ausgestellt wird, wird die Werbeliedgattung nicht eigentlich konterkariert. Es wird vielmehr vorgeführt, welche überraschenden Handlungsverläufe die Gattung des Werbeliedes zulässt, solange diese eben als Produkt künstlerischen Schaffens perspektiviert werden.

Anders als bei Walther, wo die Auswahl des Sänger-Ich vor allem davon abhängt, ob die Frau willens ist, das Sänger-Ich zu entlohnen, rückt Ulrich *tugende* (3,8) und *fröide* (3,9) als die Kriterien in den Fokus, nach denen die Wahl der Dame – hier findet sich wie bei Walther die neutrale Bezeichnung *wb* (3,8) – erfolgt. Da der Dienst des Sänger-Ich davon abhängig ist, ob die Dame *tugende lren* und *fröide mren* kann, gerieren *fröide* und *tugent* hier zu Schlüsselbegriffen. Sie bedingen den Minnedienst des Sänger-Ich (1. Ordnung) und damit in der Konsequenz auch die Existenz öffentlich vorgetragenen Minnesangs. Die Öffentlichkeit und somit die Performativität der Minnewerbung manifestiert sich textlich, wenn das Sänger-Ich seine Zuhörer auffordert: *[S]eht* (3,10). Diesem Verweis auf die Performativität der Minnewerbung unmittelbar die Ankündigung folgen zu lassen, ein *diener* (3,10) sein zu wollen, suggeriert, dass der Dienst des Sänger-Ich nicht nur ein Dienst an der Dame, sondern auch ein Dienst an der Öffentlichkeit ist.

Mit dem Refrain wird die Entscheidung des Sänger-Ich, einer Frau zu dienen, die *fröide mren kan* (vgl. 3,9), erneut begründet, denn nur unter der Voraussetzung der Freudevermittlung (durch die Dame) ist eine Fortsetzung des Minnedienstes, ergo die Vermeidung des Verlusts von Melodien, aus Sicht des Sänger-Ich denkbar. Offen bleibt aber, wie eine Dame, deren *schene dicke hene* (3,5) ist, dieser Voraussetzung gerecht werden kann.

Eine Alternative zur radikalen Dienstaufkndigung, die so gar nicht zur Manier des Werbeliedes passt, bieten die beiden letzten Strophen, die sich stärker an der Systematik des Werbeliedes orientieren. Hier wendet sich das Sänger-Ich an die personifizierte Minne, auf die es seinen Unmut über seine Minnesituation projiziert: *Werdium minne, ich wil dich strfen* (4,1). Die Existenz der Minne ermöglicht es dem Sänger-Ich, seine Frustration auf sie zu projizieren, so dass die Minnedame unbescholten bleibt. Das Sänger-Ich gibt nicht länger der Dame die Schuld an seiner Misere, sondern der Minne, die ihm gegenüber *harte entslfen* (4,2) ist und in deren Fessel das Sänger-Ich strauchelt (vgl. 4,3).

Obwohl die Minne und die Dame zwei unterschiedliche Rollen darstellen, wird eine gewisse Koinzidenz der beiden Instanzen evoziert, indem es heißt, der Sang des Sänger-Ich habe nicht nur der Dame, sondern auch der Minne gegolten (vgl. 4,5). Genau wie das Sänger-Ich jedoch ohne die Unterstützung der Dame zurechtkommen muss, klagt es auch in Bezug auf die Minne: *[D]ner helfe ich nie bevant* (4,6). Anders als die Dame lässt sich die Minne als Herrin nicht wechseln. So bleibt dem Sänger-Ich nichts anderes, als flehentlich die Minne zu bitten: *[H]ilf! ich bin mit spilnden ougen / wunt inz herze sunder lougen / daz tet mir ein wb s tougen* (4,7ff.). Das Herzmotiv, das in der zweiten Strophe noch in Zusammenhang mit der Dame steht, wird nun auch mit der Minne verbunden, wodurch sich beide Instanzen noch weiter annähern. Allerdings steht die Minne hierarchisch über der Dame, was daraus deutlich wird, dass das Sänger-Ich sie um Hilfe in Bezug auf die Dame bittet.⁹⁶⁵ Während es noch in

⁹⁶⁵ Die Minne steht als Personifikation, gleichsam als bernatrliches Wesen, über dem Sänger-Ich und der Dame. Erst aufgrund dieser Stellung kann aber das Sänger-Ich seinen Frust über die unerfüllte Liebe getrost an der Minne auslassen (vgl. Schnell, Causa amoris, S. 461).

der zweiten Strophe heißt, das Sänger-Ich wnsche sich ein *grezen* (2,8) von der Dame, ergo eine Aufmerksamkeitsbekundung ihrerseits, ist es ist es nun ihr Blick, durch die sein Herz verwundet wird (vgl. 4,7).

Trotzdem hält das Sänger-Ich an der Dame fest: *[A]n der ist dienst bewant* (4,10). Es bleibt zwar die alte Forderung nach *ln* (vgl. 4,11 ff.), doch scheint die vorangehende Dienstaufsage jetzt geradezu vergessen. Denn mit der Instanz der Minne bietet die Werbeliedgattung gegenüber der unerreichbaren Dame ein Objekt der Kritik, mittels dem die Dame von ihrer Schuld entlastet werden kann. Eine Abwendung von der Dame wäre ob ihrer Unschuld nicht länger tragbar und wird auch vom Sänger-Ich nicht mehr ins Auge gefasst.

Stattdessen konzentriert sich das Sänger-Ich auf die Minne, die nun quasi die „Lösung“ seiner Minneprobleme bedingt: *Minne, heile mne wunden / , die mir in vil kurzen stunden / von der strle dn geschach* (5,1 ff.). Gattungskonform werden hier neben Minnepfeil und – apostrophe weitere typische Topoi und Motive versammelt: die *liechten wangen* (5,4) der Dame, *ir ougen blic* (5,5), der das Sänger-Ich gefangen setzt (vgl. 5,5), ihr roter Mund (vgl. 5,6)⁹⁶⁶, der alle Sinne des Sänger-Ich erfasst (vgl. 5,7). Anders als bei Walther wird die Dame damit wieder auf ihren alten ethisch-moralischen Status hinaufgehoben: ber Kritik ist die makellose Dame erhaben.⁹⁶⁷ Unter dieser Voraussetzung ist das Fazit, *ich s muoz iemer minnen* (5,8), wenig überraschend. Mit dem abschließenden Refrain wird letzteres sogar nochverstrkt. Hier heißt es im Gegensatz zu den Refrains der Vorstrophen: *Swer vil dienet lange zt, / ist sn frowe in tugenden schowe, / wizzent daz si ln im gt* (5,11 ff.).

Dieser Refrain, der anders als die Vorstrophen *dienen* und *singen* nicht in einen unmittelbaren Zusammenhang bringt, hält endgültig fest, dass es gerade die Tugenden bzw. die Vortrefflichkeit der Dame ist, welche die Hoffnung des Minnewerbers auf Lohn legitimiert. Diese bleiben der Dame dank der über allem stehenden Instanz der Minne auch stets erhalten. So ist es letztlich die Minne, die den Widerspruch zwischen der erwogenen Dienstaufkndigung des Sänger-Ich und *iemer minnen* (5,9) zugunsten einer Fortsetzung des Minnedienstes an der Dame aufzulösen vermag.

Anlehnend an die literarische Tradition (v. a. Walther) präsentiert dieses Lied zwei unterschiedliche Lösungsvarianten für den alten Minnekonflikt des Minnewerbers und wiegt diese gegeneinander ab. Als Reaktion auf ausbleibenden Minnelohn, der in den Refrains als Grundproblem der liedinternen Handlung pointiert wird, werden zunächst die Absage an die Dame und die Suche nach einer neuen Frau als mögliche Strategien zum Erwerb von *fröide* herausgestellt. Bevor aber diese Möglichkeit ausgeführt wird, erfolgt ein deutliches Ausstellen der Literarizität von Minnewerbung (2. Ordnung) und in eben diesem Licht erscheint schließlich auch die Darstellung dieser Möglichkeit. Als Produkt künstlerischen

⁹⁶⁶ Zur Beschreibung des roten Mundes als machtvollen sinnlichen Reiz vgl. Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*, S. 146. Nach Goheen evoziere neben Feuer auch Blut die Macht der Sinnlichkeit (vgl. Lied 40,2,1f.).

⁹⁶⁷ Vgl. Schnell, *Causa amoris*, S. 463.

Schaffens werden Dinge sagbar (z. B. Absage an Dame, Suche einer neuen Dienstherrin), welche sich ansonsten durch die Konventionen der hohen Minne verbieten.

Mit dem Auftreten der personifizierten Minne erfolgt dann aber ein radikaler Bruch und eine Rückkehr zur 1. Ordnung. Die Dienstaufsage lässt sich aufgrund der Unschuld der Dame, die dadurch gegeben ist, dass alle Verantwortlichkeit der Minne zufällt, nicht länger legitimieren. Außerdem wird im abschließenden Refrain noch einmal besonders herausgestellt, dass es erst die Vortrefflichkeit der Dame ist, welche die Hoffnung des Sänger-Ich auf Lohn rechtfertigt. So garantiert in letzter Konsequenz und aus poetologischer Sicht erst die Instanz der Minne den Fortbestand des (klassischen) Werbeliedes, weil durch sie die Hoffnung auf Lohn möglich wird, die das Sänger-Ich wiederum zu seiner Werbung bewegt.

5. Auswahlliteratur

Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 146; Händl, Rollen, S. 308ff.; Klappenbach, Urkundensprache, S. 185–264; KLD II, S. 579f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49; Ranawake, Strophenkunst, S. 208f.; Schnell, Causa amoris, S. 347 und S. 463; Singer, Sprichwörter des Mittelalters, Bd. III, S. 61; Spanke, Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling (in: ZfrPh); Streicher, Minnesangs Refrain, S. 28–40 und S. 428–435; Touber, Rhetorik und Form, S. 65; Touber, Strophenformen, S. 19; Wapnewski, Wolframs Tagelied, S. 9–27.

Lied 10

1. Allgemeine Angaben

C: 89^{vb}–90^{ra}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XVII.	36.XVII.	X.	XXXVIII.	59.X.
Strophe/Vers		1.	1	136	1.
		2.	12	147	2.
		3.	23	158	3.
		4.	34	169	4.
		5.	45	180	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: A4ma A4mb / A4ma A4mb // A4mc A4md A4mc A4md A4md // [2we+2we] [2mf+A1mf+A1mf].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetition.

44 / 44 // 44444 // 44

- I. 1. Stollen (V. 1–2) A
- II. 2. Stollen (V. 3–4) A
- III. Abgesang (V. 5–9) A*A*A‘*
- IV. Refrain (V. 10–11) R

Der Aufgesang besteht aus vier kreuzgereimten Vierhebern mit jeweils einsilbig-männlicher Kadenz⁹⁶⁸ am Versende (ab ab). Die Versübergänge innerhalb des Aufgesangs und der Übergang vom Auf- zum Abgesang sind synaphisch gestaltet⁹⁶⁹, so dass die Stollengrenzen kaum hervortreten.

Der Abgesang besteht aus fünf Vierhebern mit stollenartiger Struktur. Die metrische Struktur A wird repetiert und durch einen Stollenschlussvers (hier A‘) abgeschlossen. Wie schon im Aufgesang zeichnen sich die Versenden der ersten vier Abgesangsverse durch einsilbig-männlich kadenzierten Kreuzreim (cdcd) aus, an den sich der fünfte Abgesangsvers durch Paarreim (dd) anschließt.⁹⁷⁰ Es zeigt sich hier der „Reihenstrophencharakter“⁹⁷¹ des Liedes. Kuhn spricht von einer Abfolge von „vier ‚Stollen‘ + ‚Vorbildungsvers‘ + Refrain“⁹⁷². Der Bau der Strophe, die sich als stollig gebaute Kanzone und mit mehrfacher

⁹⁶⁸ Lediglich in der ersten Strophe besitzt die Stollenspitze zweisilbig-männlich kadenziertes Versende.

⁹⁶⁹ Die einzige Ausnahme bildet der Versübergang vom ersten zum zweiten Stollenvers in der ersten Strophe mit zwei Senkungen.

⁹⁷⁰ Für die Reimstruktur lassen sich keine entsprechenden Parallelen unter den nordfranzösischen Kanzenstrophen ausmachen (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 290). Zweisilbig-männliche Kadenzen finden sich lediglich in 2,6, 2,8, 2,9, 3,5 und 3,7.

⁹⁷¹ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 215.

⁹⁷² Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49. Kuhns Begriff „Vorbildungsvers“ (des Refrains) ist missverständlich, da sich der Vers formal stärker an den Abgesang anschließt als an den Refrain (z. B. aufgrund seines Reimes). Er fungiert demnach weniger als Vorbildung des Refrains, sondern vielmehr als Abschluss des Abgesangs.

metrischer Gruppenrepetition beschreiben lässt, weist Parallelen zu unterschiedlichen Formtraditionen auf, ohne dass sich aber entweder eine nordfranzösische, provenzalische, mittellateinische oder deutsche Formtradition eindeutig als Vorbild bestimmen ließe.⁹⁷³ Nach Ranawake sei für die Strophe am ehesten „provenzalischer Anstoß, nicht aber strenges Vorbild (!)“ anzunehmen.⁹⁷⁴

Der Übergang vom Abgesang zum Refrain ist asynaphisch gestaltet: Durch den auftaktlosen Refrain wird gegenüber dem auftaktigen Rest der Strophe der Beginn eines neuen Strukturteils markiert. Der Refrain besteht aus zwei zerlegten Vierhebern. Der erste Vierheber ist durch eine einfache Zäsur nach der zweiten Hebung zerlegt (2/2) und es findet sich hier ein weiblich kadenzierter Zäsurreim (ee). Der zweite Refrainvers zeigt doppelte Zäsur (2/1/1) mit dreifachem, zweisilbig-männlichem Zäsurreim, wodurch im Vergleich zum vorangehenden Vers eine formale Komplexitätssteigerung erzielt wird. Nach dem relativ gleich bleibenden kanzonalen Strophenteil erfolgt durch die Zerlegung der Refrainverse ein sehr dynamischer formaler Kulinationspunkt.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,8 *tragent ir*: Zeigt zweisilbige Senkung. Durch eine Veränderung der dialektalen Form *tragent* zu *tragt* erfolgt bei Ba und K eine Tilgung der überschüssigen Senkungssilbe. Vgl. auch Grammatischer Kommentar.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,4 *mīs*: Schwach betonte Form des Poss.-Pron..s *mīnes*. Die Form geht auf den alem. *n*-Schwund zurück (vgl. Paul §M43, Anm. 1). Vgl. auch *mīns herzen gir* (5,9).

1,6 *frid und fruot*: Durch Alliteration wird diese Doppelformel besonders pointiert. Sie hebt auf einen gegenwärtigen Zustand ab, der sich durch *Friedlichkeit* und deshalb auch *Frohsinn*

Derartige Formen der „Endendifferenzierung“ sind aus den Formen der Estampien bekannt (vgl. Anm. 546), die als Tanzbegleitung fungieren (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 294).

⁹⁷³ Nach Ranawake besitze die Strophe zwar Ähnlichkeiten zur nordfranzösischen Reihenstrophe, doch sei diese Strophenform zur Zeit Ulrichs von Winterstetten eine unmoderne, „veraltete Form“ (Ranawake, Strophenkunst, S. 293), weshalb es wiederum unwahrscheinlich sei, dass diese als direktes Formvorbild fungiert habe. Möglich sei allenfalls eine Orientierung Ulrichs an früheren Dichtern, zum Beispiel Burkhard von Hohenfels und Otto von Botenlauben, deren Strophenformen sich durchaus noch an der klassischen französischen Strophe orientiert hätten. Gegen diese Annahme spreche allerdings, dass deren (unhöfische) Liedinhalte sich nicht mit der höfischen Reihenstrophe vereinbaren ließen (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 293).

Es sei aber auffällig, dass der melodische Bau der nordfranzösischen Reihenstrophe Affinitäten zu den Strophenformen volkstümlicher (also unhöfischer) romanischer Tanzlieder aufweise – die Aufforderung zur Sommerfreude (= Tanzfreude?) in Ulrichs Lied (V. 1,7f.) könne als Hinweis auf diese Formtradition und -funktion gewertet werden. Dazu passe auch, dass sich für den abschließenden Abgesangsvers Parallelen unter den Estampien, einer höfischen Tanzliedform, finden ließen (vgl. Anm. 1051), während wegen der Repetitionsstrukturen der Strophe auch Parallelen zur provenzalischen *dansa* vorhanden seien (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 296, und Stengel, Edmund: „Ableitung der provenzalisch-französischen *Dansa*- und *Virelay*-Formen“, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur Bd. 16 (1894) S. 94–101). Darüber hinaus sei auch mittellateinischer Einfluss nicht auszuschließen, gerade weil Ulrich sich im klerikalen Milieu verorten lasse (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 298f.).

⁹⁷⁴ Ranawake, Strophenkunst, S. 299.

auszeichnet. Da *frid* und *fruot* eigentlich Ausdrücke eines einzigen komplexen Begriffes (*Frieden*) sind (Hendiadyoin), steht das Präd. (*ist*) im Sgl.. Um die stilistische Ausformung des Verses beizubehalten, werden in der Übersetzung beide Begriffe ins Nhd. übertragen, aber abweichend vom mhd. Text die Pl.-Form des Prädikats gewählt. Der Begriff *fruot* wird mit *Frohsinn* übersetzt, um zumindest phonetisch die Alliteration auf /f/ wahren zu können; er impliziert aber auch die Semantiken *Gedeihen* (anlehnend an *fruht* (1,5)) und *Verständigkeit*.⁹⁷⁵ Ein vergleichbares Beispiel findet sich mit *ân ende und âne zil* (5,4), welches auf die *End- und Sinnlosigkeit* eines Geschehens abhebt.

1,7 Swâben: Das Substantiv tritt meistens als stM. auf (Nom. Pl. *Swâbe*), kann aber, wie in diesem Fall, auch als swM. flektiert werden (Nom. Pl.).⁹⁷⁶

1,8 tragent: Ist hier Imp. Pl., der im Alem. wie die 3. Pl. Ind. Präs. auf *-ent* gebildet werden kann. Ausgleich der dialektalen Form erfolgt bei Ba und K (Vgl. Paul §M70, Anm. 8). Vgl. auch *tragent* in 2. Form, c) Abweichungen von der Alternation.

1,9 mit zûhten: Der Plural des Tugendwortes *zuht* ist durchaus gebräuchlich. Während *zuht* auf den kultivierten Menschen, also das Ergebnis einer höfischen Erziehung abhebt, bezieht sich *zûhten* auf ein konkretes Verhalten oder allgemeine Umgangsformen.⁹⁷⁷ Die Verwendung des Plurals ist in diesem Kontext semantisch, aber auch metrisch bedingt.

2,3 ir liehteverwer rôter munt: Die Attribute *liehteverwer* und *rôter* beziehen sich auf das Substantiv *mund*. M betrachtet *verwer* als Substantiv und *liehte* als dessen Adj.-Attribut. Durch Ergänzung des Poss.-Pron.s *ir* (*rôter munt*) konstruiert M den Parallelismus *ir liehte varwe, ir rôter munt*.

4,5 ûffen: Pröp. mit Akk.,⁹⁷⁸ vermutlich aus *ûfan*.⁹⁷⁹

4,8 ez: Wird bei M, Ba und K durch den Negationspartikel ergänzt zu *ezn*.

5,4 ân ende und âne zil: Vgl. *frid und fruot* (1,6).

5,9 mîns herzen gir: Das Poss.-Pron. (Gen. Sgl. N.) erscheint in schwach betonter Position als *mîns* (vgl. *mîs* (1,4)); hier mit Bezug auf *herzen* (swN.). Be bezieht das Pron. wohl auf *gir/gër* (Nom. Sgl. F.), was eine Änderung zu *mîn* erfordert.

b) *Sachkommentar:*

2,3 rôter munt: Vgl. Sachkommentar Leich I.

2,7 ir wunnebernden reinen fruht: Vgl. Sachkommentar Leich IV.

4,1ff. Mittelalterliches Gerichtswesen: Im Mittelalter existieren mit dem Kirchenrecht und dem weltlichen Recht zwei Rechtssysteme nebeneinander, wobei sich besonders letzteres sozial und regional unterschiedlich darstellt. Das weltliche Recht orientiert sich am fränkischen Vorbild, nach dem sich über das autochthone Volksgericht das Königsgericht erhebt; königliche Amtsträger sitzen dem Gericht vor und tragen dazu bei, es in der

⁹⁷⁵ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 390a und Lexer Bd. 3, Sp. 545.

⁹⁷⁶ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 763a.

⁹⁷⁷ Vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 252.

⁹⁷⁸ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 1710.

⁹⁷⁹ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 178a.

fränkischen Monarchie zu einem bedeutenden Machtinstrument zu entwickeln.⁹⁸⁰ Unter Karl dem Großen werden schließlich Schöffengerichte gebildet und die allgemeine Dingpflicht⁹⁸¹ wird auf drei Termine jährlich beschränkt. Diese Idee königlicher Gerichtssuprematie, einer Gerichtsstruktur mit dem König an der Spitze, der seine Gerichtsgewalt durch Leihe überträgt, überdauert die Auflösung des Karolingerstaates, doch erweist sich der mitregierende Adel von Anfang an Träger einer eigenständigen Gerichtsbarkeit.⁹⁸² Die Kaiser, besonders Friedrich I, versuchen, Grundsätze des Römischen Rechts, etwa Gleichheit vor dem Recht, im Interesse des deutschen Reiches gültig zu machen. Durch die Feudalisierung, welche unter anderem die Entwicklung eines eigenen, aber territorial unterschiedlichen Lehnrechts zur Folge hat⁹⁸³, beschleunigen sich die Zersplitterungstendenzen, die zu einem judizalen Partikularismus führen. Die hoch- und spätmittelalterliche deutsche Gerichtsbarkeit kennzeichnet sich folglich durch einen strukturellen Pluralismus von Gerichtsbarkeiten, die auf allen Ebenen miteinander konkurrieren und einander in ihren Kompetenzen überschneiden.⁹⁸⁴

4. Interpretation

Die erste Strophe dieses Sommerliedes ist als Reflexion des männlich codierten Sänger-Ich gestaltet. Dieses sinniert: *Ich solde den liechten sumer loben; / des hân ich mich versûmet her* (1,1f.). Anstatt sein Versäumnis in Form einer ausladenden Sommerbeschreibung nachzuholen,⁹⁸⁵ beschränkt sich das Sänger-Ich hier aber auf die Aussage, *daz lant ist niden und dâ bî oben / geblüemet nâch mîs herzen gir* (1,3f.). Die Beschreibung des Sommerszenarios wird auf ein Kernmotiv, die blühende Landschaft, reduziert. Sprachlich manifestiert sich dieses in den Schlüsselwörtern *sumer* und *geblüemet*.

Mit Beginn des Abgesangs legt die Handlung ihren Fokus auf die nutzbringende Seite des Sommers. Dabei wird ein weniger stereotypes Merkmal des Sommers in den Vordergrund gerückt: *[D]iu zît uns bringet niuwe fruht, / frid und fruot ist uns bereit* (1,5f.). Stilistisch heben eine Alliteration und eine Doppelformel (*fruht, / frid und fruot*) die positiv konnotierten Errungenschaften der Jahreszeit hervor. Die Begriffe sind hinsichtlich ihrer Semantik recht allgemein: Während *fruht* sowohl auf Feldfrüchte und landwirtschaftliche

⁹⁸⁰ Vgl. Drüppel, Hubert: „Gericht/Gerichtsbarkeit, I. Allgemein und deutsches Recht“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.

⁹⁸¹ Zur Herkunft und Bedeutung mhd. Rechtswörter, wie zum Beispiel *dinc*, *verteidingen*, *sache*, *buoze*, *suone* und *urteil*, vgl. auch Schwarz, Ernst: Kurze deutsche Wortgeschichte, Darmstadt 1967, S. 24ff.

⁹⁸² Vgl. Drüppel, „Gericht/Gerichtsbarkeit“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.

⁹⁸³ Vgl. Dinzelbacher, Peter: „Recht“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 674–676.

⁹⁸⁴ Vgl. Drüppel, „Gericht/Gerichtsbarkeit“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.

⁹⁸⁵ Typisch ist bei Ulrich etwa die Schilderung des sommerlichen Erscheinungsbildes von Wald, Heide und Wiese mittels Kleidermetaphorik, an die sich eine Beschreibung der lieblich zwitschernden Vögelchen anschließt.

Erzeugnisse als auch auf Neugeborene abheben kann, zielen *frid und fruot* auf Frieden, Sicherheit oder Ruhe und auf Verständigkeit oder Frohsinn. Fest steht daher nur, dass der Sommer hier als eine bereichernde, friedvolle und durchaus erwünschte Jahreszeit inszeniert wird.

Aus der Verwendung des Pronomens *uns* geht hervor, dass das Sänger-Ich zunächst als Teil der Menschengruppe auftritt, der die Früchte des Sommers zuteil werden. In den folgenden Versen wird diese Gruppe näher spezifiziert, indem sie mit *Swāben* (1,7) apostrophiert wird. Hierbei handelt es sich um eine regionale Bezeichnung, die auch auf den biographischen Hintergrund des Dichters zutrifft und sich nur an dieser einen Stelle des Winterstettenschen Œuvres findet.

Das Sänger-Ich fordert die Landsleute des Dichters auf: *[N]emt die alten zuht / her für, sô tragent ir êren kleit, / mit zühten sult ir sîn gemeit* (1,7ff.). Der Sommer wird hier nun zum Anlass für *zuht*, wobei diese sich wiederum in dem ehrenhaften Verhalten der Menschen niederschlägt. Rhetorisch auffällig ist in diesem Kontext die Verwendung kleidermetaphorischer Elemente (z. B. *êren kleit* (1,8)), die innerhalb der Winterstettenschen Natureingänge in der Regel ausschließlich auf das Aussehen der Natur bezogen werden. Durch den Bezug auf eine menschliche Verhaltensweise erfährt die Kleidermetaphorik in diesem Lied jedoch eine Präzisierung. So beschreibt sie nicht länger bloß äußere Merkmale, sondern in Bezug auf den Menschen auch innere, charakterliche Eigenschaften. Die unbeschwerte Sommerfreude, die auch in diesem Lied evoziert wird, wird hier folglich mit der Aufforderung verbunden, sie auf höfisch kultivierte Weise zu verleben. Durch den Gebrauch der Kleidermetaphorik erscheint dieses erwünschte Verhalten wiederum wie ein „Charakterschmuck“, der den Menschen in besonderer Weise zielt.

Dem ungewöhnlichen Sommereingang, der seinen Fokus weniger auf die Natur, sondern vielmehr auf die Menschen legt und den Nutzen, den diese durch den Sommer haben, folgt ein Refrain, in dem mit der Rede des Sänger-Ich über sein Singen eine metakommunikative Handlungsebene geöffnet wird: *Swem ich singe, swiez erklinge, / swaz ich sage, doch trage ich klage* (1,10f.).⁹⁸⁶ Das Sänger-Ich räumt ein, dass all sein Singen ihm wenig nützt, sondern es weiterhin unter Kummer leidet. Der Grund für den Kummer lässt sich erahnen, denn in dem gattungstypischen Terminus *klage* klingt bereits das folgende Minnethema an.

Zugleich wird deutlich, dass der Sommer, der überall allgemeine Sommerfreude verursacht, im Kontrast zu der persönlichen Befindlichkeit des Sänger-Ich steht. Auffällig ist an dieser Stelle auch die Verengung der Perspektive von *uns* (1,5) zu *ich* (1,1). Dadurch wird deutlich, dass das Sänger-Ich zwar insoweit zu der Gruppe der anderen Menschen gehört, als auch ihm die sommerlichen Vorzüge zwar zuteil werden. Allein steht es jedoch damit, dass es diese im Gegensatz zu den anderen nicht genießen kann. Die Kontrastierung des traurigen Sänger-Ich und der fröhlichen übrigen Welt gehört zu den prominenten Motiven des

⁹⁸⁶ Die Refrainaussage wird auch auf einer phonetischen Ebene gegliedert, denn auf die Pronomen *swem*, *swiez* und *swaz* mit den gleichen /sw/-Anlauten fallen stabreimartig Hebungen.

Werbeliedes und lässt deshalb ebenfalls einen bestimmten folgenden Handlungsverlauf antizipieren.

Der Refrain erweist sich besonders mit Blick auf die textinterne Kommunikationssituation als bedeutsam, denn das Sänger-Ich macht hier sein Handeln thematisch, indem es dieses als *singen* beschreibt. Dabei wird aber das Singen nicht bloß auf das Minnethema bezogen, wobei das Sänger-Ich in der Rolle des doppelt codierten Minnewerbers auftritt (1. Ordnung), sondern es wird zugleich mit Blick auf seine nach außen gerichtete Unterhaltungsfunktion perspektiviert. In der Reflexion der Funktion einer Minnewerbung, die in erster Linie als ein die Öffentlichkeit unterhaltender Sang zu begreifen ist, manifestiert sich die 2. Ordnung.

Deutlich wird diese Kommunikationssituation auch dadurch, dass der Refrain – eingebettet in den Parallelismus *swem ich singe – swaz ich sage* – zunächst die bekannte, komplementäre Paarformel *singen und sagen* zitiert, die auf das höfische Dichten anspielt.⁹⁸⁷ Ergänzt wird diese durch *erklinge*, wobei das Wahrnehmen akustischer Signale insbesondere auf die Rezeption des Gesangs anspielt. Somit stellen diese Verben insbesondere die nach außen und auf Performanz hin ausgerichtete Sängerrolle des Sänger-Ich in den Fokus, während die Rolle des Minnewerbers vor allem in *klage* anklingt.

Singen, sagen und erklingen spielen auf eine Form des Dienstes an, die auf die Gesellschaft ausgerichtet ist. Diese Lesart wird durch das unbestimmte Relativpronomen *swem*verstärkt, das keinen konkreten Adressaten in den Blick nimmt, sondern mehrere Bezugsmöglichkeiten offen lässt. Da eine Minnedame vom Sänger-Ich meist als *frowe* angeredet wird oder sie sich identifizieren lässt, weil das Sänger-Ich ein Pronomen in der dritten Person verwendet (*si, ir*), ist zwar nicht auszuschließen, dass auch sie mit *swem* gemeint sein könnte, wahrscheinlich ist dies aus den beiden genannten Gründen aber nicht. Eher wäre an die *Swben* (1,7) zu denken, welche das Sänger-Ich bereits vorher direkt adressiert.

Der thematische Fokus des Refrains, der den Kunstcharakter und die daran gekoppelte Unterhaltungsfunktion von Singen in den Blick nimmt, spiegelt sich auch in seiner metrischen Gestaltung. Durch die Zerlegung der Verse in immer kleinere metrische Einheiten, durch die Alliterationen und durch die Reime werden klangliche Besonderheiten erzielt, in denen sich die Kunsthaftigkeit der Verse ausdrückt. Somit stützen sich die formale Gestaltung des Refrains dessen inhaltliche Ausrichtung gegenseitig.

Das Eingeständnis des Sänger-Ich am Schluss des Refrains, trotz seiner sngerischen Bemühungen Kummer ertragen zu müssen (vgl. 1,11), bildet eine semantische Überleitung zur Folgestrophe, in der das Sänger-Ich den Grund für seine Klage näher ausführt. Während das Sänger-Ich mit Beginn der zweiten Strophe als der doppelt codierte Minnewerber auftritt (1. Ordnung), der aufgrund seiner Liebe zur Dame dieser durch Gesang dient, wird im Refrain durch die starke Pointierung des Sang- und Dichtungsaspektes auch die 2. Ordnung aktualisiert. Ausgehend von dieser Metaebene liesse sich *doch trage ich klage* (1,11) auch

⁹⁸⁷ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 229b sowie Bd. II/2, Sp. 17b und Lexer Bd. 2, Sp. 571.

als programmatische Ansage verstehen, denn das Sänger-Ich wird seine hier angekündigte Klage konkret vollziehen. Unter dieser Voraussetzung ist *klage* (1,11) auch als Verweis auf einen Liedtypus und somit eine ganz bestimmte Gattungstypologie zu verstehen, wobei es sich durch dieses Verweisen gewissermaßen selbst als Dichtung kennzeichnet.

Die folgenden beiden Strophen greifen mit ihrem anaphorischen Strophenbeginn [*m*]/*in klage ist* (2–4,1) die Klageansage des Refrains auf. Dabei wird die Klage im doppelten Wortsinn vollzogen als eine Klage des eigenen Minneleids und als Klagelied, dessen Vortrag der Unterhaltung des Publikums dient.⁹⁸⁸ Die Redundanz, die hier einerseits anaphorisch ausgedrückt wird, sich mit Blick auf die Werbeliedgattung aber auch im Aufgreifen eines festen, überwiegend gleichbleibenden Sprach- und Motivinventars äußert, wird in diesem Lied auch metrisch aufgegriffen: Die metrisch-musikalischen Einheiten von Auf- und Abgesang stimmen überwiegend überein; es werden selbst innerhalb der Strophen die gleichen Muster ein und andere Mal wiederholt. Die Form vermittelt auf diese Weise den Eindruck, dass einem festen, gleichbleibenden Muster gefolgt wird. Das korreliert mit dem Inhalt von Auf- und Abgesang insofern, als dass hier der Vollzug von Minnewerbung, ergo die Aktualisierung einer Gattung, die nach festen Regeln erfolgt, inszeniert wird.

Der Klagegrund des Sänger-Ich richtet sich in der zweiten Strophe darauf, dass das Sänger-Ich durch *ir minneclcher ougen schn* (vgl. 2,2) verwundet wird. Aufgrund der bisherigen Gattungsreferenzen, z. B. (verkürzter) Natureingang oder Klageankndigung, steht zu vermuten, dass sich *ir* auf die Minnedame bezieht, obwohl diese bislang noch nicht direkt benannt wurde. Auch das Motiv der Verwundung des Minnewerbers durch einen Blick (der Dame) verweist unmittelbar auf den Gattungstypus des Werbeliedes und unterstützt die Annahme, dass hier die Minnedame gemeint ist.

Das Motiv wird im Folgenden weiter ausgestaltet, indem die Augen als der Körperteil, von dem die Verwundung des Sänger-Ich ausgeht, um *ir liehteverwer rter munt* (2,3) ergänzt wird. Der Blick von Augen und Mund der Dame treffen das Sänger-Ich *enmitten in daz herze mn* (2,4). Das bei Ulrich beliebte Herzbild verdeutlicht die akute innere Betroffenheit des Sänger-Ich. Auffällig ist die Präzisierung von *ougen* und *mund* mittels der lichtmetaphorischen Attribute *minneclcher schön* (2,2) und *liehteverwer* (2,3).⁹⁸⁹ Da insbesondere das Auge als Verbindung zwischen Innenleben und äußerem gilt, deutet das Lob des Auges zugleich auf eine vortreffliche innere Beschaffenheit hin. Diese wird in den Folgeversen in den Blick genommen: Die *kiusche* (2,5), *zuht* (2,5) und *tugenden* (2,8) der Dame versinnbildlichen ihren makellosen Charakter. Dieser spiegelt sich in der an einen

⁹⁸⁸ Während die Klage des Minneleids Teil des Vollzugs von Minnewerbung ist und somit der 1. Ordnung, ordnet sich die metareflexive Ankündigung, dass ein Klagelied vollzogen werde, der 2. Ordnung zu.

⁹⁸⁹ In Bezug auf die Augen entspricht dies der mittelalterlichen Konzeption der Augen als Lichtspender für lichtvolle Schönheit, deren Glanz „eine metaphysische Implikation einschließt, die aus der Verwandtschaft mit dem göttlichen Licht hervorgeht“ (Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 144). Die rote Farbe des Mundes entspreche nach Goheen wiederum der Farbe des Blutes und stehe als solche für die Macht der sinnlichen Reize der Schönheit (vgl. Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 145).

Marienberg erinnernden Bezeichnung *ir wunnebernden reinen fruht* (2,7) wider.⁹⁹⁰ Kombiniert werden diese Schönheitsbeschreibungen mit dem Motiv der Unübertreffbarkeit der Dame durch andere (vgl. 2,8), wodurch die endgültig auf ihren hohen ethisch-moralischen Status gehoben wird.

Die genannten Motive und Beschreibungsmerkmale sind gattungstypisch. Sie verweisen auf den Minnesang 1. Ordnung. Es tritt hier folglich ein Sänger-Ich auf, das Minnewerbung direkt vollzieht. Es ist als ein singendes und minnendes Sänger-Ich stilisiert, das durch sein Singen um die auserwählte Minnedame wirbt. Eine metakommunikative Ebene, für die auch die poetologischen Reflexionen des Minnesangs 2. Ordnung typisch sind, etabliert sich erst mit Beginn des Refrains.

Mit Beginn des Refrains erfolgt jedoch ein Bruch, der sich sowohl formal als auch inhaltlich äußert. Metrisch werden die gleichförmigen Kanzonenverse nun durch einen dynamischen Refrain abgelöst, dessen kleinteilig zerlegte Verse abwechslungsreich und bewegungsintensiv wirken. Dies korreliert mit dem inhaltlichen Wandel, der zum Refrain hin erfolgt. Die melancholische Klagementalität der (gleichmäßigen) Kanzonenverse wird durch das Sangthema des Refrains abgelöst, dessen Rhythmik passend dazu einen vorwärtstreibenderen, energetischeren Charakter besitzt. Die Metrik des Refrains mit ihren kurzen Hebungssprüngen und die klanglichen Merkmale des Refrains (Alliteration, Reim, Doppelformel) lassen ihn durchkomponiert erscheinen. Dieser Umstand spiegelt jedoch unmittelbar das inhaltliche Thema des Refrains wider, das sich in den durch Reim pointierten Leitwörtern *singe*, *erklinge*, *sage* und *klage* (vgl. 2,10f.) manifestiert. Durch das spezifische Zusammenspiel von Inhalt und Form wird als Thema des Refrains Dichtung und deren Aufführung gewissermaßen direkt vorgeführt.

Dieses Thema spiegelt sich auch in der Ausgestaltung der Sänger-Ich-Rolle, denn aufgrund der metakommunikativen Lexik tritt die Sängerrolle deutlich stärker in den Vordergrund, d.h. an die Stelle des minnenden und singenden, ergo doppelt codierten Sänger-Ich, das innerhalb der Strophe als Minnewerber auftritt, tritt nun der Sänger, der den Erfolg seines Sanghandelns reflektiert. Folglich gründet sich die Klage des Sänger-Ich nun nicht mehr auf den ausbleibenden Minnelohn, sondern auf den ausbleibenden Lohn für seine Sangdienste. Im Zentrum des Refrains stehen somit Fragen nach der Entlohnung von Sängern, die Minnesang als gesellschaftsbezogene Form von Dichtung und Kunst praktizieren.

Die dritte Strophe greift anaphorisch den Beginn der zweiten Strophe auf. Das Sänger-Ich tritt nun wieder in der doppelt codierten Rolle des Minnewerbers auf, der seine Minneklage fortsetzt (1. Ordnung): *Mîn klage ist, daz ich sende nôt / von der vil herzelieben hân* (3,1f.). Der direkte Vollzug von Minnewerbung wird hier über die geradezu stereotype Aktualisierung der Gattung verdeutlicht. So leidet das Sänger-Ich nicht nur *sende nôt von der vil herzelieben*, sondern klagt auch, dass die Minnedame ihm *noch nie enbôt*, / *ich sold in ir genâden stân* (3,3f.). Der Wunsch nach *genâde* wird gattungskonform dahingehend

⁹⁹⁰ Vgl. zu *reine fruht* Sachkommentar Leich IV.

präzisiert, dass das Sänger-Ich sich ein verbales Entgegenkommen von der Angebeteten wünscht: *[I]r rede ist gegen mir gar verswigen, / daz s nie wort ze mir gesprach. / sus ht diu liebe mir verzigen* (3,5ff.). Im Ausbleiben eines Gesprächs zwischen Minnewerber und umworbener Dame versinnbildlicht sich die Distanz, die zwischen beiden herrscht und insbesondere von Seiten der Dame aufrecht erhalten wird.

Das Sänger-Ich schließt die Aufzählung seiner Klagegründe mit *daz ist mn klagendez ungemach* (3,8) und schließt dem ein seufzendes *ow, daz ich s ie gesach* (3,9) an. Die metakommunikative Klageansage ist in diesem Kontext des Vollzugs von Minnewerbung direkt auf das Minnethema zu beziehen, lässt sich also als Minneklage begreifen (1. Ordnung). Im Gegensatz dazu rückt der anschließende Refrain wieder das Thema von Dichtung in den Fokus (2. Ordnung), so dass *doch trage ich klage* (3,11) hier auch auf dieses Thema zu beziehen ist.

Die vierte Strophe schließt sich durch ihren programmatischen Beginn, *[m]n klage ist ungerihtet mir / wie guot gerihte der könig ht* (4,1f.), direkt an ihre beiden Vorstrophen an. Während die beiden Vorstrophen aber jeweils neue Klagegründe anführen, wird nun eine Gerichts- und Rechtssemantik in die Minneklage transponiert, was dieser wiederum eine besondere Konturierung verleiht. Es erfolgt dabei eine Sublimationsleistung, die vor allem durch die Polysemie von *klage* (4,1) erfolgt, das zunächst zwar die Minneklage, nun aber in Bezug auf das Justizwesen jene Klage meint, die das Sänger-Ich vor Gericht gegen die Dame erhebt, weil diese es zu Unrecht leiden lässt.⁹⁹¹

Das Bild vom Gericht des Königs ist im uvre des Dichters einzigartig und sticht deshalb besonders hervor. Aufgrund der als unfair empfundenen Behandlung des Sänger-Ich durch die Dame erwägt dieses, sie vor dem Gericht des Königs anzuklagen. Das Einklagen des eigenen Rechts vor Gericht wird für das Sänger-Ich insofern zum Problem, als die höfische Konvention es ihm verbietet, den Namen der Dame zu nennen, um sie nicht zu diskreditieren. Vor diesem Hintergrund erscheint es nur logisch zu fragen: *[W]er ehtet s danne ffen reht, / wan s wirt von mir niht genant?* (vgl. 4,5f.). Es wird zur Pointe des Liedes, dass das Verhalten der Minnedame zwar zu be- bzw. anzuklagen ist, doch selbst das beste Gericht sie nicht zu verurteilen mag (vgl. 4,7ff.), weil ihr Name unbekannt bleibt. Selbst vor dem königlichen Gericht vermag das Sänger-Ich deshalb keine Gerechtigkeit für sich zu erreichen. Das Beispiel zeigt, dass die höfischen Konventionen, aus welchen sich wiederum die Gesetzmäßigkeiten der Werbeliedgattung ableiten, über die höchsten juristischen Instanzen erhaben sind: Die Minne folgt gewissermaßen ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten.

Mit dem Refrain wird allerdings erneut daran erinnert, dass die Minne ein literarisches Konstrukt ist. Als Bestandteil von Dichtung gelten für sie andere Regeln und Gesetze als diejenigen, die auerliterarisch wirksam sind. Selbst wenn in der Sphäre der Minnewerbung (1. Ordnung) eine ausgleichende Gerechtigkeit von Seiten einer weltlichen Institution für

⁹⁹¹ Vgl. Haferland, Hohe Minne, S. 339.

den Minnewerber ausgeschlossen ist, so endet doch die Reichweite dieses Rechtssystems dort, wo es als Teil von Dichtung stilisiert wird (2. Ordnung) – ergo mit Beginn des Refrains.

Die Tatsache, dass der Klage des Sänger-Ich unter bestimmten Voraussetzungen durchaus beizukommen ist, wird auch durch den Beginn der fünften Strophe kolportiert, wo es zunächst heißt: *Mn klage, diu mag wol enden sich* (5,1). Erst in der Folge wird deutlich, dass die Möglichkeit, die das Sänger-Ich als Minnewerber (1. Ordnung) erwägt, um seine Klage aufzuheben, vollends davon abhängt, *ob diu vil herzeliebe wil* (5,2). Ein Kenner der Gattung weiß, dass diese Bedingung sich nicht erfüllen kann. Auch das Sänger-Ich selbst muss für sich feststellen: *[S]i tuot gegen mir unminneclich: / daz ist n ende und ne zil* (5,3f.).

Der Hinweis darauf, dass das Verhalten der Dame weder ein Ende noch ein Ziel kennt, mag einen metapoetischen Charakter besitzen – immerhin stellt sich die Frage, wie das Sänger-Ich über diese Information verfügen kann, wenn nicht deshalb, weil es eine gewisse Kenntnis der Gattung besitzt. Das wiederum würde aber darauf hindeuten, dass hier nicht ausschließlich das minnewerbende Sänger-Ich spricht, das durch sein Singen um die Dame wirbt, sondern ein Sänger-Ich, das als Sänger auftritt, der seine Minnewerbung als Form von Dichtung inszeniert (2. Ordnung).

Bereits mit Beginn des Abgesangs spricht aber wieder das minnewerbende Sänger-Ich, das geradezu verzweifelt fragt: *[A]ch got, wie lange sol daz wern, / daz s tuot ungende an mir?* (5,5f.). Der *ungende* der Dame und ihrem *unminneclichen* (vgl. 5,3) Verhalten stellt das Sänger-Ich *hulde* (5,7) und den Wunsch nach *trst* (5,8) gegenüber. Das letzterer dem Sänger-Ich verwehrt bleibt (vgl. 5,9), motiviert die mutlose Aussage, die das Sänger-Ich im darauffolgenden Refrain ein letztes Mal trifft: *Swem ich singe, swiez erklinge, / swaz ich sage, doch trage ich klage* (5,10f.).

Aufgrund des unbestimmten *swem* (5,10), das zwar auf die eine Minnedame des Sänger-Ich abheben kann, genauso gut aber auch auf andere (weibliche) Adressaten des Sänger-Ich, erfolgt hier wieder eine Parallelführung des Minnesangs 1. und 2. Ordnung. So kann die Aussage des Sänger-Ich einerseits Teil der Minnewerbung und insbesondere der Minneklage sein, die das Sänger-Ich vor allem innerhalb der Strophen vollzieht (1. Ordnung), andererseits kann dieses Eingeständnis auf die Sängerrolle des Sänger-Ich abheben, das durch die Inszenierung seiner Minnewerbung Minnedichtung zur Aufführung bringt und hier nun kritisch die Entlohnung durch das Publikum hinterfragt. Die Tatsache, dass die Gattungspoetologie des Werbeliedes eine Entlohnung des Sänger-Ich ausschließt, was unter anderem dem Umstand geschuldet ist, dass sich die Entlohnung von Minnewerbung vor weltlichen Gerichten nicht einklagen lässt, bedeutet eine Fortsetzung der Minneklage des Sänger-Ich, was mit Blick auf die Metaebene (2. Ordnung) zugleich eine Fortsetzung von Minnesang bedeutet.

Anlehnend an die strukturelle Gestaltung der Strophen in Auf- und Abgesang und einen Refrain gestaltet sich auch deren thematische Gliederung. So erscheint das Sänger-Ich im

Kanzonenteil der Strophen vor allem als Minnewerber, der durch seinen Sang um eine Dame wirbt, während das Sänger-Ich in den Refrains stärker als Sänger in Erscheinung tritt, wodurch auch die Performativität der Minnewerbung deutlich wird. Dabei wird die Minnehandlung auf eine Metaebene gerückt und zugleich ihre allgemeine literarische Gemachtheit pointiert. Letztere wird durch die besondere metrische und klangliche Gestaltung des Refrains untermalt. Während sich das Stropheninnere thematisch also gewissermaßen dem Vollzug von Minnesang widmet, konzentriert sich der Refrain metapoetisch auf das Dichten selbst, ergo dessen Vorgang, Aufführung und Wirkung.

Insgesamt lässt sich am Beispiel dieses Liedes gut beobachten, wie Inhalt und Form ineinandergreifen und wie dabei vor allem auch die Form zu einem Bedeutungsträger wird. So stellt sich etwa die metrische, rhetorische und klangliche Ausgestaltung des Refrains als direkter Ausdruck des (Dichtungs-)Themas dar, das inhaltlich durch die Schlagwörter *singen*, *erklingen* und *sagen* artikuliert wird. In dem gleichförmigen Bau von Auf- und Abgesang, der sich durch die Wiederholung gleich gebauter metrisch-musikalischer Einheiten auszeichnet, spiegelt sich gewissermaßen die Aktualisierung der Werbeliedgattung, ergo der Vollzug von Minnewerbung. Denn so wie bestimmte Grundkonstituenten von Minnewerbung in allen Einzelvertretern einer Gattung aufgerufen werden, um etwa die Zugehörigkeit zu dieser Gattung zu kennzeichnen, so werden hier Strophe für Strophe die gleichen metrischen Konstituenten wiederholt.

Darüber hinaus ist festzustellen, dass der Dichter auch in diesem Lied das traditionelle Minnethema zum Anlass einer poetologischen Reflexion über Dichtung, bzw. über deren Entlohnung, nimmt. Dabei ist die konkrete Aktualisierung von Minnesang, ergo die Inszenierung des Vollzugs von Minnewerbung (1. Ordnung), die Voraussetzung dafür, um thematisch über die spezifische Codierung der Sänger-Ich-Rolle auf eine Metaebene zu rücken, von welcher aus Minnesang als Gattung (bzw. Dichtung) in den Blick genommen werden kann, um auf dieser Grundlage schließlich poetologische Einzelfragen zu reflektieren (2. Ordnung). Dabei ist nicht zuletzt an den Schlagworten *singen* und *klagen* (Refrain) zu beobachten, wie das Minne- und das Dichtungsthema einander überschneiden, wie also das eine gewissermaßen zur Voraussetzung wird, um das andere zu thematisieren, aber auch dessen Fortbestand langfristig zu gewährleisten: Die innerhalb der Strophen vollzogene Minneklage wird dabei zu dem ästhetischen Ereignis, das im Refrain als Dichtung perspektiviert wird. Wenn dann weiterhin ausgeführt wird, dass das Andauern der Minneklage von der Dame abhängig ist, die über alle weltliche Gerichtsbarkeit erhaben ist, so bedeutet dies in der Konsequenz metapoetisch auch eine Absicherung des Fortbestands von Dichtung. Auf diese Weise werden die literarischen Muster der Gattung, die sich an den Konventionen der hohen Minne orientieren, gewissermaßen legitimiert, trotz dem sie für das von Minne betroffene Subjekt vermeintlich Leid bedeuten.

5. Auswahl Literatur

Bremer, Ästhetische Konvention, S. 129–145; Dinzelbacher, Recht, S. 674–676; Drüppel, „Gericht/Gerichtsbarkeit, I. Allgemein und deutsches Recht“, in: LdM, Elektronische

Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000; Ehrismann, Wortgeschichten, S. 252; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 144; Händl, Rollen, S. 332ff.; Haferland, Hohe Minne, bes. S. 339; KLD II, S. 580; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49; Ranawake, Strophenkunst, S. 215; Schwarz, Kurze deutsche Wortgeschichte, S. 24ff; Stengel, Ableitung der provenzalisch-französischen Dansa- und Virelay-Formen , S. 94–101; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 69–79 und S. 442–445; Touber, Strophenformen, bes. S. 19, S. 106 und 126ff.; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 71.

Lied 11

1. Allgemeine Angaben

C: 90^{ra}–90^{rb}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XVIII.	36.XVIII.	XI.	XXXVIII.	59.XI.
Strophe/Vers		1.	1	191	1.
		2.	14	206	2.
		3.	27	221	3.
		4.	40	236	4.
		5.	53	251	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: A7wa A4mb A3wc / A7wa A4mb A3wc // A6md 4md 4me 7me // [A2mf+A2mf] A3wg 4mh 4mh 5wg.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

743 / 743 // 6447 // 43445

- I. 1. Stollen (V. 1–3) A
- II. 2. Stollen (V. 4–6) A
- III. Abgesang (V. 7–10) B
- IV. Refrain (V. 11–15) R3

Der Aufgesang besteht aus zwei Terzinenstollen, deren Versenden einen verschränkten Reim (abc abc) mit abwechselnd weiblicher und einsilbig-männlicher Kadenz aufweisen. Die Anzahl der Hebungen nimmt von der Stollenspitze zum Stollenende ab.⁹⁹² Der erste Stollenvers ist asynaphisch an die beiden übrigen, synaphisch verbundenen Stollenverse angebunden. Auch die beiden Stollengrenzen werden durch asynaphische Versübergänge markiert.

Die ungefügten Stollen erinnern an Vagantenzeilen aus einem vierhebigen Siebensilber mit männlicher und einem dreihebigen Sechssilber mit weiblicher Kadenz.⁹⁹³ Sicheres über eine Beziehung dieser deutschen Form zu einer nordfranzösischen mit einer Abfolge aus vier Vagantenzeilen (zwei Stollen aus je zwei Vagantenzeilen) mit entsprechenden Kadenzverhältnissen lässt sich nicht sagen.⁹⁹⁴ Zwar lassen sich Ähnlichkeiten dieser Strophe zu einigen provenzalischen Strophen aufzeigen, doch sei nach Ranawake insgesamt eine deutsche Anregung der Strophe wahrscheinlicher: Ulrichs siebenhebige Stollenzeile⁹⁹⁵

⁹⁹² Eine ähnliche Stollenstruktur zeigt Lied 1, dessen Stollen aus zwei zerlegten Siebenhebern (4+3) bestehen. In Lied 11 wird lediglich der zweite Siebenheber (in 4+3) zerlegt.

⁹⁹³ Ähnlich auch Lied 1; in Lied 11 findet sich eine Vagantenzeile mit Auftakten. Zur Vagantenzeile vgl. Anm. 866 und 1371.

⁹⁹⁴ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 284f.

⁹⁹⁵ Vgl. auch die Strophe von Lied 30.

könnte durch eine Spruchform Ulrichs von Singenberg⁹⁹⁶ angeregt worden sein, mit der die Strophe die Auftaktregelung und Siebenhebigkeit teilt.⁹⁹⁷ Unzerlegte Siebenheber in den Stollen finden sich ferner im Aufgesang Neidharts.⁹⁹⁸ Interessant ist die Formparallele zu Neidhart vor allem, weil Ulrichs Strophe auch inhaltliche Ähnlichkeiten zu dieser aufweist. So besteht Ulrichs Strophe aus einem derben Dialog zwischen dem männlich codierten Sänger-Ich und einer Dame, deren Duktus zeitweise unhöfisch derb ist. Das verbindet Ulrichs Dialog „mit seinen burlesken Zügen und derben Pointen mit dem dichterischen Schaffen Neidharts“⁹⁹⁹.

Der vierversige Abgesang mit durchgehend einsilbig-männlicher Kadenz weist zwei paargereimte Verspaare auf (ddee). Das erste besteht aus einem auftaktigen Sechs- und einem auftaktlosen Vierheber; im zweiten, auftaktlosen Verspaar kehrt sich die Reihenfolge um in einen Vier- und einen Siebenheber. Der Abgesang mit Versen aufsteigender Hebungszahlen erinnert an Gottfried von Neifen¹⁰⁰⁰ und Otto von Botenlauben¹⁰⁰¹.

Wie an der Stollenspitze findet sich auch an der Abgesangsspitze ein Vers mit vergleichsweise vielen Hebungen; im Gegensatz zu den Stollen schließt der Abgesang auch mit einem solchen. Anders als im Aufgesang markiert der Siebenheber im Abgesang aber nicht den Beginn, sondern das Ende der Struktureinheit. Die Versübergänge des Abgesangs sind asynaphisch gestaltet, zeigen aber anders als der Aufgesang keine Abfolge von zwei Senkungen, sondern von zwei Hebungssilben. Dies sorgt für eine rhythmische Pointierung und das Aufrechterhalten der Spannung über die Versgrenze hinaus.

Der Übergang zum durchgehend gefugten Refrain ist synaphisch gestaltet, so dass die Abgesangsgrenze vor allem durch die Reimstruktur markiert wird. Der erste Refrainvers ist ein zerlegter Vierheber (2/2) mit Auftakt, einsilbig-männlicher Kadenz und Zäsureim. Als einziger zäsurierter Vers der Strophe nimmt er eine Sonderstellung ein. Während die exponierten, formgliedernden Positionen innerhalb der Strophe mit Versen mit hoher Hebungszahl besetzt sind, markiert den Refrainbeginn die Zäsurierung. Die übrigen vier Refrainverse, ein Dreiheber mit weiblicher Kadenz, zwei Vierheber mit einsilbig-männlicher Kadenz und ein Fünfheber mit weiblicher Kadenz, sind durch ihre Reimstruktur, umarmender Reim (ghhg), fester miteinander verbunden als mit der Refrainspitze. Der weiblich kadenzierte Dreiheber mit Auftakt im zweiten Refrainvers erinnert an die abschließenden Stollenverse. Refrainspezifisch ist folglich nur der weiblich kadenzierte Fünfheber, der den Abschluss bildet.

⁹⁹⁶ Lied 30 (Bartsch 32) nach der Ausgabe Schiendorfer, *Die Schweizer Minnesänger*, S. 129f.

⁹⁹⁷ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 285f.

⁹⁹⁸ Z. B. in Neidharts 62,34 (WL 19), das zwei unzerlegte auftaktige Siebenheber im (fünfversigen) Abgesang aufweist. Unzerlegte Siebenheber finden sich auch im Abgesang von Neidharts 61,18 (WL 17).

⁹⁹⁹ Ranawake, *Strophenkunst*, S. 286.

¹⁰⁰⁰ Lied I nach der Ausgabe KLD I, S. 82f.

¹⁰⁰¹ Lied III nach der Ausgabe KLD I, S. 307f.

Die Strophe zeichnet sich durch eine schwungvolle metrische Dynamik aus. Die Hebungszahlen ändern sich mit nahezu jedem Vers und oszillieren zwischen drei und sieben. Hinzu kommen Wechsel synaphischer und asynaphischer Versübergänge sowie unterschiedliche Auftaktregelungen und Reimstrukturen. Die abwechslungsreiche metrische Anlage der Strophe entspricht ihrem Inhalt, der als rasanter dialogischer Schlagabtausch angelegt ist.

c) Abweichungen von der Alternation:

1,15 aht ich: Um Hiat mit *ich* zu vermeiden, fehlt dem Verb fehlt die *e*-Endung der 1. Sg. Präs.. So auch *aht ich* (3,15).

2,14 biderb: Das tonlose Auslaut-*e* (*biderbe*) ist in C bereits getilgt; der Akzent liegt auf der ersten Silbe *bí-* (vgl. BMZ Bd. I, Sp. 361b und Paul §L53). Möglich, wenn auch selten, ist die Form *bidérbe* mit Betonung auf der zweiten Silbe. Letzteres ist in 2,14, 4,7 und 4,14 aber unwahrscheinlich, da zweisilbige Senkung (2,14 und 4,14) und zweisilbiger Auftakt (4,7) die Folge wären.

3,15 aht ich: Vgl. *aht ich* (1,15).

4,2 dienst: Zeigt beschwerte Hebung.

4,7 biderb: Vgl. *biderb* (2,14).

4,10 minneclîch: Ist ein substantiviertes Adj. im F.. Die Tilgung des *e*-Auslauts erfolgt aus *metri causa* (Erhalt der Alternanz, Vermeidung eines Hiat).

4,14 biderb: Vgl. *biderb* (2,14).

5,5 müest: Zeigt Apokope der schwachtonigen *e*-Endung (1. Sgl. Konj. Prät. eigentlich *müeste*).

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1+3,15 iuch: Ist eine md. Form; daneben existiert *iu*, das seit dem 12. Jh. und zuerst im Md. auch für *iuch* gebraucht werden kann (vgl. Paul §M40, Anm. 5). So auch *iuch* in 2,4, 4,1 und 4,7. Vgl. auch *iu* (3,4, 3,11).

2,2 wænet: Da die Formen der 2. Pl. Ind. Präs. in diesem Lied zumeist auf *-nt*-Endung zeigen, schreibt H aus Gründen der Analogie *wænent*. Die *-nt*-Endung ist typisch alem. (vgl. Paul §M70, Anm. 8). So auch bei *wænet* (2,7).

2,4 iuch: Vgl. *iuch* (1,15).

2,6 mirst: Ist eine Verschmelzung aus *mir ist*.

2,7 göichelîn: Diminutiv zu *gouch* stM. (nhd. = *Kuckuckskind*, *untergeschobenes Kind*, aber auch *Narr*)¹⁰⁰². Hier bezeichnet *göichelîn* eine Dame, die nur *Ersatz für die eigentliche Adressatin des Minneliedes*¹⁰⁰³ ist.

¹⁰⁰² Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1058.

¹⁰⁰³ Vgl. MhdWb-Online.

URL:http://www.mhdwb-online.de/wb.php?buchstabe=G&portion=3920&link_id=63933000#63933000; letzter Zugriff: 26.06.2019.

2,8 *eft ein ander danne mîn*: Das Poss.-Pron *mîn* Nom. Sgl. (= *meiner*) wird durch *danne* regiert, denn der verglichene Gegenstand kann bisweilen durch Poss.-Pron. eingeführt werden (vgl. Paul §S107). Be.s Form *mich*, Pers.-Pron. im Akk. Sgl., wird durch das Verb *effen/affen* regiert.

2,10 *diu iu daz herze dicke tuot in leide jâmers vol*: Veränderte Satzstellung bei Ba, M und K. Das Akk.-Objekt wird hinter das Prädikat gesetzt (*diu iu dicke tuot daz herze in leide jâmers vol*).

2,15 *iuwer minne ist allenthalp gemeine*: Eine freiere nhd. Übersetzung schlägt Hübner mit *Eure Liebe kann jede haben* vor.¹⁰⁰⁴ Gemeint ist, dass die Liebe des Sänger-Ich zu allen Seiten, für alle Frauen, verfügbar ist und sich nicht auf eine einzige Frau richtet.

3,4 *iu*: Vgl. *iuch* (1,15).

3,4 *herzeclîch*: Existiert neben der Form *herzelich*, die Be wählt.¹⁰⁰⁵

3,9 *geleit*: Die Kontraktion ist spezifisch alem. (vgl. Paul §L77). Vgl. auch *verseit* (3,10).

3,10 *verseit*: Vgl. *geleit* (3,9).

3,11 *iu*: Vgl. *iuch* (1,15).

4,1 *iuch*: Vgl. *iuch* (1,15).

4,7 *iuch*: Vgl. *iuch* (1,15).

5,7 *jâ, enbin ich*: Mit Verweis auf *ich binz, der* (1,5) ergänzt M enklitisch *ez* (*ichz*) und verschiebt den Negationspartikel auf die Interjektion *ja* (*jan*). K folgt der Änderung des Pron.s, lässt den Negationspartikel aber beim Präd. (*en-bin ichz*).

5,10 *enunther*: Form des Adv.s *enenther* bzw. *jenenther* (nhd. = *jenseits herüber*).¹⁰⁰⁶ H vermutet an dieser Stelle eine Präp. und schreibt *unze her* (nhd. = *bis jetzt*).¹⁰⁰⁷

5,11 *waz*: Wird bei M mit der Begründung verändert, dass *swaz* (*mir geschieht*) oder *swie* (*ez mir ergât*) beliebte Füllwörter zur Herstellung des Reimes sind (und nicht als Objektsätze sondern als konzessive Nebensätze zu verstehen sind).¹⁰⁰⁸ Dem widerspricht K: Der Satz sei die Erwiderung der Dame auf die Aussage des Sänger-Ichs *swaz iemer mir dâ von geschieht* (3,5).¹⁰⁰⁹

5,11 *saget*: Erhält bei K die -nt-Endung (*sagent*), die der Dichter in diesem Lied sonst für die 2. Pl. Präs. verwendet. Vgl. *lânt* (1,4).

b) *Sachkommentar*:

1,2 *klaffe*: Ist eigentlich das unbeschwerte *Schwatzen*, mit negativer Konnotation aber auch das (verleumdende) *Geschwätz*.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁴Vgl. Hübner, Minnesang, S. 121.

¹⁰⁰⁵Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 674a und BMZ Bd. I, Sp. 673b.

¹⁰⁰⁶Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 772a und MhdWb-Online.

URL: http://www.mhdwb-online.de/wb.php?buchstabe=E&portion=980&link_lid=37629000#37629000; letzter Zugriff: 27.06.2019.

¹⁰⁰⁷Vgl. Lexer Bd. IV, Sp. 190b–192b.

¹⁰⁰⁸Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. XXII.

¹⁰⁰⁹Vgl. KLD II, S. 581. Dazu auch Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1075.

¹⁰¹⁰Vgl. Lexer Bd. I, Sp. 1597.

1,11 golt: Steht metonymisch für etwas sehr Wertvolles und wird hier als bildliche Vergleichsgröße gebraucht.¹⁰¹¹

2,11 gouchgevolt: Ist eine Verstärkung des Ausdrucks *gouch* (nhd. = *Kuckuck*).¹⁰¹² Wie ein Kuckuck, der seine Eier in die Nester fremder Vögel legt, ist die Minnewerbung, die das Sängler-Ich in diesem Lied an die Dame richtet, eigentlich für eine andere bestimmt.¹⁰¹³

3,7 reine fruht: Vgl. Sachkommentar Leich IV.

4. Interpretation

In Lied 11 treten ein männlich codiertes Sängler-Ich und eine Dame miteinander in einen Dialog¹⁰¹⁴. Die Strophen 1–4 sind abwechselnd dem Sängler-Ich und der Dame zugewiesen und besitzen einen auf die jeweilige Figur zugeschnittenen Refrain. Die unterschiedlichen Refrains stehen aber nicht isoliert voneinander, sondern werden über Endreime miteinander in Beziehung gesetzt.¹⁰¹⁵ Erst in der fünften Strophe kommen beide Figuren zu Wort,¹⁰¹⁶ wobei sich deren Gespräch als Gegeneinander von These und Gegenthese beschreiben lässt.¹⁰¹⁷

Die erste Strophe beginnt mit einer situativen Einleitung in das Geschehen: *Ez ist niht lang, daz ich mit einer minneclîchen frowen / begunde hübscher klaffe vil* (1,1f.). Diese narrative Redepassage ist insofern bedeutsam, als sie das Geschehen durch die Angabe des Zeitpunktes in die Vergangenheit rückt. Dadurch wird wiederum deutlich, dass das nun folgende Gespräch eine Erinnerung des Sängler-Ich ist, die es mit eigenen Worten schildert. Durch die wörtliche Rede wird verschleiert, dass dieser Dialog eigentlich die Wiedergabe eines vergangenen Dialogs ist. Die wörtliche Rede erweckt den Eindruck, die Reden von Sängler-Ich und Dame kämen direkt aus ihren eigenen Mündern, anstatt nachträglich vom Sängler-Ich erzählt zu werden. Sie lässt demnach das Gespräch authentisch erscheinen.

Die Tatsache, dass das Sängler-Ich im Lied aus seiner Erinnerung heraus einen Dialog präsentiert, rückt es in die Rolle eines Vortragenden. Gegenüber dem Gespräch, welches es

¹⁰¹¹ Vgl. Jesko, *Phraseologisches Wörterbuch*, S. 168f.

¹⁰¹² Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 558b und *Lexer* Bd. 1, Sp. 1057.

¹⁰¹³ Vgl. Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 303.

¹⁰¹⁴ Mit der Frage, inwieweit dieses Lied dem Typus des deutschen Dialogliedes zugeordnet werden kann, setzt sich Ranawake auseinander. Sie geht davon aus, dass sich im deutschen Minnesang, angeregt durch die okzitanische Dichtung und begünstigt durch bereits vorhandene Dialogformen im Deutschen, im 12. Jahrhundert der Typus des Werbegesprächs entwickelt. Dieser habe zunächst die Möglichkeit geboten, das Minnewesen anhand der Frauenrede in ironischer Brechung zu zeigen, ohne es aber, wie im Okzitanischen, mittels unhöfischer Töne zu karikieren. Das Spiel unterschiedlicher Stilebenen habe erst Ulrich von Winterstetten zum Anliegen dieses Typs gemacht, wobei er vermutlich von der okzitanischen Tradition Norditaliens, die sich auch in der formalen Anlage seiner Leichs äußere (romanische Estampie und italienische instrumentale Tanzstücke), beeinflusst worden sei (vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 187f.).

¹⁰¹⁵ Z. B. *golt : holt* (1/2,11) oder *gesteine : kleine* (1/2,12). Zur Funktion der Variation und „Literarisierung“ des Refrains im Hinblick auf die Kontrastierung der beiden Sprachregister der Dame vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 176 und Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. XXXVII.

¹⁰¹⁶ Der eigenwilligen inhaltlichen Anlage entspricht die dynamische, gleichwohl ebenfalls eigenwillige formale Anlage der Strophe (vgl. Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 291).

¹⁰¹⁷ Vgl. ebd., S. 294.

schildert, nimmt das Sänger-Ich keine neutrale, sondern eine eher belustigte Haltung ein. Dies wird vor allem über den Begriff *hübscher klaffe* deutlich. Während *klaffe* semantisch durchaus pejorativ besetzt sein kann, erhält es durch das Attribut *hübsch* (von *hvesch*) die Konnotation in höfischer (gebildeter oder gesitteter) Art.¹⁰¹⁸ Die Verbindung *hübscher klaffe* hebt somit wohl auf ein eher unernst gemeintes Gespräch bzw. Geschwätz ab, das aber dennoch Merkmale höfischer Kommunikation aufweist.

Ungewöhnlich ist ein solches Gespräch angesichts der Tatsache, dass eine *minneclche frowe* involviert ist, denn die Bezeichnung vermittelt den Eindruck, als sei die weibliche Gesprächspartnerin des Sänger-Ich eindeutig dem höfischen Milieu zuzuordnen. So stellt sich an dieser Stelle die Frage, wie sich die *minneclche frowe* mit dem widersprüchlichen und tendenziell eher negativen *klaffe* verträgt.

Mit Beginn der wörtlichen Redepassagen fordert das Sänger-Ich die Dame auf: *[L]ant iuwer tugende an mir und iuwer gete schouwen!* (1,4). Es begründet dies mit seiner Dienstbarkeit (*[I]ch binz, der iu d dienen wil* (1,5))¹⁰¹⁹ und damit, *daz ich iuch vor allen frowen in dem herzen hn* (1,10). Die *tugent manigvalt* der Dame (1,8) veranlasst das Sänger-Ich wiederum zu der Hoffnung, für seinen Minnedienst Lohn zu empfangen.¹⁰²⁰ Die Argumentationsweise des Sänger-Ich und die in seiner Rede verwendeten Sprachformeln und Motive sind typisch für die Gattung des Werbeliedes. Zudem rechtfertigen die *tugende* und *gete* der Dame die zuvor gewählte Bezeichnung *minneclche frowe*.

Mit diesen Worten wird aus der Dienstankndigung, *ich binz, der iu d dienen wil* (1,5), konkreter Dienstvollzug. Die stereotypen Argumentationsmuster und Motive weisen die Rede des Sänger-Ich als klassische Minnewerbung aus (Minnesang 1. Ordnung). Mit dem direkten Vollzug von Minnewerbung tritt das Gattungsmuster deutlich hervor. Die Gattungsreferenz wird mit dem Frauenpreis und der Beteuerung des Sänger-Ich, sich nur für sie zu interessieren, im Refrain schließlich vollends verdeutlicht: *Ich bin iu holt, ir sint mn golt, / mn hort, mn edel gesteine. / ffen sle und ffen lp/ und dar zuo f elliu wb / aht ich gegen iuch sicherlchen kleine* (1,11 ff.).

Der Frauenpreis des Refrains zeichnet sich durch einen „blumigen“ Duktus (geblmter Stil) aus.¹⁰²¹ Die sprachlichen Gestaltungsmerkmale werden durch die metrische Gestaltung unterstützt: So erfolgt zunächst durch Zäsuren eine besondere klangliche Pointierung der sinnschweren Lexeme *holt* und *golt*, während die im Vergleich zur restlichen Strophe

¹⁰¹⁸ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1367.

¹⁰¹⁹ Das Sänger-Ich möchte der Dame *in muote und in dem sinne* (1,6) dienen. Damit ist zunächst eine nach Innen gerichtete Form des Dienens gemeint, die den nach Außen gerichteten Minnedienst durch Sang weitestgehend ausschließt.

¹⁰²⁰ Vgl. dazu auch Lied 9.

¹⁰²¹ Edelsteinbeschreibungen sind für den geblümten Stil ebenso kennzeichnend wie etwa naturbildsprachliche Elemente (vgl. Bcking, Cordula: „mit geflorierten Worten? Die Minnelyrik Hugos von Montfort zwischen Epigonalität und Experiment“, in: Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, hg. v. Elizabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung, Nicola McLelland u. Silvia Reuvekamp, Berlin/Boston 2015, S. 353–370, hier S. 358).

kürzeren Verse auch insgesamt für eine Akzeleration sorgen und so eine schnellere Aufeinanderfolge der Reimwörter bewirken. Die besonders durchkomponierte Refrainspitze spiegelt metrisch-musikalisch das sprachlich-stilistisch besonders ausgestaltete Frauenlob.

Um zu verdeutlichen, welchen Wert die Dame für das Sänger-Ich persönlich besitzt, setzt es sie mit Gold und Edelsteinen gleich: Die Dame sei sein Schatz. Durch die Verwendung der Edelsteinmetaphorik erfolgt gewissermaßen eine Materialisierung des Wertes der Minnedame. Dabei wird vor allem die Zuneigung des Sänger-Ich zur Dame durch den Vergleich mit den wertvollen Mineralien für jederman mess- und vergleichbar. Die logische Konsequenz, die aus dem hohen Wert der Dame erwächst, ist, dass das Sänger-Ich weder auf Leib und Seele noch auf irgendeine andere Dame so sehr achtet, wie auf die Auserwählte (vgl. 1,13ff.).

Die zweite Strophe wird durch die Inquitformel *[s]i sprach* (2,1) eingeleitet, durch die das Sänger-Ich markiert, nun die Antwortrede der Dame wiederzugeben. Der sorgsam und kunstvoll ausgestaltete Preis, den es der Dame hat zuteil werden lassen, führt überraschenderweise zu einer schroffen Entgegnung ihrerseits: *[D]ie rede hânt ir wol tûsent frowen ê gekündet. / ir wænet lihte tæren mich, / ir sint ein lügenære* (2,1ff.). Die Dame entlarvt die Minnewerbung des Sänger-Ich als floskelhafte *rede* (2,1), die es bereits vielen anderen Frauen hat zuteil werden lassen. Mit ihrem Urteil führt sie die „Unmöglichkeit von dessen ‚Authentizität‘ vor“¹⁰²², denn wäre es „authentisch“, wäre es derartig personalisiert, dass es lediglich auf sie allein zutreffen würde und vorher nicht bereits anderen hätte vorgetragen werden können.

Nach Laude offenbare die Reaktion der Dame ein poetologisches Kernproblem: „Wörtlich genommen kann Minnesang nur dubios erscheinen, denn sehr schnell steht man dann vor der Frage, wie ernst denn das Liebeswerben gemeint sein könne, wenn der Sänger es immer wieder von neuem und immer wieder auch vor neuen Ohren vorträgt.“¹⁰²³ Die Dame jedenfalls glaubt, das Sänger-Ich halte sie zum Narren (vgl. 2,2), wenn es sein Standardlob unbeirrt fortsetzt.

Tatsächlich liegt in dem von Laude angesprochenen Umstand bereits der Kern der Pointe des Liedes und auch auf die von ihr formulierte Frage bietet der Text eine Antwort. Entscheidend ist dabei, die Inszenierung der textinternen Kommunikationssituation zu berücksichtigen und insbesondere, dass das Sänger-Ich seinem Publikum zum Zeitpunkt der liedinternen Realität nachträglich über eine bereits stattgefundene Gesprächs- bzw. Minnewerbesituation berichtet, die Minnewerbung also nicht unmittelbar erfolgt. Zum Zeitpunkt der liedinternen Gegenwart liegt der eigentliche Vollzug der Minnewerbung bereits in der Vergangenheit (vgl. 1,1). Er ist vielmehr Gegenstand einer Erzählung, die das Sänger-Ich einem Publikum vorträgt. Das Sänger-Ich erscheint folglich in der Rolle eines Vortragskünstlers, dessen Rolle als (unschuldiger) Minnewerber (ich singe und ich minne)

¹⁰²² Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 14.

¹⁰²³ Ebd., S. 15.

lediglich Gegenstand seiner Erzählung – bzw. seiner Dichtung – ist. Der artifizielle Charakter der Minnewerbung manifestiert sich dabei auch in der Stereotypie der Gattungsmotive oder der Hyperbolik des Frauenlobs (Refrain).

Aus der Rolle des Vortragenden heraus bezeichnet das Sänger-Ich seine Minnewerbung (und das sich daraus entspinnde Gespräch mit der Dame) als *hübscher klaffe* – als ein nettes und den höfischen Regeln gehorchendes, aber eben nicht ganz ernstzunehmendes Schwätzchen. Es signalisiert damit seinem imaginierten Publikum, dass die Minnewerbung, die es als gattungstypischer Minnewerber vollzieht, aus dem Blickwinkel dieser Außenperspektive, die hier eine poetologischen Metaebene gleichkommt, eben nicht als authentisch oder individualisiert anzusehen ist. Sowohl der Minnewerber, den das Vortrags Sänger-Ich inszeniert, als auch die Dame fallen damit gewissermaßen dem Humor des Vortrags Sänger-Ich zum Opfer.

Schlimmer noch als die Dame trifft es allerdings das minnewerbende Sänger-Ich, denn während dieses geradezu naiv seine Minnewerbung vollzieht, verurteilt die Dame diese bereits als unecht: *[I]r sint ein lügenære* (2,3).¹⁰²⁴ Die Anschuldigung der Dame besitzt eine poetologische Dimension, denn sie stellt den Wahrheitsgehalt von Minnewerbung grundsätzlich in Frage.¹⁰²⁵ Damit spricht sie eines der poetologischen Kernthemen des Liedes an.

Nirgendwo sonst im Winterstettenschen Œuvre werden einander die 2. und die 1. Ordnung mittels der spezifischen Codierung der textinternen Sprecherrollen so unmittelbar gegenübergestellt bzw. miteinander verwoben wie hier. Die Überblendung der Konturen lädt einerseits dazu ein, die Minnewerbung für authentisch zu halten, andererseits lässt die Sängerrolle des Sänger-Ich die Literarizität der Figuren (Dame und Minnewerber) und die Artifizialität der Minnewerbung deutlich hervortreten.¹⁰²⁶

Die Tatsache, dass das minnewerbende Sänger-Ich keine individuelle Figur, sondern eine Rolle ist, wird schließlich in der zweiten Strophe ganz deutlich. Denn hier wird nun vorgeführt, wie die Minnewerbung scheitert, wenn sie von der Dame zunächst fälschlich als subjektiv und authentisch aufgefasst wird. Aus der Erkenntnis, dass eben dieser Anspruch

¹⁰²⁴ Nach Laude erfolge durch die textinterne Frauenrede eine Demontage der Sänger-Ich-Rolle: Indem das Sänger-Ich durch die Dame als Schürzenjäger oder Lügner dargestellt werde, werde es als ethische Urteilsinstanz demontiert (vgl. Laude, *Minnesangs Ohnmacht*, S. 23f.). Die Aussage Laudes ist dahingehend zu präzisieren, dass die Frauenrede hier auf die Instanz eines Sänger-Ich zurückgeht, das als Sangkünstler auftritt. Es ist folglich eher die Rolle des Sängers, der über die Instanz der Dame die Rolle des (klassischen) Minnewerbers (1. Ordnung) demontiert.

¹⁰²⁵ Von deren Authentizität geht hingegen Haferland aus, nach dessen Auffassung die Rede des Sänger-Ich prinzipiell als individuell und authentisch zu verstehen sei. Als solche referiere sie auf Reales, ergo auf eine authentische Minne, und fingiere nichts (vgl. Haferland, *Aufrichtigkeitsbeteuerungen*, S. 232–252): „Ulrich von Winterstetten hat sich in einem vergnüglichen Dialoglied selbst als Schürzenjäger in Verdacht gebracht“ (Haferland, *Hohe Minne*, S. 173). Vgl. auch die Aufrichtigkeitsbeteuerung und deren poetologischen Stellenwert in Lied 15,1,12.

¹⁰²⁶ Ähnlich, aber mit einer Differenzierung der textinternen und textexternen Sängerrollen auch Laude, *Minnesangs Ohnmacht*, S. 8.

durch die Minnewerbung nicht erfüllt ist, leitet die Dame ab: *[I]r wænet lîhte tæren mich, / ir sint ein lügenære* (2,2f.).

Obwohl dieses harte Urteil über den Minnewerber eigentlich allein schon genau Pointe wäre, impliziert es darüber hinaus einen wichtigen poetologischen Kommentar, der mit Blick auf Gattung des Werbeliedes ebenfalls den Charakter eine Pointe besitzt. Denn im poetologischen Subtext hebt das Urteil der Dame darauf ab, dass Minnewerbung sich gerade deshalb auf andere Frauen übertragen lässt, weil sie nicht subjektiv auf eine einzige Adressatin abgestimmt ist. Dies muss die Dame des Liedes am eigenen Leib erfahren und so begründet sie ihre Absage an das minnewerbende Sänger-Ich denn auch damit, dass das Sänger-Ich eigentlich einer anderen Frau verfallen sei, nicht jedoch ihr: *[D]er ir dâ singent und iuch hât daz herze gar enzündet, / diu ist iu lieber vil danne ich. / mirst iuwer klaffe unmaere* (2,4ff.).¹⁰²⁷

Als sei die Situation für das minnewerbende Sänger-Ich aufgrund dieser höchst unangenehmen Verquickungen nicht bereits unangenehm genug, lässt die Dame noch verlauten, dass sie diejenige kenne, der das Herz des Sänger-Ich gehöre: *[I]r wænet, daz ich sî der mære ein göichelîn. / est ein ander danne mîn, / ich erkenne sî vil wol, / diu iu daz herze dicke tuot in leide jâmers vol* (2,7ff.). Der Kontrast zwischen dem vorbildhaften Minnewerber und der Dame mit ihrer unbeirrten Rezeptionshaltung artikuliert sich im darauffolgenden Refrain noch einmal besonders deutlich. Wie insbesondere die Reimeigenschaften andeuten, lässt sich dieser Refrain auch inhaltlich als eine Antwort auf den vorangehenden Refrain lesen, der noch dem minnewerbenden Sänger-Ich in den Mund gelegt war.

Im zweiten Refrain nennt Dame das Sänger-Ich einen Narren¹⁰²⁸ und glaubt ihn der Lächerlichkeit preiszugeben, wenn sie verrät, dass auch die andere Frau sich wenig für den törichten Minnewerber interessiere: *Ir gouchgevolt, der sint ir holt / und ahtet sî vil kleine / ûffen iuwern tærschen lîb, / wand sî ist gar ein biderb wîb: / iuwer minne ist allenthalp gemeine* (2,11ff.). Das Fazit der Dame ist vernichtend. Sie beschimpft die Liebe des Sänger-Ich als gewöhnlich¹⁰²⁹ und macht ihm unmissverständlich klar, dass seine Minnewerbung auch bei der anderen Dame aufgrund von deren Tugendhaftigkeit keinen Erfolg haben wird.

¹⁰²⁷ In der Kritik der Dame wird das bei Ulrich beliebte Herzbild aufgegriffen, doch ist es entgegen der Gewohnheit des Dichters hier nicht das Sänger-Ich bezogen, das darüber spricht, dass sein Herz in Liebe entbrennt, sondern auf die schimpfende Dame, die dem Sänger-Ich vorwirft, sein Herz sei durch eine andere entzündet worden (vgl. 2,4). Wie die Minnewerbung des Sänger-Ich, die sich nach Aussage der Dame auf jede beliebige Frau richten kann, gerät damit auch die Sprache dieser Liebe in den poetologischen Fokus: Was im Kontext von Minnewerbung angemessen klingt, steht wörtlich genommen nur noch als albernes Bild da.

¹⁰²⁸ Interessant sind die beiden Sprachregister der Dame, die einerseits die höfischen Werbefloskeln des Sänger-Ich kommentierend aufgreift, andererseits aber einen groben Duktus an den Tag legt, um das Sänger-Ich abzuweisen. Nach Ranawake sei die Inszenierung der Rolle der Dame nicht durch das Bestreben bestimmt, einen Realitätsbezug herzustellen, sondern eine weitere Technik, um die Fiktionalität der Figur auszustellen (vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 176f.).

¹⁰²⁹ Dem steht die Aussage des Sänger-Ich in „seinem“ Refrain konträr gegenüber, wenn es sagt: *[U]nd dar zuo ûf elliu wîb / aht ich gegen iuch sicherlichen kleine* (1,14f.).

Damit bringt die Aussage der Dame hier wieder einmal auch in poetologischer Hinsicht ein Grundgesetz der hohen Minne auf den Punkt.

In Reaktion auf die abweisende Haltung der Dame *swuor* das Sänger-Ich *manigen eit, si wære diu, der ich d singe* (3,1). Das dem juristischen Diskurs entlehnte Schwren verdeutlicht, wie eindringlich das Sänger-Ich die Aufrichtigkeit und Authentizität seiner Minnewerbung verteidigt, denn als streng formalisierter, rechtlich bedeutsamer Prozess ist das Eidschwren im Mittelalter mit höchster Verbindlichkeit verbunden. Indem nun ein Schwur zum Bestandteil der Minnerede wird, werden im Sinne eines *tertium comparationis* seine Bedeutungen auf die Minnewerbung übertragen. Das Sänger-Ich beansprucht die Verbindlichkeit seiner Rede und Liebe.¹⁰³⁰ Aus dieser Perspektive heraus muss sich das minnewerbende Sänger-Ich verteidigen: *[I]r sulnt mich schelten niht* (3,2).

Es schließt sich eine Dienstbekundung des Sänger-Ich an, wobei rhetorisch zunächst die allgemeine Dienstformel genannt wird, die dann anschließend genauer ausdifferenziert wird: *[W]an ich bin iuwer eigen. / ich bin iu herzevlischen holt, swie mir da an gelinge, / swaz iemer mir d von geschiht, / ich wil iu dienst erzeigen* (3,3ff.). Die Versicherung seiner Treue ist in dieser Situation dringend notwendig, denn das Sänger-Ich befindet sich in einem Dilemma: Geht es im klassischen Werbelied um das Paradoxon, dass das Sänger-Ich kein Entgegenkommen durch die umworbene Dame erfährt, weil dies seinen Minnedienst obsolet und damit das Minnesingen beenden würde, „geht es hier um eine ‚Konkretisierung‘ dieses ästhetischen Perpetuum mobile dergestalt, daß die *frouwe* den *dienest* (4,2) des Sängers zurückweist, weil sie dessen ‚wahres‘ Ziel – eine andere Frau bzw. viele andere Frauen – zu kennen meint und entsprechend an der Glaubwürdigkeit seiner Aussage zweifelt“¹⁰³¹.

Ganz im Sinne seines Dienstversprechens knüpft das Sänger-Ich deshalb mit einem Frauenpreis an, bei dem es die vortrefflichen Eigenschaften der Dame in den Blick nimmt (vgl. 3,7ff.) und vor allem ihre Unvergleichbarkeit herausstellt: *wan ich gesach ferde nie s reine fruht* (3,7). Wie schon in der ersten Strophe wird seine Rede durch die betonte Stereotypie von Dienstbekundung und Frauenpreis als Minnewerbung ausgewiesen (1. Ordnung). Diese wird im Refrain fortgesetzt, wobei die Bindungsformel *[i]ch bin iu holt, ir sint mn golt* (3,11) noch einmal besonders die vorangehende Dienstbekundung des Sänger-Ich bekräftigt.

In der vierten Strophe spricht wieder die Dame. Sie gibt dem Sänger-Ich zu verstehen, dass es seinen Dienst lieber dort verrichten solle, wo man¹⁰³² ihm glaube und wo sein Dienst erwünscht sei: *[I]r soltent frowen loben, d man iuch baz geloubet / und iuweren dienst bieten dar, / d man iuch dienstes bete* (vgl. 4,1ff.). Die Erwiderung der Dame offenbart erneut

¹⁰³⁰ Minnesingen und Eidschwren verlaufen zudem beide nach einem formalisierten Muster und beanspruchen höchste Verbindlichkeit.

¹⁰³¹ Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 14.

¹⁰³² Ihre subjektive Perspektive erweitert die Dame durch das Pronominals substantiv *man* (4,1 und 4,3) auf die höfische Allgemeinheit hin: Der Werbesang des Sänger-Ich ist demnach nicht nur bei ihr sondern auch bei allen anderen Zuhörenden unerwünscht.

eines der strukturellen Probleme der hohen Minne: „Die Werbung erfolgt unter dem Verdacht, eine Frau nur erobern zu wollen. Gegen diesen Verdacht ist der Werber anzuarbeiten genötigt“¹⁰³³. Das Dilemma des Sänger-Ich, welches der Dame erneut mit vorbildlicher Minnewerbung entgegentritt, ist aber, dass die höfische Rhetorik nicht in der Lage ist, ihre eigene Ehrlichkeit nachzuweisen¹⁰³⁴ und die Aufrichtigkeitsbeteuerungen des Sänger-Ich deshalb nicht fruchten.

Wenn die Dame schließlich weiteres Detailwissen über die Frau offenbart, der das Sänger-Ich tatsächlich verfallen ist (vgl. 4,4), wird die in der zweiten Strophe bereits aufgenommene Pointe weiter ausgearbeitet. Ihren Kulminationspunkt erreicht sie, wenn die Dame das Sänger-Ich schließlich gnadenlos und in einem derben Duktus abfertigt, indem sie es wissen lässt, dass man auch dort, wo die andere Frau wohne, wenig von ihm halte: *[I]ch weiz wol, w si wont, diu iuch der sinne gar beroubet / d nimt man iuwer kleine war* (4,4f.). Um ihre „Abrechnung“ mit dem Sänger-Ich vollends auf die Spitze zu treiben, ergänzt die Dame noch, dass auch die andere Frau nicht an die (höfische) Beständigkeit des Sänger-Ich glaube: *[S]i giht, ir sint unstete* (4,6).¹⁰³⁵ Der Vorwurf der Unglaubwürdigkeit stammt – so die Pointe – demnach nicht von der Dame selbst, sondern von der anderen Frau. Zu Ungunsten des Minnewerbers herrscht offenbar allgemein die Auffassung, dass *man iuch schiuhen sol* (4,8).

Es wäre anzunehmen, dass sich die schimpfende Dame durch das Bloßstellen des Sänger-Ich auch selbst lächerlich macht, konterkariert sie durch ihren Duktus doch ihren höfischen Status und lässt Zweifel daran aufkommen, dass das Lob, welches das Sänger-Ich ihr entgegenbringt (vgl. z. B. 3,8), tatsächlich angemessen – und wahrheitsgemäß – ist. Allerdings ist diese Reaktion der Dame aus poetologischer Sicht äußerst wirksam, weil sie den Fokus erneut auf die Frage nach der Authentizität der Minnewerbung lenkt. Diese wird einerseits durch das Sänger-Ich am Beginn des Liedes aufgeworfen, wo es aus der Rolle des Sängers heraus erklärt, im Folgenden ein Gespräch wiederzugeben, das bereits stattgefunden hat (vgl. 1,1ff.) Dies bedeutet, dass die Minnewerbung von der liedinternen Gegenwart aus gesehen genaugenommen tatsächlich nicht authentisch ist. Andererseits unterstellt auch die Dame dem minnewerbenden Sänger-Ich, nicht die Wahrheit zu sprechen (vgl. 2,2f.). Darüber hinaus unterstützt die metrische Gestaltung der Strophen – vor allem des Refrains – den Eindruck, die Rede sei durchkomponiert, ergo künstlerisch angelegt. Die Metrik steht somit im Kontrast zu den Beteuerungen des minnewerbenden Sänger-Ich, korreliert aber gewissermaßen mit den Vorwürfen der Dame und der Ankündigung, die das singende Sänger-Ich am Liedbeginn trifft.

¹⁰³³ Haferland, *Hohe Minne*, S. 174.

¹⁰³⁴ Vgl. Hübner, *Minnesang*, S. 123.

¹⁰³⁵ Das Sänger-Ich ist in der Bredouille, weil gerade seine Aufrichtigkeitsbeteuerungen zusammen mit seiner Werbung den Vorwurf der *unstete* belegen.

Im Refrain der vierten Strophe wiederholt die Dame ihre Beschimpfung des Sänger-Ich. Aus gattungstypologischer Sicht ist vor allem die Beleidigung *gouchgevolt* (4,11)¹⁰³⁶ interessant, da Minnesänger sich oft mit dem Namen schöner Singvögel, etwa Nachtigall und Lerche, schmücken. Entsprechend evoziert die Anschuldigung der Dame, ihr Minnewerber sei ein Sänger (Künstler), was sich mit Blick auf die textinterne Kommunikationssituation in diesem Lied tatsächlich als zutreffend erweist. Dabei lässt aber der Fakt, dass ein Kuckuck keine Lerche ist, auf die Selbstironie schließen, mit der hier Minnesang inszeniert wird.

Abgesehen davon, dass der Kuckuck seine Eier in die Nester fremder Vögel ablegt – ein Bild, das sich auch gut auf die hier beschriebene Werbesituation beziehen lässt, weil der Minnewerber die Dame wie einen Ersatz für die eigentlich Angebotete behandelt – ist sein Ruf zwar laut, aber auch insofern monoton, als er stets den gleichen Ruf wiederholt. Dieses Verhalten korreliert einerseits mit der Stereotypie der Minnewerbung, die das Sänger-Ich hier vor unterschiedlichen Damen in immer gleicher Weise rezitiert, andererseits mit der metrischen Gleichförmigkeit, durch welche sich vor allem der kanzonale Teil der Strophen auszeichnet.

In der fünften Strophe werden die bisher durch die Abfolge der Einzelstrophen getrennten Reden von minnewerbendem Sänger-Ich und Dame direkt miteinander konfrontiert. Die Tatsache, dass beide Figuren an ihrem bisherigen Rollenverhalten festhalten, lässt Schlimmes erahnen. Zunächst fordert das minnewerbende Sänger-Ich in stoischer Gelassenheit und als sei es nie der Unaufrichtigkeit bezichtigt worden: *[V]il liebiu frowe mîn, nu træstent mir die sinne* (5,1). Die Forderung des Minnewerbers ist die Konsequenz aus seiner bisherigen Dienstbarkeit gegenüber der Dame, denn der diesem Gattungsmotiv zugrundeliegende Dienstgedanke beruht auf Gegenseitigkeit und impliziert für erbrachte Dienste eine Gegenleistung.

Wie ihr Minnewerber bleibt aber auch die Dame ihrem bisherigen Rollenverhalten treu; sie weist das Sänger-Ich brüsk ab: *[I]r sunt von hinnen gân. / wie lange went irz trîben? / sold ich für frömden kumber sîn gegen iu ein træsterinne, / des müest ich iemer laster hân* (5,2ff.). Wie bisher lässt der Duktus der Dame nicht zuallererst auf ein höfisches Milieu schließen. Dementsprechend werde nach Ranawake auch keine höfische Kommunikation vorgeführt, sondern eine „Konfrontation, die mittels der Kontrastierung der Register [Dame – Sänger-Ich; Dame – Dame] herausgearbeitet wird“¹⁰³⁷. Die Konfrontationslinie verläuft demnach nicht bloß zwischen der Rolle des traditionellen Minnewerbers und der abgeklärten Dame, sondern außerdem zwischen eben dieser Dame und der Vorstellung von der höfisch-vorbildlichen Minnedame, die hier nicht direkt vertreten ist.

Laude identifiziert als Hauptursache dieses Problems, dass die Dame den „Als ob-Modus“ der Minnewerbung nicht verstehe, die deren Authentizität a priori konterkariere:

¹⁰³⁶ Vgl. dazu auch *göichelîn* (2,7), das die Dame nutzt, um ihre eigene Rolle in Bezug auf die Minnewerbung des minnewerbenden Sänger-Ich zu beschreiben.

¹⁰³⁷ Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 185.

Aufrichtigkeit könne die Rede des Sänger-Ich demnach nur beanspruchen, sofern sie als „ästhetische Kunstübung“¹⁰³⁸ wahrgenommen werde. Einzuwenden ist an dieser Stelle allerdings, dass die Dame selbst Teil dieser Kunstübung ist, da sie als mehr oder weniger fiktive Figur erst in der Erzählung des singenden Sänger-Ich (2. Ordnung) auftritt.¹⁰³⁹ Die Reaktion der Dame ist folglich ebenso inszeniert, wie die Minnewerbung (1. Ordnung) selbst. Diese gemeinsame Eigenschaft lässt beide im Licht künstlerischer Gemachtheit erscheinen, auf die das singende Sänger-Ich (2. Ordnung) durch seinen Hinweis, ein Gespräch wiedergeben zu wollen, explizit verweist.

Der Konflikt, der hier zwischen Minnewerber und Dame künstlerisch inszeniert wird, rückt in den Blick, dass Minnewerbung häufig der Vorwurf der Floskelhaftigkeit und der unspezifischen Formelhaftigkeit, ergo der Artifizialität, unterbreitet wird. Auf diesen Vorwurf findet das Lied seine ganz eigene Antwort. So besteht der Clou darin, dass erst diese Formelhaftigkeit der Minnewerbung den Konflikt mit der Dame motiviert und dass dieser Konflikt wiederum Thema der (Minne-)Erzählung ist, die das singende Sänger-Ich vor seinem imaginierten Publikum wiedergibt. Die Formelhaftigkeit der Minnewerbung ist damit gewissermaßen die Voraussetzung dafür, dass das singende Sänger-Ich zum Zeitpunkt der liedinternen Gegenwart einen Anlass zum Singen hat, sie wird zum Anlass für Minnesang. Dass dieser Minnesang am Ende aber alles andere als formelhaft daherkommt, gehört zu den Pointen dieses Liedes: Die Formelhaftigkeit der Minnewerbung ist Voraussetzung für ein nicht-formelhaftes Minnelied.

Hierin liegt allerdings nur vermeintlich ein Widerspruch, denn die Formelhaftigkeit, mit der die Minnewerbung inszeniert wird, verweist auf ihre Kunsthaftigkeit. Auch die Kritikpunkte der Dame, die den fehlenden Wahrheitsgehalt der Minnewerbung oder den Umstand beklagt, die Werbung sei so allgemein, dass sie sich prinzipiell an jede Frau richten könne, verweisen immer wieder darauf, dass die hier vollzogene Minnewerbung nicht wortwörtlich verstanden werden will, sondern in erster Linie Kunst/Dichtung ist. Metareferentiell verweist also die der Dame dargebotene Minnewerbung auf die übergeordnete literarische Gattung, aber

¹⁰³⁸ Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 14. In eine ähnliche Richtung zielt Hübners Beobachtung, dass die Minnewerbung, indem sie ins Leere laufe, „als geradezu törichter Automatismus der Lächerlichkeit preisgegeben“ werde (Hübner, Minnesang, S. 124). Durch eine derartige Pointierung des Automatismus der Minnewerbung wie hier rückt die Artifizialität der Minnerhetorik in den Blick. Selbst wenn der Minnewerbung seine Werbung ernsthaft und ehrlichgemeint vorträgt, beschreibt sich ihr äußeres Erscheinungsbild doch als „gemacht“.

¹⁰³⁹ Die Dame nimmt die Minnewerbung des Sänger-Ich nicht als Als-Ob-Rede, sondern als Minnewerbung wahr, weil sie sich auf derselben Handlungsebene verortet wie ihr Minnewerber (1. Ordnung). Die Metaebene, von der aus die Minnewerbung tatsächlich als Kunstübung perspektiviert werden kann, wird von der Sängerrolle des Sänger-Ich besetzt (2. Ordnung).

Gerade weil von der poetologischen Metaebene aus der Minnesang 1. Ordnung als Produkt künstlerischen Schaffens perspektiviert werden kann, ist es möglich, gattungstypische Elemente oder Motive ironisierend zu aktualisieren. Exememplarisch sei in diesem Zusammenhang der Zeitaspekt genannt. So fragt etwa die Dame das Sänger-Ich: *[W]ie lange went irz triben?* (5,3). Während der lange Zeitraum in der klassischen Minnekanone traditionell vom Minnewerber als Argument angeführt wird, um die Dame davon zu überzeugen, dass der Zeitpunkt für ihre Entlohnung des Minnedienstes jetzt gekommen ist, wird hier umgekehrt die Dame als diejenige inszeniert, die das Ende singend vorgetragenen Minnewerbung herbeiwünscht, der sie in höchstem Maße nervt.

damit zugleich auch wieder auf sich selbst, weil die Minnewerbung Gegenstand von Minnesang ist. Die Tatsache, dass es möglich ist, Minnewerbung als Dichtkunst auszustellen, wird in diesem Lied also maßgeblich dadurch beeinflusst, dass ihre formelhafte, allgemeine Ausgestaltung auf ihre Kunsthaftigkeit, ergo ihre Poetizität, verweist.

Das Dilemma des minnewerbenden Sänger-Ich, das seine Minnewerbung gegenüber der Dame zwar ernsthaft vorträgt, nicht aber die Tatsache zu ändern vermag, dass diese Werbung nicht individuell auf diese eine Dame angepasst ist, wird kurz vor Ende der Strophe noch einmal zugespitzt. Die Dame spielt darauf an, dass sie dem Sänger-Ich eine Ersatz-Trösterin für den Kummer sein soll, den ihm eine andere Frau verursacht hat: *[S]old ich für frömden kumber sîn gegen iu ein træsterinne, / des müest ich iemer laster hân / gegen allen guoten wîben* (5,4ff.). Die Dame wehrt sich dagegen, vom Sänger-Ich – in kuckuckshafter Weise (vgl. 4,11)¹⁰⁴⁰ – ausgenutzt zu werden. Das Motiv der Minneabsage erfährt damit eine kausale Erweiterung. Diese impliziert zugleich ein parodistisches Element, denn die Dame dieses Liedes ist nicht die einzige, um die das Sänger-Ich geworben hat.¹⁰⁴¹

Es entfaltet sich daraufhin ein schneller Schlagabtausch, bei dem die Dame allerdings die Oberhand behält und das Sänger-Ich in seiner Verteidigung blass bleibt. Dies äußert sich bereits im bloßen quantitativen Umfang der Reden der beiden Figuren: Während das Sänger-Ich lediglich einmal kurz zu beteuern vermag, dass es tatsächlich diese Dame ist, die sein Leiden verursacht (vgl. 5,8), wiederholt die Dame den Vorwurf der Lüge und spitzt ihn dahingehend zu, dass das Sänger-Ich nicht nur sie, sondern auch alle anderen Frauen betrogen habe: *[S]î sprach: „daz ist rehte erlogen: / ir hânt enunther dâ mit vil manig wîb betrogen / Nun saget mir niht, waz iu geschiht, / wan ich geloube iu kleine. / iuwer trugehafter lîb / hât betrogen manic wîb.“* (5,9ff.).

Den Vorwurf des Betrugs vermag das Sänger-Ich bis zum Ende der Strophe nicht mehr zu widerlegen. Die Rolle des vorbildlichen Minnewerbers verbietet es ihm, in den brüsk

¹⁰⁴⁰ Vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 303.

¹⁰⁴¹ Schon bei Walther von der Vogelweide (48,12ff.) erteilt das Sänger-Ich seiner Dame eine Absage, um sich stattdessen eine Dame zu suchen, von der es angemessen entlohnt wird. Vgl. dazu die Interpretation von Lied 9.

Auch hinsichtlich des Vorwurfs, das Sänger-Ich würde vielen Frauen dienen, könnte Ulrich von Walther angeregt worden sein (zum Beispiel L 70,32). In diesem Wechsel stellt das Sänger-Ich der Dame für seinen alleinigen Dienst an ihr die Bedingung: *[S]ô lâze ir mine rede / ein wênic baz gevallen* (71,8f.). Entgegen dem derben Duktus der Dame Ulrichs, bleibt Walthers Dame dem höfischen Register treu, wenn sie ihrem Werber auf diese unverfrorene Forderung hin unterstellt, er sei *unstæte* (vgl. 71,16 und Ulrich Lied 11,4,6). Zwar weisen die Lieder Walthers und Ulrichs hinsichtlich einzelner Argumente ihrer Figuren Ähnlichkeiten auf (beide Damen werfen ihrem Werber *unstætekeit* vor), so dass hier eine Inspiration Ulrichs durch Walther möglich wäre. Dennoch zeigt aber Ulrichs Lied hinsichtlich der Inszenierung der beiden Rollen große Unterschiede zu Walther: Ulrichs Sänger-Ich stellt keine unverfrorenen Forderungen, sondern achtet bei seiner Minnewerbung die höfische Konvention in vollstem Maße. Die Dame hingegen zeichnet sich durch ein doppeltes Sprachregister aus: Sie greift die höfischen „Floskeln“ des Sänger-Ich auf und kommentiert sie in derb-ironischer Weise. Auf diese Weise wird der Fokus auf die Frage nach der Aufrichtigkeit der Minnewerbung gelenkt. Bei Walther geht es hingegen stärker um das Minnethema und die Eifersucht der Dame, die dadurch verursacht wird, dass ihr Minnewerber auch anderen Frauen seine Dienste entgegenbringt.

Duktus der Dame zu verfallen. Darüber hinaus lässt aber auch das „hochkonventionalisierte Rollensprechen der Minnekanzone, deren Gattungsrahmen bestimmte Aussagestrukturen vorgebe“¹⁰⁴², nicht zu, dass das minnewerbende Sänger-Ich die Vorwürfe der Dame zurückweisen und damit die Authentizität der Minnewerbung verteidigen kann. So endet schließlich das Lied mit der Aussage des Erzählers bzw. des Sänger-Ich, das von diesem Gespräch berichtet: *[A]lsus so schiet von mir diu süeze reine* (5,15).

Der Konflikt zwischen Sänger-Ich und Dame lässt sich in diesem Lied zumindest argumentativ nicht aufheben und der Abgang der Dame stellt nicht wirklich eine Lösung dar. Genau dies spiegelt allerdings den poetologischen Kern des Liedes. Indem die hyperbolischen Minnefloskeln des Minnewerbers von der Dame „verzerrt [...] reflektiert“¹⁰⁴³ werden, ergo der Vollzug von Minnewerbung und dessen (inadäquate) Rezeption aufeinanderprallen, rückt die Frage nach der Authentizität von Minnewerbung – sowie Minnesang im Allgemeinen – in den Fokus.¹⁰⁴⁴ Es wird vorgeführt, dass das Funktionieren von Minnewerbung (und Minnesang) eine Rezeptionshaltung voraussetzt, die die Poetizität der Minnewerbung berücksichtigt.¹⁰⁴⁵ Cramer formuliert diesen Tatbestand etwas überspitzt so: „Die Wahrheit der poetischen Sprache besteht in der Vereinbarung darüber, daß sie Lüge ist“¹⁰⁴⁶.

Die gattungsimmanente Paradoxie, die dieses Lied offenlege, bestehe nach Münkler folglich darin, dass Illokution und Perlokution einander im Minnesang "dergestalt überlagern, dass der illokutionäre Akt des Liebesgeständnisses im Medium des Sanges niemals seine Gültigkeit sicherstellen kann“¹⁰⁴⁷, solange der perlokutionäre Akt das Unterhalten der höfischen Gesellschaft als Ziel verfolge. Dies sei der Grund dafür, dass Minnewerbung, vorgetragen im Medium der Minnekanzone, dem Anspruch der Aufrichtigkeit nicht genügen könne.

5. Auswahl Literatur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1075; Böcking, *mit geflorierten Worten?*; Bremer, Ästhetische Konvention; Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, bes. S. 182ff.; Händl, Rollen, S.

¹⁰⁴² Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 5.

¹⁰⁴³ Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 185.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Lembke, Minnekommunikation, S. 421f. Ähnliches gelte nach Lembke auch für Lied 36.

¹⁰⁴⁵ Das Ausstellen der Fiktionalität der Minnewerbung lässt auf das vorhandene Fiktionalitätsbewusstsein der Rezipienten schließen. Nach Bremer äußere sich hierin die allgemeine „Funktionsverschiebung“ des späteren Minnesangs, durch welche die Ästhetizität der Minnewerbung bedeutsamer werde, als die traditionell innerhalb der Minnekanzone vollzogene Wertediskussion (vgl. Bremer, Ästhetische Konvention, S. 140). Lembke korrigiert die Position Bremers dahingehend, dass Ulrich seinem Minnesang weder eine neuartige Funktion beilege, noch eine neue Rezeptionshaltung einfordere. Vielmehr werde eine bereits vorhandene Funktion des Sanges als „ästhetisches Spiel“ deutlicher betont (vgl. Lembke, Minnekommunikation, S. 422).

¹⁰⁴⁶ Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 182.

¹⁰⁴⁷ Münkler, Marina: „Aspekte einer Sprache der Liebe. Minne als Kommunikationsmedium in den Dialogliedern des Minnesangs“, in: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang, hg. v. Marina Münkler, Bern [u.a.] 2011 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik; Bd. 21), S. 77–104, hier S. 82.

317ff.; Haferland, Hohe Minne, S. 173 u. S. 289; Hübner, Minnesang, bes. S. 121–124; KLD II, S. 581; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 79; Laude, Minnesangs Ohnmacht; Lembke, Minnekommunikation, S. 421; Minor, Leiche und Lieder, S. XXII; Münkler, Aspekte einer Sprache der Liebe; Obermaier, Nachtigallen, S. 130f. und S. 344; Ranawake, Strophenkunst, S. 266 u. S. 284ff.; Ranawake, *hübscher klaffe* vil; Selge, Studien, S. 61f. ; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 290–311; Toubert, Strophenformen, S. 19; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 77.

Lied 12

1. Allgemeine Angaben

C: 90^{rb}–90^{va}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XIX.	36.XIX.	XII.	59.XII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	13	2.
		3.	25	3.
		4.	37	4.
		5.	49	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4wa 3wb 4mc / 4wa 3wb 4mc // 5wd 5wd 3wd 4mc // 4me [2wf+2wf+2me].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

434 / 434 // 5534 // 46

I. 1. Stollen (V. 1–3) AB

II. 2. Stollen (V. 4–6) AB

III. Abgesang (V. 7–10) CB

IV. Refrain (V. 11–15) R

Der Aufgesang besteht aus zwei Terzinenstollen. Ein Vierheber bildet jeweils Stollenspitze und -ende, während die Stollenmitte durch einen Dreiheber besetzt wird. Der Aufgesang weist verschränkten Reim mit weiblichen und einsilbig-männlichen Kadenzen auf (abc abc), der für eine enge Verbindung der Stollen sorgt. Zudem erfolgen die Versübergänge innerhalb der Stollen synaphisch, während die Stollengrenzen durch Asynaphie gekennzeichnet sind.

Der Abgesang besteht aus einer dreigereimten Terzine (ddd) mit weiblichen Kadenzen, der sich synaphisch eine Repetition des Stollenschlussverses anschließt. Der Stollenschlussvers markiert somit auch die strukturellen Grenzen der drei Teile der Kanzonenstrophe (1. Stollen, 2. Stollen, Abgesang). Der Stollenrepetitionsvers verleiht dem Abgesang somit einen abgeschlossenen Charakter.

Der Übergang zum Refrain ist durch Asynaphie markiert. Der zweiversige Refrain greift zunächst die Vierheberstruktur aus dem Kanzonenteil der Strophe auf, lässt dann aber einen doppelt zerlegten Sechsheber (2/2/2) mit Binnenreim (ff) folgen, der aufgrund seiner gesteigerten Dynamik den metrischen Kulminationspunkt der Strophe darstellt. Die beiden Refrainverse werden durch Paarreim ihres einsilbig-männlich kadenzierten Versendes verbunden (ee).

Nach Ranawake erinnere die Strophe aufgrund ihrer Terzinenstollen, in deren Mittelzeile statt eines klingenden variierend ein voller Vierheber gesetzt wird, und wegen des wiederholten Vierhebers am Abgesangsende als Variationstyp zumindest teilweise an eine

romanische Blockkanzone aus Vierheberstollen, Fünf- oder Sechsheber-Abgesang und vierhebigen Stollenrepetitionsvers.¹⁰⁴⁸

3. Stellenkommentar

Grammatischer Kommentar:

2,1 *siuftebærer sorgen*: Gen., abhängig von der Interjektion *[o]wê* (2,1). *Sorge* stswF. flektiert hier schwach, während das Adj. *siuftebærer* (Gen. Sgl. F.) stark flektiert. Vgl. *diu* (2,2).

2,2 *diu*: Bezieht sich auf *sorgen* (2,1) und kann im F. nur Nom. Sgl. sein. Wenn der Numerus von *sorgen* entsprechend der Sgl.-Form *diu* allerdings Sgl. ist und *sorgen* zudem im Gen. (vgl. *siuftebærer sorgen* (2,1)) steht, flektiert *sorge* stswF. hier schwach, während sein Adj. *siuftebærer* stark flektiert. Obwohl *sorgen* (2,1) nach K eigentlich *die* (Nom. Pl. F.) regiere, weist er auf Kollektivbegriffe hin, die sich zu Abstrakta (etwa *êre*, *nôt*) wandeln und in denen deshalb Sgl. und Pl. zusammenfallen. Entsprechend könnten auch ihre Bezugswörter im Sgl. oder Pl. stehen.¹⁰⁴⁹

2,7 *richet*: Die Form geht auf *rechen* (stV.) zurück, das es als stV. ein weiteres Mal mit einer anderen Bedeutung existiert und darüber hinaus mehrere Male als swV. belegt ist.¹⁰⁵⁰

2,10 *wanz*: Proklitische Verbindung aus *wan daz*, bei der *daz* abgeschwächt wird.

4,3 *in herze*: Die Pröp. *in* regiert den Dat.; bei dem swN. *herze* lautet der Dat. Sgl. zuweilen stark *herze*.¹⁰⁵¹

5,3 *doch*: Ist Adv. mit konzessiver Bedeutung, das die inverse Beziehung zwischen *gewaltig* (5,2) und *genædig sîn* (5,3) hervorhebt. Diese Semantik geht bei Ersetzung von *doch* durch die Konj. *ouch* verloren.

4. Interpretation

Das Lied wird durch einen winterlichen Natureingang eingeleitet, bei dem der Winter zunächst ex negativo als Abwesenheit des Sommers eingeführt wird: *Sumer wunne ist hin gekêret* (1,1) heißt es programmatisch am Liedbeginn. Die Auswirkungen des Winters auf die Natur werden anhand der stereotypen Naturelemente, *bluomen* (1,3), *klê* (1,3), *kleine vogelîn* (1,4), *kalte rîfen* (vgl. 1,5), *snê* (1,6) sowie *anger unde [...] heide* (1,8), beschrieben. Was sich im Sommer ehemals als schöne Landschaft zeigte, das steht *nû in leide* (1,9). Das Sänger-Ich konzentriert sein Augenmerk bis zu diesem Situationsbefund ausschließlich auf seine Umwelt, wobei Ausdrücke wie *begrîfen* (1,2), *versêret* (1,4) *wunneclîcher ougen weide* (1,7) und *leide* (1,9) zeigen, dass das Sänger-Ich dem Winter gegenüber eine ablehnende Haltung einnimmt, dem Sommer jedoch zugetan ist.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 236ff. Vgl. auch die Lieder 8 und 35 mit Vierheberstollen und (zerlegten) Sechshebern im Abgesang.

¹⁰⁴⁹ Vgl. KLD II, S. 582.

¹⁰⁵⁰ Vgl. BMZ Bd II/2, Sp. 682a.

¹⁰⁵¹ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1269.

Mit dem Vers, der als Stollenrepetitiosvers die Kanzone abschließt, verengt das Sänger-Ich seine Perspektive auf seine subjektive Sichtweise hin und fasst die Bedeutung der winterlichen Natursituation für sich selbst zusammen: *[D]az tuot mînem herzen wê* (1,10). Während der Schmerz, über den das Sänger-Ich hier spricht, sich zunächst bloß auf die vorangehende Naturbeschreibung beziehen lässt, bietet sich mit der Eröffnung des Refrains, *[s]ol mîn herze frô bestân, / sô muoz minne mîne sinne ruowen lân* (1,11f.), eine weitere Bezugsmöglichkeit. Der Schmerz des Sänger-Ich lässt sich nunmehr auch auf seine Minnesituation zurückführen. Deutlich wird dabei vor allem, dass das Sänger-Ich hier in der Rolle des klassischen Minnewerbers auftritt, das heißt seine Rolle weist die klassische Doppelcodierung („ich singe“ und „ich minne“) auf. Hier wird folglich Minnesang bzw. Minnewerbung vollzogen (Minnesang 1. Ordnung).

An der Verwendung des bei Ulrich von Winterstetten beliebten Herzbildes im Stollenrepetitiosvers und im Refrain lässt sich die emotionale Situation des Sänger-Ich bereits als erster Handlungsschwerpunkt des Liedes bestimmen. Anhand der Herzmeter, die clusterartig in allen Strophen des Liedes zitiert wird (vgl. 1,10, 1,11, 2,2, 2,5, 2,11, 3,1, 3,11, 4,3, 4,11 und 5,11), lässt sich die emotionale Involviertheit des Sänger-Ich ablesen. Diese wird zunächst auf die Instanz der Minne zurückgeführt, die nach Aussage des Sänger-Ich von seinen Gedanken ablassen müsse, wenn sein Herz fröhlich sein solle (vgl. 1,11f.).¹⁰⁵² Das Herzbild gehört zu den typischen Motiven der Gattung des Minne- bzw. Werbeliedes. Als solches markiert es gewissermaßen diese Gattung und ruft entsprechende Diskurse auf.

Der Gattungs- bzw. Dichtungsdiskurs manifestiert sich auch in der stilistischen Gestaltung des Refrains, insbesondere des zweiten Refrainverses. Dieser ist im Gegensatz zu allen vorangehenden Strophenversen, die sich im weitesten Sinne durch metrische Gleichmäßigkeit auszeichnen und auch rhetorisch kaum nennenswerte Besonderheiten aufweisen, besonders durchkomponiert. Zunächst sorgt die doppelte Unterbrechung des Verses durch Zäsuren für eine hohe Reimdichte, die nicht nur die sinnschweren Lexeme (*minne* : *sinne*) pointiert, sondern auch eine klangliche Eingängigkeit hervorruft. Akkustische Harmonie wird darüber hinaus auch durch die Alliteration *muoz minne mîne* vermittelt. Die gleichmäßige Zerlegung des Verses in drei zweihebige Verseinheiten wirkt dynamisch und gewissermaßen rastlos. Sie spiegelt den emotionalen Unruhezustand des Sänger-Ich wider, aus dem wiederum dessen Wunsch resultiert, die personifizierte Minne möge *mîne sinne ruowen lân* (1,12).

Die zweite Strophe beginnt in einem klagenden Duktus, wobei anschließend an den Ausgang der vorangehenden Strophe auch hier wieder das Herzbild aufgegriffen wird: *Owê, siuſtebærer sorgen! / diu mîn herze twinget! / ach, ich fröidelôser man!* (2,1ff.). Ähnlich wie im ersten Stollen wird die Klage des Sänger-Ich auch im zweiten Stollen um das prominente Herzbild herum angelegt, das sich jeweils in der Mitte der Stollen und somit an zentraler

¹⁰⁵² *Herze* (1,11) und *sinne* (1,12) lässt sich als Doppelformel verstehen, welche die wesentlichen Entscheidungsträger des Sänger-Ich, Herz und Verstand, umschließt. Nach Ehrismann könne allerdings allein die Nennung des *herze* auch die Gedanken umfassen (vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 87).

Position befindet: *[D]ie trage ich vil unverborgen, / sît mîn herze ringet / dar nâch des mir minne erban* (2,4ff.). Wenngleich etwa Interjektionen mit Klageduktus in diesem Stollen entfallen, wird der Klagegestus mittels anderer rhetorischer Mittel aufrecht erhalten. So erfolgt beispielsweise mittels des Litotes, *vil unverborgen*, der durch eine Verneinung des Gegenteils entsteht, eine so deutliche Abschwächung des Leidens des Sânger-Ich, dass diese Untertreibung schon wieder das Gegenteil pointiert.

In Anbetracht des Lobs, das das Sânger-Ich der Minne darzubringen behauptet (vgl. 2,9f.), versteht es nicht, *waz diu minne richet, / daz si mîne fröide sô zerbrichet* (2,7f.). Bedeutsam erscheinen diese Aussagen vor allem aufgrund ihres metakommunikativen Gehalts. So bezeichnet das Sânger-Ich sein Sprachhandeln, das sich besonders in dieser Strophe durch seinen klagenden Duktus auszeichnet, als Loben: *[M]în zunge ir spricht / niht wanz beste, sô ich kan* (2,9f.). Der Vorgang des Lobens, z. B. in der Form eines Schönheits- oder Tugendpreises, verweist als mögliche Vollzugsform der Gattung zugleich auf diese.

Mit dem metrisch sowie rhetorisch-stilistisch durchkomponierten Refrain deutet sich wie bereits in der ersten Strophe auch die Artifizialität des Minnethemas an. Diese wird in der Folgestrophe noch klarer herausgestellt: Auf- und Abgesang werden von einem Netz rhetorischer Klangfiguren überzogen, so dass die kunstvolle Akkustik in dieser Strophe die eigentliche Minnehandlung überlagert. Das Minnethema wird nunmehr über (Wohl-)Klang ausgedrückt, wobei im Zentrum der Ausführungen des Sânger-Ich nicht länger die missgünstige Minne steht, sondern die *frowe guot* (3,10).

Aufgrund ihrer Vollkommenheit kann der Dame das höchste Lob zuteil werden und dieses Thema wird auf der klanglichen Ebene gespiegelt: *[L]ieb in herzen, lieb in ougen, / lieb in mînen sinnen, / lieb, vor valsche wol behuot, / lieb in liebe, sunder lougen, / lieb, ich muoz dich minnen, / swie mir dîn genâde tuot.* (3,1ff.). Motivisch werden hier wieder *herze* und *sîn* aufgegriffen; an ihnen wird der emotionale Zustand des Sânger-Ich – dieses Mal allerdings in Bezug auf die Dame – bemessen. Dabei zeigt sich der Unterschied zwischen Dame und Minne, denn während die Minne die *fröide* des Sânger-Ich *zerbrichet* (2,8), wird die Dame ausschließlich mit dem Attribut *lieb* in Verbindung gebracht (vgl. 3,1ff.). Obwohl der Minnewerber auch der Dame hilflos ausgeliefert ist und auch sie ihm Kummer verursacht (*du hâst mich mit gewalte / lieplich brâht in sorge manigvalte* (3,7f.)), ist seine Haltung ihr gegenüber nicht anklagend, sondern hoffnungsvoll flehend: *[L]iebez lieb, nu walte / liebe gegen mir, frowe guot* (3,9f.). Wenngleich das Sânger-Ich mit dieser Bitte nun auch die Dame in die Verantwortung nimmt, ist seine Haltung ihr gegenüber liebevoll. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Verwendung des Kosenamens *liebez lieb* (3,9).

Abgesehen von den inhaltlichen Aussagen des Sânger-Ich wird das Minnethema auch über die klangliche Gestaltung der Strophe vermittelt. Diese zeichnet sich durch eine rhetorische Verdichtung aus, welche die übrigen Strophen in dieser Form nicht aufweisen. So finden sich asyndetisch gereimte Parallelismuskonstruktionen, Anaphern, Alliterationen und

Figurae etymologicae.¹⁰⁵³ Diese vermitteln den Bekenntnissen des Sänger-Ich nicht nur Eindringlichkeit und Emphase. Vielmehr drückt sich über ihre hohe Konzentration und ihre punktuelle Distribution in der dritten Strophe auch die künstlerische Gemachtheit des Minnelobs aus. Dieses gestaltet sich in dieser Strophe in erster Linie als Wort- und Klangspiel.

Wenngleich das Sänger-Ich innerhalb der Strophe in der Rolle des doppelt codierten Minnewerbers auftritt und sich keine direkte metakommunikative Reflexionsebene findet, wird in dieser Strophe über die Konzentration der Klangspiele vermittelt, dass das höchste Minnelob (vgl. 2,10) zugleich das höchste Klang- und Kunstspiel ist. Dieser Befund besitzt durchaus poetologischen Gehalt, wird doch deutlich, dass Minnewerbung (ergo Minnesang) nicht nur kunstvoll ist, sondern dass sich die Qualität der Minnewerbung (ergo des Minnesangs) an dem Ausmaß seiner Kunsthaftigkeit bemisst. Dass bei der Vermittlung dieses Inhaltes die äußere Form deutlich stärker als Bedeutungsträger in Erscheinung tritt als die Semantik der Einzellexeme, macht dabei eine besondere Pointe aus.

In der vierten Strophe wird das Lob der Dame fortgesetzt, allerdings wird die klangstilistische Verdichtung deutlich reduziert. Auffällig ist, dass Schönheits- und Tugendpreis miteinander verbunden werden: *Guot gebren, schen an libe / ht diu minneclche, / kiusche in herze sunder wn / wer gesach an keinem wbe, / diu sich ir gelche / und die tugende mhte hn, / der si pfliget, mn frowe unwandelbere?* (4,1ff.). Die Synthese körperlicher und sittlicher Vorzüge wird mittels der Figur des Zeugmas unterstrichen.¹⁰⁵⁴ Das Sänger-Ich tritt hier als vorbildlicher Minnewerber auf und vollzieht als solcher seine Minnewerbung. Dabei erinnert zunächst nichts an den poetologischen Tenor der Vorstrophe.

Erst mit der Wahrheitsbeteuerung, *ez sint wriu mere* (4,9), erhält der Aspekt der Dichtung erneut Eingang in das Lied. So ergibt die Wahrheitsbeteuerung nur unter der Voraussetzung Sinn, dass das Sänger-Ich denkt, man könne ihm nicht glauben, weil es nicht die Wahrheit sage, sondern sich seine Worte nur ausdenke – ein Verdacht, der durch die Hyperbolik des Frauenpreises durchaus als bestätigt angesehen werden mag. Metapoetisch entspricht dies durchaus den Tatsachen, so dass die Wahrheitsbeteuerung aus dieser Perspektive heraus als Signal für den Fiktionalittsgehalt der Aussage gewertet werden mag, welcher sie wiederum als Dichtung markiert. Weiterhin kann auch der Terminus *mere* selbst auf eine erdichtete Erzählung abheben, auf ein Märchen oder gar ein Gerücht.¹⁰⁵⁵

Interessant ist der Zusatz, *der muoz ich ir b gestn* (4,10f.), denn dieser betont, dass das zuvor Gesagte, auch wenn es erdichtet sein könnte, trotzdem angemessen ist. Zur Beschreibung der Minnedame ist somit nur das Höchste gut genug, wobei das Höchste der hyperbolische Frauenpreis ist, der seine Poetizität geradezu aus sich selbst heraus markiert.

¹⁰⁵³ In den zehn Strophenversen tritt der Wortstamm bzw. das Wort *liep* neun Mal auf (3,1, 3,2, 3,3, 3,4, 3,5, 3,7 und 3,9), *liebe* vier Mal (3,4, 3,7, 3,9 und 3,10).

¹⁰⁵⁴ Vgl. Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 154.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Lexer Sp. Bd. 1, Sp. 2045.

Mit diesem poetologischen Befund schließt sich die vierte Strophe unmittelbar an die dritte Strophe an, in der das Minnelob als höchstes (durchkomponiertes) Klangspiel inszeniert wird.

Zwar liegt der Fokus in der vierten Strophe auf der Minnedame, doch betont der nachfolgende Refrain wieder die Macht der Minne, der allein letztlich die Entscheidung über das Glück des Sängers-Ich obliegt. Nach dem ausladenden Frauenpreis wirkt die Erinnerung an diesen Umstand geradezu ernüchternd. Die Folgestrophe beginnt zunächst im gleichen Duktus: *Ez ist dicke daz gesprochen: / swer gewaltig wære, / der solt' doch genædig sîn* (5,1ff.). Das Sängers-Ich bezieht sich auf ein ungeschriebenes Gesetz, dessen allgemeine gesellschaftliche Gültigkeit sich im sprichwörtlichen Charakter der Aussage manifestiert. Diese Maxime sieht das Sängers-Ich an sich gebrochen: *[D]iz reht ist an mir gebrochen. / diu vil sældebære, diu ist gar gewaltig mîn* (5,4ff.).

Trotz seiner Bemühungen um die Minnedame und trotz seines vorbildlichen Frauenpreises bleibt dem Sängers-Ich die Gnade versagt, die es aus eigener Sicht verdient. Durch seinen metareflexiven Kommentar erfolgt nun eine gewisse Distanzierung von der persönlichen Minnesituation, die aber mit der Etablierung einer ethisch-moralischen Dimension einhergeht. Der Gegenstand der (An-)Klage des Sängers-Ich ist allerdings nicht länger das eigene Unglück, sondern die Tatsache, dass es durch die *vil sældebære* um das ihm zustehende Recht gebracht wurde.

Der Rechtsbruch äußert sich im Ausbleiben von *genåde* und darin, dass das Sängers-Ich *hân doch genåde dâ niht funden* (5,7), denn *ir trôst ist gegen mir gar verschwunden, / diu mir zallen stunden / tuot ir ungenåde schîn* (5,8ff.). Für die Klage des Sängers-Ich wird gängige Rechtsterminologie zitiert, die um das Verhältnis von *gewalt* und *genåde* kreist: Die eine verpflichtet zur anderen. So mag zwar die Klage des Sängers-Ich aus juristischer Sicht legitim sein, gleichwohl ist sie mit Blick auf die Eigengesetzlichkeiten der Minne paradox, denn selbst wenn die Dame gegenüber dem Sängers-Ich kein Recht gebrochen hätte, so müsste immer noch die *minne mîne sinne ruowen lân* (5,12), damit der Minnewerber glücklich sein könnte.

Der abschließende Refrain betont damit noch einmal, dass die Minne, ungeachtet juristischer Rechtsvorschriften oder anderer gesellschaftlicher Handlungsmaximen, nur ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Dass kein (Rechts-)Weg an der Minne vorbeiführt, ist wiederum der Tatsache zuzuschreiben, dass ihre Macht allumfassend ist. So bleibt dem Minnewerber als einziger Ausweg nur die Klage über seine Sorgen und damit schließt sich der Handlungskreislauf des Liedes, dessen Anlass die Minneklage ist. Darüber hinaus wird dem Lied vor allem in der dritten Strophe eine poetologische Dimension eingeschrieben, indem gezeigt wird, dass Minnelob bestimmten ästhetischen Ansprüchen genügen muss: Höchstes Lob manifestiert sich in höchster Kunstfertigkeit. Während die Eigengesetzlichkeiten der Minne gewissermaßen feststehen und sich eine Wertediskussion mit dem Minnethema deshalb gewissermaßen erübrigt, formuliert das Lied in Bezug auf die konkrete

Aktualisierung des Minnethemas durchaus ästhetische Prinzipien und zwar vor allem mittels formaler und rhetorischer Gestaltungselemente. Diese verweisen auf die Poetizität des Minnelobs und betonen damit zugleich dessen allgemeinen Kunstcharakter.

5. Auswahlliteratur

Ehrismann, Wortgeschichten, S. 87; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 154; Händl, Rollen, S. 326f.; KLD II, S. 582; Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 240; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 244–257 und S. 499–501; Toubert, Strophenformen, S. 19; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 64.

Lied 13

1. Allgemeine Angaben

C: 90^{va}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XX.	36.XX.	XIII.	59.XIII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	9	2.
		3.	17	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4wa A4mb / 4wa A4mb // A5mc A5mc A4md A5md.¹⁰⁵⁶

b) *Strophenform und -bau*: Kanzone.

44 / 44 // 5545

I. 1. Stollen (V. 1–2) A

II. 2. Stollen (V. 3–4) A

III. Abgesang (V. 5–9) B

Die Stollen bestehen aus je einem vierhebigen Verspaar, deren Spitze auftaktlos und weiblich kadenziert ist, während der zweite Vers auftaktig mit männlicher Kadenz ist. Der Aufgesang zeigt Kreuzreim (ab ab), eine asynaphische Versbindung innerhalb der Stollen und eine synaphische an der Stollengrenze.

Der Abgesang weist in der ersten und zweiten Strophe sowohl ein- als auch zweisilbig-männlich kadenzierte Paarreime auf (ccdd); in der dritten Strophe besitzen alle Verse einsilbig-männlich Kadenz. Aufgrund der Auftaktigkeit der Abgesangsverse zeigen die einsilbig-männlich kadenzierten Verse synaphischen Übergang zu den Folgeversen, während die anders kadenzierten Verse eine asynaphische Bindung aufweisen. Die Hebungszahlen steigen im Abgesang auf fünf Hebungen.

Die formale Gestaltung der Strophe ist insgesamt unaufgeregt; es finden sich keine Verse, die aufgrund ihrer formal-metrischen Gestaltung vom Rest der Strophe abweichen und formal pointiert werden. Die Metrik der Strophe lässt sich als gleichmäßig-fließend beschreiben.

Die Tagelieder Ulrichs von Winterstetten, zu denen die Strophe zählt, weisen hinsichtlich ihres Formenbaus einige Ähnlichkeit zueinander auf. Diese Strophe zeigt besonders zu der Strophe von (Tage-)Lied 29 Parallelen.¹⁰⁵⁷ Insgesamt lasse sich aber nach Ranawake die Formtradition der Strophe nicht eindeutig klären, da sich zwar einzelne französische und

¹⁰⁵⁶ Heusler und von Kraus gehen von durchgehend fünfhebigen Versen aus (vgl. Heusler, Deutsche Versgeschichte, S. 269 und KLD II, S. 582).

¹⁰⁵⁷ Der Aufgesang von Lied 29 besteht aus zwei auftaktigen, vierhebigen Terzinenstollen mit einer Abfolge aus zwei Fünfhebern und zwei Vierhebern im Abgesang.

provenzalische Formenmerkmale wiederfinden¹⁰⁵⁸, wirklich parallele Formen aber weder im Romanischen noch Provenzalischen zu finden seien.¹⁰⁵⁹ Typisch deutsche Merkmale seien die Kadenzwechsel im Aufgesang sowie der Wechsel auftaktiger und auftaktloser Verse.¹⁰⁶⁰

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,4 umbehuot: Nebenform von *unbehuot*. Die Form mit <m> zeigt Assimilation, denn vor Labial wird /n/ im Mhd. zu /m/. Die Form mit <n> zeigt noch die Etymologie des Wortes (vgl. Paul §L74).

b) Sachkommentar:

Tagelied: Vgl. Sachkommentar Lied 7.

1,3 rîter: Die Form ist seit dem 11. Jahrhundert neben *ritter* belegt.¹⁰⁶¹ Die Entstehung der Formen ist vor allem auf gesellschaftliche Entwicklungen zurückzuführen. So kennzeichnet sich das 11. Jahrhundert in Deutschland durch eine Reihe politischer, religiöser und sozialer Verschiebungen,¹⁰⁶² in deren Folge ein „unemphatisches Kriegerwort“¹⁰⁶³ notwendig wird. *Ritter* fungiert zunächst als Sachwort der Prosa ohne poetischen Anklang. Mit dieser Allgemeinbedeutung kann es nicht gegen Begriffe wie *recke*, *degen* oder *helt* ankommen,¹⁰⁶⁴ doch erfolge nach Bumke bis zum 13. Jahrhundert eine qualitative Erweiterung des Begriffs, die auch eine quantitative Ausdehnung zur Folge habe: Im 13. Jahrhundert ist *ritter* so häufig

¹⁰⁵⁸ Es findet sich zwar ein französischer Typ mit Achtsilberstollen (Vierheber) und Zehnsilberabgesang (Fünfheber), der als romanisches Vorbild in Frage kommen könnte, doch ist dieser nur sehr früh belegt und kommt, anders als im Provenzalischen, selten vor (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 236f.). Gegen provenzalische Anregung spricht allerdings, dass der deutsche Minnesang selbst schon früh Ähnliches aufweist, zum Beispiel Reinmar MF 150,1 mit Vierhebern im Aufgesang und einem Fünfheberpaar am Abgesangsbeginn (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 237).

¹⁰⁵⁹ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 236f.

¹⁰⁶⁰ Vgl. ebd., S. 237.

¹⁰⁶¹ Es ist heute nicht mehr eindeutig zu klären, wo und durch welche Impulse die Bildung der Formen erfolgte. Sprachlich wird das Verhältnis von *rîter* und *ritter* aber in der Regel so erklärt, dass *rîter* vom Präsensstamm des starken Verbs *rîd-, nhd. *sich fortbewegen*, stammt, während *ritter* sich aus dem germanischen Nominalstamm *ridjan- ableitet (vgl. Bumke, *Ritterbegriff*, S. 19). Kontroverser wird das historische Verhältnis beider Formen diskutiert und es lässt sich wohl abschließend nicht eindeutig beurteilen. Die verbreitete These, dass die Form mit Doppeldental eine niederländische Neubildung ist, die als Lehnprägung des altfrz. *chevalier* erfolgt, und sich von Flandern aus über die Germania verbreitet, lasse sich nach Ansicht Bumkes weder durch die deutsche noch durch die skandinavische Überlieferung (im Altnordischen sind beide Formen kontinentale Lehnformen) stützen; zudem seien keine flämischen Texte aus der Zeit um 1100 bekannt und eine frühe Bezeugung des Begriffs im Mittelniederländischen somit nicht nachzuweisen (vgl. Bumke, *Ritterbegriff*, S. 27).

¹⁰⁶² Dazu gehören etwa die Herausbildung des Reichsfürstenstandes oder die Ausdehnung des unfreien Kriegertums; gegen Ende des Jahrhunderts werden die Kreuzzugsgedanken politische Realität (vgl. Bumke, *Ritterbegriff*, S. 28). Zur Herausbildung des Rittertums in Deutschland vgl. auch Ganshof, François Louis: „Was ist Rittertum?“, in: *Das Rittertum im Mittelalter*, hg. v. Arno Borst, 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1989 (= WdF, Bd. 349), S. 130–141.

¹⁰⁶³ Bumke, *Ritterbegriff*, S. 28.

¹⁰⁶⁴ Zum Verhältnis von *helt*, *degen*, *wîgant*, *recke* und *ritter* vgl. auch Ehrismann, *Wortgeschichten*, bes. S. 177ff.

belegt wie kaum eine andere Personenbezeichnung.¹⁰⁶⁵ Zurückzuführen sei diese Entwicklung vor allem auf die „Ästhetisierung und Moralisierung des Ritterbegriffs“¹⁰⁶⁶, wobei das Prosawort *ritter* zum poetischen Hauptwort der höfischen Dichtung werde.¹⁰⁶⁷ Während *rîter* standesunabhängig den berittenen Krieger oder Dienstmann meint, bezeichnet *ritter* die Angehörigen des adligen Ritterstands.¹⁰⁶⁸ Vgl. auch Lied 28,1,1/8.

3,8 pfande: Zur Pfandmetaphorik vgl. Sachkommentar Lied 26.

4. Interpretation

Lied 13 gehört zu den Tageliedern¹⁰⁶⁹ Ulrichs von Winterstetten. Auffällig ist die inhaltlich-formale Gliederung des Dreistrophers, bei dem die erste Strophe wie in (Tage-)Lied 7 der Rede einer Wächterfigur vorbehalten ist und die zweite Strophe der Rede der Dame, während in der Abschlussstrophe im Gegensatz zu Lied 7 Ritter und Dame zu Wort kommen. Der geringste Redeteil fällt insgesamt der Figur des Ritters zu.

Das Lied beginnt mit einer situativen Einleitung in das Geschehen: *Tougenlîchen lac verborgen / bî liebe ein rîter wol gemuot* (1,1f.). Mittels des stereotypen Tageliedpersonals¹⁰⁷⁰ und entsprechender Lexik¹⁰⁷¹ wird am Beginn des Liedes das Gattungsmuster des Tageliedes aufgerufen. Dieses evoziert geradewegs ein bestimmtes Handlungsmuster, das wiederum mit einem Ort, einer Zeit und typischen Figuren verbunden ist.¹⁰⁷² Auch das Wissen um das tageliedtypische Spannungsverhältnis, das sich durch den Wunsch nach der Fortsetzung der heimlichen Liebesbegegnung und der Notwendigkeit des Abschieds generiert und sich in einer spezifischen Tageliedmotivik äußert, wird durch die Aktualisierung der Gattung unmittelbar mit aufgerufen.

Unter diesen Vorbedingungen setzt die Rede des Wächters ein, der mit seinem Weckgesang die Dame auffordert, ihren Liebsten zu wecken: *[S]wer hie lît umbehuot, / ob der behalten wil den sînen lîp, / sô wecke in minneclîchen, reine wîb! / er ist ze lange hie gelegen, / dâ von sô gebe er dir den morgensegen* (1,4ff.). Nachdruck verleiht der Wächter seiner

¹⁰⁶⁵ Vgl. Bumke, Ritterbegriff, S. 28f.. Vgl. dazu auch Bumke, Joachim: „Der adlige Ritter“, in: Das Rittertum im Mittelalter, hg. v. Arno Borst, 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1989 (= Wdf; Bd. 349), S. 266–292.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Bumke, Ritterbegriff, S. 29; vgl. auch Sachkommentar Lied 1.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Bumke, Ritterdichtung, S. 29.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Bumke, Ritterbegriff, S. 22 sowie insgesamt die Kapitel III., IV. und V. in diesem Werk. Vgl. auch DWb Bd. 14, Sp. 1053.

¹⁰⁶⁹ Zur literarischen Tradition des deutschen Tageliedes s. den Sachkommentar von Lied 7.

¹⁰⁷⁰ Durch die Einführung der Dame und des Ritters als die *liebe* (1,2) und der *rîter* (1,2) erfolgt bereits eine erste genrespezifische Charakterisierung. Die Dame übernimmt den emotionalen Part in der Liedhandlung, was im Begriff *liebe* bereits andeutet. Der Ritter wird hingegen bei seiner Profession (bzw. Standeszugehörigkeit) genannt, wodurch gewissermaßen die moralischen Handlungsmaximen festgelegt werden, an denen sich sein späteres Handeln messen lassen muss.

¹⁰⁷¹ Dazu zählen vor allem *tougenlîchen lac verborgen* (1,1), *bî liebe* (1,2), *ein rîter* (1,2), *der wahter* (1,3) und *sang* (1,4). Es geht darum, dass ein Wächter durch sein Pflichtgefühl motiviert wird, das heimlich bei einander liegende Liebespaar zu wecken und es so vor dem Entdecktwerden zu schützen (vgl. 1,3f.). Dabei versucht er die Anonymität des Liebespaares zu wahren; auch dies ist gattungstypisch.

¹⁰⁷² So impliziert etwa der Begriff *tougenlîchen* (vgl. 1,1) an, dass das Beisammensein des Paares verboten ist, da sich andernfalls die Notwendigkeit einer Geheimhaltung nicht erklären liesse.

Aufforderung, indem er an die Konsequenzen erinnert, die ein Aufliegen der Liason zur Folge hätte (vgl. 1,5). Dies würde nichts weniger als das eigene Leben kosten.

Relevant ist dieser Aspekt aus poetologischer Sicht vor allem deshalb, weil sich darüber die Werthaftigkeit der Liebe des Paares ausdrückt. Letzteres erweist sich mit Blick auf die Gattung als wichtig, denn das höfische Werbelied schließt eine erfüllte Liebesbeziehung eigentlich aus. In der Pastourelle, in deren Zentrum die körperliche Liebeserfüllung steht, entstammt die weibliche Protagonistin in der Regel dem bäuerlichen Milieu. Sie kann sich auf eine Liebesbegegnung einlassen, ohne dem höfischen Verhaltenskodex zuwider zu handeln oder höfische Tugendhaftigkeit einzubüßen. Dies ist der höfischen Dame nicht möglich. Damit es also möglich wird, im Tagelied eine erfüllte Liebe höfischer Protagonisten zu thematisieren, ist es einerseits notwendig, etwa durch eine Akzentuierung ihrer Heimlichkeit, ihre Unvereinbarkeit mit den höfischen Verhaltensnormen zu markieren. Andererseits muss letzteres durch die hohe (höfische) Qualität der Liebe relativiert werden, wodurch gewissermaßen die höfische Ehre der Protagonisten erhalten bleibt.

Letzteres drückt der Dichter hier einerseits über den hohen Preis aus, den ein Entdecktwerden des Liebespaar kosten würde. Auch über Attribute wie *wol gemuot* (1,2) oder *reine* (1,6) und Bezeichnungen wie *rîter* (1,2) wird die höfische Standeszugehörigkeit des Paares artikuliert. In der Forderung des *morgensegen* (1,8) manifestiert sich zudem eine religiöse Komponente, durch welche die Verbindung zwischen den Liebenden eine Legitimation erfährt, die gleichsam als gottgegeben erscheint.

In der zweiten Strophe liegt der Fokus auf der Dame und deren Reaktion auf die bevorstehende Trennung. Ihre erste Reaktion ist Erschrecken: *Des erschrag diu minneclîche* (2,1). Die Dame verkörpert den emotionalen Part; für sie bedeutet der Abschied des Geliebten den Beginn einer *leiden zît* (2,2). In ihrer Aussage, *erst entslâfen senfteclîche, / der hie an mînem arme lît* (2,3f.), schwingt die leise Hoffnung, der Geliebte könne wider besseren Wissens vielleicht doch noch länger bleiben. Doch die Realität bricht in Form des nahenden Tages über das Paar herein und verlangt dessen Trennung: *[D]en wil der liehte tag von mir verjagen* (2,5).

Die Personifikation des Tages als räuberisches Wesen, das den Geliebten von der Dame *verjagen* (2,5) will, ist in der Tageliedtradition typisch. Der Tag – und nicht etwa die höfische Konvention – gebietet die Trennung des Paares: Der Tag ist das Feindbild der Liebenden. Seine Unerbittlichkeit zwingt die Dame dazu, ihren Geliebten durch einen Kuss zu wecken: *[D]er wahter tuot den morgen kunt* (2,8). Mit dem Kuss wird ein weiteres wichtiges Handlungselement des Tageliedes, die letzte Liebesvereinigung vor dem Abschied, eingeleitet; erst in der dritten Strophe erfolgt aber dessen volle Ausgestaltung.

In Anbetracht der nahenden Trennung fällt die Liebesvereinigung des Paares traditionell besonders innig aus. Hier wird sie mittels eines Kusstausches verbildlicht: *Dâ wart ir der kus vergolten, / ein wider küssen dâ geschach. / Ach, si lâgen als si solten!* (3,1ff.). Während der Kusstausch geradezu nüchtern geschildert wird, artikulieren sich Emotionen nur über die

Interjektion *ach*, die hier einem Seufzen gleichkommt. Interessant ist, dass die Interjektion aber nicht auf die Liebesvereinigung an sich bezogen wird, sondern auf die Aussage, dass das Paar genau so dort liegt, wie *si solten* ist. Dies motiviert natürlich die Frage, in Bezug auf welches Regelsystem sie sich angemessen verhalten. Aus poetologischer Sicht würde der literarische Kenner hier vermutlich an das Gattungssystem des Tageliedes denken. Anstatt also detailliert die Art und Weise zu beschreiben, in der das Liebespaar daliegt, wird diese Leerstelle geschickt durch einen Gattungsverweis gefüllt, um ein entsprechendes Bild beim Rezipienten zu evozieren. Diese systemische Referenz ermöglicht hier also zum einen eine quantitative Verknappung der Aussage, zum anderen vermag die erotische Begegnung der beiden Liebenden thematisiert zu werden, ohne aber durch eine direkte Schilderung einen Tabubruch zu begehen.

Die reduzierte Beschreibung der Liebesvereinigung und die knappe Bildsprache setzen eine kognitive Transferleistung des Rezipienten voraus. Dieser muss über den Gattungsverweis die unausgesprochenen Handlungselemente rekonstruieren und sich auf diese Weise die tiefere Sinnschicht der Liedhandlung erschließen. Es wird an diesem Beispiel deutlich, wie Minnesänger mittels systemischer Referenzen, z. B. in Form von Gattungsverweisen, ihren Liedern Sinnschichten einschreiben, die sich nur dem literarischen Kenner erschließen und Minnesang auf diese Weise gewissermaßen zu einem elitären Kunstgenuss machen.

Die latente, erotische Spannungskurve findet ihr Ende in der Inquitformel *diu frowe ûz rôtem munde sprach* (3,4). Der rote Mund, ein bei Ulrich beliebtes Motiv, typisch aber vor allem für Gottfried von Neifen,¹⁰⁷³ scheint mit Blick auf die Liebesbegegnung des Paares hier eine stärkere erotische Aufladung zu besitzen als im Rahmen klassischer Frauenpreisstrophen.

In ihrer Rede fordert die Dame den Ritter auf: *[T]uo ritters êre an mir vil senden schîn!* (3,5), woraufhin er antwortet: *[V]il herzeliebe frowe mîn, / ich wil dir mîne fröide lân. / sich, lieb, diu solt dir hie zu pfande stân* (3,5ff.). Der Dichter verzichtet in diesem Lied auf eine Schilderung des Abschieds; auch der prominente Begriff *urloub* wird hier nicht genannt. Gleichwohl ist beides präsent, weil die stetigen Gattungsreferenzen nicht zuletzt auf den Abschied als konstitutives Handlungselement von Tageliedern alludieren. Bedingt wird dieser Vorgang durch das reale Publikum des Liedes, das aufgrund seiner literarischen Kennerschaft in der Lage ist, Leerstellen entsprechend zu füllen und sich die semantischen Tiefenschichten allein über Andeutungen zu erschließen. Der Dichter wiederum erlangt über die Möglichkeit, dem Lied bestimmte Handlungsmuster allein über eine Gattungsreferenz einzuschreiben, Gestaltungsspielraum, um auch solche Aspekte zu akzentuieren, die ansonsten vielleicht weniger prominent wären. In diesem Lied betrifft das etwa den Zusammenhang von ritterlichem Ehrverhalten und Abschied.

So fordert die Dame den Ritter vor ihrem Abschied zu einem Beweis seiner Ehre auf (vgl. 3,5). Die Pointe besteht darin, dass der Ritter seine höfische Ehre – und damit gewissermaßen auch den Wert, den er der Liebesbeziehung beimißt – dadurch unter Beweis

¹⁰⁷³ Zur Bedeutung des Motivs des roten Mundes vgl. Sachkommentar Leich I.

stellt, dass er sich von der Dame verabschiedet. Der Abschied garantiert dabei, dass Dame und Ritter ihr ehrenvolles Ansehen schützen, weil nur wegen des Abschieds die verbotene Liaison nicht auffliegt. Indem der Ritter also aufbricht, erweist er der Dame gewissermaßen die Ehre, die sie von ihm einfordert.

Interessant ist in diesem Kontext ferner, dass der Ritter die Dame seiner Treue versichert, indem er ihr seine *fröide* (3,7) als Pfand zurücklässt. Dies stellt eine weitere Pointe dar, weil dem durch die Dame antizipierten (Abschieds-)Schmerz (vgl. 2,2) eine positive Emotion entgegenstellt wird, die ihr erst als Pfand ihres abschiednehmenden Ritters zuteil wird. Statt der üblicherweise am Ende von Tageliedern erwarteten Schmerzbekundungen findet dieses Lied also seinen Ausklang in der Vermittlung von Freude. Dabei wird der (eigentlich Trauer stiftende) Abschied zu einem freudebringenden Moment umgedeutet.

Das Tagelied folgt insgesamt den typischen Gattungsmustern, wobei der Dichter allerdings verschiedentlich deren Kenntnis voraussetzt und bestimmte Handlungsstränge nur antizipiert, ohne sie aber vollständig auszuführen. Durch diese Leerstellen ist der Rezipient zu entsprechenden Transferleistungen gefordert. Im Liedausgang kommt diese Technik besonders zum Tragen, weil die antizipierte Abschiedstrauer mittels der Pfandmetaphorik positiv umgedeutet wird. Auf diese Weise vermag der Dichter eine erfüllte höfische Liebe zu präsentieren, die sich dadurch auszeichnet, dass trotz der Trennung der beiden Liebenden Freude zurückbleibt.

5. Auswahlliteratur

Bumke, *Der adlige Ritter*; Bumke, *Ritterbegriff*, S. 19ff.; Bumke, *Ritterdichtung*; Ganshof, *Was ist Ritterschaft?*; Händl, *Rollen*, S. 303ff.; Hausner, *Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters*, S. 24f.; Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, S. 269; KLD II, S. 582; Ranawake, *Strophenkunst*, S. 236ff.; Toubert, *Strophenformen*, S. 19.

Lied 14

1. Allgemeine Angaben

C: 90^{va}–91^{ra}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXI.	36.XXI.	XIV.	59.XIV.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	19	2.
		3.	37	3.
		4.	55	4.
		5.	73	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: Diese Refrainkanzone ist insofern besonders, als sich die Grenze zwischen Auf- und Abgesang unterschiedlich setzen lässt:

(1) 4wa 4mb / 4wa 4mb // 4wc 4wc 4wc 4mb A4wd A4wd A4we A4we 7wf 7wf 7wf 7wf // 4mg A7mg.¹⁰⁷⁴

(2) Mit Erweiterung der Stollen: 4wa 4mb 4wa 4mb / 4wc 4wc 4wc 4mb // A4wd A4wd A4we A4we 7wf 7wf 7wf 7wf // 4mg A7mg.¹⁰⁷⁵

(3) Doppelkanzone mit vier Stollen: 4wa 4mb / 4wa 4mb // 4wc 4wc 4wc 4mb // / A4wd A4wd / A4we A4we // 7wf 7wf 7wf 7wf // 4mg A7mg.¹⁰⁷⁶ Dieses Modell (3) bildet die Grundlage der folgenden Ausführungen.

b) *Strophenform und -bau*: Doppelkanzone mit Refrain.

44 / 44 // 4444 /// 44 / 44 // 7777 // 47

- I. 1. Stollen (V. 1–2) AB
- II. 2. Stollen (V. 3–4) AB
- III. 1. Abgesang (V. 5–8) CB
- IV. 3. Stollen (V. 9–10) D
- V. 4. Stollen (V. 11–12) D
- VI. 2. Abgesang (V. 13–16) EE
- VII. Refrain (V. 11–15) R

Die beiden ersten, durchgehend vierhebigen, auftaktlosen Stollen werden durch einen abwechselnd weiblich und männlich kadenzierten Kreuzreim (ab ab) miteinander verbunden. Während innerhalb der Stollen synaphische Verstüßübergänge vorliegen, wird die

¹⁰⁷⁴ Diese Stropheneinteilung schlagen Minor, Selge und Touber vor (vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. XVIII, Selge, Studien, S. 66; Touber, Strophenformen, S. 19). Im Verhältnis zum Aufgesang fällt der Abgesang hier jedoch sehr umfangreich aus.

¹⁰⁷⁵ Dieser Variante gibt von Kraus den Vorzug (vgl. KLD II, S. 582f.).

¹⁰⁷⁶ Dieses Modell schlagen Streicher und Ranawake vor (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 40ff.; Ranawake, Strophenkunst, S. 210 und S. 243).

Stollengrenze durch Asynaphie markiert. Im Abgesang setzt sich das Muster aus vier Vierhebern fort, die synaphisch miteinander verbunden sind. Die ersten drei Vierheber des Abgesangs bilden einen weiblich kadenzierten Dreireim (ccc), der Abgesangsschluss wiederholt den Stollenschlussvers (b), so dass die erste Kanzone der Strophe insgesamt den Charakter einer Rundkanzone aufweist.

Dem Stollenrepetitionsvers schließt sich die zweite Kanzonenstruktur an. Diese beginnt mit einem durchgehend auftaktigen Aufgesang aus vier Vierhebern¹⁰⁷⁷. Das bereits in der ersten Kanzone prominente Vierhebermuster wird damit fortgesetzt und lässt sich gewissermaßen als formales Bindeglied begreifen. Im Gegensatz zur ersten Kanzone sind die Stollen der zweiten Kanzone deutlicher von einander getrennt. Sie weisen jeweils weiblich kadenzierten Paarreim auf (dd ee) und besitzen asynaphische Versübergänge. Dem zweiten Aufgesang schließt sich ein Abgesang aus vier auftaktlosen Siebenhebern an, die durch weiblich kadenzierten Vierreim (ffff) und synaphische Versübergänge verbunden sind.

Obwohl beide Kanzonen durch Repetitionsstrukturen geprägt sind, zeigt sich im Vergleich die erste Kanzone etwas homogener. Auf- und Abgesang bilden aufgrund der durchgehenden Vierhebigkeit und des Stollenrepetitionsverses am Abgesangsende eine stärkere Einheit. In der zweiten Kanzone sind Auf- und Abgesang allein schon aufgrund der unterschiedlichen Hebungszahlen und zusätzlich durch die Auftakte des Aufgesangs, die im Abgesang weggelassen, deutlich von einander abgesetzt.

Beide Kanzonen werden durch einen zweiversigen Refrain aus einem Vier- und einem Siebenheber¹⁰⁷⁸ geschlossen, die einen einsilbig-männlich kadenzierten Paarreim bilden (gg). Die Steigerung der Hebungszahlen korrespondiert hier in besonderer Weise mit einer inhaltlichen Klimax.¹⁰⁷⁹ Mit der Auftaktigkeit des zweiten Refrainverses, der Vier- und der Siebenhebigkeit sowie dem Paarreim werden wesentliche Formenmerkmale aus beiden Kanzonen im Refrain wieder aufgenommen.

Eine vergleichbare kanzonale Doppelstruktur findet sich im Romanischen nicht: Die Abfolge aus auftaktlosen und auftaktigen Vierheberblöcken, die einer Abfolge von Sieben- und Achtsilberblöcken entspricht, entspreche nach Ranawake zwar provenzalischer Form, doch sei die Strophe aufgrund ihres Umfangs insgesamt nicht mit der Troubadourkunst vergleichbar.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁷ Von Kraus fasst die Endsilben von V. 9–12 schwerklingend und skandiert die Verse entsprechend fünfhebig (vgl. KLD II, 582f.).

¹⁰⁷⁸ Von Kraus vermerkt für den letzten Vers acht Hebungen, die sich durch seine Ergänzung *muoz* ergeben (vgl. KLD II, 582f. und Grammatischer Kommentar V.1–5,18).

¹⁰⁷⁹ Vgl. Interpretation.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 243. Wenn überhaupt ließe sich die Strophe Ulrichs nach Ranawake mit Burkhard von Hohenfels' Lied IV vergleichen, in dem auf die Vierheberstollen zunächst ein Mittelteil aus asynaphischen Vierheberpaaren und dann ein siebenhebiger weiblich kadenzierter Schlußteil folge (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 244 und Touber, Strophentypen, S. 103). Ulrichs Strophe sei im Vergleich zu Burkhard's Strophe aber eine „potenziertere Variante“ (Ranawake, Strophenkunst, S. 246).

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,6 *kleine vogelîn*: Ist als Apokoinu sowohl auf *singen* (1,5) als auch auf *erklingen* (1,6) zu beziehen.

1,11 *brîsen*: Häufiger ist die Form *prîsen* swV. ohne Konsonantenschwächung im Anlaut belegt. In Lehnwörtern kann die Schreibung jedoch zwischen <p> und schwanken (vgl. Paul §L96).¹⁰⁸¹

1,13 *kûnde*: Mit Blick auf den Kontext ergibt diese Verbform Sinn, aber sie weicht vom Reim auf *-inge* (*ringe* (1,14)) ab.

1–5,18 *sô minne*: Dieser Versbeginn wird bei M und K mit Verweis auf Lied 12, in dem es heißt, *sol mîn herze frô bestân*, / *sô muoz minne mîne sinne ruowen lân* (1–5,11f.), um das Modalverb *muoz* ergänzt. Syntaktisch ist diese Änderung nicht erforderlich, da (*von sorgen*) *lân* (1–5,18) als 2. Pl. Präs. das Prädikat zu den Subjekten *minne* und *diu vil minneclîche* (1–5,18) sein kann.

2,1 *liehte*: Es erfolgt Verbesserung der in C tradierten Form *lehte*. Diese findet sich erst später und dann vor allem mnl. und mnd., während das Alem. hingegen die Form mit Diphthong beibehält.¹⁰⁸²

2,1 *bluomen, zît*: Be verzichtet auf Interpunktionszeichen und begreift *bluomenzît* als Kompositum.

2,9 *wessen*: Form im Gen. Sgl. F. des Adj.s *was/wahs/wes*.¹⁰⁸³

2,10 *zem*: Proklitische Verbindung aus *zuo dem*.

2,11f. *hât mich sêre / verwunt*: Versverbindende Enjambements wie dieses sind bei Ulrich eher selten; meistens fallen syntaktische Einheit und Versgrenze zusammen.

3,9 *smêhet*: Die umgelautete Form mit <ê> findet sich besonders dann, wenn das Verb nicht im Reim steht; ansonsten tritt (z. B. im Reim auf *nâhen* (27,1,1) oder *enpfâhen* (24,2,7, 30,2,1)) *smâhen* auf. Vgl. auch in Kap. II.1.2.2 die Regelungen zum Umlaut.

4,7 Es erfolgt eine freiere Übersetzung des mhd. Verses. *Verhouwen* heißt nhd. eigentlich *verletzen oder vernichten*;¹⁰⁸⁴ gemeint ist, dass bei der Minnedame die Liebe vernichtet, ergo nicht vorhanden ist.

4,11 *schæne*: Ist besonders bei md. Dichtern beliebt.¹⁰⁸⁵ Vgl. auch in Kap. II.1.2.2 die Regelungen zum Umlaut.

4,16 *vâren*: Das Verb hebt darauf ab, dass jemand eine *böse, feindliche Absicht hegt*.¹⁰⁸⁶

5,9 *hânt*: Bei Be durch die gekürzte Nebenform *han* ersetzt, die teilweise im Ind. Präs. genutzt wird (vgl. Paul §M113, Anm.1).

¹⁰⁸¹ Vgl. auch DWb Bd. 13, Sp. 2093.

¹⁰⁸² Vgl. DWb Bd. 12, Sp. 854.

¹⁰⁸³ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 532a.

¹⁰⁸⁴ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 721b.

¹⁰⁸⁵ Vgl. BMZ Bd. II, Sp. 191a.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 21.

5,13 *ich*: Bei *Be* durch *ir* ersetzt, wodurch sich das Bezugswort des Rel.-Pron.s *der* (5,13) von *si* (5,13) auf das sprechende Sänger-Ich (*mir* (5,13)) hin verschiebt.

b) *Sachkommentar*:

1,13 *ich bin tumb*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

2,3 *tanzen unde reijen*: Vgl. Sachkommentar Leich II.

4,14 *sô rôten munt*: Vgl. Sachkommentar Leich I.

4. Interpretation

Das Lied beginnt programmatisch, indem sich ein männlich codiertes Sänger-Ich in einer Apostrophe an den personifizierten Sommer fröhlich über dessen Ankunft zeigt: *Sumer, dîner lieben künfte / bin ich frô, du hâst gewalt! / dîner hôhen sigenünfte / frôit sich anger und der walt* (1,1ff.). Die *gewalt* des Sommers erschließt sich zunächst über seine *hôhen sigenünfte* (1,3) und dabei vermittelt der Sprachgebrauch den Eindruck, der Sommer sei ein mächtiger und siegreicher Feldherr, dessen Gegner – der Winter – hier aber nicht genannt wird. Nach diesem allgemeinen Vorstellen des Sommers wird sein Siegreichtum anhand konkreter Naturbeispiele aufgezeigt, wobei die für Ulrich typischen Naturbilder zum Einsatz kommen.¹⁰⁸⁷

Dabei fällt auf, dass die inhaltliche Argumentationsstruktur mit der (besonderen) formalen Struktur der Strophe korreliert. So wird im Aufgesang der ersten Kanzonenstruktur zunächst die siegreiche Ankunft des Sommers gefeiert, während der Abgesang konkrete Siebbeispiele (klassische Naturmotive) aufzählt. Mit Beginn der zweiten Kanzonenstruktur verengt sich die Erzählperspektive des Sänger-Ich von der äußeren Natursituation auf die eigene Person, wobei aber die wunderschöne Natur den Anlass für das eigene (Sang-)Handeln darstellt: *Diu zît wart nie sô wol gezieret, / ich hân des meien bluot erzwieret. / die wil ich brîsen mit gesange, / swie doch mîn kumber wert ze lange* (1,9ff.).

Während zunächst die sommerliche Natur alleinige Auslöserin für das Singen des Sänger-Ich zu sein scheint, das hier als eine Art Lob- oder Preisgesang stilisiert wird, offenbart sich am Ende der Aussage, dass es daneben auch von einem persönlichen Leiden zum Singen bewegt wird. So stehen einander hier allgemeine Sommerfreude und individuelles Leid gegenüber und werden zugleich über das Singen miteinander verbunden.

Obwohl sich in der Erwähnung des persönlichen Leids des Sänger-Ich bereits ein Minneleiden andeutet, tritt das Sänger-Ich in diesem Moment stärker in der Rolle des Sangkünstlers auf. Dieser Eindruck verfestigt sich mit Beginn des Abgesangs, in dem das Sänger-Ich sein Sanghandeln einer kritischen Reflexion unterzieht und damit eine poetologische Metaebene (2. Ordnung) in die Liedhandlung eingezogen wird: *Ich bin tumb, daz ich mîn langez leit den liuten künde* (1,13). Der Grund dafür, dass das Sänger-Ich sein Singen als töricht und dumm bewertet, liegt darin, dass *manger spricht*: „*seht, dest wâr, ez*

¹⁰⁸⁷ Dazu gehören der *anger und der walt* (1,4), die wie hier häufig mittels einer Doppelformel genannt werden, das *suoze* (1,6) Singen kleiner *vogelin* (1,6) und die *bluomen manicvalt* (1,8), die *ûf dem anger schône entspringen* (1,7).

wigt in harte ringe.“ (1,14). Das Problem des Sänger-Ich besteht demnach darin, dass die Authentizität seines Kummers von den Leuten, denen er darüber vorsingt, angezweifelt wird. Dieses Problem lässt sich mit Blick auf die poetologische Ebene übersetzen als eine Frage nach der Authentizität von Minnesang,¹⁰⁸⁸ der sich hier insbesondere in der Minneklage (oder der Naturbeschreibung) manifestiert.

Während der reflektierenden Auseinandersetzung mit der Wirkung des eigenen Minnesangs auf die Zuhörer tritt das Sänger-Ich in erster Linie als Sänger bzw. Sangkünstler auf (2. Ordnung). Die doppelt codierte Rolle des Minnewerbers, deren Profil sich durch die Sprechakte „ich singe“ und „ich minne“ charakterisiert, wird dabei um eine Ebene „ich singe, dass“ ergänzt. Das Sänger-Ich singt folglich, wobei der Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung) zum Gegenstand seines Gesangs wird.

Durch die Aussagen des Sänger-Ich über die Reaktionen seiner Zuhörer auf seinen Minnesang wird nicht nur seine Rolle als Sänger konturiert, es wird dabei auch die Performativität der Minnewerbung deutlich herausgestellt (vgl. 1,13). In dem abwertenden Publikumscommentar, den das Sänger-Ich zitiert, manifestiert sich mit Blick auf die Performativität der Minnewerbung zugleich deren Abhängigkeit von der Zuhörerinstanz. Wichtig ist dieser Aspekt, weil sich aus der Tatsache, dass die fehlende Glaubwürdigkeit des Sänger-Ich beim Publikum zu einer negativen Kritik seines Minnesangs führt, poetologisch der Anspruch ableiten lässt, dass ein Sänger und sein Minnesang für das Publikum glaubwürdig und authentisch sein müssen, um erfolgreich sein zu können.

Auf den Vorwurf der Unaufrichtigkeit reagiert das Sänger-Ich mit einer Bekräftigung der Hoffnung, die es noch immer hegt: *[I]ch wære sicherlîchen tôt, wan daz mich nert gedinge, / daz ich noch den kumber mîn ze liebem ende bringe* (1,15f.). Durch den Verweis auf den eigenen Tod, der allein durch die Hoffnung verhindert wird, verdeutlicht das Sänger-Ich die Ernsthaftigkeit und Bedeutung seiner Hoffnung – wäre diese nicht echt authentisch, wäre sie wohl kaum in der Lage, Schlimmeres zu verhindern.

Über den Schlüsselbegriff *gedinge*¹⁰⁸⁹ erfolgt eine Überleitung vom Sang- zum Minnethema, das heißt die Handlung bewegt sich nunmehr auf der Ebene des Minnesangvollzugs (1. Ordnung). Das Sänger-Ich nimmt die doppelt codierte Rolle des Minnewerbers ein, dessen Singen zugleich Minnen bedeutet. Der Terminus *gedinge*, der im minnethematischen Diskurs eine zentrale Rolle spielt, markiert damit gewissermaßen den Minnesang 1. Ordnung.

¹⁰⁸⁸ Um die Authentizität von Minnesang geht es auch in Lied 11.

¹⁰⁸⁹ Zur Etymologie und Bedeutung des Terminus *gedinge* auch in Abgrenzung zu *trôst* und *wân* vgl. z. B. Götz, Heinrich: Leitwörter des Minnesangs, Berlin 1957 (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl., Bd. 49, 1), S. 156–162.

Im Refrain werden schließlich konkrete Maßnahmen genannt, die aus *gedinge* (Minne-) Freude¹⁰⁹⁰ werden lassen können. Diese sind maßgeblich von dem Handeln zweier Instanzen abhängig, der personifizierten Minne und der Minnedame: *Sol ich iemer frô bestân, / sô minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân* (1,17f.).

Durch die Gegenüberstellung von Sommer- und Minnefreude, deren maßgeblicher Unterschied sich in der Anwesenheit der einen und der Abwesenheit der anderen artikuliert, erfolgt eine Ausdifferenzierung des *fröide*-Paradigmas. Freude ist nicht länger allein vom Eintreten des Sommers abhängig, sondern auch bzw. einzig und allein von dem Verhalten der beiden weiblichen Instanzen.¹⁰⁹¹ Infolgedessen kann das Sängers-Ich auch feststellen: *Lichte bluomen, zît des meien, / vogel singen hilfet niht. / sihe ich tanzen unde reijen, / swes diu werlt ze fröiden giht, / doch sô trûrent mir die sinne* (2,1ff.).

Das Sängers-Ich kann die allgemeine Sommerfreude, von der es umgeben ist, nicht teilen und sich auch von dieser nicht mitreißen lassen. Verdeutlicht wird dieser Umstand mittels des Motivs der Freude der Welt, die der persönlichen Trauer des Sängers-Ich gegenüber gestellt wird. Das Motiv erfährt eine Erweiterung, wenn das Sängers-Ich erklärt, dass ihm *von der süezen minne / weder lieb noch trôst geschiht* (2,7f.).

Dieser Vorwurf wird am Beginn der zweiten Kanzonenstruktur weiter vertieft. Das Sängers-Ich blickt nun in die Vergangenheit und stellt fest, nicht das erste Mal vom Minnepfeil verwundet zu werden. Dabei kommen gattungstypische Motive zum Einsatz, wie z. B. der Minnepfeil, durch den das Sängers-Ich verwundet wird. Interessant ist in diesem Kontext vor allem der Hinweis, nicht das erste Mal vom Minnepfeil verwundet zu werden (vgl. 2,9f.), sondern schon vorher durch den *alten kumber* (vgl. 2,11) verletzt worden zu sein. Die ausbleibende Linderung des Kammers motiviert das Sängers-Ich sodann zu der Frage: *[W]az sol diu rede nu mêre?* (2,12).

Die Frage des Sängers-Ich lässt sich unterschiedlich auffassen, wobei die jeweilige Lesart insbesondere von dem Verständnis des metakommunikativen Begriffs *rede* determiniert wird. Wird *rede* auf die singend vorgetragene Minnewerbung des Sängers-Ich bezogen (1. Ordnung), so zielt die Frage des Sängers-Ich auf den Sinn seiner Minnewerbung, die bisher nicht belohnt worden ist. Dabei weiß insbesondere der textexterne Minnesangkenner, dass

¹⁰⁹⁰ Mit *sol ich iemer frô bestân* (1,17) wird an die bereits vorhandene Naturfreude des Sängers-Ich angeknüpft (vgl. 1,2). Mittels des Modalverbs *sol* wird nun verdeutlicht, dass diese Freude als Minnefreude an eine konkrete Bedingung geknüpft ist, die bisher allerdings noch nicht erfüllt ist.

¹⁰⁹¹ Die Sprachformel *sol mîn herze/ich frô bestân*, mit der das Sängers-Ich die Bedingung für das Ende seiner Trauer formuliert, findet sich auch im Refrain von Lied 12, wo das Sängers-Ich als Bedingung für seine *fröide* das Ablassen der personifizierten Minne von seinem Gemüt nennt: *Sol mîn herze frô bestân, / sô muoz minne mîne sinne ruowen lân* (1,11f.). Während Ulrich ansonsten in der Regel die Makellosigkeit der Dame herausstellt, indem er sämtliche Schuld für den Kummer des Minnewerbers auf die Intanz der Minne ableitet, wird die Verantwortung in diesem Lied und in Lied 12 auf beide weiblichen Instanzen zurückgeführt.

der Minnewerber durch das Aufrechterhalten seines Minnedienstes seine höfische *stæte* unter Beweis stellt, die Minne-*rede* also niemals belohnt werden wird.

Doch der Terminus *rede* lässt sich ebenso gut vom Minnesang 2. Ordnung her verstehen: Das Künstler-Sänger-Ich, dessen Minnewerbung das Produkt einer künstlerischen Inszenierung ist bzw. eine ästhetisierte Form des Sprechens, zielt mit seiner Frage auf den Sinn und Zweck der eigenen Dichtungskunst ab. Dabei gerät auch die lange Gattungstradition in den Blick, die diesem Sang bereits vorausgegangen ist.¹⁰⁹²

Der Aspekt der Poetizität der Minnewerbung findet sich auch in der Gestaltung der Verse wider. So werden nicht nur einschlägige Gattungsmotive zitiert, wie etwa der Minnepfeil, sondern auch die Aktualisierung dieser Motive erscheint rhetorisch durchkomponiert. So findet sich etwa die Aussage *der ich ie getriuwe was, diu wil mir niht getriuwen* (2,16), die sich durch die Verwendung von Gegensatzpaaren (*ich* – *diu* sowie *getriuwe* – *niht getriuwen*) und etymologischer Figur auszeichnet.

Die Technik der Gegenüberstellung gegensätzlicher Begrifflichkeiten erweist sich als ein rhetorisches Muster, das besonders in der fünften Strophe noch einmal zum Tragen kommt. Dort wird mittels der Gegenüberstellung von *getriuwe* und *niht getriuwe* die ethische Dimension des Geschehens nuanciert, in der sich eines der Grundprobleme des Sänger-Ich artikuliert. Dieses lässt sich, so pointiert es der Refrain der zweiten Strophe, nur abhängig von personifizierter Minne und Minnedame lösen. Da in der Strophe selbst nur auf die Verantwortung der Minne eingegangen wird, erinnert der Refrain in diesem Falle daran, dass auch die Minnedame eine Verantwortung trägt.

Dementsprechend rückt die dritte Strophe das Verhältnis des Sänger-Ich zur Dame in den Fokus. Wie die Vorstrophe zeichnet auch sie sich durch den Gebrauch typischer Minnesangmotive aus,¹⁰⁹³ wobei sich zwei Bilder aufgrund ihrer Quantität und Distribution vom Rest der Strophe abheben: Herz und Auge.¹⁰⁹⁴ Insgesamt viermal wird das *herze* (3,3, 3,10, 3,11 und 3,16), dreimal die *ougen* (3,4, 3,9 und 3,11) und einmal der *blic* (3,6) erwähnt, wobei sich eine besondere Konzentration der Begriffe im Aufgesang der zweiten

¹⁰⁹² Im Œuvre Ulrichs von Winterstetten selbst ließen sich etwa Traditionsbezüge zu Lied 12 festmachen, sofern vorausgesetzt werden kann, dass dieses in der zeitlichen Chronologie vor Lied 14 entsteht. Denn in Lied 12 tritt ebenfalls ein Sänger-Ich auf, das aufgrund seiner unerfüllten Liebe leidet. Dieses Sänger-Ich fordert eine Verbesserung seines Leidens mit dem Argument, dass es die Verpflichtung der Mächtigen (z. B. der Minne) sei, gnädig zu sein (vgl. 5,2f.). *Gnâde* und *genædic* avancieren auf diese Weise in Lied 12 zu Schlüsselbegriffen. Sie werden auch in Lied 14 aufgenommen, zunächst in der Aussage *minne wil ir alten ungenâde an mir nu niuwen* (2,13). Vorbehaltlich eines intratextuellen Bezugs zu Lied 12 ist diese *ungenâde* alt, weil die *minne* sie dem Sänger-Ich schon in Lied 12 zuteil werden ließ und im Hinblick auf die gesamte Gattungstradition auch schon in einer Vielzahl anderer Fälle.

¹⁰⁹³ Dazu gehören der *liebe blic* (vgl. 3,6), den das Sänger-Ich *erwerben* (3,6) möchte, der durch das Ausbleiben ihres Grußes herbeigeführte Tod des Sänger-Ich (vgl. 3,7), die *liechten ougen* (3,9) der Dame, die das Sänger-Ich schmähen, sein Wunsch, in ihrem Herzen zu sein (vgl. 3,10), seine *kumberlichen smerzen* (3,11), die es *nû vil lange* (3,13) erträgt, sein nächtliches Aufschrecken (vgl. 3,15) und sein aus Kummer krachendes Herz (vgl. 3,16).

¹⁰⁹⁴ Das Herz gilt in der Minnesangtradition als Sitz der Minne, während die Augen als Verbindung zwischen Innen und Außen gleichsam den Weg zum Herzen der geliebten Person beschreiben.

Kanzonenstruktur (3,9ff.) zeigt, grundsätzlich aber eine Verteilung über die gesamte Strophe erfolgt.

Inhaltlich geht es darum, dass ein Blick der Dame dem Sänger-Ich alles bedeuten würde und zwar selbst dann, wenn es danach stürbe (vgl. 3,5ff.). Dieser Gruß bleibt dem Sänger-Ich versagt, denn *si smêhet mich mit liechten ougen* (3,9). Statt nun aber eine ausschweifende Klage folgen zu lassen, bietet das Lied eine raffiniertere Pointe. Es lässt das Sänger-Ich imaginieren, dass es einen Platz im Herzen der Dame besitze: *[W]ær ich ir in herzen tougen, / sô müesten ougen nâch dem herzen / mir bûezen kumberlîchen smerzen, / den ich nû vil lange hân von sus getânen sachen* (3,10ff.). Wäre dieser Wunsch des Sänger-Ich Wirklichkeit, wäre die Dame gezwungen, ihre Augen nach ihrem Herzen zu richten und dadurch würde das Sänger-Ich von seinem Leid befreit.¹⁰⁹⁵ Wenngleich die Konventionen der hohen Minne sowie die Paradigmen des Werbeliedes die Erfüllung dieses Minnewunsches verbieten, was sich unter anderem in dem konjunktivischen Modus der Aussage widerspiegelt, ist die Imagination dieser Lösung dennoch erlaubt. Die konkrete Lösung, die das Sänger-Ich vorführt, wird mit Beginn des Refrains auf eine allgemeine Ebene zurückgeführt. Dabei wird grundsätzlich an den Einfluss von Minne und Minnedame auf den Frohsinn des Sänger-Ich erinnert.

Die vierte Strophe beginnt im Aufgesang der ersten Kanzone mit einer Reflexion über den Wirkungsbereich der Minne: *Swâ man minneclîche lachet, / hât dâ minne niht gewalt, / sô ist ir hôher prîs verswachet* (4,1ff.). Diese allgemeinere Feststellung wird im Abgesang der ersten Kanzone präzisiert, indem sie auf die Minnedame bezogen wird: *[W]an mag wol an mîner frowen / minneclîchez lachen schouwen* (4,5f.). So ist zwar die Dame des Sänger-Ich zu einem *minneclîchen lachen* in der Lage, doch empfindet sie für das Sänger-Ich keine Liebe, so dass die *minne an ir verhouwen [ist]* (4,7).

Obwohl es gerade dieser Umstand ist, der das Leid des Sänger-Ich verursacht, erweist es sich im Folgenden als ein vorbildlicher Minnewerber, indem es an seinem Minnedienst festhält und lobend alle ehrenwerten Eigenschaften der Dame hervorhebt.¹⁰⁹⁶ Dabei werden sämtliche gattungstypischen Schönheits- und Tugendpreiselemente auf eine formal-rhythmisch und sprachlich artistische Weise aktualisiert. In dreifacher, rhythmisierender Anapher wird mit *in gesach nie* (4,13ff.) darauf abgehoben, dass das Sänger-Ich nie etwas Schöneres gesehen hat als die Dame, wobei diese Aussage im Motiv der Unvergleichbarkeit der Dame mit allen anderen Frauen (vgl. 4,13) kulminiert. Des Weiteren werden Adverbien wie *nie* (4,13 und 4,15) oder *bî allen mînen jâren* (4,14) genutzt, um das Lob zu unterstreichen und ihm mehr Ausschließlichkeit zu verleihen.

¹⁰⁹⁵ Der Terminus *buoze* wird im weltlichen Recht des Mittelalters sowie im Bereich der Kirche im Kontext der Bußsakramente zur Bezeichnung einer Form der Wiedergutmachung verwendet. Während *bûezen* hier noch in neutraler Bedeutung im Sinne eines Wiedergutmachens verwendet wird, verweist er in der Abschlussstrophe auf einen kirchlichen Diskurs.

¹⁰⁹⁶ Sie hat ein *minneclîches* Aussehen (vgl. 4,8), leuchtende Augen (vgl. 4,9), *kiusche unde rehte wîbes gûete* (4,12), ein *wol gebâren* (4,13), einen *rôten munt* (4,14), wie in das Sänger-Ich nie zuvor gesehen hat, und einen *wîbes lîp sô reinen und sô klâren* (4,15).

Damit zeigt die Strophe, wie Inhalt und Form einander gegenseitig semantisieren. Denn dieses höchste Frauenlob korreliert mit einer stilistischen Durchkomponierung, die sich nur als artistisch beschrieben werden kann. Dies begründet eine Deutung, nach der Inhalte, denen ein hoher Wert beigemessen wird, sich durch eine adäquate formal-stilistische Form auszeichnen müssen: Höchste Minnewerbung bedeutet demnach höchste Artistik bzw. Dichtkunst.

Das Ausstellen der Poetizität des Frauenlobs ist mit Blick auf die Fortsetzung der Liedhandlung bedeutsam, welche die Konventionen der Gattung konterkarieren wird. So erklingt vor dem Hintergrund des Lobs der letzte Strophenvers besonders scharf: *[D]och kan sî wol mit gebærden mannes herzen vâren* (4,16). Das Lob, welches das Sänger-Ich der Dame zuvor zuteil werden lässt, erscheint damit plötzlich nutzlos, denn all das minnewerbende Bemühen ist sinnlos, wenn die Dame auf eine Weise handelt, die nicht „minnekonform“ ist (vgl. 4,2 und 4,7).

Nach einem zwischengeschalteten Refrain greift das Sänger-Ich seine scharfe Kritik am Beginn der fünften Strophe erneut auf und verurteilt das Verhalten der Dame auch moralisch: *Ob diu liebe fürhtet sünde, / dem tuot sî doch niht gelîch. / hât sie guote liute künde, / die sint mit ir sünden rîch* (5,1ff.). Die kirchlich-religiöse Instanz, die bereits in *büezen* (3,12) anklingt, wird nun durch den Terminus *sünde* (5,1) erneut aufgerufen und als ethischer Maßstab für das Verhalten der Dame herangezogen.¹⁰⁹⁷ Die Argumentation des Sänger-Ich läuft darauf hinaus, dass sich ihr feindseliges Verhalten nicht mit ihrer moralischen Integrität vereinbaren lasse. In diesem Zusammenhang beschuldigt das Sänger-Ich auch all jene *guoten liute* (vgl. 5,3) der Sünde, denn auch diese nötigen die Dame nicht dazu, *daz si müeste mir vil suoze / lachen unde in liebem gruoze / gegen mir nîgen minneclîch* (5,5ff.). Ihr Verhalten, so die Kritik des Sänger-Ich, ist vielmehr so, als hätte sich die Dame nicht an ihm schuldig gemacht.

Im Aufgesang der zweiten Kanzonenstruktur erfährt die Kritik des Sänger-Ich eine weitere Steigerung, denn nun zieht das Sänger-Ich auch die Beichtväter¹⁰⁹⁸ zur Verantwortung: *[I]r bîhter hânt niht rehter sinne / si geltent minne mit unminne* (5,9f.). Die Kritik richtet sich nunmehr nicht mehr allein auf die Dame und darauf, dass sie ein kirchliches Gebot missachtet hat, sondern sie konzentriert sich auf die Priester, die eine ihrer wesentlichen Aufgaben, über das Einhalten der christlichen Gebote zu wachen, nicht nachgekommen sind. Sie haben der Dame für ihr Verhalten keine Buße auferlegt und folglich haben sich aus Sicht des Sänger-Ich auch sie an ihm schuldig gemacht. Dementsprechend fordert das Sänger-Ich, dass die Beichtväter *solten wîsen rehte lêre* (5,12).

Im Abgesang der zweiten Kanzone lenkt das Sänger-Ich den Blick auf seine persönliche Situation zurück: *[O]b si mir ir gruoze verseit, der ich hân wol gesprochen, / sâ zehant wirt*

¹⁰⁹⁷ Die kirchliche Sündenterminologie legt sich als breites semantisches Cluster über die Strophe: *sünde* (5,1 und 5,11), *sünden* (5,4), *buoze* (5,5) und *bîhter* (5,9).

¹⁰⁹⁸ Da die *guoten liute* in der Lage sind, jemandem Buße aufzuerlegen, wäre es möglich, dass sie zugleich die Beichtväter sind, von denen das Sänger-Ich spricht.

minne mit unminne an mir gerochen (5,13f.). Seine Liebe der Dame gegenüber werde mit Feindschaft bestraft und so habe die Dame letztlich einem (ehemals) treuen Freund die Treue gebrochen: *[S]î hât an getriuwen friunde triuwe gar zerbrochen* (5,15). Zusammenfassend stellt das Sänger-Ich fest, dass erst durch diesen Treuebruch sein Leid herbeigeführt worden sei (vgl. 5,16). Dies ist insofern interessant, als dies nicht der für die Werbekanzone typische Leidensgrund des Minnewerbers ist. Als grundsätzliches Problem identifiziert dieses Lied vielmehr die Abwesenheit bzw. Geringschätzung der sonst sinnstiftenden Minne, ergo *unminne* (vgl. 4,2ff.). Diese führt in der Konsequenz zu dem vom Sänger-Ich kritisierten Verhalten und motiviert ein Leiden, das zwar durch die Dame ausgelöst wird, dennoch aber kein Minneleiden ist.

Nicht die ausbleibende Zuwendung der Dame ist dem Sänger-Ich hier Grund zur Trauer, sondern die gebrochene *triuwe* (5,15). Auch von dem anfänglichen *gedinge* ist keine Rede mehr. An dessen Stelle tritt ein *hôher muot* (5,16), der gebrochen ist. Alles, was diesen kennzeichnet, wird als Gegenteil in der fünften Strophe zitiert: *Minne* wird *unminne* entgegengesetzt (vgl. 5,10 und 5,14), dem Lob des Sänger-Ich (vgl. 5,13) wird der ausbleibende Gruß der Dame gegenübergestellt (vgl. 5,13), *sûnde* (5,11) kontrastiert mit *rehte lère* (5,12) und an dem *getriuwen friunde* wird *triuwe zerbrochen* (vgl. 5,15).

Die fünfte Strophe entwirft somit ein Gegenmodell zu dem eigentlich erwünschten Verhalten und verleiht diesem auch sprachlich Ausdruck, indem sie mit Gegensatzpaaren arbeitet. Reizvoll ist dies vor allem aus Rezipientensicht, denn hier wird ein Erwartungsbruch herbeigeführt, der von den gattungstypischen Handlungsmustern nicht nur leicht abweicht, sondern diese kontrastiert. Statt der ehrbaren Minnedame präsentiert dieses Lied eine Dame, die nicht mehr vom positiven Einfluss der Minne profitiert und deshalb Schuld auf sich lädt, wobei diese Schuld auch auf all jene übergeht, die diese nicht ahnden. Es bedarf der Wertschätzung der Minne (vgl. 4,3, wo das Gegenteil beschrieben wird), um so zu handeln, wie es auch den christlichen Geboten entspricht.

Insgesamt macht sich das Lied den werbeliedspezifischen minnethematischen Handlungsrahmen zunutze. Das Sänger-Ich singt aufgrund seines (Minne-)Leidens, stellt aber in diesem Kontext auch die kritische Frage, was sein Singen (nach all der langen Zeit) überhaupt bringen soll (vgl. 2,12). Nach einer weiteren Minneklage erfolgt dann ein wirkungsvoller Bruch mit der Gattungstradition, indem zunächst die Minnedame zum Objekt der Kritik wird und diese schließlich auf weitere „schuldige“ Instanzen ausgeweitet wird. Das Lied endet mit der Erklärung, dass die Schuld der Dame, ihr Bruch mit der Treue des Minnewerbers, für diesen Leid bedeutet. Damit schließt sich der Kreis und vollendet den gattungsspezifischen Rahmen, den sich dieses Lied zu Beginn setzt.

Aus poetologischer Sicht bietet dieses Lied mehrere Anknüpfungspunkte. So wird etwa in diesem Lied der Minnesang 2. Ordnung aufgerufen, um von dieser Ebene aus den Vollzug der Minnewerbung bzw. -klage (1. Ordnung) als Gegenstand von Sang erscheinen zu lassen. Diese Form der Stilisierung der Minnewerbung als Dichtung schafft poetische Freiräume,

die in diesem Lied mit einer Grundsatzkritik gefüllt werden: Die traditionelle Minnedame wird „entzaubert“ und auf der Basis eines christlich geprägten Moralverständnisses verurteilt. Im Medium von Minnesang selbst wird folglich das gattungspoetisch Unmögliche möglich – allerdings ohne ernsthafte Angriffspunkte zu bieten, weil es eben nicht authentisch, sondern literarisch gemacht ist.

5. Auswahlliteratur

Eikermann, Denkformen, S. 142; Götz, Leitwörter des Minnesangs, S. 156–162; Haferland, Hohe Minne, S. 181f.; Haferland, Harald: „Was bedeuten die Aufrichtigkeitsbeteuerungen der Minnesänger?“, in: Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 2010 (= PhSt; H. 154), S. 232–252; KLD II, S. 582f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49 und 79; Minor, Leiche und Lieder, S. XVIII; Ranawake, Strophenkunst, S. 243ff.; Selge, Studien, S. 66; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 40–53 und 435–438, Toubert, Strophenformen, S. 19, 103 und 106; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 15 und 45.

Lied 15

1. Allgemeine Angaben

C: 91^{ra}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXII.	36.XXII.	XV.	59.XV.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	13	2.
		3.	25	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: [4wa+2mb] [4wc+2md] / [4wa+2mb] [4wc+2md] // 4me 3wf 3mg 4me 3wf 5mg // [4wh+2mi] [4wh+2mi].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit stolligem Abgesang.

66 / 66 // 433435 // 66

- I. 1. Stollen (V. 1–2) A
- II. 2. Stollen (V. 3–4) A
- III. Abgesang (V. 5–10) BB`
- IV. Refrain (V. 11–12) R

Der Aufgesang besteht aus vier Sechshebern, die jeweils nach der vierten Hebung durch Zäsur zerlegt werden.¹⁰⁹⁹ Die Versübergänge sind asynaphisch gestaltet, doch werden die Stollen durch weiblich kadenzierte Zäsur- (ac ac) und einsilbig-männlich kadenzierte Endreime (bd bd) in Kreuzreimstruktur miteinander verbunden. Die Gliederung der Stollenverse in 4/2 könnte auf eine romanische Tradition provenzalischer Elfsilberstollen zurückgehen.¹¹⁰⁰

Der Abgesang lässt eine Teilung in zwei Terzinen erkennen, deren Versenden aber durch einen verschränkten Reim verbunden sind (efgefg). Beide Terzinen beginnen mit einem männlich kadenzierten Vierheber, auf den ein weiblich kadenzierter Dreiheber folgt. Während die erste Terzine auch mit einem Dreiheber endet, zeigt die zweite Terzine hier einen einsilbig-männlich kadenzierten Fünfheber. Dieser führt den Abgesang auf ein verhältnismäßig ruhiges Ende zu.

Nur einzelne Formelemente des Abgesangs könnten von romanischen Formen inspiriert worden sein, wobei sich aber nicht mit Sicherheit von Übernahmen sprechen lässt, „höchstens von der deutschen Aneignung romanischer Formzüge, die aber eher aus der

¹⁰⁹⁹ 4/2-Zäsur in Sechsheberstollen findet sich auch in den Liedern 32 und 39.

¹¹⁰⁰ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 282. Mit dem Winterstettenschen Abgesang weisen diese allerdings weniger Ähnlichkeiten auf, denn nach Ranawake bestehen die romanischen Abgesänge in der Regel entweder aus Sieben- oder Achtsilbern oder aus zwei Vagantenzeilen, während Zehn- oder Elfsilber nur gelegentlich vorkommen.

Troubadour- als aus der Trouvèrelyrik stammen“¹¹⁰¹. Dieser Befund passt zu dem metrischen Gesamtbild der Strophe, denn insbesondere der schnelle Wechsel zwei-, drei- und vierhebiger Versstücke lässt ein dynamisch bewegtes Stück erwarten.

Das sechshebige Refrainpaar repetiert die aus dem Aufgesang bekannte Zäsur 4/2. Auch das Kadenzgeschlecht der Reime lehnt sich an den Aufgesang an, wobei statt einer Kreuzreimstruktur hier aber Paarreimstruktur in den Zäsur- (hh) und den Endreimen (ii) zu erkennen ist.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,5 Zeigt Ausfall des Subjekts. Anzunehmen ist das Fehlen des Pron.s *ich* (vgl. *ich* (1,6)), denn dieses ist auch im folgenden Nebensatz (*möht ichz niht bewæren* (1,6)) zu finden, der den Hauptsatz in 1,5 einschränkt.

2,4 *gelije*: Inlautendes <j> erscheint in den Handschriften für [i] und [i:] bzw. für /j/ (vgl. Paul §L87). Manchmal wird zwischenvokalisches /j/ auch durch <g> ersetzt (vgl. *gilige*¹¹⁰²).

3,3 *allem*: In C erfolgt Schreibung mit Nasalstrich. Die Präp. *vor* (3,3) regiert den Dat., das Substantiv *herzeleide* stF. (3,3) den Sgl.. Es muss darum *allem* heißen.

3,3 *ein tach*: Die Form zeigt „Anlautverhärtung“.

3,9 *dem*: Dieser Dat. wird durch das Präd. *slîchen ûz* (3,9) regiert. In C findet sich eine Schreibung mit Nasalstrich.

b) Sachkommentar:

2,3 *rôse*: Vgl. Sachkommentar Lied 2.

2,4 *gilije*: Blume mit einer Blüte im reinsten Weiß. Die Lilie steht für Unschuld und Reinheit, im religiösen Kontext für Maria und Christus. Zudem sind die Farben von Rose (rot) und Lilie Sinnbild für Schönheit.¹¹⁰³ Vgl. Sachkommentar Lied 2.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit der metakommunikativen Sangansage eines männlich codierten Sänger-Ich: *Ich wil der lieben singen disen sang, / diu mîn herze tougenlîchen hât verwunt* (1,1f.).¹¹⁰⁴ Die Bezeichnung seines Folgehandelns als Singen stilisiert das Sänger-Ich einerseits als Sänger, welches vor einem imaginierten Publikum spricht. Der Gesang, den es ankündigt, soll sich gemäß seiner Ankündigung jedoch an die Geliebte richten. Das Publikum muss dabei zwar weiterhin als Zuhörerinstanz angenommen werden, doch lässt der Hinweis, dass die Geliebte heimlich das Herz des Sänger-Ich verwundet habe,

¹¹⁰¹ Ranawake, Strophenkunst, S. 283. Die Ähnlichkeit, die Ulrichs Strophen zur nordfranzösischen Trouvèrekunst aufweise, hänge nach Ranawake wahrscheinlich mit der Tanz- und Instrumentalmusik romanischer Berufsmusiker zusammen, nicht aber mit der höfischen Liedkunst (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 283).

¹¹⁰² Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 519a und DWb Bd. 12, Sp. 1020–1024.

¹¹⁰³ Vgl. DWb Bd. 12, Sp. 1022.

¹¹⁰⁴ Einen ähnlichen Liedeingang zeigen auch die dreistrophigen Lieder 1, 21 und 40 sowie die beiden fünfstrophigen Lieder 23 und 24.

andererseits auf eine Minnesituation schließen. Das Sänger-Ich tritt also auch als Liebender auf.

Nach dieser kurzen metakommunikativen Einführung in das Geschehen, tritt mit Beginn des zweiten Stollens die Minnewerberrolle des Sänger-Ich deutlich hervor. Das Sänger-Ich beschreibt seine Geliebte als Frau, die *kan swære an allen dingen machen kranc, / nieman kan sich ir gelîchen: dast mir kunt* (1,3f.). Zunächst stehen hier die positiven Eigenschaften der Dame im Fokus, wobei auffällt, dass das Sänger-Ich lediglich über Dritte von diesen gehört hat, aber bisher nicht persönlich in deren Genuss gekommen ist. Rhetorisch wird der eingangs erwähnten Tatsache, dass das Herz des Sänger-Ich durch die Dame verwundet worden sei, nun relativierend entgegengestellt, dass sie in der Lage sei, Schwermut zu lindern und niemand sich ihr darin gleiche.

Dieser Widerspruch wird im Abgesang der Strophe weiter ausgebaut, wenn das Sänger-Ich zu der rhetorischen Frage anhebt: *[N]û, warumbe lobte sî, / möht ichz niht bewæren / mit ir zûhten wol?* (1,5ff.). Das Sänger-Ich besteht darauf, den Anstand der Dame beweisen zu können und das, obwohl ihm ihre positiven Eigenschaften bisher nur durch Hörensagen bekannt sind. Zugleich mag dies mit Blick auf mögliche Zweifler der Versuch sein, das Verhalten der Dame ihm gegenüber durch ihre positiven Eigenschaften zu entschuldigen.

Dabei wird geschickt verwischt, dass der wahre Grund für die Ergebenheit des Sänger-Ich gegenüber der Dame wohl weniger darin besteht, dass *nieman kan sich ir gelîchen* (1,4), sondern vielmehr darin, dass sie in der Lage ist, sein gebrochenes Herz zu heilen (vgl. 1,3). So konzentriert sich das Sänger-Ich darauf, die Makellosigkeit der Minnedame hervorzuheben, wobei in diesem Zusammenhang vor allem die gattungstypischen Eigenschaften der Dame zum Tragen kommen: *[S]î ist vor allem tadel vrî / und vor bæsen mæren / dâ bî ist ir herze tugenden vol* (1,8ff.). Eine reizvolle Pointe birgt dieses Lob, weil behauptet wird, die Dame sei von böser Nachrede nicht betroffen. Das Sänger-Ich selbst, welches genau dies als ein Argument für sein Lob anführt, ist aber die Person, die durch seine öffentlich vorgetragene Rede eine Anschuldigung formuliert (vgl. 1,2).

Lexikalisch oszilliert der Abgesang zwischen dem Gegensatzpaar *von etwas frei sein (vrî)*, mittels dem die positiven Eigenschaften der Dame ex negativo dargelegt werden, und *von etwas viel besitzen (vol)*. Die doppelte Alliteration zwischen *tadel frî* und *tugend vol* sowie der semantische Gegensatz zwischen *tadel* (1,8) und *tugend* (vgl. 1,10), der mithin durch die Adverbien *frî* und *vol* aufgelöst wird, stellen gleichermaßen eine sprachliche wie auch inhaltliche Pointe dar. Auch der kontrastierende Umgang mit dem Herzbild, das erstmals im Aufgesang gebraucht wird und hier zum zweiten Mal in Erscheinung tritt, zeugt von rhetorischem Geschick. Denn nun wird das Herzbild auf die Minnedame des Sänger-Ichs bezogen: Im Gegensatz zu dem verwundeten Herzen des Sänger-Ich (vgl. 1,2) ist *ir herze der tugenden vol* (1,10).

Aufgrund der teils recht kurzen Verse gestaltet sich der Abgesang als zügige Versfolge, in die aber durch die beiden Vierheber immer wieder Ruhe gebracht wird. Der schlagende

Rhythmus, der in Aufgesang und Refrain insbesondere durch die zweihebigen Versteile verursacht wird, löst sich im Abgesang in den Dreihebern auf. Aufgrund dieser zurückhaltenderen metrischen Gestaltung vermag insgesamt die kunstvolle rhetorische Gestaltung stärker in den Blick zu rücken.

Im Refrain wendet sich das Sänger-Ich schließlich direkt an die Dame¹¹⁰⁵: *Frowe, ir hânt mich uber wunden sunder bâr / iu ze dienst in kurzen stunden* (1,11f.). Deutlich benennt der Minnediener hier das hierarchische Gefälle zwischen sich und der höher stehenden Dame. Dazu wird mit *uber wunden* ein Begriff der Kampfterminologie, der die kämpferische Überlegenheit der Dame markiert, mit dem minnethematischen Dienstgedanken verbunden. Auf diese Weise scheint sich die Dienstverpflichtung des Sänger-Ich geradezu durch seine Unterlegenheit der Dame gegenüber zu motivieren. Diesen Eindruck unterstützen auch die Adverbien *sunder bâr* (1,11) und *in kurzen stunden* (1,12), denn sie beschreiben die Art, in der das Sänger-Ich gleichsam unfreiwillig und wehrlos von der Dame „ergriffen“ wird.

Der Refrain endet mit einer Aufrichtigkeitsbeteuerung des Sänger-Ich, die sich auf seine Dienstbarkeit und Ergebenheit gegenüber der Dame bezieht: *[D]az ist wâr!* (1,12). Die Aufrichtigkeitsbeteuerung erhält als strophenabschließender Zweiheber, der durch Zäsur vom Rest des Verses abgesetzt ist, eine besondere metrische Betonung. Diese korreliert mit seiner inhaltlichen Bedeutung. Diese erschließt sich vor dem Hintergrund der programmatischen Sangansage vom Liedbeginn: Die Aufrichtigkeitsbeteuerung betont auch die Aufrichtigkeit der Minnewerbung,¹¹⁰⁶ die dem imaginierten Publikum kurz zuvor als Sang, ergo als Produkt eines künstlerischen Schaffensprozesses angekündigt wird. Diese Diskrepanz rückt die Poetizität von Minnewerbung in den Blick und motiviert damit zugleich Fragen nach deren Authentizität und ihrem Wahrheitsgehalt.¹¹⁰⁷ Indem sie vorgibt, keine zu sein, markiert die Fiktion sich hier quasi als eben solche.

Mit Blick auf diese spezifische textinterne Kommunikationssituation motiviert die Wahrheitsbeteuerung auch die Frage, ob tatsächlich der Sieg der Dame über seine Person das Sänger-Ich zu seinem Minnesangdienst bewegt oder ob die Dienstverpflichtung sich nicht aus einem Abhängigkeitsverhältnis zwischen Sänger-Ich, ergo Künstler, und Publikum heraus erklärt. Die semantische Oberflächenstruktur der ersten Strophe kennzeichnet sich durch eine minnethematische Ausrichtung: Das Sänger-Ich vollzieht Minnewerbung (1.

¹¹⁰⁵ Die Apostrophe stellt eine Parallele zu Lied 1 dar, in dem das Sänger-Ich ebenfalls seine Dame adressiert. Dort wird die Dame allerdings mit *liep* (1,13), nicht als *frouwe* (15,1,11), apostrophiert. In Exklusivität und Ausschließlichkeit unterscheiden sich die Apostrophen beider Lieder jedoch nicht (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 340).

¹¹⁰⁶ Vgl. dazu auch Lied 11, das sich um das Problem der Authentizität von Minnewerbung dreht.

¹¹⁰⁷ Haferland vertritt hingegen die Auffassung, die Beteuerung verweise auf eine außerliterarische Wirklichkeit. So gebe es zwar formelhafte und stereotype Beteuerungen wie *dast ist wâr*, doch ließen sich diese danach unterscheiden, ob sie vor einem Publikum vorgetragen würden, implizit aber an die Dame gerichtet seien, oder ob sie ausschließlich an das Publikum gerichtet seien: „Einige der implizit an die Minnedame gerichteten Beteuerungen reagieren auf eine spezifische Situation: die durch eigenständigen Verdacht oder üble Nachrede induzierten Zweifel der Dame an der Aufrichtigkeit der behaupteten Gefühle. Dagegen reagieren die meisten der an das Publikum gerichteten Beteuerungen auf dessen Zweifel an der Aufrichtigkeit des Sängers“ (Haferland, Hohe Minne, S. 169; vgl. dort auch S. 232–252).

Ordnung). Insbesondere die metakommunikativen Hinweise am Strophenbeginn, die auf die Performativität der Minnewerbung hinweisen, und ihr Zusammenspiel mit der rhetorischen und formalen Gestaltung der Strophe lassen die Minnewerbung immer wieder im Licht der Poetizität erscheinen (2. Ordnung).

Am Beginn der zweiten Strophe setzt das Sänger-Ich seine Minnewerbung fort. Der Vollzug der Minnewerbung beginnt mit einem Frauenpreis, wobei sich das Sänger-Ich in einer Apostrophe mit lobenden Epitheta zunächst unmittelbar an die Dame wendet und sie auffordert: *Tugenderîchiu, reine frowe, sælig wib, / ougent an mir iuwer güete und alle zuht* (2,1f.). Die Forderung des Sänger-Ich nach dem Entgegenkommen der Dame wird durch eben jenen Minnedienst legitimiert, der sich im Frauenpreis manifestiert. Letzterer unterteilt sich in einen Tugend- und einen Schönheitspreis: *[A]ls diu rôse in meien touwe ist iuwer lîb / und der gilige in wunne blüete an sîner fruht* (2,3f.).

Der Vergleich der umworbenen Dame mit Rosen und Lilien wird vor allem mit Walther von der Vogelweide in Verbindung gebracht, der in seinen Liedern Aussehen und Wesen der Geliebten mit den beiden Blumen vergleicht.¹¹⁰⁸ Neben dem symbolischen Wert, der beiden Pflanzen innewohnt, stehen sie darüber hinaus für die Farben rot und weiß. Als Ausdruck von Schönheit und Reinheit besitzen auch diese eine hohe Symbolkraft. Das Aufgreifen des Rosen-Lilien-Vergleichs dient bei Ulrich primär der Beschreibung der Dame. Trotzdem ruft der Vergleich wegen seiner Prägung durch Walther dessen Dichtung ins Gedächtnis des literarischen Kenners.¹¹⁰⁹ Als Konsequenz dieses Wirkungsmechanismus kann sich einerseits Ulrich selbst als Kenner der literarischen Szene profilieren. Andererseits markiert das Aufrufen dieses spezifischen literarischen Diskurses metareferentiell die Poetizität und folglich den Kunstcharakter des Frauenpreises. Vor diesem Hintergrund erscheint die geschilderte Minneerfahrung (1. Ordnung) sekundär. An ihrer statt steht ihre ästhetische Inszenierung im Vordergrund, die sich hier als übergeordnetes poetologisches Thema herausarbeiten lässt (2. Ordnung).

Letztere korreliert mit der metrischen Gestaltung der Strophe. Auch deren Gestaltung drückt einen hohen künstlerischen Anspruch aus, der sich rhetorisch nicht zuletzt in dem höchsten Frauenlob (vgl. Krönungsmetapher in 2,9) manifestiert. Neben dem eigentlichen Inhalt der Strophe transportiert folglich auch deren äußere Form einen Inhalt; die Form wird gewissermaßen semantisiert.

Zum Vorgang des Minnewerbens gehört auch die erneute Dienstansage des Sänger-Ich, die gattungskonform mit der Hoffnung auf Entlohnung durch die Minnedame verbunden wird (vgl. 2,5ff.). In diesem Zusammenhang wird auch das Tugendmotiv der ersten Strophe (vgl. 1,10) in gesteigerter Form aktualisiert. Die Dame ist nicht mehr nur der *tugenden vol*, sie ist *aller tugende ein krône* (2,9). Die Verbindung einer der wichtigsten moralischen

¹¹⁰⁸ So etwa in 43,31f. und 74,30f..

¹¹⁰⁹ Bei Ulrich kommt der Vergleich mit Rose und Lilie nur in den Liedern 2 und 15 vor; in Lied 21 findet sich darüber hinaus ein Vergleich mit der Rose allein.

Eigenschaften der höfischen Wertethik mit der Krönungsmetapher spiegelt das vollendete sittsame Verhalten der Dame, das mit *gar ân allen wandel minneclich* (2,10) auch vom Sänger-Ich noch einmal paraphrasiert wird.

Im Refrain erneuert das Sänger-Ich sein Dienstversprechen und beteuert abermals seine Ergebenheit gegenüber der Dame. Anders als in der Vorstrophe lässt sich die Aufrichtigkeitsbeteuerung am Strophenschluss hier auf die innerhalb der Strophe und auch jetzt noch vollzogene Minnewerbung beziehen: Die vom Sänger-Ich lobend hervorgehobenen Eigenschaften der Dame begründen, warum es ihr Diener ist. Die am Strophenende zitierte Krönungsmetapher schreibt dem Lied ferner eine Lesart ein, nach der sich die Dienstergebenheit des Sänger-Ich nicht bloß aus seinem Minneverhältnis zur Dame ergibt, sondern zudem aus ihrem allgemeinen Herrschaftsanspruch als „Königin des Anstands“; das Sänger-Ich hat demnach gewissermaßen eine Dienstpflicht.

Dieser Gedanke trägt sich auch durch die Folgestrophe, wo das Sänger-Ich den Vollzug von Minnewerbung mit einem Frauenpreis fortsetzt. Anders als in der zweiten Strophe adressiert das Sänger-Ich die Dame aber nicht, sondern spricht in der dritten Person über sie. Dadurch gewinnt der Frauenpreis einen deskriptiveren Charakter. Im Aufgesang findet sich zunächst ein Schönheitspreis, der das gattungstypische Motiv des roten Mundes der Dame aufgreift: *Wunneclicher ougenweide ich nie gesach / danne der vil wol getânen mündel rô*t (3,1f.). Das Motiv des roten Mündleins ist ein „vollständig etablierter, topischer Baustein“¹¹¹⁰ des Werbeliedes, der sich bereits bei Heinrich von Morungen der Beliebtheit erfreut. Neben seiner inhaltlichen Funktion im Schönheitspreis fungiert das Motiv aufgrund dieser Eigenschaften zudem als Verweis auf die Poetik des Werbeliedes und auf die entsprechende literarische Tradition. Metareferentiell erscheint der rote Mund folglich nicht als Ausdruck einer subjektiven Anschauung, sondern er markiert als prominenter Vertreter eines Gattungsparadigmas vielmehr, dass eben jenes hier aktualisiert wird. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass der Schönheitspreis im zweiten Stollen der Strophe in einen Tugendpreis übergeht und damit eine Reihenfolge annimmt, die in der Winterstettenschen Lyrik häufig zu finden ist. Auch der Frauenpreis erscheint dadurch weniger individuell als vielmehr musterhaft und auch diese Musterhaftigkeit lässt sich als metareferentieller Verweis auf einen Dichtungsdiskurs als Hinweis auf die Poetizität der Rede verstehen.

Mit dem Tugendpreis eröffnet sich eine weitere inhaltliche Kontroverse (vgl. erste Strophe), die bis zum Liedende nicht aufgelöst wird.¹¹¹¹ So präsentiert das Sänger-Ich die Dame als *ein schirm, ein tach* (3,3); sie sei in der Lage vor *allem herzeleide* (3,3) zu schützen: *[S]wer si siht, der muoz sich ânen sender nô*t (3,4). Die Stilisierung der Dame als Beschützerin¹¹¹²

¹¹¹⁰ Vgl. Eder, *Der Natureingang im Minnesang*, S. 221.

¹¹¹¹ Dass die Kontroversen nicht aufgelöst werden, sondern sich Widersprechendes gleichsam nebeneinander stehen kann, verweist gewissermaßen auch auf die Literarizität dieser Liedelemente.

¹¹¹² Indem man die Dame erblickt, wird man von *nôt* befreit. Diese Kausalität stellt insofern eine weitere Pointe dar, als der Vorgang des Beschützt werden, der eigentlich die Passivität des Beschützten und die Aktivität der Beschützerin impliziert, hier umgekehrt wird. Der Beschützte muss gleichsam aktiv werden, während die Beschützerin selbst passiv bleibt.

widerspricht der Tatsache, dass das Sänger-Ich selbst durch die Dame verwundet wird (vgl. 1,2). Zudem steht die Aussage, *[w]unneclcher ougenweide ich nie gesach* (3,1), im Widerspruch zu *swer si siht, der muoz sich nen sender nt*, denn obwohl das Sänger-Ich die Dame erblickt, ist es nicht frei von Schmerz.

Natürlich erscheinen die hier verwendeten Bilder und Motive auf den ersten Blick als konventionell. Gleichwohl birgt das Nebeneinander von Widersprüchlichkeiten eine interessante Pointe, denn für sich genommen erweist sich jede der Aussagen als richtig. Mit Blick auf den minnethematischen Diskurs ist es richtig, dass das Sänger-Ich aufgrund des Verhaltens der Dame leidet. Mit Blick auf das Gattungsparadigma ist es aber ebenfalls richtig, dass der Minnewerber die Fähigkeit der Dame hervorhebt, Leid zu lindern. Das Nebeneinander der Gegensätze vermag an dieser Stelle zu verdeutlichen, wie viele unterschiedliche Diskurssysteme durch ein einziges Minnelied aufgerufen werden und dabei gleichermaßen Gültigkeit besitzen. Das Nebeneinander von minnethematischem und Gattungsdiskurs macht dabei deutlich, dass ein – bzw. dieses – Werbelied als beides zu denken ist: als *Minnesang* und als *Minnesang*.

Im Abgesang verleiht das Sänger-Ich seiner Hoffnung Ausdruck, die personifizierte Minne möge es gegenüber der Dame in seinem Anliegen unterstützen: *[W]il diu minne mir gestn / gen der minneclchen, / seht, s wurd ich vr, / so wolde ich die sorge ln / z dem herzen slchen. / minneclchiu minne, fege es s!* (3,5ff.). Als höchste Instanz in Minneangelegenheiten ist die Minne gattungstypisch diejenige, die um Beistand gebeten wird. Die Minne kann, aufgrund ihrer Verantwortung für Minneangelegenheiten, die sich aus ihrer umfassenden Macht ergibt, auch die Dame von Schuld gegenüber dem Sänger-Ich „entlasten“, indem ihr gewissermaßen die Verantwortung für das abweisende Verhalten der Dame zugeschrieben wird.¹¹¹³ Dass das Sänger-Ich durch den Beistand der Minne eine berechnete Hoffnung auf den Erfolg seiner Werbung hätte, tut es seinem Publikum kund. In der *videte*-Formel *seht* manifestiert sich deutlich die performative Ebene der Minnewerbung und erinnert daran, dass der Vollzug der Minnewerbung zugleich Aufführung ist. Es schließt sich damit der Kreis zum Beginn des Liedes, wo das Sänger-Ich seinen Gesang metakommunikativ ankündigt.

Insgesamt kennzeichnet sich die semantische Oberflächenstruktur des Liedes durch den Vollzug von Minnewerbung, wobei insbesondere metakommunikative Einsprengsel, wie z. B. die programmatische Sangansage am Liedbeginn, an die Aufführungssituation und damit auch an den Kunstcharakter der Minnewerbung erinnern. Letzteres wird auch durch die formale Gestaltung der Strophe unterstützt, die dabei selbst zu einem bedeutungstragenden Element wird. Poetologisch lenkt dies den Fokus auf Fragen nach der ästhetischen Vollzugs- und Ausdrucksform von Minnewerbung als Kunstform. Ein gewisses Maß an künstlicher bzw. künstlerischer Konstruiertheit äußert sich auch über die rhetorische Ausgestaltung der Minnewerbung, die insbesondere mit Blick auf die erste und zweite Strophe

¹¹¹³ Zur Entlastungsfunktion der personifizierten Minne vgl. besonders die Interpretation von Lied 9.

widersprüchliche Aussagen aufweist und zwar weil hier Diskurse aufgerufen werden, die auch über die bloße minnethematische Handlungsebene hinausweisen und damit poetologische Aspekte in den Blick rücken.

5. Auswahlliteratur

Eder, Der Natureingang im Minnesang, S. 221; Händl, Rollen, S. 326ff.; Haferland, Hohe Minne, bes. S.165–188; Haferland, Aufrichtigkeitsbeteuerungen; KLD II, S. 583f.; Kuhn, Minnesangs Wende, bes. S. 61; Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 282f. und S. 306–309; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 337–350 und S. 526–528; Toubert, Strophenformen, S. 19; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 77.

Lied 16

1. Allgemeine Angaben

C: 91^{ra}–91^{rb}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXIII.	36.XXIII.	IV.	XXXVIII.	59.IV.
Strophe/Vers		1.	1	266	1.
		2.	10	276	2.
		3.	19	286	3.
		4.	28	296	4.
		5.	37	306	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4wa 3mb / 4wa 3mb // 5mc [2wd+2wd+2mc] 5mc // 4me 5me.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

43 / 43 // 565 // 45

- I. 1. Stollen (V. 1–2) A
- II. 2. Stollen (V. 3–4) A
- III. Abgesang (V. 5–7) B
- IV. Refrain (V. 8–9) R

Die Stollen aus Vier- und Dreiheber werden durch Fugung zusammengehalten. Diese wird an der Stollengrenze unterbrochen, wodurch diese markiert wird. Im gesamten Aufgesang wirkt ein Kreuzreim (ab ab) stollenverbindend. Der Abgesang ist ungefugt; die Reihe aus einem Fünf-, einem zäsurierten Sechsheber mit weiblich kadenziertem Zäsureim (dd) und einem weiteren Fünfheber wird durch einen einsilbig-männlich kadenziierten Dreireim (ccc) zusammengehalten.¹¹¹⁴ Aufgrund dieser spezifischen Kanzonenstruktur ordnet Ranawake auch diese Strophe als eine Variation dem Typ der Kanzonen aus gleichversigen Blocks (Vierheber im Auf- und Sechsheber im Abgesang) zu.¹¹¹⁵ Der Refrain besteht aus einem Vier- und einem Fünfheber, die durch einsilbig-männlich kadenziierten Paarreim (ee) verbunden sind, aber im Gegensatz zu Auf- und Abgesang keine Fugung mehr zeigen. Mit seiner Vierhebbarkeit erinnert der erste Refrainvers an den Aufgesang; der Fünfheber des Refrains greift hingegen ein Merkmal des Abgesangs auf.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar*:

3,1 tugende: Hier Akk.-Objekt, das durch *kan horden* (vgl. 3,1) regiert wird.

¹¹¹⁴ Einen ähnlichen Bau zeigt der Aufgesang bei Walther von der Vogelweide 51,13.

¹¹¹⁵ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 240. Abgesänge mit Fünfhebern finden sich außerdem in den beiden Tageliedern 13 und 29 oder in Lied 12 (vgl. auch Ranawake, *Strophenkunst*, S. 236ff.). Während der Aufgesang sich nach Ranawake mit entsprechenden französischen Aufgesängen vergleichen lasse, im Provenzalischen allerdings nur selten vorkomme, finde sich die dazugehörige Abgesangsstruktur dieses deutschen Typus aus Zehn- oder Elfsilbern nicht bei diesen französischen Formen (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 280f.). Zur Formtradition vgl. weiterhin den Kommentar zur Form in Lied 13.

3,5 *güete löse*: Als Kompositum, wie die Schreibung in C (*gütelöse*) nahelegt, existiert diese Form nicht. Wahrscheinlicher ist, dass mit *löse* eigentlich das Adv. *löse* gemeint ist,¹¹¹⁶ welches nachgestellt die Art und Weise des Auftretens der Dame *in der güete* (3,5) präzisiert.

3,7 *sî*: Wird bei Ba und K anlehnend an deren Deutung von *tugende* stF. (3,7) als Pl. zu *sîn*. Die Form *tugende* tritt aber bisweilen auch als Nom. Sgl. auf (vgl. Paul §M19, Anm. 3).¹¹¹⁷

5,4 *gevâhe*: M erwägt hier eine fehlende Negation. Es wird hier aber der Gedanke des vorangehenden Hauptsatzes, *ir kan niht ûf erde entwîchen* (5,5), logisch weitergeführt, indem die Konsequenz der Hauptsatzaussage beschrieben wird.

5,6 *nâch der gir*: Die Präp. *nâch* regiert einen Dat., der im stF. *gir* vorliegt. Unter der Voraussetzung eines elidierten Personalpron.s *ich* (*nâch der (ich) gir*) könnte *gir* auch 1. Pers. Sgl. Präs. von *gern* (swV.) sein (nhd. = *wie ich (es) wünsche*).

b) Sachkommentar:

1,3 *tihten*: Das Verb hebt auf den Produktionsvorgang, das Verfassen, von Dichtung ab. Die Bedeutung von *tihten* ist gegenüber *singen*, das sowohl die Produktion als auch die Reproduktion umfasst, enger gefasst. *Tihten* tritt in der mhd. Lyrik weit seltener auf als *singen*, was sicherlich auch dem spezifischen Zusammenhang von Singen und Minnewerben geschuldet ist. Der Begriff *tihten* markiert eine Ebene poetologischer Reflexion (2. Ordnung), die sich auf den Vorgang des Dichtens und dessen Ergebnis, die Minnedichtung, richtet.¹¹¹⁸

1–5,8f. Der Refrain geht auf Matthäus 6,21 zurück (*ubi enim thesaurus tuus, ibi est cor tuum*), ist bei Ulrich aber umgekehrt. Bei Matthäus orientiert sich das Herz dorthin, wo sich der Schatz befindet (*Denn wo euer Schatz ist, da ist auch euer Herz*). Das abgewandelte Bibelzitat mutet zudem sprichwörtlich an.¹¹¹⁹

1–5,9 *hort*: Das Substantiv hebt auf materielle Besitztümer im Sinne von Gold oder Schätzen ab (vgl. BMZ Bd. I, Sp. 717a). Im Sinne einer Figura etymologica durchzieht es zusammen mit *horden* (3,1) das Lied, wodurch die Wortbedeutung verstärkt wird: Neben dem Refrain finden sich *hort* oder *horden* in 2,2, 2,5, 2,7, 3,1 (zweimal), 3,3, 4,1, 4,3, 4,5, 5,5 und 5,7.

4,6 *cupîdo*: Wird mit Amor (griech. Eros) gleichgesetzt und ist in der römischen Mythologie der Gott bzw. die Personifikation der Liebe.¹¹²⁰ In der Dichtung ist Cupido meist der Sohn von Venus (bzw. Aphrodite),¹¹²¹ doch sind die Abgrenzungen zwischen Venus, Cupido und

¹¹¹⁶ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1957.

¹¹¹⁷ Zum *e*-Auslaut in *tugende* vgl. Roethe, Die Gedichte Reinmars von Zweter, S. 14.

¹¹¹⁸ Vgl. dazu auch Obermaier, Nachtigallen, S. 291ff.

¹¹¹⁹ Vgl. Singer, Sprichwörter, S. 24. Sprichwörtliches findet sich bei Ulrich von Winterstetten mehrfach: *winter hât daz mezzar bî dem hefte* (3,1,10), *schæne ist dicke hæne* (9,3,5) und *ich bin dîner wîse ein tôre* (9,4,4), *swer gewaltic wære, / der solt doch genædic sîn* (12,5,2f.), *sî sprach: „los, er weiz, wes ars er treit!“* (36,3,6) und *daz sterben ist gemeiniu nôt* (38,1,7).

¹¹²⁰ Vgl. Vollmer, Wilhelm; Binder, W. (Hrsg.): Vollmers Wörterbuch der Mythologie aller Völker, mit einer Einführung in die mythologische Wissenschaft, Stuttgart 1874, S. 149. Zur Tradition des Pfeilbegriffs vgl. Walzer, Albert: „Das Herz im christlichen Glauben“, in: Herz, Bd. I, Biberach an der Riss 1965, bes. S. 107–148.

¹¹²¹ Vgl. auch Full, Bettina: „Eros“, in: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. v. Maria Moog-Grünwald, Stuttgart/Weimar 2008 (= Der Neue

Amor oft undeutlich und ambivalent.¹¹²² Cupido wird in der Dichtung unterschiedlich rezipiert: In religiösen Traktaten oder Predigten erscheint er als Verkörperung sexueller Begierde, während die weltliche Liebesdichtung ihn meist idealisiert.¹¹²³ Am Beispiel dieses Liedes – das einzige, in dem Ulrich von Winterstetten Cupido erwähnt – lässt sich zeigen, dass Cupido dem Menschen nicht Sinneslust und damit eine erfüllte Liebe bringt, sondern ihn in einen Zustand versetzt, der mit Entsagung und Verzicht verbunden ist. Dargestellt wird auf diese Weise „die Macht *Amors*“, die einen Menschen in eine solche Liebesbeziehung hineinzwingt und ihm keine Möglichkeit lässt, von dieser Liebe freizukommen. Damit erhält *Amors* selbst einen ‚idealistischen‘ Anstrich, der jegliche Assoziation an *sensualitas* und Triebbefriedigung [...] fernhält“¹¹²⁴.

4. Interpretation

Dieses Sommerlied beginnt mit einer situativen Einleitung in das Geschehen: *Sumer ouget sîne wunne* (1,1). Dem folgt der subjektive Kommentar des männlich codierten Sänger-Ich, dass dies nun auch an der Zeit sei (vgl. 1,2). Als die beiden programmatischen Schlüsselwörter stechen *sumer* und *wunne* schon im ersten Vers des Liedes heraus; sie schreiben dem Lied eine positive Grundstimmung ein. Schon im zweiten Stollen wird das Motiv der sommerlichen Natur allerdings zum Gegenstand der poetologischen Betrachtung, denn das Sänger-Ich fordert alle Dichter auf, den Gegenstand ihrer Dichtung genau zu prüfen: *[P]rüeve er wol, swer tihten kunne, / waz materje lît* (1,3f.). Besondere durch den Begriff *materje* wird hier eine reflexive Handlungsebene eröffnet (2. Ordnung); diese bestimmt nun die eigentliche Programmatik des Liedes. Von dieser Reflexionsebene ausgehend werden die folgenden Natur- und Minnehandlungen (1. Ordnung) als Gegenstand von Dichtung stilisiert.¹¹²⁵

Die Etablierung der poetologischen Reflexionsebene (2. Ordnung) lässt auf eine textinterne Kommunikationssituation schließen, die durch eine Sänger-Ich-Rolle geprägt ist, die in erster Linie Sangkünstler ist. Die doppelt codierte Rolle des Minnewerbers („ich minne, indem ich singe“ bzw. „ich singe, weil ich minne“), durch die sich die 1. Ordnung

Pauly. Supplemente. Bd. 5), S. 262–275. Obwohl Cupido in der Dichtung relativ einheitlich als Sohn der personifizierten Liebe dargestellt wird, ist seine Abstammung unklar; die verschiedenen Möglichkeiten listet das Wörterbuch der Mythologie, Bd. 37, S. 776.

¹¹²² Vgl. Wolfram von Eschenbach: Titurel, hg., übers. und mit eigenem Kommentar und Materialien vers. v. Helmut Brackert u. Stephan Fuchs-Jolie, Berlin/New York 2002, S. 277. Nach Brackert/Fuchs-Jolie sei allerdings Wolfram von Eschenbach die Pluralität der Gottheiten vertraut, wie ein Minneexkurs im 10. Buch des Parzival zeige, wo von den Brüdern Amor und Cupido die Rede sei (vgl. dazu auch Schnell, Causa amoris, S. 187–224).

¹¹²³ Vgl. Schnell, Causa amoris, S. 30f.

¹¹²⁴ Ebd., S. 36.

¹¹²⁵ Der Begriff *mâterje* lässt sich unterschiedlich greifen. Er kann im Sinne der 1. Ordnung durchaus Sommer und Natur meinen. Wegen des Zusammenhangs mit *prüeven* (1,3), das ebenfalls reflexive Handlungsebenen markieren kann, liegt es in diesem Fall aber näher, *mâterje* von der 2. Ordnung aus als einen Begriff zu fassen, der auf die poetische Beschaffenheit von Dichtung verweist. Weiteres zur Bedeutung von *mâterje* bei Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 161f.

kennzeichnet, wird hier um den Sprechakt „ich singe“ erweitert: Das Sänger-Ich reflektiert den Vollzug seiner Minnewerbung als Ausdruck von Dichtung.

Nach dem kurzen poetologischen Einschub des zweiten Stollens werden im Abgesang die Naturschilderungen fortgesetzt.¹¹²⁶ Da die poetologische Reflexion nun ausgeblendet wird, verlagert sich die Handlung auf die Ebene des Vollzugs der Minnewerbung (1. Ordnung). Allerdings erscheint diese Natur- bzw. die spätere Minnehandlung aufgrund des kurzen vorangehenden Reflexionseinschubs nun als Teil der *mterje*: Es wird folglich keine tatsächliche Natursituation beschrieben und die Naturdarstellung beruht auch nicht auf einer konkreten Anschauung, sondern die Naturbilder rufen in ihrer Funktion als literarische Motive vielmehr ein spezifisches Gattungsparadigma auf, das an dieser Stelle aktualisiert werden soll.¹¹²⁷

Dementsprechend findet sich nun eine ganze Reihe topischer Naturelemente, wie z. B. *walde* (1,5), *heide* (1,5), *ouwen* (1,6), *anger* (1,7) und *bluomen* (1,7). Sie alle gehören zur *mterje* des Dichtens. Wenn das Sänger-Ich daher einwendet, *wan mag schouwen* (1,6), so bezieht sich dieses *wan* im Sinne der 1. Ordnung nicht nur ganz allgemein darauf, dass der Sommer von jedermann wahrzunehmen ist, sondern es lässt sich im Sinne der 2. Ordnung auch speziell auf diejenigen beziehen, die dichten können (vgl. 1,3). Sie regt das Sänger-Ich zur Betrachtung der Natur – einem angemessenen Gegenstand von Dichtung – an.

Im darauffolgenden Refrain zitiert das Sänger-Ich *ein alt gesprochen wort* (1,8), das sich als Abwandlung eines bekannten Bibelzitates erweist: *[S]w dn herze wont, d lt dn hort* (1,9).¹¹²⁸ Diese Weisheit gehört ebenso zur *mterje* wie die zuvor genannten Naturmotive. Gleichwohl entsteht durch das Prädikate *lt* (1,9), das im Refrain mit *hort* verbunden wird, zugleich eine Verbindung zu der poetologischen Ebene der 2. Ordnung, wo das gleiche Prädikate mit *mterje* verbunden wird (vgl. 1,4). Zur *mterje*, die das Sänger-Ich als Minnesänger erwähnt, gehören demnach auch Inhalts- und Argumentationsmuster, wie sie sich im Refrain finden. Hartmann folgert: „Ziel des Dichtens mit der zuvor bezeichneten ‚materie‘ muß es demnach sein, einen ‚Schatz‘ zu schaffen“¹¹²⁹. Dem ist jedoch entgegen zu halten, dass hier nicht ein Ergebnis von Dichtung definiert wird, sondern dass vielmehr ein

¹¹²⁶ Zum Natureingang vgl. auch von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 22f. Entgegen von Wulfen, nach der die Naturbeschreibung vor allem Zeichen eines gesellschaftlich orientierten Verhaltens sei (vgl. von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 80), ist Goheen der Auffassung, dass die Aufforderung an den Dichter, seine Kunst am reichen Stoff zu bewähren, den die sommerliche Natur biete, ein zeitgenössisches Zeugnis dafür enthalte, dass „auch mittelalterliche Naturbilder als Ausdruck von Beobachtung und Erleben des Dichters zu werten sind und daß die Rede von der Natur auch meint, was sie bezeichnet“ (Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 39).

¹¹²⁷ Auch Hartmann sieht in der Ansammlung der Naturmotive eine Metapher für die Kunst des Dichtens, wobei der Wert des Kunstwerkes sich nach Hartmann in dem Reichtum des darauf verwendeten Materials bemesse (vgl. Hartmann, ‚Materie‘ des Dichtens, 113ff.).

¹¹²⁸ Es wird hier ein Gedanke aus Matthäus 6,21 aufgegriffen, dessen syntaktische Reihenfolge aber verkehrt. Auf diese Weise wird das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Parameter umgekehrt: Statt „Wo dein Schatz liegt, befindet sich dein Herz“ heißt es bei Ulrich „Wo auch immer sich dein Herz befindet, da befindet sich dein Schatz“. Demnach ist der Ort des Schatzes vom Ort des Herzens abhängig. (Zu den unterschiedlichen Interpretationen von *hort* siehe Streicher, Hartmann und Obermaier).

¹¹²⁹ Hartmann, ‚Materie‘ des Dichtens, S. 114.

Dichtungsverfahren erläutert wird: Es geht darum, dass die Dinge, die das Herz bewegen, angemessene Gegenstände von Dichtung sind. Hartmann geht noch weiter und sieht in dem Refrain einen Bezug auf Galfrieds von Vinsauf *Poetica Nova*; aus diesem Bezug lasse sich die Norm für dessen Dichten ableiten, die auf eine Entsprechung des Äußeren und Inneren von Dichtung abziele.¹¹³⁰ Demgegenüber bespreche Ulrich nach Obermaier weder die Vordisposition seiner Dichtung im Inneren noch diese spezifische Regel der Galfriedschen Poetik: So sei das Sprechen über die *mâterje* des Dichtens keinesfalls als Äußerung über eine Minnesanggrammatik im Sinne fester, objektiv nachvollziehbarer Regeln des Minnesingens zu verstehen.¹¹³¹ *Mâterje* formuliert vielmehr einen Anspruch an den Stoff von Dichtung und dessen Umsetzung: Beides muss „adäquat“ – wertvoll (*hort*) – sein. Am Lied selbst lässt sich ablesen, welche Stoffe in welcher rhetorischen Form diesem Anspruch genügen. Eine Regel, nach der sich Äußeres und Inneres der Dichtung entsprechen müssen, wird hier zwar nicht direkt formuliert,¹¹³² doch macht Ulrich in anderen Liedern den Anspruch deutlich, dass die Minnewerbung als Thema höchsten Anspruches auch durch eine entsprechend kunstvoll ausgestaltete Form vermittelt werden muss.¹¹³³

Das Sänger-Ich vollbringt im folgenden Liedverlauf das, was es von anderen fordert: Es überprüft die *mâterje* seines Liedes an seiner eigenen Situation auf ihren Wahrheitsgehalt hin. Dabei entwickelt sich neben *mâterje* vor allem *hort* zu einem Leitwort, dessen inhaltliche Bedeutung sich formal in seiner Quantität und Distribution widerspiegelt (vgl. Sachkommentar).¹¹³⁴

Die zweite Strophe verkehrt die Dialektik des Sprichwortes: Das Sänger-Ich hat *endelichen funden* / einen *schænen hort* (2,1f.). Letzterer ist in diesem Zusammenhang eine Metapher für die Minnedame (vgl. 3,3f.), bei der sich das Herz des Minnewerbers befindet (vgl. 2,4). Zugleich heißt es im Gegensatz dazu aber, die Minnedame sei dem Sänger-Ich *hort in dem vil senden herzen mîn* (2,7). So ist zwar die Minnedame in jedem Falle *hort*, doch befindet sich das Herz des Sänger-Ich das eine Mal bei ihr, das andere Mal befindet sie sich im Herzen des Sänger-Ich. Das Refrainzitat, das den Ort des *horts* als jenen Ort definiert, an dem sich das Herz des Sänger-Ich befindet, wird damit geschickt umgeschrieben, denn der Ort des Herzens hängt in Bezug auf die Situation des Sänger-Ich vom *hort* ab, nicht umgekehrt. So wäre zu vermuten, dass zwischen dem sprichwörtlich formulierten Anspruch (im Refrain) und der vom Sänger-Ich beschriebenen Realität ein Spannungsverhältnis entsteht, das sich dadurch verstärkt, dass der *hort* des Sänger-Ich nicht wohltuend wirkt, sondern ihm *fûeget pîn* (2,5). Doch weil gemäß des Refrainspruchwortes das, was das Herz umtreibt, der *hort*

¹¹³⁰ Vgl. Hartmann, ‚Materie‘ des Dichtens, S. 114f.

¹¹³¹ Vgl. Obermaier, Sabine, Nachtigallen, S. 145. Zu weit geht auch Hartmanns Schlussfolgerung, Ulrichs Minneauffassung müsse, weil sie sich dieser hochmittelalterlichen Poetik verschrieben habe, mit denselben idealistischen Maßstäben bewertet werden wie der klassische Minnesang.

¹¹³² Vgl. Hartmann, ‚Materie‘ des Dichtens, S. 115.

¹¹³³ In Lied 12 wird beispielsweise vorgeführt, dass sich höchstes Minnelob auch als höchstes Klangspiel gestaltet.

¹¹³⁴ Vgl. auch den Sachkommentar.

ist, gehören auch die Dame und die leidige Minnesituation, die sie ihrem Minnewerber verursacht, dazu.

Diese Befunde sind mit Blick auf die 2. Ordnung interessant, sofern vorausgesetzt wird, dass die *mâterje* des Dichtens dort zu finden ist, wo der *hort* liegt. Denn dies würde bedeuten, dass die schmerzhaftes Liebessituation des Sänger-Ich, seine Minneklage und ebenso das später noch folgende Frauenlob einen angemessenen Gegenstand von Dichtung dar.

Das schließt auch solche Schilderungen ein, wie sie sich in der dritten Strophe finden: Tugendpreise, bei denen das Sänger-Ich seinem personifizierten *hort* (3,1) gewisse *tugende* (3,1) und *hohen muot* (3,2) zuschreibt. Mit *dest mîn frowe guot* (3,4) folgt im 2. Stollen die Entmetaphorisierung der *hort*-Metapher¹¹³⁵, doch legt gerade diese Bildlichkeit nahe, dass auch ein bestimmter Modus des Erzählens, ergo eine figurative Sprechweise, die unweigerlich mit dem *hort* verbunden ist, zur *mâterje* gehören.

Mit der Entmetaphorisierung der Minnedame tritt der Kontrast zwischen ihrer Bezeichnung als *hort* (3,1) und ihrer Wirkung auf das Sänger-Ich stärker hervor: *[I]r gebâren an den jâren mich tuot alt* (3,6). Das Motiv des Alterns als Folge der erfolglosen Minnewerbung gehört zum typischen Motivrepertoire des höfischen Werbeliedes und markiert insofern auch den Vollzug der Minnewerbung (1. Ordnung). Daneben manifestiert sich hier immer wieder eine tiefere poetologische Bedeutungsebene (2. Ordnung), wenn das Sänger-Ich aus der Perspektive des Sangkünstlers gewissermaßen exemplarisch vorführt, was seiner Ansicht nach zur *mâterje* (1,4) gehört und wie diese Inhaltsbestandteile sich stilistisch in Szene setzen lassen. Der Refrain lässt sich dieser Kommunikationssituation entsprechend auf beide Inhaltsbenen beziehen: Auf der Minnevollzugsebene bestimmt die Dame als *hort* des Sänger-Ich, wo sich das Herz des Sänger-Ich befindet (1. Ordnung). Poetologisch ist der *hort* zugleich das, worüber es sich zu dichten lohnt (2. Ordnung).

Aufgrund des poetologischen Gehalts von *hort*, öffnet sich auch mit der Folgestrophe neben dem Minnesang 1. Ordnung eine zweite, poetologische Ebene: *Maniger der hât hort verborgen, / des er træstet sich* (4,1f.). Von der 2. Ordnung aus spielt *hort* auf diejenigen Dichter an, in deren Dichtung sich nicht widerspiegelt, woran ihr Herz hängt. Von diesen grenzt sich das Sänger-Ich klar ab, wenn es in seiner Rolle des Minnewerbers offen zugibt: *[M]în hort gît mir niht wan sorgen / unde smêhet mich* (4,3f.). Das Sänger-Ich versteckt seinen *hort* nicht und beschönigt nichts. Es betont sogar explizit, wie wenig Positives ihm sein *hort* beschert: *[M]în vil lieber hort ist mir alsô / gar unnütze* (4,5f.). Da aber auch diese Dinge Teil seines *hort* sind, sind sie auch Teil der *mâterje* und deshalb ein adäquater Teil von Dichtung.

¹¹³⁵ Der Vers benennt die Minnedame als den *hort* des Sänger-Ich. Da sie aber die Verursacherin des Kammers des Sänger-Ich ist, wodurch diese beiden Aspekte kausal miteinander verknüpft werden, sind auch Kummer und Leid – oder allgemeiner: die Minnesituation des Sänger-Ich – gewissermaßen Teil des *hort*.

Das gilt auch für den *minne schütze cupido* (4,6), der mit seinem Pfeil das Sänger-Ich trifft (vgl. 4,7), das seit dieser Verletzung *unfrô* (4,7) – und verliebt – ist.¹¹³⁶ Cupido versetzt das Sänger-Ich, wie die Minne, in eine Minnegefangenschaft, die durch Entsagung geprägt ist und der das Sänger-Ich sich nicht erwehren kann. In diesem Sinne „erklärt“ der Einfluss von Cupido gewissermaßen die durch unbefriedigenden Verzicht geprägte Bindung des Sänger-Ich an die Minnedame.¹¹³⁷

Mit dem darauffolgenden Refrain rechtfertigt das Sänger-Ich angesichts seiner unbefriedigenden Minnesituation erneut sein Minnewerben. Dabei wird das Motiv des Wohnens im Herzen über die Dame hinaus ausgedehnt auf Cupido, der zwar nicht im Herzen des Sänger-Ich wohnt, es aber zumindest in der Weise „beeinflusst“, dass er es mit seinem Pfeil trifft. Insofern wirkt sich Cupido gewissermaßen auf das Herz – ergo den *hort* – des Sänger-Ich aus und ist (1. Ordnung), ausgehend von der poetologischen Bedeutung von *hort*, auch rechtmäßiger Teil der *mâterje*.

Die fünfte Strophe schließt mit der Personifikation der Minne, die *gewalteclîchen / allen dingen obe* (5,1f.) ist, unmittelbar an die Vorstrophe an. Für Ulrich ist die Herstellung eines Bedeutungszusammenhangs zwischen einer sinnlichen Liebe, die mit Cupido evoziert wird, und der Instanz der allmächtigen Minne ungewöhnlich. Allerdings wird eben diese Semantik durch den Terminus *klobe* (5,4) potenziert. *Klobe*, im eigentlichen Sinne ein gespaltenes, V-förmiges Holzstück, das dem Vogelfang dient,¹¹³⁸ wird in der Dichtung als Metapher für das weibliche Geschlechtsorgan verwendet und alludiert in diesem Sinne auf eine sexuelle Liebe. Aufgrund der in diesem Lied (besonders durch *prîieven* und *mâterje*) von vornherein markierten Differenz zwischen dem Minnesang 1. Ordnung und einer poetologisch-reflektierenden Ebene, ist diese Anspielung auf eine sinnliche, erfüllte Liebe entgegen Hartmann keine Pervertierung der „reinen“ Minne, wie sie das Werbelied kennt.¹¹³⁹ Vielmehr werden von der poetologischen Ebene des Minnesangs 2. Ordnung aus bestimmte Inhalte als Minnesang 1. Ordnung und damit als literarisch gemacht ausgewiesen. Weil sowohl Minne als auch Cupido Bestandteil der Fiktion der 1. Ordnung sind, konterkarieren sie die Gattungskonventionen des höfischen Werbeliedes nicht. Sie führen im Gegenteil vielmehr vor, welcherlei Handlungsverläufe im Werbelied möglich sind, wenn dessen Inhalte als Gegenstand von Dichtung gekennzeichnet werden.

Im Abgesang der Strophe werden der Minnesang 1. und 2. Ordnung schließlich endgültig zusammengeführt. Die Macht der Minne, heißt es, der *niht ûf erde entwîchen* (5,3) könne, sei allgegenwärtig; sie schließe sowohl *wîsheit* und *hort* (beide 5,5) ein. Aus der Macht der Minne ergibt sich die Bitte des Sänger-Ichs, die Minne möge seinen *hort*, der hier wieder als Metapher für die Minnedame steht, zu ihm führen (vgl. 5,6f.). Der Begriff *wîsheit* besitzt ob

¹¹³⁶ Vgl. zur Beschreibung des Akts der Verwundung auch Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*, S. 116.

¹¹³⁷ Vgl. auch den Sachkommentar.

¹¹³⁸ Vgl. *Lexer* Bd. 1, Sp. 1628.

¹¹³⁹ Vgl. Hartmann, *„Materie“ des Dichtens*, S. 118.

seiner Bedeutung¹¹⁴⁰ eine poetologische Funktion, die ihn an *prüeven*, *tihten* (beide 1,3) und *mâterje* (1,4), ergo die poetologische Ebene des Minnesangs 2. Ordnung, anschließt. Indem der Dichter diese *wisheit* nun ebenfalls der personifizierten Minne, einem ausgewiesenen Elemente der 1. Ordnung, unterordnet (vgl. 5,5), verbindet er über diesen Topos der allmächtigen Minne gleichsam die 1. und 2. Ordnung miteinander. Mittels *wisheit* wird demnach ein Kausalitätsgefüge verdeutlicht, dass auch der Refrain immer wieder andeutet: Die Minne (1. Ordnung) bestimmt nicht nur, welchen *hort* sich das *herze* sucht, sondern wegen der Beziehung zwischen *hort* und *mâterje*¹¹⁴¹ beeinflusst sie auch, was eine geeignete *mâterje* des Dichtens (2. Ordnung) ist – oder anders: Das, was das Herz bewegt (Minne), bestimmt, wo der *hort* (ergo die *mâterje*) liegt. Die poetologische Quintessenz (2. Ordnung) des Liedes lautet demnach: Was das Herz bewegt, ist angemessener Stoff für Dichtung.

5. Auswahl Literatur

Brackert/Fuchs-Jolie, Wolfram von Eschenbach: Titurel, S. 277; Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert; S. 159–165; Eikermann, Denkformen, S. 142ff.; Full, Eros, S. 262–275; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 39f., S. 116 und S. 122f.; Händl, Rollen, S. 310f.; Hartmann, ‚Materie‘ des Dichtens, S. 105–126; Höver/Kiepe, Epochen der deutschen Lyrik, S. 299f. (Übersetzung); Höver/Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 299ff. (Übersetzung); KLD II, S. 584; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 79; Lembke, Minnekommunikation, S. 421; Obermaier, Nachtigallen, S. 142–146; Roethe, Die Gedichte Reinmars von Zweter, S. 14; Schnell, Causa amoris, bes. S. 28–40, S. 187–224 und S. 233; Singer, Sprichwörter des Mittelalters, Bd. III: Das 13. und 14. Jahrhundert, S. 24; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 312–322; Toubert, Strophenformen, S. 19; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 22f. Walzer, Das Herz im christlichen Glauben, S. 107–148.

¹¹⁴⁰ *Wisheit* ist im Lexer zudem als *Verständigkeit*, *Erfahrung*, *Wissen*, *Gelehrsamkeit* und sogar als *Kunst* belegt (vgl. Bd. 3, Sp. 944), so dass es schon von seiner Semantik her eine poetologische Dimension aufruft.

¹¹⁴¹ Ausgehend von der 1. Ordnung steht *hort* metaphorisch für die Minne und deren Implikationen (z. B. auch die Minnedame); ausgehend von der 2. Ordnung ist *hort* jedoch ebenfalls poetologisch aufgeladen und meint die *mâterje* des Dichtens. Vgl. dazu die Ausführungen zur ersten Strophe.

Lied 17

1. Allgemeine Angaben

C: 91^{rb}.¹¹⁴²

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXIV.	36.XXIV.	IV.	XXXVIII.	59.IV.
Strophe/Vers		1.	1	316	1.
		2.	11	326	2.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Das Lied ist zweistrophig überliefert; die Handschrift lässt jedoch Raum für eine weitere Strophe.

2. Form

a) *Strophenschema*: [2wa+2wa] 4mb / [2wc+2wc] 4mb / / [2mb+2wd] 4me 4wd 4me [2wd+2wd] 4mf.

b) *Strophenform und -bau*: Kanzone mit Stollenrepetition (Da-Capo-Form).

44 / 44 // 444444

- I. 1. Stollen (V. 1–2) A
II. 2. Stollen (V. 3–4) A
III. Abgesang (V. 5–10) BA*

Lied 17 zeigt eine gleichversige Vierheberstrophe, die sich durch die Wiederholung von Zweiversgruppen auszeichnet.¹¹⁴³ Die beiden Aufgesangsstollen bestehen aus einem Verspaar, dessen erster Vierheber nach der zweiten Hebung durch Zäsur zerlegt wird. Vermitte und -ende zeigen jeweils weiblich kadenzierten Zäsureim (aa und cc). Lediglich der einsilbig-männlich kadenzierte zweite Vierheber der Stollen verbindet diese durch Reim (b b) mit einander. Innerhalb der Stollen erfolgt eine synaphische Verbindung, die an den Stollengrenzen aber jeweils unterbrochen wird und diese formal kennzeichnet.

Dem Aufgesang folgt ein Abgesang aus sechs Vierhebern, deren Versenden einen mehrfachen, abwechselnd weiblich und einsilbig-männlich kadenzierten Kreuzreim zeigen (dededf). Lediglich das einsilbig-männlich kadenzierte Abgesangsende findet seinen Reim in *von* (1,5) und *ich* (2,5) in den Abgesangsspitzen.¹¹⁴⁴ Der erste und der fünfte Abgesangsvers sind jeweils nach der zweiten Hebung durch Zäsur unterbrochen. Der zweihebige Anvers der Abgesangsspitze bildet einsilbig-männlich kadenzierten Reim mit den Stollenenden (b) und verbindet auf diese Weise den Abgesang mit dem Aufgesang.

¹¹⁴² Die Stellung des Liedes in der Handschrift ist nach Selge „verdächtig“, da die Reimhäufungen eher ein Merkmal der späteren Schaffensperiode Ulrichs von Winterstetten seien (Selge, Studien, S. 66).

¹¹⁴³ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 288.

¹¹⁴⁴ Aufgrund dieses Reims werden *von* (1,5) und *ich* (2,5) in der Edition abgesetzt; da auf diese beiden Einsilber aber keine Hebung entfällt, bleiben sie in a) Strophenschema unberücksichtigt.

Insgesamt zeichnet sich der Abgesang durch seine Repetitionen aus,¹¹⁴⁵ die unter anderem auch die metrische Struktur der Stollen umschließt.¹¹⁴⁶ Trotz der formalen Anklänge an die Reihenstrophe ist das kanzonale Muster der Strophe ausgeprägt.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,6 *ander*: Zeigt Verlust des Flexionsvokals aus metri causa.

2,4 *liden muoz aber als ê*: Zeigt Ausfall der Senkung (*muoz a-(ber)*) und zweisilbige Senkung (*((a)-ber als)*). Die Vertauschung von *muoz aber* bei M und K dient zur Herstellung regelmäßiger Alternation.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,9 *zôren*: Proklitische Verbindung aus *ze ôren*.

2,10 *in ir banden*: Die Präp. *in* regiert den Dativ. Das Poss.-Pron. *Ir*, im Dat. Pl. eigentlich *iren*, bleibt jedoch häufig in allen Kasus unflektiert. Dieser Umstand hängt mit dem Ursprung der Poss.-Pron. als Gen.-Form der Pers.-Pron. zusammen.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem knappen¹¹⁴⁷, gleichwohl programmatischen winterlichen Natureingang, der sich auf wenige stereotype Motive und Sprachformeln beschränkt: *Winter leide grüene heide / hât verderbet und den walt* (1,1f.). Ex negativo wird die Jahreszeit zunächst über das Motiv der durch den Winter verdorbenen grünen (Sommer-)Heide präsent.¹¹⁴⁸ Dieses Motiv wird nur durch einen einzigen typischen winterlichen Naturboten, den *rîfe kalt* (1,4), der auf den Wiesen zu sehen ist (vgl. 1,3), ergänzt. Trotz seiner Knappheit erzeugen vor allem drei wichtige Naturformeln das Bild der trostlosen Winterlandschaft und sie evozieren insgesamt eine gedrückte Stimmung; es handelt sich dabei um *winter leide*, *verderbet* und *rîfe kalt*.

Funktional richten sich diese Winterbilder nicht auf den Entwurf einer detailgetreuen Winterlandschaft. Im Sinne sprachlicher Formeln evozieren sie vielmehr ein bestimmtes gattungsspezifisch determiniertes Naturszenario, welches seinerseits wiederum an bestimmte thematische Diskurse gekoppelt ist, die im Fortlauf des Liedes Bedeutung

¹¹⁴⁵ Ranawake spricht von „Gruppenrepetition mit Reihenstropheneigenheit“ (Ranawake, Strophenkunst, S. 215). Trotz der Ähnlichkeit zu nordfranzösischen Reihen lasse die veränderte Reimstruktur im Abgesang der Strophe (keine Durchreimung) eher auf provenzalische Anregung schließen (vgl. ebd., S. 293 und S. 299). Gegen eine Herleitung der Form aus nordfranzösischen Reihen spreche zudem, dass die Reihenstrophe zur Zeit Ulrichs von Winterstetten bereits eine veraltete Form sei (vgl. ebd., S. 293). Vgl. auch Lied 26.

¹¹⁴⁶ Mit der Zäsurierung, der weiblichen Kadenzierung dem darauffolgenden einsilbig männlich kadenzierenden Vers zeigt der Abgesang ein formales Muster des Aufgesangs. Bartsch spricht von einer Wiederholung der Stollen im Abgesang (vgl. Bartsch, Karl: „Der Strophenbau in der deutschen Lyrik“, in *Germania* 2 (1857), hg. v. Franz Pfeiffer, Stuttgart, S. 257–298, hier S. 295).

¹¹⁴⁷ Der Natureingang erstreckt sich lediglich über den Aufgesang der ersten Strophe und besitzt damit im Vergleich zu anderen Winterstettenschen Liedern einen vergleichsweise knappen Umfang.

¹¹⁴⁸ Vgl. dazu auch Händl, Rollen, S. 311.

gewinnen. Die Funktion der Naturformeln ist demnach nicht deskriptiv, sondern metareferentiell.

Das Bild vom Vergehen der grünen Heide im Laufe der Jahreszeit wird mit dem Motiv vom Ergrauen der Haare im Laufe der Lebenszeit mit Beginn des Abgesangs aufgegriffen. Die durch Zeit bedingte Vergänglichkeit des ehemals Schönen oder Lebenskräftigen wird hier als Scharnier zwischen der Natursituation und der Situation des Sänger-Ich funktionalisiert. Denn während die trostlose Farblosigkeit des Winters in der Natur durch den *rîfe kalt* (1,4) verursacht wird, räumt das Sänger-Ich ein: *[N]och klage ich ein ander nôt* (1,6).

Diese Not besteht darin, *daz diu liebe mich wil twingen, / der ich mich ze dienste ie bôt* (1,7f.). Mit Blick auf die Gattungsreferenzen des Natureingangs überrascht diese Handlungswende nicht; sie entspricht im Gegenteil dem, was der literarische Kenner aufgrund der Naturchiffren bereits antizipiert. Das Sänger-Ich tritt hier als sehnsüchtiger Minnewerber auf, der durch sein Singen einer Dame Minnedienste leistet. Das Sänger-Ich weist folglich die für die Minnekanzone typische Doppelcodierung auf: Das Singen des Sänger-Ich ist der Vollzug von Minnewerbung (Minnesang 1. Ordnung).

Gleichwohl tritt gegen Ende des Abgesangs besonders die Sängerrolle hervor, wenn das Sänger-Ich metakommunikativ ankündigt: *[I]ch wil singen, zôren bringen / daz ich nâch ir jâmers wôn* (1,9f.). Diese Ankündigung bleibt zwar ohne konkrete Adressateninstanz, doch ist als solche eine unbestimmte Allgemeinheit anzunehmen,¹¹⁴⁹ ein imaginiertes Publikum, dessen Präsenz sich bereits im Natureingang in *wan mag schouwen* (1,3) äußert. Indem das Sänger-Ich die Präsenz des imaginierten Publikums andeutet, tritt die performative Dimension der minnelyrischen Rede und damit die Sängerrolle des Sänger-Ich stärker hervor.

Diese manifestiert sich auch in dem metakommunikativen *ich wil singen, zôren bringen*, mit dem das Sänger-Ich sein eigenes Sanghandeln thematisch macht und seine Rolle reflektiert. Dabei fällt auf, dass das Sänger-Ich seinem Singen eine Funktion zuschreibt, die weniger seinem Minnedienstverhältnis zuträglich ist, sondern sich mit Blick auf die Öffentlichkeit seines Singens vielmehr als eine gesellschaftliche Funktion beschreiben lässt. Singen erscheint an dieser Stelle nicht als Medium des Minnedienstes, sondern als Informationsmedium. Entscheidend ist dabei, dass dieser Umstand dem Sänger-Ich offenbar bewusst ist. Es ist folglich davon auszugehen, dass das Sänger-Ich insbesondere seine Rolle als Sänger zuvor reflektiert hat. In der Reflexion über das Singen und dessen Funktion öffnet sich eine poetologische Metaebene (Minnesang 2. Ordnung), die über die Minnewerbung (1. Ordnung) hinaus die Funktionen des Mediums in den Fokus rückt, in dem die Minnewerbung sich artikuliert.

Der getragene Tenor der Strophe korreliert nur teilweise mit der metrischen Anlage der Strophe. Insbesondere die gleichförmigen unzerlegten Verse scheinen die Trostlosigkeit des

¹¹⁴⁹ Vgl. dazu auch Händl, Rollen, S. 325. Neben Lied 17 fehlt die Apostrophe des Publikums auch in den Liedern 19 und 32.

Sänger-Ich aufzugreifen. Die zu Zweihebern zerlegten Verse können zwar durchaus Trauer ausdrücken, aber sie erzeugen nicht den Eindruck einer schicksalsergebenen Lethargie, denn die Rhythmik wirkt hier eher vorantreibend.

In der zweiten Strophe setzt sich der Vollzug der Minnewerbung, ergo der Minneklage, fort, während sich die poetologische Reflexionsebene wieder schließt: *Jâmers schricke lide ich dicke: / daz tuot mînem herzen wê* (2,1f.). Das *jâmer*-Motiv, das bereits am Ende der ersten Strophe eingeführt wird, wird nun aufgegriffen und mit dem bei Ulrich beliebten Herzbild verknüpft. Auf diese Weise wird die tiefe innere Getroffenheit des Minnewerbers verdeutlicht.

Nach *jâmer* folgen weitere gattungstypische Leidensbegriffe, die sich wie ein enges semantisches Cluster über die Strophe legen und die durch den Wintereingang erstmalig erzeugte Atmosphäre der trostlosen Bedrückung weiter anregen: Das Sänger-Ich muss als *vil tumber* (2,4) *kumber* (2,4) und *sorgen* (2,5) *liden* (2,4). Verstärkt wird das Leid des Sänger-Ich dadurch, dass es diesen Zustand nicht erst seit kurzem, sondern *aber als ê* (2,4) erdulden muss und zwar *beide, naht und ouch den tag* (2,6) sowie *âbend* (2,7) und *morgen* (2,7). Bedingt wird die Sorge des Sänger-Ich dadurch, dass es die Dame *niht sol noch sehen mag* (2,8) und sich deshalb *in ir banden* (2,10) quälen muss. Das Motiv des ausbleibenden Grußes, welches sich darin artikuliert, dass das Sänger-Ich seine Geliebte nicht zu sehen vermag, ist ebenso gattungstypisch wie das Motiv der Minnefessel, mit dem einerseits die Verbundenheit des Minnewerbers zur Dame, andererseits seine emotionale Abhängigkeit von ihr veranschaulicht wird.

Die beiden überlieferten Strophen des Liedes zeigen sich als typische Minnestrophen des Dichters. Der Natureingang sorgt für die atmosphärische Grundstimmung der darauffolgenden Minneklage (Minnesang 1. Ordnung). Lediglich für eine einzige Stelle liesse sich eine poetologische Reflexionsebene (2. Ordnung) konstatieren, die aber die ansonsten präsentierte Minneideologie nicht in Frage stellt, sondern eher die funktionalen Eigenschaften des Mediums der Vermittlung in den Fokus rückt. Anlehnend an andere Dreistropher Ulrichs wäre anzunehmen, dass eine dritte Strophe eine Frauenpreisstrophe hätte sein können.

5. Auswahlliteratur

Bartsch, Strophenbau in der deutschen Lyrik; Händl, Rollen, S. 311 und S. 325; Höver/Kiepe, Epochen der deutschen Lyrik, S. 301 (Übersetzung); Höver/Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 301 (Übersetzung); KLD II, S. 584; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49 und S. 78f.; Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 293ff.; Selge, Studien, bes. S. 66; Touber, Strophenformen, S. 19.

Lied 18

1. Allgemeine Angaben

C: 91^{va}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXV.	36.XXV	XVIII.	59.XVIII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	14	2.
		3.	27	3.
		4.	40	4.
		5.	53	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma 5wb A3mc / 4ma 5wb A3mc // 4md 3we 4md 3we A3md // 4mf 3mf.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

453 / 453 // 43434 // 43

- I. 1. Stollen (V. 1–3) AB
- II. 2. Stollen (V. 3–6) AB
- III. Abgesang (V. 7–11) CCB*
- IV. Refrain (V. 12–13) R

Der Aufgesang besteht aus zwei Terzinenstollen¹¹⁵⁰, in denen sich ein einsilbig-männlich kadenzierter Vier-, ein weiblich kadenzierter Fünf- und ein auftaktiger, einsilbig-männlich kadenzierter Dreiheber aneinanderreihen. Obwohl die Versübergänge asynaphisch gestaltet sind, werden die Versenden der beiden Stollen doch durch einen erweiterten Kreuzreim (abc abc) miteinander verbunden. Durch die Abfolge von Versen unterschiedlicher Hebungszahlen entsteht eine metrische Dynamik, die im Abgesang zwar beibehalten, aber verändert wird.

Im Abgesang, dessen fünf Verse ebenfalls ein Kreuzreimmuster aus einsilbig-männlich und weiblich kadenzierten Versen zeigen (deded), wechseln sich Vier- und Dreiheber ab. Von diesem Muster weicht lediglich der (aufgrund des Reimes variierte) Stollenrepetitionsvers ab, der entgegen der übrigen Abgesangsverse auftaktig ist. Obwohl der Repetitionsvers Auftaktregelung, Hebungszahl und Kadenzierung aus dem Stollenschluss übernimmt, schließt er sich durch seinen Reim (d) zudem deutlich an den Abgesang an.

¹¹⁵⁰ Während im Nordfranzösischen Terzinenstollen meist durch die Verdopplung der Stollenspitze eines zweiversigen Stollentyps aus Sechs- und Vierheber entstehen, zeigt die Strophe Ulrichs einen Kombinationstypus, bei dem der typischen Abfolge eines Zweiversstollentyps aus Sechs- und Vierheber ein weiterer Vierheber vorangestellt wird. Es entsteht eine Abfolge aus 4/6/4, die in der vorliegenden Strophe zudem durch stumpfe und klingende Kadenz variiert wird (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 270). Derselbe Typ aber mit veränderter Variation findet sich in Lied 24.

Aufgrund der geringeren Hebungszahlen erscheint der Abgesang insgesamt metrisch beschleunigt, wobei aber die Repetitionsstrukturen für Regelmäßigkeit sorgen. Der abschließende Refrain besteht ebenfalls aus einem Verspaar aus Vier- und Dreiheber, dessen Ende einsilbig-männlich kadenzierten Paarreim bildet (ff). Mit der Abfolge aus Vier- und Dreiheber greift der Refrain ein Muster des Abgesangs auf, wogegen aber die männliche Kadenz des Dreihebers im Aufgesang zu finden ist.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,6 *wiez*: Ist aus *wie* und *ez* entstanden (Synalöphe) und wird als Fragewort im Sinne von *auf welche Weise* gebraucht. M.s *swiez* setzt hingegen eine konditionale oder konzessive Anwendung voraus.¹¹⁵¹

1,11 *sîn fröide werde kranc*: Das Prädikat *werde* (Konj. I) wird bei H, M und K durch Negationspräfix *en-* ergänzt. Demgegenüber geht diese Edition davon aus, dass die Konj.-Form die Abhängigkeit des Satzes bezeichnet, die sonst durch keine weitere Einleitung gekennzeichnet ist.

1–5,12 *Liep gedinge*: Das Substantiv *gedinge* swM. steht hier im Nom. Sgl. mit einer nominalen, unflektierten Form des Adjektivs (*liep* statt *liebe*). Die Bildungsweise des Adj. stimmt mit der entsprechenden Form eines starken Substantivs überein (vgl. Paul §M24).

2,6 *joch*: Bei dieser Konj. zeigen die Hss. häufig Schwankungen zwischen den Formen *joch* und *ouch/och*.¹¹⁵²

4,9 *ver*: Die Präp. ist eine lautlosere Form von *vür/für*, bei der der volle Vokal zu /m/ geschwächt ist; dieser Fall tritt vor allem proklitisch ein (vgl. Paul §E21/6). Semantisch meint *ver* hier bildlich Abwehr oder Hilfe (nhd. = *gegen*).¹¹⁵³

b) Sachkommentar:

1,5 *meien sîniu wunneclîchen kleider*: Zur Kleidermetaphorik in Natureingängen vgl. Sachkommentar Leich III.

3,7 *rôter munt*: Vgl. Sachkommentar Leich I.

4. Interpretation

Das Winterlied beginnt mit der programmatischen Einführung: *Nû ist der arge winter hie* (1,1). Diese wird mittels der bei Ulrich typischen Winterliedmotivik untersetzt. Dazu gehört etwa die Darstellung des Winters als grausamer Eroberer (vgl. 1,2), der *die bluomen und den klê* (1,3) zerstört. Typisch für die Winterlieder des Dichters sind auch die Verwendung von Kleidermetaphorik oder die Technik, den Winter ex negativo vom Sommer ausgehend zu beschreiben. So heißt es: *[D]er zerfüert uns ie / meien sîniu wunneclîchen kleider!* (1,4f.). Die Gestaltung des Natureingangs lässt sich durchaus als musterhaft beschreiben, wobei diese Musterhaftigkeit dem Dichter im Sinne einer systemischen Referenz als poetisches

¹¹⁵¹ Die Erläuterungen Selges zu diesem Fall stützen sich auf M (vgl. Selge, Studien, S. XXIII).

¹¹⁵² Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 772b.

¹¹⁵³ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 446b sowie Sp. 374b–375a.

Vehikel dient, um die Aktualisierung einer bestimmten Gattung zu markieren und dadurch wiederum die Poetizität der Handlungselemente.

Im Rahmen der Naturbeschreibungen agiert das Sänger-Ich zunächst als Teil einer Gruppe, wie aus dem Personalpronomen *uns* (1,4) und dem Imperativ *wizzent* (1,7) deutlich wird. In der Aufforderung der Zuhörer offenbart sich die Performativität der Sänger-Ich-Rede, denn das Sänger-Ich spricht öffentlich zu einem bestimmten Zuhörerkreis über den Winter. Dieser ist seinerseits für die Allgemeinheit wahrnehmbar und aufgrund seiner Eigenschaften als harte, entbehrungsreiche Zeit im kulturellen Wissen und allgemeinen Erfahrungsschatz eines jeden verankert. Diese gemeinsame Erfahrung macht sich das Sänger-Ich zunutze, wenn es sein Bedauern über den Beginn dieser Jahreszeit ausdrückt. Alle, die den Winter kennen, werden dieses Bedauern nachempfinden können, welches das Sänger-Ich im Folgenden aber nicht mehr auf den Winter, sondern auf seine persönliche Minnesituation bezieht: *[W]izzent, swer den winter lang / alsô muoz vertriben / âne lieben umbevanc, / wie mag der belieben / sîn fröide werde kranc?* (1,7ff.).

Mit Beginn des Abgesangs erfolgt demnach die Überleitung vom Natur- zum Minnethema. Die *sorge* (1,6), die sich im Aufgesang zunächst noch auf den Winter bezieht, übernimmt jetzt mit Bezug auf das Minnethema eine Scharnierfunktion. Deutlich wird, dass das sorgenvolle Bedauern des Sänger-Ich nunmehr dem Umstand gilt, dass es den langen und ohnehin trostlosen Winter ohne Umarmung auskommen muss. So wie der Winter die Sommerfreude zerstört, so schmälert auch das Ausbleiben von Zärtlichkeiten die allgemeine Lebensfreude.

Während das Sänger-Ich innerhalb der Strophe noch eine objektive Sprecherhaltung einnimmt, indem es allgemein von *swer* (1,7) spricht, nicht aber von sich selbst, offenbart es im Refrain: *Liep gedinge tuot mich geil, / ich gewinne heil* (1,12f.). Diese Aussage, dass die Hoffnung auf eine Erwidern von Liebe das Sänger-Ich froh stimmen kann, beantwortet die vorangehende Frage, wie ohne Zärtlichkeiten Freude bestehen mag (vgl. 1,7ff.). Die gattungstypische Idee des *gedinge*, dergemäß die Hoffnung auf die Erwidern von Liebe eine vorangehende Gegenleistung voraussetzt, kristallisiert sich hier als Schlüsselwort heraus. Aus der Tatsache, dass das Sänger-Ich *gedinge* hegt, lässt sich somit folgern, dass es gegenüber der Minnedame, die bisher noch nicht explizit genannt wurde, eine Leistung erbracht haben muss, die es nun berechtigt, gewisse Hoffnungen zu entwickeln. Der literarische Kenner weiß, dass diese Leistung in Form von Minnesang erbracht wird, den das Sänger-Ich, das hier in der doppelt codierten Rolle des singenden Minnewerbers auftritt, mit eben diesem Singen vollzieht (1. Ordnung).

Am Beginn der zweiten Strophe wird das Motiv des *umbevanc* (1,9) aufgegriffen und stückweise ausdifferenziert. Anaphorisch eingeleitet durch die Interjektion *ô wê* (2,1, 2,2, 2,3 und 2,4), die den bedauernden Tenor der ersten Strophe fortsetzt, findet sich eine Reihe von Ausdrücken, die semantisch mit einer Steigerung körperlicher Intensität und Nähe einhergeht: *Owê lieplich nâher smuc* (2,1), *ô wê, minneclîchez umbevâhen* (2,2), *ô wê,*

güetlich kus (2,3) und *ô we, herzeclîcher druc* (2,4). Die Aufzählung wird mit der Frage abgeschlossen, wann dem Sänger-Ich selbst diese Umarmung zuteil wird (vgl. 2,5). Es erfolgt demnach zunächst eine Fortsetzung der Minneklage, bzw. -werbung (1. Ordnung). Den vorübergehenden Abschluss dieser und zugleich des Aufgesangs bildet eine Frage, mit der sich eine metakommunikative Ebene öffnet: *[J]och singe ich umbe sus?* (2,6).

Mit dieser Frage thematisiert das Sänger-Ich zum ersten Mal ein eigenes Sanghandeln, wobei sich der genuine Zusammenhang zwischen Singen und Minnen im Minnesang 1. Ordnung offenbart. Deutlich wird auch, dass das Singen des Sänger-Ich auf einen Zweck hin ausgerichtet ist, der auf eine Entlohnung des Sängers hinausläuft. Obwohl die Liedhandlung hier innerhalb der 1. Ordnung verbleibt, impliziert diese Frage dennoch auch eine poetologische Dimension, die auf den allgemeinen Nutzen des Minnesingens als Form der Dichtung bzw. Kunst anspielt.

Im Abgesang zeigt die semantische Oberflächenstruktur zwar eine minnethematische Ausprägung, die auf eine Fortsetzung des Vollzugs der Minnewerbung hindeutet, doch erregt ein weiteres metakommunikatives Einsprengsel die Aufmerksamkeit und zwar vor allem, weil es nicht zum bisherigen Klageduktus des minnewerbenden Sänger-Ich zu passen scheint: *[D]och gedinge ich, daz ir muot / unde ir wîplich güete, / diu mich frælich singen tuot, / hæhe mîn gemüete* (2,7ff.). Das Sänger-Ich beschreibt sein Singen innerhalb dieser Verse als ein fröhliches Singen, was den wiederholten *ô wê*-Rufen (im Aufgesang) und der Tatsache widerspricht, dass das Sänger-Ich die ausbleibenden Zärtlichkeiten der Dame beklagt (vgl. 2,1ff.).

Auch wenn sein *gedinge* (2,7) dem Sänger-Ich ein gewisses Maß an Optimismus zu verleihen vermag, so bleibt dennoch widersprüchlich, dass sein Singen zumindest dem Inhalt nach nicht als fröhlich zu beschreiben ist. Sinnvoll ist diese Aussage des Sänger-Ich nur von der 2. Ordnung aus. Unter der Voraussetzung, dass der Vollzug der Minnewerbung Gegenstand von Sang, ergo künstlich inszeniert, ist, erweist sich ein fröhliches Singen an dieser Stelle nicht als widersprüchlich.¹¹⁵⁴

Das innerhalb der Strophe ausdifferenzierte *gedinge*-Motiv¹¹⁵⁵ wird im Refrain erneut aufgegriffen und führt die Handlung auf die Ebene des Vollzugs der Minnewerbung zurück. War es im Abgesang noch das Singen selbst, welches das Sänger-Ich fröhlich stimmen konnte, so ist sein Frohsinn nun wiederum von der Existenz des *liep gedinge* abhängig. Erst dieses gewährleistet sein (Minne-)Glück.

Die dritte Strophe beginnt mit der rhetorischen Frage, *wer gesach ir frowen lîp, / der ir lachen al sô wol gezæme / und ir vil werder gruoz?* (3,1ff.), deren Funktion sich darauf richtet, die positiven Eigenschaften der Dame hinsichtlich ihres vortrefflichen Verhaltens

¹¹⁵⁴ Der fließende Übergang zwischen der 1. und 2. Ordnung zeigt sich hier darin, dass es die Minnedame ist, die das fröhliche Singen des Sänger-Ich verursacht.

¹¹⁵⁵ Der *muot* (2,7) und die *güete* (2,8) der Dame sowie die Tatsache, dass *sî [...] sô rehte guot* (2,11) ist, lassen das Sänger-Ich auf Erfüllung seiner Liebe hoffen und sorgen auf diese Weise für eine Verbesserung seines *gemüete* (2,10).

innerhalb der höfischen Gesellschaft hervorzuheben. Die Frage leitet einen Frauenpreis ein, der als konstitutives Element der 1. Ordnung diese Strophe strukturell und funktional dominiert. Im zweiten Stollen wird der Frauenpreis durch einen Überbietungstopos weiter ausdifferenziert. Das Sänger-Ich räumt ein, es gäbe viele schöne Frauen (vgl. 3,4). Damit erfüllt es einerseits den Anspruch, alle Frauen zu loben. Andererseits liegt darin eine Pointe, weil das Lob aller anderen Frauen vor allem ein Lob der eigenen Dame darstellt, die weit über den anderen steht. Das Lob des Sänger-Ich konzentriert sich inhaltlich auf die Annehmbarkeit seiner Dame bei Hofe (vgl. 3,5). Durch den Gebrauch des unpersönlichen *man* (3,6) erscheint das Lob objektiver, fördert aber zugleich eine Lesart, nach der es dem Sänger-Ich um die Bestätigung der Richtigkeit seiner Aussage durch die Zuhörenden geht. Das Lob wäre in diesem Fall durch die breite Allgemeinheit legitimiert.

Im Abgesang konzentriert sich das Sänger-Ich auf die Schönheit der Dame. Es werden die stereotypen Preiselemente genannt: *ir rōse rōter munt* (3,7) und *ir liechten ougen* (3,8), die dem Sänger-Ich auf den Grund seines Herzens blicken können (vgl. 3,9).¹¹⁵⁶ Der Frauenpreis ist motivisch stereotyp gestaltet. Umso deutlicher werden die Momente, in denen die bekannten poetischen Konventionen gebrochen werden. So wird etwa im Winterstettenschen Œuvre das Herz des Minnewerbers zumeist durch den (Minne-)Blick der Dame verwundet. In dieser Strophe vermag der Blick der Dame allerdings, das Sänger-Ich zu heilen (vgl. 3,11) und damit den umgekehrten Effekt zu erzielen. Die Verbindung des verletzenden Minneblicks mit einem positiven Erlebnis und die damit verbundene Umcodierung des Motivs hat einen pointierenden Überraschungseffekt zur Folge. Die mögliche Genesung des Sänger-Ich passt allerdings zu der positiven Hoffnung, die im Refrain über *[l]iep gedinge* (3,12) ausgedrückt wird. Diese legitimiert sich mit Blick auf den Frauenpreis der dritten Strophe insofern, als dass das Lob der höfischen Qualitäten der Dame die Leistung darstellt, die das Sänger-Ich ihr im Gegenzug für *gedinge* erbringt.

In der Folgestrophe setzt sich der Frauenpreis fort. Der anfängliche Schönheitspreis wird nun um einen Tugendpreis ergänzt. Stilistisch ist dieser als Aufzählung lobenswerter Eigenschaften¹¹⁵⁷ und Epitheta ornans aufgebaut. Diese werden anaphorisch jeweils durch die direkt an die Dame gerichtete Preisformel *wol dir* (4,1, 4,2, 4,3, 4,5, 4,7 und 4,9) eingeleitet, die deshalb die Strophe sowohl inhaltlich als auch stilistisch strukturiert.¹¹⁵⁸ Die

¹¹⁵⁶ Diese Form der Kontaktaufnahme mittels Blicken sei nach Streicher der klassische Minnegruß: Dabei stehe das *lachen* der Dame (vgl. 3,2) als „Geste ihres Antlitzes“, während der *gruoz* (3,3) „für deren Funktionalität als kommunikatives Zeichen bei Hof“ stehe (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 283). Diese von Streicher beschriebene „Zeichensprache“ greift Ulrich im Rahmen dieser Strophe auf, um sie dann kreativ kommunikativ zu brechen.

¹¹⁵⁷ Der Preis konzentriert sich auf die gattungstypischen Eigenschaften der Dame, wie zum Beispiel ihr *fröide rîch gemüete* (4,2), ihre *rehte schame* (vgl. 4,3), ihre *wiblich zuht* (4,4), ihre *ûzerwelte güete* (4,5) und *rehter kiusche* (vgl. 4,6). Auffällig ist die zweifache Verwendung des Attributs *rehte*, einmal in Verbindung mit *schame* (4,3) und einmal in Verbindung mit *kiusche* (4,6). Wieder wird dadurch das (Ausmaß des) Lob(s) als gesellschaftlich rechtmäßig und angemessen ausgewiesen (vgl. 3,6 und 2,11).

¹¹⁵⁸ Eine dreifache *wol dir*-Anapher findet sich auch bei Gottfried von Neifen (Lied Nr. XIII,5,1ff.). Auch Gottfried gebraucht diese Sprachformel zum Preis der Dame, so dass diesbezüglich eine Übereinstimmung zwischen beiden Dichtern festzustellen ist. Allerdings gestalten sich sowohl Distribution als auch Häufigkeit der Formel bei Ulrich und Gottfried unterschiedlich. Bei Gottfried wird sie insgesamt dreimal

Preisformel unterteilt die Stollen nach dem ersten Vers und den Abgesang nach dem zweiten Vers in zwei Blöcke, wodurch zwei unabhängige syntaktische Einheiten entstehen. Die Teilung und die Einleitung jedes neuen Lobwortes durch *wol dir* bewirken einen gebetsartigen Charakter des Preises.

Dieser kulminiert im Abgesang, wo das Lob mit *wol dir, dû bist ûzerkorn* (4,7) und *du bist ver erzorn / und für sende swære / an dise welt erborn* (4,9ff.) seinen Höhepunkt erreicht. Nach Aussage des Sänger-Ich sei seine Dame geboren worden, um den Zorn und Schwermut in der Welt zu lindern. Dabei gerieren *fruht* (4,1) und *ûzerkorn* (4,7)¹¹⁵⁹ zu den Schlüsselwörtern, da sie das Bild der selbstlosen Heilsbringerin, der heiligen Jungfrau Maria, evozieren, die auserkoren ist, menschliches Leid zu lindern (vgl. *gesunt* (3,11)).¹¹⁶⁰

Die *wol dir*-Anapher untermalt mit ihrem Gebetsgestus diese religiöse Konnotation. Auch das im Refrain genannte *heil* (4,13) lässt sich nunmehr in einem christlich-religiösen Sinne lesen und weist somit Unterschiede zu den Lesarten der Vorstrophen auf. Durch seine Kontextualisierung in einem theologischen Umfeld verändert schließlich auch *gedinge* (4,12) seine Bedeutung. Es erscheint nun weniger als eine Hoffnung in Bezug auf die Liebe der Dame, als vielmehr in Bezug auf ein religiöses Heilsversprechen.

In der Abschlussstrophe schlägt der optimistische Gestus der beiden Vorstrophen in Klagen um. Programmatisch wird der Strophenbeginn durch die Interjektion *wê* (5,1) eingeleitet, der sich die Frage anschließt: *[W]arumbe tuot si daz, / daz si mir daz herze niht enbindet / von sender arbeit?* (5,1ff.).¹¹⁶¹ Das Sänger-Ich apostrophiert seine Geliebte nicht länger, sondern spricht nunmehr über sie. Dabei vermittelt die Frage wiederum den Eindruck, das Sänger-Ich richte sich (mit einer Bitte um Antwort) an sein imaginiertes Publikum. Dies rückt erneut die performative Dimension der Rede in den Fokus.

Das semantische Cluster aus den Positivattributen der Dame (vierte Strophe) wird jetzt durch eines ersetzt, das die Negativempfindungen des Sänger-Ich beschreibt. Dazu gehören *sende arbeit* (vgl. 5,3), *mich sô sigelôsen* (5,5), *mîn sendiu leit* (5,6) und *bande* (vgl. 5,10)¹¹⁶². Aus seinem gegenwärtigen Zustand, der mittels des Motivs der Minnefessel verbildlicht wird, und dem vorangehenden Frauenpreis, der die Minnedame in die Nähe einer Heiligen rückt,

repetiert: zweimal anaphorisch am Versbeginn und das erste Mal direkt nach ihrer ersten Nennung. Anders als bei Ulrich spielt bei Gottfried auch die personifizierte Minne innerhalb der Strophe eine Rolle, während Ulrich im Kontext seiner Preisstrophe das Bild Mariens evoziert und assoziative Verbindungen zu seiner Minnedame herstellt. Trotz der Verwendung der gleichen Sprach- bzw. Preisformel sind die Lieder beider Dichter folglich durch unterschiedliche Semantiken geprägt, so dass nicht von einer intertextuellen Beziehung auszugehen ist. Als Beispiel für wörtliche Anklänge wird dieses Beispiel geführt bei de Jong, Gottfried von Neifen, S. 120.

¹¹⁵⁹ Das semantische Cluster wird zudem verstärkt durch *ûzerwelte* (4,5).

¹¹⁶⁰ Das BMZ belegt etwa den Ausdruck *die gotes erwelte vruht* (vgl. BMZ Bd. III, Sp. 427b) für nhd. *die Heilige*.

¹¹⁶¹ Vgl. zur Funktion dieser Frage und der fehlenden Antwort auch Streicher, Minnesangs Refrain, S. 288.

¹¹⁶² Das Motiv der Minnefessel, die das Herz des Sänger-Ich umspannt, ist bei Ulrich beliebt. Es findet sich an ähnlichen Positionen auch in den Liedern 5,1,1ff. und 32,5,1f. sowie im Abgesang der ersten Strophe von Lied 21.

was sie wiederum zu bestimmten moralischen Handelsmaximen verpflichtet, leitet das Sänger-Ich nunmehr ab, wie sich die Dame seiner Meinung nach ihm gegenüber zu verhalten habe: *[S]icherlich ir stuende baz, / [...] daz s mn sendiu leit / uf gende nme an sich, / doch in liebem trste* (5,4ff.).¹¹⁶³

Das Recht auf den *trst* der Dame wird hier durch eine Motivik verdeutlicht, die dem Bereich des mittelalterlichen Kampfes entlehnt ist. Dazu gehören insbesondere *gende* (5,7) und *sigelse* (vgl. 5,5): Der Besiegte darf die Gnade des Siegers erwarten. In gleicher Weise erwartet das Sänger-Ich als Unterlegener der Dame deren Gnade, die so aussehen könnte, dass *diu guote mich / von den banden lste* (5,9f.). Mit dem erneuten Aufgreifen des Motivs der Minnefessel schließt sich der gedankliche Kreis der Strophe, der mit dem Fazit endet: *[S] lepte ich wunneclich* (5,11).¹¹⁶⁴ Im abschließenden Refrain wird mit *gedinge* (5,12) ein letztes Mal der Schlüsselbegriff des Liedes genannt. Das *gedinge* des Sänger-Ich bewirkt seine Reflexion über die Natur (1. Strophe), seine Hoffnungen (2. Strophe), seinen Frauenpreis (3. und 4. Strophe) und seine Klage (5. Strophe), die als Inhaltselemente alle mehr oder weniger dem Minnesang 1. Ordnung zuzurechnen sind. Die Existenz von *gedinge* ist in diesem Sinne auch poetologisch bedeutsam: Es gewährleistet gewissermaßen den Fortbestand von Minnesang, indem es den Minnewerber zum dauerhaften Vollzug von Minnewerbung veranlasst.

5. Auswahl Literatur

Besch, Werner: Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Sprachdialekte und zur Entstehung der neuhochdeutschen Schriftsprache, München 1967, bes. S. 235–237; de Jong, Gottfried von Neifen, S. 120; Götz, Leitwörter des Minnesangs, bes. 156–168; Händl, Rollen, S. 308, 326, 329, 347; KLD II, S. 585; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 79; Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 270; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 272–289 und S. 504–507; Toubert, Strophenformen, S. 19; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 23.

¹¹⁶³ Während im ersten Stollen der Ist-Zustand knapp vergegenwärtigt wird, erhält die Darstellung der Lösung deutlich mehr Raum: Die Argumentation des Sänger-Ich reicht diesbezüglich vom zweiten Stollen bis in den Abgesang hinein und verbindet beide Strukturteile. Der Fokus liegt folglich weniger auf der Darstellung des Leidens, als vielmehr auf der Darstellung der möglichen Erlösung.

¹¹⁶⁴ Auffällig ist die lexikalische Parallele zu den *wunneclichen kleidern* (vgl. 1,5) des *meien* (1,5): Indem der erwünschte Zustand des Sänger-Ich und das Erleben der frühlingshaften Jahreszeit mit dem gleichen Attribut beschrieben werden, werden sie zueinander in Beziehung gesetzt. Beides wird vom Sänger-Ich in gleicher Weise positiv empfunden, wobei das positive Erleben einmal von der Jahreszeit ausgeht, das andere Mal von der Dame.

Lied 19

1. Allgemeine Angaben

C: 91^{va}–91^{vb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXVI.	36.XXVI.	XIX.	59.XIX
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	9	2.
		3.	17	3.
		4.	25	4.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Hinter den vier tradierten Strophen wird in C mit sieben Zeilen Platz für eine fünfte Strophe gelassen.

2. Form

a) *Strophenschema*: 5ma 5mb / 5ma 5mb // [1mb+5wc+2md] [6wc+2md] // 5me 5me.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

55 / 55 // 88 // 55

I. 1. Stollen (V.1–2)	A
II. 2. Stollen (V. 3–4)	A
III. Abgesang (V. 5–6)	B
IV. Refrain (V. 7–8)	R

Die Strophe weist eine zweiversige Struktur auf. Der vierversige Aufgesang gliedert sich in zwei zweiversige, kreuzgereimte Stollen (ab ab) aus auftaktlosen, männlich kadenzierten Fünfhebern. Während die Versübergänge innerhalb der Stollen asynaphisch gestaltet sind, herrscht zwischen den Stollen Synaphie. Im Gegensatz zum Aufgesang ist der Abgesang aber komplexer. Er besteht aus einem Achtheberpaar, das am Versende einsilbig-männlich kadenzierten Paarreim zeigt (dd).¹¹⁶⁵ Der erste Achtheber ist zudem durch doppelte Zäsur untergliedert. Die erste Zäsur liegt bereits hinter der ersten Hebung. Der dadurch entstehende einhebige Versteil mit zweisilbig-männlicher Kadenz schließt sich an den Endreim der zweiten Stollenverse an (b) und schafft so eine formale Bindung zwischen Auf- und Abgesang. Die zweite Zäsur nach der sechsten Hebung teilt der erste Achtheber mit dem zweiten Achtheber. Es entsteht an dieser Stelle ein weiblich kadenzierter Zäsurreim (cc).¹¹⁶⁶ Der Refrain besteht wieder aus einem Fünfheberpaar, das aber im Gegensatz zu den Stollen Paarreim (ee) zeigt. Ranawake nimmt an, dass die Strophe mit einer unhöfischen romanischen Strophenform in Beziehung steht, die sich wiederum aus den Formtypen des Gesellschaftsliedes entwickelt hat; bei Ulrich von Winterstetten müsse aber die

¹¹⁶⁵ In der vierten Strophe findet sich an dieser Position zweisilbig-männlich kadenzierter Paarreim.

¹¹⁶⁶ Eine ähnliche Einteilung (6/2) zeigt der Abgesang des Mutter-Tochter-Dialogs in Lied 4.

„Eigenständigkeit in der Ausgestaltung und Variation dieses Typs“¹¹⁶⁷ unbedingt betont werden.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,2 *mîn*: Aus metrischen Gründen fehlt am Possessivpronomen die Flexionsendung *-e*.

1,3 *vogelîn*: Zeigt zweisilbige Senkung. K tilgt daher (stets) die Diminutivendung *-în*, was aber zu einer Veränderung der Bedeutung führt.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,2 *die*: Relativpronomen (Nom. Pl. M./F. und md. Form von *diu*, der Form des Relativpron.s im Nom. Pl. N.), das sich auf das Kollektiv aus *heide* (stF.), *walt* (stM.) und *anger* (stM./F.; alle 1,1) bezieht.

1,4 *die*: Md. Form des Relativpronomens *diu* im Akk. Pl. N. (vgl. Paul §M44) mit Bezug auf das stN. *vogelîn* (1,3). Bei K, der *vogel* (stM.) statt *vogelîn* setzt, bleibt zwar die Form des Pron.s. gleich, doch besitzt es ein anderes Genus (Akk. Pl. M.).

1,6 *leit*: Apokopierte Form (wegen des vokalischen Anlauts des Folgewortes) des Konjunktivs *leite* (3. Prs. Sgl. Präs. Konj.) von *leiten* (swV.). Der Konj. verleiht dem Satz eine futuristische Nuance (nach dem Ind. Präs. *ich trage* im übergeordneten Satz (vgl. 1,5)), die zudem durch die Adverbien *noch* (1,5) und *lange zît* (1,6) angedeutet wird (vgl. Paul §S199).

1–4,7 *ze*: Wird demjenigen vorausgesetzt, zu dem noch etwas anderes kommt. *Ze* bedeutet also *nebst*, *ausser* (vgl. BMZ Bd. III, 855a).

2,2 *liebe*: Ist hier Dat. (regiert durch die Präp. *von*) des stF. *liebe* (nhd. *die Geliebte*). Vgl. auch *liebe* (1–4,7) im Sachkommentar.

3,2 *sî hât in ir herze*: Wird (als Apokoinu) auf die zwei Objekte *tugendrîche sitte* (3,1) und *rehte schame* (3,2) bezogen. Die abweichende Interpunktion K.s beruht darauf, dass er den Satzteil als Apposition zu *sitte* betrachtet.

3,2 *herze*: Die Präp. *in* (3,2) regiert den Dat. des nachfolgenden Substantivs *herze* (swN.). *Herze* kann im Dat. Sgl. mitunter stark *herze* flektiert werden (vgl. Lexer Bd. I, Sp. 1269). Bei H, M und K wird *herze* schwach flektiert zu *herzen*. Beim Possessivpron. *ir* wird die Flexionsendung aus metrischen Gründen bereits in C getilgt.

4,1 *minne*: Kann stark und schwach flektiert werden. Während Be *minnen* schwach flektiert (Gen. Sgl.), zeigt *minne* starke Flexion.

b) *Sachkommentar:*

1–4,7 und 2,2 *liebe*: Das stF. *liebe* bedeutet nhd. *Freude*, *Lust*, *Glücksgefühl* und *Liebe*, es weckt sexuelle Konnotationen, dient aber auch der Bezeichnung des oder der *Geliebten* (vgl. Lexer Bd. I, Sp. 1902f.). Ulrich nutzt die Polysemie des Lexems gern¹¹⁶⁸, um mittels seiner

¹¹⁶⁷ Ranawake, Strophenkunst, S. 305. Der deutsche Einfluss zeige sich insbesondere in den geschlossenen statt zerlegten Zeilen und darin, dass stumpfe statt volle Sechsheber gebraucht würden (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 307).

¹¹⁶⁸ Z. B. auch in Lied 7.

Mehrdeutigkeit ein Irritationsspiel zu inszenieren, bei dem bestimmte Erwartungshaltungen geweckt, dann aber nicht erfüllt werden. In der nhd. Bedeutung *Liebe* konkurriert mhd. *liebe* mit mhd. *minne*, das es am Ende verdrängt.¹¹⁶⁹ *Minne*, ursprünglich nhd. *liebendes Gedenken*, entwickelt ein breites Bedeutungsspektrum: Es kann etwa für die *Liebe Gottes zum Menschen* oder *Nächstenliebe* stehen, für *Eintracht* und *Verbundenheit* oder für die *sinnliche, begehrende Liebe*.¹¹⁷⁰

2,5 *genåde*: Vgl. Sachkommentar Lied 8.

4. Interpretation

Das Lied wird durch einen Wintereingang nach typischem Winterstettenschen Muster¹¹⁷¹ eingeleitet,¹¹⁷² wobei das Sänger-Ich durch seinen Kommentar, *dest mîn klage* (1,2), zugleich eine normative Bewertung der Jahreszeit hinzufügt. Für den literarischen Kenner impliziert diese Wertung ferner eine programmatische Ansage, mittels der verdeutlicht wird, dass hier eine (Minne-)Klage folgt. Das metakommunikative *dest mîn klage* lässt sich folglich nicht allein auf die Natursituation beziehen (1. Ordnung), sondern darüber hinaus als poetologische Ansage, welche die Rede des Sänger-Ich im gattungsspezifischen Sinne als Klage (2. Ordnung) ausweist.¹¹⁷³

Scharnierartig erfolgt über die Klage im Abgesang eine Überleitung von der Natur- zur Minnethematik. Mit Blick auf die textinterne Kommunikationssituation wird nun deutlich, dass von einem minnewerbenden, ergo einem männlich codierten, singenden und minnenden Sänger-Ich auszugehen ist. Dieses bezieht seine Klage im Folgenden auf seine persönliche Situation: *[N]och trage ich in mînem herzen grôzer swære sunder strît, / daz mich leit in sorgen diu vil sældenbære lange zît* (1,5f.).¹¹⁷⁴ Grund seiner Klage ist – genretypisch – die Minnedame, die lobend als *diu vil sældebære* eingeführt wird.

¹¹⁶⁹ Zu den Ursachen der Verdrängung (als sprachgeographisches Problem) siehe Besch, Sprachlandschaften und Sprachausgleich, S. 195.

¹¹⁷⁰ Vgl. DWb Bd. 12, Sp. 2238–2242.

¹¹⁷¹ Die Beschreibung konzentriert sich zunächst auf die Landschaft, dann auf die Tierwelt, die stets durch die Vögelchen (meist findet sich der Diminutiv) repräsentiert wird. Der Einfluss des Winters auf die Vögel wird in der Regel mit dem Verbum *twingen* (vgl. 1,4) beschrieben. Zudem wird der Winter gern vom Sommer her dargestellt: Winter ist die Abwesenheit des Sommers. Folglich wird die Kleidermetaphorik, die der Dichter zur Beschreibung eines sommerlichen Szenarios häufig verwendet, ins Gegenteil verkehrt: *Heide, walt und anger* sind nicht länger *wol bekleit* (vgl. 1,1), sondern *enblæzet* (1,2).

¹¹⁷² Es ist auffällig, dass die Natureingänge im Winterstettenschen Œuvre überwiegend gleich oder ähnlich gestaltet sind. Der formelhaft aufgebaute Natureingangs fungiert bei Ulrich als ein bewusst eingesetztes Mittel der Bedeutungs-genese. So will der Natureingang als Naturbeschreibung nicht den Anspruch der Authentizität erfüllen. Vielmehr soll er Stimmungen erzeugen und darüber hinaus bestimmte Gattungspatriden aufrufen, mit Blick auf welche der literarische Kenner die folgenden Liedinhalte zu perspektivieren hat.

¹¹⁷³ Neben den Liedern 17 und 32 ist dieses Lied eines der wenigen, in denen keine direkte Apostrophe des Publikums erfolgt (vgl. auch Händl, Rollen, S. 325).

Der getragene Tenor einer Klage äußert sich auch über die metrische Gestaltung der Strophe. Diese vermittelt durch ihre überwiegend gleichmäßigen fünfhebigen Verse einen unaufgeregtten Eindruck.

¹¹⁷⁴ Mittels der Adverbien *noch* (1,5) und *lange zît* (1,6) wird die Kausalkette zwischen der Natur- und Minnehandlung gelöst. Die Minnehandlung wird (zeitlich) als unabhängig von der winterlichen Jahreszeit kontextualisiert: Beides, Winter und Trauer, existiert unabhängig von einander. Im Sinne von *bis jetzt noch*

Im Refrain geht es schließlich um denjenigen Mann (Pronomen im Maskulinum), der *ze liebe hât den trôst, / daz er sender leide wirt erlôst* (1,6f.).¹¹⁷⁵ Zwar bleibt das Sänger-Ich allgemein und nennt keine bestimmte Person,¹¹⁷⁶ doch liegt es aufgrund der vorhergehenden Ausführungen des Sänger-Ich nahe, dass es selbst nicht zu denen zählt, die den *trôst* der Dame bereits erlangt haben. Ausgangslage der ersten Strophe ist somit ein Spannungsgefälle zwischen denjenigen, die *trôst* erfahren, und dem Sänger-Ich, das bereits *lange zît* (1,6) und *noch* (1,5) ohne *trôst* ist.

Besondere Aufmerksamkeit erregt die Verknüpfung der Wunschformel *wol im* (1,7) mit einem männlichen Personalpronomen, denn darin spiegelt sich ein gewisser Neid des Sänger-Ich wider, zumindest aber das Verlangen nach *trôst*, der dem Sänger-Ich selbst derzeit nicht zuteil wird. Im Refrain artikuliert sich damit eine Liebeskonzeption, dergemäß *liebe* (stF.) auch *trôst* einschließt. Eine *liebe* ohne *trôst* ist demnach zwar kein zufriedenstellendes Ziel von Minnewerbung, garantiert aber systemimmanent immerhin die Fortsetzung der Werbung und damit die Fortsetzung von Minnesang.

Der Gegensatz zwischen dem Erwerb von *trôst* und der leidlichen Situation des Sänger-Ich, das *trôst* entbehrt, wird durch die Aufzählung weiterer Oppositionsbeziehungen in der Folgestrophe ergänzt. Die Strophe fokussiert das Abhängigkeitsverhältnis des Sänger-Ich von den unterschiedlichen Minne-Instanzen. Zunächst bildet die Klageformel *[w]ê mir* (2,1) das Gegenstück zu *wol im* (Refrain), wobei durch den Parallelismus und die Oppositionsbeziehung zwischen *mir* und *im* eine besondere stilistische Verdichtung im Übergang von Refrain zu Folgestrophe erfolgt.

Der Klageruf *wê mir* ist als performative Äußerung zugleich der konkrete Vollzug der Klage, die in der ersten Strophe angekündigt wird. Der Klageanlass wird spezifiziert, indem der erneute Ausruf *wê* (1,1) mit *der siuftebernden nôt* (1,1) verbunden wird. *Nôt* steht dabei in enger semantischer Beziehung zu *swære* (1,5), als deren Verursacherin wiederum *diu vil sældebære* bereits benannt wurde.¹¹⁷⁷ Sie könnte das Sänger-Ich aus seinem Leid erlösen, indem sie ihm *trôst* zuteil werden lässt – doch dies bleibt Wunschdenken: *[D]az ich trôst von liebe niht enhân* (2,2). Die Aussage ist eine direkte Responsion auf den ersten Refrainvers und zeigt, dass die im Refrain imaginierte Situation eine ist, die das Sänger-Ich sich erhofft.

trage ich in meinem Herzen... kann sich *noch* auf die Fortdauer einer schon in der Vergangenheit begonnenen Handlung in der Gegenwart beziehen. Demnach hätte sich das Sänger-Ich schon vor dem Winter in einem Trauerzustand befunden. Ferner deutet die adverbiale Bestimmung *lange zît* (1,6), die sich auf eine Fortdauer einer Handlung in der Zukunft bezieht, an, dass diese Trauer das Sänger-Ich noch lange (über das Ende des Winters hinaus) begleiten wird.

¹¹⁷⁵ Diese findet sich auch in Lied 18.

¹¹⁷⁶ Aufgrund der Erwähnung von *liebe* (1,7) und *trôst* (1,7), die als gattungsspezifische Signalwörter auf Minnedienst und -werbung verweisen, ist zu vermuten, dass diese männlich codierte Person wie das Sänger-Ich selbst aus dem Kreis der Minnesänger stammt, dessen Minnedienst im Gegensatz zum Sänger-Ich aber dahingehend erfolgreich war, dass er *liebe* und *trôst* bereits erworben hat (Indikativ Präsens der Prädikate). Zur Bedeutung von *trôst* vgl. Götz, Leitwörter des Minnesangs, S. 147–155.

¹¹⁷⁷ Hier wird *sældebære* durch *liebe* (2,2) ersetzt, womit aber ebenfalls die Minnedame gemeint ist.

Im zweiten Stollen richtet sich der Fokus des Sänger-Ich auf die personifizierte *minne* (2,3), die ihm zu *dienen* [...] *gebt* (2,3). Die Hierarchie zwischen Sänger-Ich und *minne* wird mit Hilfe der mittelalterlichen Lehnsterminologie herausgestellt. Neben *dienen* und *gebieten* (vgl. 2,3) veranschaulichen *triuwe* und *untertn* (vgl. 2,4) die Abhängigkeit des Sänger-Ich von der Minne. Ihre *gende* (2,5) will es erlangen, um *trst* (2,2) zu gewinnen: Die *gende* der Minne ist somit Voraussetzung für den *trst* der Dame.

Sein Minnelob, *s ist s guot* (2,5), bekräftigt das Sänger-Ich mit der rhetorischen Frage: *[W]er mag n an hhen friden baz gerchen mir den muot?* (2,6). Allein die Minne verheißt höchste höfische Freuden, weil der Dienst an ihr letztlich der einzige Weg ist, um ihre Gunst zu erwirken. Aus poetologischer Sicht bricht diese Aussage eine Lanze für das traditionelle Konzept der hohen Minne und infolgedessen auch für bestimmte Inhalte der Werbekanzone: Kein anderes Thema ist in der Lage, so positive Stimmungen zu vermitteln, wie das Minnethema.

An dieser Stelle lohnt auch ein Blick auf die formal-metrische Gestaltung der Strophe und deren Zusammenspiel mit dem Inhalt. Aufgrund ihrer potentiell stimmungsverbessernden Fähigkeiten lohnt es sich als Minnewerber nicht nur, sich an die personifizierte Minne zu wenden. Als höchste Instanz in Minneangelegenheiten verlangt sie einen Dienst, der diesem hierarchischem Stand auch hinsichtlich seiner Form angemessen ist. Dies schließt nicht nur die rhetorisch-lexikalische Gestaltung der Minnewerbung ein, sondern auch deren metrisch-formale Komposition. Diese erweist sich insbesondere in den Abgesängen der Strophen mit der kleinteiligen Zerlegung der Verse mit den dazugehörigen Binnenreimen als höchst kunstvoll. Ableiten lässt sich aus diesen Befunden zumindest, dass höchste Minnewerbung sich auch über die höchste (kunstvolle) Form artikuliert.

Vor dem Hintergrund des in der Strophe beschriebenen minnedienstlichen Lehnsverhltnisses verändert der Refrain nun seine semantische Kontur. Die innerhalb der Strophe thematisierte *gende* (2,5), die helfende Geneigtheit der Minne, und der *trst* (2,7), die Hoffnung auf Erfüllung, zielen semantisch in eine ähnliche Bedeutungsrichtung. Sie implizieren beide das Entgegenkommens einer höheren Instanz, was dem Sänger-Ich letztlich die Erlösung von seinem Leiden bringt.¹¹⁷⁸

Kern der dritten Strophe bildet ein Lobpreis auf die Dame; dieser Tugendpreis lässt sich im weitesten Sinne als topisch beschreiben, denn er richtet sich an die *[r]eine kiusche* (3,1), die *tugendrche site* (3,1) und die *rehte schame* (3,2), die die Dame *in ir herze* (3,2) trägt. Im zweiten Stollen wird diese Reihe durch weitere positive Eigenschaften, *selde und re* (3,3) sowie *gete* (3,4), ergänzt. Das Attribut *rehte* (3,2), das hier mit *schame* (3,2)¹¹⁷⁹ und *wbes gete* kombiniert wird, spielt insofern eine wichtige Rolle, als die Minnedame beides nicht

¹¹⁷⁸ Der Interpretation Streichers ist zwar in Bezug auf die Ausdifferenzierung der Bedeutung von *trst* durch die in der Strophe besprochene Lehnsterminologie zuzustimmen, doch ist seine Deutung, das Sänger-Ich meine sich mit dem Lob auf den namenlosen Ritter selbst, nicht ausreichend begründet (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, 361).

¹¹⁷⁹ Vgl. auch 18,4,3.

nur in gebühlichem Maße besitzt, sondern sich die beiden Eigenschaften an ihr in einer schicklichen, der höfischen Sitte angemessenen Art zeigen. Sie weisen die Minnedame als des Minnedienstes würdig aus. Damit kann das Sänger-Ich zugleich die Wahl dieser Dame als Dienstherrin und somit seine Minnewerbung begründen.

Während das Herz im Aufgesang als Aufenthaltsort der positiven Eigenschaften der Dame inszeniert wird, ist es im Abgesang umgekehrt das Herz des Sänger-Ich, das von dem *minneclîch gebâren* (3,5) der Dame erfüllt wird. Der Moment, in dem diese Erfüllung erfolgt, ist genretypologisch *do ich si sach* (3,5), der Augenblick, in dem das Sänger-Ich die Minnedame das erste Mal erblickt. Die Tatsache, dass es seither leidet (vgl. 3,6), entspricht dem Gesetz der Minne und legitimiert abermals seine Minnewerbung, denn erst durch den jahrelangen Minnedienst, der durch das Leiden erschwert wird, erweist sich das Sänger-Ich im Sinne der höfischen Konvention der Minneerfüllung als ebenso *rechte* würdig wie die Dame. Vor diesem Hintergrund erhält der *[w]ol im*-Wunsch im Refrain den Tenor eines sehnsüchtigen Seufzers, vor allem mit Blick auf diejenigen, die bereits *liebe* und *trôst* erworben haben. Vielleicht verwischen an dieser Stelle sogar die unterschiedlichen Semantiken von *liebe*; letzteres scheint hier mehr auf die *Geliebte* denn auf die *Liebe* abzu zielen.

Auch in der vierten Strophe setzt das Sänger-Ich seine Minnewerbung (Minnesang 1. Ordnung) fort. Im Gegensatz zu Vorstrophe steht nun die personifizierte Minne im Zentrum (vgl. 4,1). Während in der zweiten Strophe die Machtposition der Minne mit *diu minne dienen mir gebôt* (2,3) umschrieben wird, pointiert der Terminus *gewalt* (4,1) nun die klare Überlegenheit der Minne gegenüber allen anderen Instanzen: *Nieman mag der minne hân gewalt* (4,1). Da das Pronomen *[n]ieman* (4,1) so allgemeine Bedeutung hat, dass es fast alle – auch die Minnedame – einschließt, entfaltet die Aussage einen allumfassenden Wahrheits- und Gültigkeitsanspruch.

Der zweite Stollenvers dreht sich um die Konsequenzen der Allmacht der Minne: *[S]î tuot dicke wê und ofte wol* (4,2). Diese Aussage bezieht das Sänger-Ich im Folgenden wieder auf eine unbestimmt bleibende männlich codierte Figur (vgl. Refrain) und präzisiert diese dahingehend, dass *er mac wol ze sâlden sîn gezalt, / den si tuot mit willen fröiden wol* (4,3f.). Obwohl mit dem Pronomen *si* im Kontext dieser Strophe die Minne gemeint ist, ist das Bild der Dame, insbesondere durch die Verwendung des Begriffs *sælde*, der in der ersten und der dritten Strophe (vgl. 1,6 und 3,3) mit der Dame in Verbindung gebracht wird, präsent. Auch die Erfüllung mit Freuden (vgl. 4,4) ist eine Handlung, die genretypologisch eher der Dame als der Minne zufällt. Infolgedessen erfolgt hier ein Verwischen der Grenzen zwischen Minnedame und personifizierter Minne, so dass die Dame in ihrem Tun gleichsam als Werkzeug der Minne erscheint, das bestimmte Handlungen dem Willen der Minne entsprechend ausführt.

Der Abgesang entwirft das Gegenbild zur Freudeerfüllung. Im Gegensatz zu demjenigen, den die Minne bereits beglückt hat (vgl. 4,3f.), weiß das Sänger-Ich selbst noch nicht, ob *diu*

minne fröide gebe (4,5). Dabei ist nicht nur Zeitpunkt der Erfüllung unbestimmt, sondern auch *ob* das Sängers-Ich überhaupt je die Erfüllung erfahren wird, die es sich wünscht. Aktuell widerfährt dem Sängers-Ich eher Gegenteiliges: *[S]i tuot ungenâde mir in mînem sinne* (4,6). Der Versicherung, sich der *genâde* der Minne zu überantworten (vgl. 2,5), wird nun ihr tatsächliches Verhalten der *ungenâde* gegenübergestellt. Da ein Umstimmen der Minne allein durch eine Fortsetzung des Minnedienstes möglich ist, liefert das Singen von der derzeitigen *ungenâde* der Minne eine Begründung für eine Fortsetzung der Minnewerbung – und somit auch der Kunst des Minnesangs.

5. Auswahlliteratur

Besch, Werner: Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Schreibdialekte und zur Entstehung der neuhochdeutschen Schriftsprache, München 1967 (= Bibliotheca Germanica / 11), S. 192–198 u. Karte 54; Götz, Leitwörter des Minnesangs, bes. S. 147–155; Isbasescu, Mihail D.: Minne und Liebe. Ein Beitrag zur Begriffsdeutung und Terminologie des Minnesangs, Tübingen 1940 (= Tübinger Germanistische Arbeiten, 27); KLD II, S. 585; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 56; Ranawake, Höfische Strophenkunst, S. 225, 282 und 306–309; Schmid, Peter: „Die Entwicklung der Begriffe ‚minne‘ und ‚liebe‘ im deutschen Minnesang bis Walther“, in: ZfdPh 66 (1941), S. 137–163; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 351–365 und S. 528–531; Touber, Strophenformen, S. 19.

Lied 20

1. Allgemeine Angaben

C: 91^{rb}–91^{va}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXVII.	36.XXVII.	XX.	59.XX.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	11	2.
		3.	21	3.
		4.	31	4.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: In C werden nach den vier überlieferten Strophen sechseinhalb Zeilen freigelassen für eine weitere Strophe.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4wa 4mb / 4wa 4mb // 4wc 4wc 4wc 4mb // [2md + 2md] 4md.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

44 / 44 / 4444 // 44

- I. 1. Stollen (V. 1–2) AB
- II. 2. Stollen (V. 3–4) AB
- III. Abgesang (V. 5–8) CB*
- IV. Refrain (V. 9–10) R

Die Verse der Strophe zeichnen sich durch ihre regelmäßige Vierhebigkeit auf Auftaktlosigkeit aus.¹¹⁸⁰ Die Aufgesangsverse sind durch die Kreuzreimstruktur ihrer Stollen miteinander verbunden (ab ab) und zeigen abwechselnd weiblich und einsilbig-männlich kadenzierte Versenden. Innerhalb der beiden Stollen sind die Verse synaphisch miteinander verbunden, während die Stollengrenze durch Asynaphie gekennzeichnet wird.

Die Versenden des Abgesangs bilden einen weiblich kadenzierten Dreireim (ccc), der durch den einsilbig-männlich kadenzierten Reim b abgeschlossen wird. Das Aufgreifen des Stollenschlussverses schafft eine Verbindung zwischen Auf- und Abgesang und rundet den kanzonalen Teil der Strophe ab.¹¹⁸¹

Auch mit dem Refrain wird die regelmäßige Vierhebigkeit der Strophe fortgesetzt. Die Versenden sind nun durch einen einsilbig-männlich kadenzierten Paarreim (dd) verbunden, folgen aber aufgrund ihrer asynaphischen Reihung nicht dem gleichen Strukturmuster wie der Kanzonenteil der Strophe. Die formale Abgrenzung vom Rest der Strophe wird im Refrain auch durch die Zäsur nach der zweiten Hebung und anschließenden Ausfall der Senkung metrisch unterstrichen (vgl. auch c) *Besonderheiten*). Mit Blick auf die formal recht einheitliche Strophe fällt diese metrische Unregelmäßigkeit im Refrain besonders ins

¹¹⁸⁰Ranawake bestimmt die nordfranzösische Siebensilberkanzone zum Vergleichstyp für dieses Strophenmodell, verweist aber auf Unterschiede hinsichtlich der Kadenzverteilung und Reimbindung der Stollen (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 208f.).

¹¹⁸¹Vgl. auch die Lieder 9, 14 (erster Teil) und 34.

Gewicht; die entstehende Pause setzt einen Akzent, der für eine Pointierung des Gesagten sorgt.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,5 *vogelîn*: Das Substantiv zeigt zweisilbige Senkung. K tilgt daher (stets) die Diminutivendung *-în*, was aber zu einer Veränderung der Bedeutung führt.

1,6 *wart*: Aus metrischen Gründen ergänzen M und K den Negationspartikel *en-*. Das auslautende, schwachtonige *-e* des vorangehenden *mei-e* müsste allein die Senkung füllen. Durch Ergänzung des Negationspartikels verschiebt sich die Silbengrenze zu *meie en-wart*.

2,2 *gegen der*: Zeigt zweisilbige Senkung, so dass K *gegen* zu *gen* kontrahiert. Der Lenisplosiv /g/ schwindet im Mhd. vielfach zwischen Vokalen (z.B. /egə/), die in Folge dessen kontrahiert werden (Vokalisierung des /g/: *gegen* > *gein* > *gen*). Die Kontraktion ist auf (regressive) Assimilationserscheinungen zurückzuführen: <n> wird aufgrund des vorausgehenden /g/ zunächst velar /ŋ/ gesprochen, bis aufgrund der Ähnlichkeit dann <g> entfällt, was zur Folge hat, dass <n> wieder zum dental-alveolaren /n/ wird (vgl. Paul §L76 1).

4,8 *diu ist*: Kann im Liedvortrag, um Hiat zu vermeiden, unter Auswurf des anlautenden *i-* zu *diust* zusammengezogen werden (Synalöphe).

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

2,1 *werlt*: Das alveolare /r/ steht artikulatorisch dem /l/ nahe. Es erfolgt daher Konsonanzerleichterung, v.a. im Bair. (vgl. Paul §L90, Anm. 6), bei der die Form *welt* (vgl. M und K) entsteht.

3,1 *nieman* : *iemān* (3,3): Wird bei M und K zu der unbetonten Form *niemen*, wodurch das Wort als klingender Reim gebraucht werden kann. Vgl. *iemān* (3,3).

3,3 *des*: Wird bei M und K für ein (falsches) Rel.-Pron. gehalten, das durch das Prädikat *itwîzet* regiert wird und sich auf den unabhängigen Satz im ersten Stollen bezieht (3,1–2). Da *itwîzet* den Akk. der Sache regiert, bessern M und K *des* (Gen. Sgl. N.) zu *daz* (Akk. Sgl. N.). *Itwîzet* kann jedoch mit Akk. oder Dat. der Person stehen. In der Bedeutung *vorwerfen*, *vorhalten* ist der Dat. der Person angemessener, so dass *mich* (1. Pers. Sgl. Akk.) bei M und K zu *mir* (1. Pers. Sgl. Dat.) geändert wird. In der Bedeutung *tadeln* (*für*), *schmähen* ist aber auch die Verwendung des Akk. der Person, *mich*, möglich.

3,3 *iemān*: Kompositum, das nicht mehr solches empfunden wird und dessen Wurzelsilbe des zweiten Teils daher als Neben- oder Ableitungssilbe interpretiert wird (vgl. Paul § L57, 6). Die neben *iemān* existierende Form *iemēn* wird gern als klingender Reim gebraucht.

4,6 *in*: Steht innerhalb eines adverbialen Ausdrucks mit darauffolgendem Akk. *muote* (stM.). Die Form *im* bei H ist eine Verbindung aus *in dem*, die Verschleifung des zweiten mit dem vorangehenden Wort zeigt. In C steht *ī*.

4. Interpretation

Am Beginn dieses Sommerliedes wird mittels der typischen Winterstettenschen Naturtopoi, *heide* (1,1), *anger* (1,2), *walt* (1,2) und *vogelîn* (1,5), ein sommerliches Szenario entworfen.¹¹⁸² Der erste Stollen nennt zunächst die vegetativen Frühlings- und Sommerboten, die für jeder-*man* (1,4) optisch wahrnehmbar sind. Zweiter Stollen und Abgesang ergänzen die visuelle Wahrnehmung des Sommers um die akustische Komponenten *vogelîn dæne* (1,5) und *stimme manigvalt* (1,4).

Das Naturszenario wird in der Aussage *meije wart noch nie sô schæne* (1,6, ähnlich auch 1,8) zusammengefasst, wobei mit *meije*, *schæne* und *wolgestalt* (1,8) zugleich gattungstypologische Schlüsselbegriffe artikuliert werden, die den Minnesang 1. Ordnung markieren. Umso interessanter ist, dass insbesondere die Adjektivattribute hier nicht auf die Minnedame sondern auf die Jahreszeit bezogen werden. Sie ist es, aus der das Sänger-Ich seine Sangmotivation ableitet: *[D]en ich mit gesange kræne* (1,7). Trotz ihres Bezugs auf den Mai wecken diese spezifischen Attribute Assoziationen zu der Minnedame. Gleiches gilt für die Krönungsmetapher, die Ulrich an anderer Stelle auf die Minnedame bezieht,¹¹⁸³ hier aber auf die Jahreszeit. Indem Mai und Minnedame parallel geführt werden, die Jahreszeit also durch typische Attribute der Dame beschrieben wird, evoziert das hier entworfene Maibild von Beginn an auch die Minnedame.

Die Aussage, das Sänger-Ich werde den schönen Mai mit Gesang krönen, ist nicht nur wegen der Bezüge interessant, welche die Krönungsmetapher evoziert. Darüber hinaus macht das Sänger-Ich sein Handeln hier metakommunikativ thematisch und dadurch kann eine performative Ebene hervortreten. So wird deutlich, dass die Rede des Sänger-Ich als öffentlich vorgetragene Rede zu denken ist, die von einer Gruppe von Zuhörern rezipiert wird. Indem das Sänger-Ich seine Rede als Singen bezeichnet, grenzt es sie zugleich von einem einfachen Zwiegespräch ab: Als Gesang ist die Rede des Sänger-Ich vielmehr ein kunstvoll inszeniertes (Musik-)Stück. In der formalen Anlage des Liedes spiegelt sich letzteres insofern wider, als das Lied strophisch angelegt ist und die Einzelstrophen sich als Kanzonenform mit Refrain zeigen, wobei die Kanzone selbst am Ende refrainartig den Stollenschluss repetiert. Klanglich schlägt sich der Aspekt der Musikalität in der Reimgestaltung der Strophe nieder, die sich insbesondere im Refrain durch die Zerlegung der Verse als kunstvoll-kleinteilig darstellt.

Neben der oben erläuterten Bedeutung der Krönungsmetapher spiegelt diese auch die kunstvoll elaborierte Form der Strophe wider. Daneben lässt die Tatsache, dass das Sänger-Ich als Zweck seines Singens die Krönung des Maien definiert, aus poetologischer Sicht

¹¹⁸² Mittels nahezu der gleichen Naturelemente, die in ähnlicher Weise gereiht werden, baut Ulrich auch Winterliedeingänge auf (z. B. Lied 19). Der Unterschied zwischen Sommer- und Winterliedeingang macht sich infolgedessen besonders an spezifischen Prädikaten oder der jeweiligen Kontextualisierung der Kleidermetaphorik, z. B. *stêt bekleidet* (vgl. 20,1,1) vs. *enblæzet* (vgl. 19,1,2), fest. Auch dies verdeutlicht, dass die Naturmotive von der Minnethematik losgelöst sind und in erster Linie als systemische Referenzen auf die literarische Gattung rekurren.

¹¹⁸³ Z. B. Lied 15 und 25.

darauf schließen, dass es diesem Singen darum geht, das Besungene (hier noch: der Mai) zu erhöhen und ihn im Sinne eines Königs als mächtig und prächtig darzustellen. Sowohl die formale wie auch die rhetorische Gestaltung der Strophe sind auf diesen Zweck hin ausgerichtet. Sofern sich daraus eine Dichtungsauffassung ableiten lässt, zielt diese darauf, ihren Gegenstand (durch Form, Sprache und Ausdruck) zu etwas Besonderem zu erheben.

In Bezug auf den Mai fällt ferner die Verwendung des Terminus *rehte* (1,8) auf, da dieser in der Regel auf die Angemessenheit einer Sache im Sinne eines Gesetzes oder einer Konvention abzielt und genretypisch meist in Verbindung mit höfischen Wertzuschreibungen, etwa *rehte kiusche* oder *rehte scham*, verwendet wird. Durch die Verknüpfung des Attributs mit der Jahreszeit wird diese nicht nur als schön im eigentlichen Sinne dargestellt, sondern als schön in der Weise, wie es die Natur gemäß höfischer Konvention und Gattungsvorstellung sein muss, um zu Recht und in rechter Weise Schauplatz eines Minneliedes zu sein. Folglich manifestiert sich in *rehte* an dieser Stelle auch ein poetologischer Anspruch, weil gewissermaßen ein künstlerischer Maßstab für das Minnelied formuliert wird.

Der Refrain, der mit einer Apostrophe der Minnedame beginnt (vgl. 1,9), vollzieht einen scharfen Bruch zum bisherigen Naturthema, denn das Sänger-Ich, das sich – trotz der schönen Sommernatur – in einem leidenden Zustand befindet, fordert die Dame auf, *dû solt mich / træsten, sît ich minne dich!* (1,9f.). Deutlich wird nun, dass der Sommereingang gegenüber dem Befinden des Sänger-Ich kontrastiv funktioniert: Die Traurigkeit des Sänger-Ich steht im Gegensatz zur frohen Natur. Letztere hat hier folglich ihre verweisende Funktion verloren: Sie ist keine literarische *descriptio* von Minne,¹¹⁸⁴ sondern wird davon losgelöst im Sinne einer systemischen Referenz verwendet, um die literarische Tradition des Werbeliedes zu markieren. Die gleiche Verweisfunktion erfüllen auch die Schlüsselwörter *træsten* (1–4,10) und *minnen* (vgl. 1–4,10) sowie die Pronomen *dû* (1–4,9), *mich* (1–4,9), *ich* (1–4,10) und *dich* (1–4,10), die das Figureninventar auf zwei Protagonisten einschränken. Das Sänger-Ich (*ich*) vollzieht hier nunmehr Minnewerbung (*minnen*), die darauf ausgerichtet ist, die Liebe (*trôst*) der Dame (*du*) zu erlangen (Minnesang 1. Ordnung).

Auch die zweite Strophe zitiert bekannte Minnesangmotivik. So findet sich am Beginn der Strophe zunächst das Motiv der Freude der Welt, die im Kontrast zur Traurigkeit des Sänger-Ich steht: *Sich fröit al diu werlt gemeine / [...] nieman trûret, wan ich eine* (2,1ff.). Mit Blick auf die durch dieses Motiv einmal mehr aktualisierte Gattungstradition erscheint der Grund, den das Sänger-Ich für seine Trauer angibt, wenig überraschend: *[S]ît si mir niht fröide gît* (2,4). Der Begriff *fröide* erfüllt in dieser Strophe gewissermaßen eine Scharnierfunktion zwischen dem Natur- und dem Minnethema sowie zwischen höfischer Gesellschaft und Sänger-Ich. Während die Natur zunächst allgemeine Freude verursacht (vgl. 2,1), leidet das Sänger-Ich darunter, dass ihm durch die Minnedame keine Freude bereitet wird (vgl. 2,4).

¹¹⁸⁴ Nach Streicher zeige dies, dass der Natureingang „ohne Basis-Auseinandersetzung mit den Situationen des Minnegeschehens“ auskomme (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 4).

Im Abgesang erfolgt schließlich eine Ausgestaltung des Dienstmotivs, wobei der Minnedienst des Sänger-Ich ganz genretypisch dadurch erschwert wird, dass die Minnedame offenbar beabsichtigt, seinen Kummer zu mehrer (vgl. 2,5ff.). Die Herkunft der *mæren*¹¹⁸⁵ im Sinne von Botschaft kann entweder auf die Dame selbst oder das Gerede der höfischen Gesellschaft zurückgeführt werden; sicher ist, dass sie den Kummer des Sänger-Ich verstärken, anstatt ihn zu lindern. Aus poetologischer Perspektive gewährleistet die Erneuerung des Kummers durch die *mæren* den Fortbestand des Minnedienstes, ergo des Minnesangs.

In der dritten Strophe wird der Vollzug der Minnewerbung weiterhin fortgesetzt (1. Ordnung). So wird zunächst das Motiv der uneingeschränkten Macht der Minnedame über das Sänger-Ich – mit Ausnahme von Gott (vgl. 3,1) – thematisiert, wobei der *gewalt*-Topos lediglich genannt, nicht aber ausdifferenziert wird. Dem Tadel oder Unverständnis seiner Zuhörer vorweggreifend, wirbt das Sänger-Ich um Verständnis für seine Situation: *[I]twzet mich des ieman, / stuend ez dem, als ez mir stt / er geloupte mir zwre* (3,3ff.). Es liegt an dieser Stelle zwar keine direkte Personenanrede vor, doch imaginiert das Sänger-Ich hier eine mögliche Dialogsituation mit seinem Publikum, durch die erneut die Performativität seines Sangs in den Blick rückt.

Motivisch greift der Abgesang den Zusammenhang von *dienen* und *fröide* auf, der bereits im Aufgesang der zweiten Strophe eingeführt wird. Das Bild von der Unnachgiebigkeit der Minnedame wird jetzt verschärft, weil auch die besonders hohe Freude der Jugend, die altersgemg für das Sänger-Ich eigentlich charakteristisch wäre, durch die Minnedame geschmälert wird und auch dieser Umstand sie nicht zum Einlenken bewegt. Nach Streicher müsse *mner jungen jre* (3,7) als Element historischer Realität aufgefasst werden,¹¹⁸⁶ das auf die Biographie des Dichters verweise. Gerade vor dem Hintergrund der textinternen Bedeutung dieses Verses sei aber entgegen Streicher vor einem allzu unkritischen Bezug auf eine textexterne Realität gewarnt. Mit Blick auf die Unnachgiebigkeit der Dame, die nach Ansicht des Sänger-Ich von jedem anderen in seiner Situation bestätigt werden würde, gewinnt der Refrain an Eindringlichkeit. Immer nachdrücklicher erscheint die Bitte des Sänger-Ich, die Minnedame möge es trsten.

Die vierte Strophe beinhaltet einen typischen Frauenpreis und weist sich damit ebenfalls als Minnesang 1. Ordnung aus.¹¹⁸⁷ Der Preis ist als eine rhetorische Frage formuliert: *Wer gesach ie cratiure, / [...] alsô schne, alsô gehuire* (4,1ff.). Der literarische Kenner antizipiert als Antwort auf diese Frage automatisch Aussagen über die höfischen Eigenschaften der Dame, die ihr ein Einlenken im Sinne des Minnewerbers verbieten. Und tatsächlich konzentriert sich das Sänger-Ich im Folgenden auf die Eigenschaften der

¹¹⁸⁵ Streicher hält es sogar für möglich, die in C zu Beginn der Texte Ulrichs von Winterstetten abgebildete Miniatur (ein Botenbild) mit diesem Lied zu erklären (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 424).

¹¹⁸⁶ Vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 14 und 17.

¹¹⁸⁷ Dass das Lied mit einer Preisstrophe endet, muss schon der Schreiber in C für unwahrscheinlich gehalten haben, da er Platz für eine weitere Strophe lässt.

Minnedame: *[A]lsô kiuschê und alsô guot, / alsô tugenthaft in muote / und an êren sô behuot? / diu ist ein sælig wîb benamen* (4,5ff.).

Eine Pointe stellen diese Ausführungen dar, weil die außergewöhnliche Frau, die hier beschrieben wird, mit Blick auf die Gattungstradition alles andere als eine Seltenheit ist. Ihre Eigenschaften sind ebenso topisch, wie die Aufzählung selbst einer festen Systematik folgt. So werden zunächst die äußerlich sichtbaren Attribute genannt (*schône* (4,3) und *gehuire* (4,3)) und dann ihre inneren Werte (*alsô kiuschê und alsô guot* (4,5)). Abgeschlossen wird diese Reihe mit einer Übertragung dieser Eigenschaften auf das Verhalten der Dame: Sie ist *tugenthaft in muote* (4,6) und *an êren sô behuot* (4,7).

Der letzte Strophenvers bringt den Frauenpreis schließlich auf den Punkt und fasst mit *sælig* alle zuvor genannten Eigenschaften zusammen: *[D]iu ist ein sælig wîb benamen* (4,8). Der Abgesang liefert folglich die Definition dessen, was der Begriff *sælig* mit Blick auf das Thema der Minnewerbung bedeutet; er legt gewissermaßen Mindeststandards fest, die eine Dame als Minnedame erfüllen muss – genaugenommen sind diese Standards eigentlich durch den Minnewerber, ergo den Sänger, zu erfüllen, der eine Dame erst durch seinen Preis zu der hier dargestellten Minnedame werden lässt. In diesem Sinne schwingt der Aussage zugleich eine poetologische Dimension mit, weil sie Ansprüche formuliert, die Minnewerbung zu erfüllen hat. Der Minnedienst, den das Sänger-Ich mit diesem Frauenpreis vollzieht, rechtfertigt die Forderung, die es mit dem Refrain erneut an die Dame stellt: Sie möge es aufgrund seiner Liebe zu ihr trösten (vgl. 4,9f.).

Insgesamt zeichnet sich das Lied durch eine semantische Oberflächenstruktur aus, die den Vollzug von Minnewerbung darstellt (1. Ordnung). Eher subtil und vor allem für den literarischen Kenner sichtbar besitzt dieses Lied allerdings auch eine semantische Tiefenstruktur, aus der sich einige poetologisch relevante Aussagen ableiten lassen. Als besonders interessant erweist sich die Krönungsmetaphorik der ersten Strophe, die auf den Mai bezogen wird, allerdings zugleich das Bild der Minnedame evoziert. Darin, dass das Krönen des besungenen Gestands als Ziel von Singen definiert wird, artikuliert sich ein künstlerischer Anspruch, der vor allem von Seiten des Sängers zu erbringen ist.

5. Auswahl Literatur

Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S.142f.; KLD II, S. 585f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49; Ranawake, Strophenkunst, S. 208; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 1–17 und S. 419–425; Touber, Strophenformen, S. 19.

BAND III

Lied 21

1. Allgemeine Angaben

C: 92^{ra}–92^{ra}

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXVIII.	36.XXVIII	XXI.	59.XXI.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	9	2.
		3.	17	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: [3wa+A1wa+A2mb] [3wc+A1wc+A1mb] / [3wd+A1wd+A2me]
[3wf+A1wf+A1me] // [4wg+4mh] [4wg+4mh] // [3wi+A1wi+A1wj+1mk] [3wj+3mk].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

65 / 65 // 88 // 66

I. 1. Stollen (V. 1–2) A

II. 2. Stollen (V. 3–4) A

III. Abgesang (V. 5–6) B

IV. Refrain (V. 7–8) R

Die beiden Stollenverse aus 13- und 11-Silbern werden jeweils durch zwei Zäsuren nach der dritten und vierten Hebung unterteilt. Auf diese Weise wird eine Auflösung der musikalischen Längen erzielt.¹¹⁸⁸ Die Versenden der Stollenverse sind überwiegend einsilbig-männlich kadenziert, während sich in den Binnenreimen im Versinneren auch weibliche Kadenzen finden. Zudem finden sich im Versinneren der gesamten Strophe häufiger zweisilbige Senkungen (daktylisch), die in der Regel durch zwei klingende Binnenreime hervorgerufen werden, aufgrund der Zäsurierungen während des Liedvortrags allerdings kaum ins Gewicht fallen.

Die Versenden der gesamten Strophe zeigen innerhalb ihrer Einzelstrukturen (Stollen, Abgesang, Refrain) durchgehend Paarreimung und eine asynaphische Verbindung zu den jeweiligen Folgeversen.

Während der Aufgesang aufgrund der stärkeren Auflösung der Verslängen und der unterschiedlichen Anzahl der Hebungen je Vers den Eindruck metrischer Dynamik weckt, sorgen die doppelten Vierheber im Abgesang für mehr Regelmäßigkeit. Dieser, den Kanzonenteil der Strophe bestimmenden Wechsel einer spannungsreichen hin zu einem regelmäßigeren Versabschnitt, wird in den beiden Refrainversen aufgegriffen. Der erste Refrainvers orientiert sich an den stärker unterbrochenen Versen des Aufgesangs, während der abschließende Refrainvers den regelmäßigeren Versbau des Abgesangs aufgreift.

¹¹⁸⁸ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 64.

Insgesamt lässt sich die Rhythmik des Liedes zu Recht als spannungsreich und mitreißend.¹¹⁸⁹

c) *Abweichungen von der Alternation:*

2,3 *swie lange ich ir*: Die mehrsilbige Senkung wird bei M und K durch Veränderung der Wortstellung nach *swiech lange ir* und Zusammenziehen *swie* und *ich* vermieden, so dass auf die Hebungssilbe *lan-* eine zweisilbige Senkung (Sekungssilben *-ge* und *ir*) folgt. Auch ohne Veränderung der Satzstellung könnte die mehrsilbige Senkung im Liedvortrag durch einfache Tonspaltung behandelt werden.

2,5 *stunde*: Sollte gemäß Strophenschema und Reim auf *verwunt* (2,6) einsilbig-männliche Kadenz aufweisen. Die Apokope des schwachtonigen *-e* im Liedvortrag ist jedoch möglich; die apokopierte Form *stunt* findet sich bei Be, H, M und K.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,1 *mîs*: Spezifisch alem. Form des Konsonantenschwunds mit Ersatzdehnung (vgl. Paul §E30,6. und §L95). Die Editionen Be.s und H.s verweisen auf die Ursprungsform *mins*.

1,5 *den jâmer schricke*: wird bei H zum Sgl. *dem jâmer schricke*, möglicherweise in Anlehnung an den Sgl. *jâmers schricke* (17,2,1). In C steht jedoch der Pl..

1,6 *minnen stricke*: Wird bei K mit Verweis auf *minne stric* in 5,5,3 zu *minne stricke*. Die Änderung ist syntaktisch unnötig, da die vorangehende Präp. *in* ein Dat.-Objekt regiert (*stricke* stM. = Dat. Sgl.) und *ir minnen* als Genitivkonstruktion (*ir* = Gen. Sgl. Fem.; *minnen* swF. = Gen. Sgl.) *stricke* näher bestimmt. Was später zu einem Kompositum wird, ist hier zu übersetzen als *ich liege in dem Band ihrer Liebe*. Be fasst *ir minnen stricke* als Dat.-Objekt auf und macht aus *stricke* den Dat. Pl. *stricken*.

1–3,8 *ob*: Präp., die *einen Vorzug, ein Übertreffen, eine Herrschaft von etwas in Bezug auf etwas oder jemanden* ausdrückt.¹¹⁹⁰ Gemeint ist, dass die Dame schöner ist als alle anderen Frauen und jene in diesem Sinne übertrifft.

2,1 *Wâ ist nû diu schæne?*: Mit Blick auf die poetologische Metaebene (Fiktivität der Minnedame) der zweiten Strophe ergibt diese Frage, die zunächst nicht kontextualisiert scheint, durchaus Sinn (vgl. *Interpretation*). Es muss jedoch auch beachtet werden, dass diese Frage möglicherweise schon die syntaktisch-semantische Vorstufe der nhd. Interjektion *wohlan nun, Schöne!* ist. In diesem Falle ist sie als an die Dame gerichtetes Signal der Kontaktaufnahme zu verstehen, mit dessen Hilfe sich das Sänger-Ich der Aufmerksamkeit seiner Minnedame versichern will. K geht hier von einer unzureichenden Kontextualisierung aus und ändert die Frage in einen Aussagesatz, indem er *Wâ* durch die Konj. *Swâ* (nhd. = *wo auch immer die Schöne ist ...*) austauscht. Entsprechend der Bedeutung von *swâ* muss auch *gar* (2,1) durch das Pronominaladverb *dar* ersetzt werden.

¹¹⁸⁹ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 64.

¹¹⁹⁰ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 128-130

2,5 *guote*: Nebenform des stF. *güete* im Gen. Sgl. (Objektgenitiv: Hilfsverb *hât* (2,5) + Prädikatsnomen *guote* = nhd. *sie hat (sehr viel) der Güte*).

3,1 *Wenne*: Nebenform von *wande* + *ne*, die im wünschenden Satz dem Konj. Prät. *swunge* (3,2) und *umbevienge* (3,3) vorangehen kann und einem nhd. *Oh, dass doch!* entspricht (vgl. Paul §S20, 2.a)). Das komplizierte syntaktische Gefüge wird bei K vereinfacht, indem *wenne* durch die Konj. *swenne* ersetzt wird, der sich als *wenn* ins Nhd. übertragen lässt.

3,1 *sun*: Spez. alem. Kurzform, die auf das anom. Verb *sol* zurückgeht. Im Alem. kann das <l> in den Formen des Konj. Präs. elidiert werden (zur Verbreitung von *sun* s. Gleißner/Frings¹¹⁹¹). K normalisiert zu *suln*.

3,3 *unbevienge*: Es erfolgt keine Assimilation von <n> vor .

3,6 *ich von ir rôtem munde solte ein lieblich küssen nemen*: Der Reim des Verschlusses auf *geleben* (3,5) ist ungewöhnlich; für besser hält K den Reim *geleben* : *geben*, der jedoch weitere Änderungen innerhalb des Verses erforderlich macht. K ersetzt *ich* durch *si*, *solte* durch *wolte* sowie *nemen* durch *geben*. Es entsteht *daz si wolte ein lieplich küssen geben*. Eine solche Veränderung würde sich entscheidend auf die Bedeutung des Verses auswirken, da gerade das Motiv des Kussraubs, das aus intertextueller Sicht bedeutsam ist, getilgt würde. Auf dieser Basis ist K.s Argument, es habe dem Schreiber in C offenbar widerstrebt, der Dame die aktive Rolle zuzuweisen¹¹⁹², kaum überzeugend. Gleiches gilt für Ba.s Vorschlag zur Besserung der Reimsituation durch Änderung zu *wenne sol mich der gezemen* (3,5).¹¹⁹³ Auch diese Konjekturen greift stark in die Semantik des Verses ein. Mit Blick auf seinen intertextuellen Gehalt, die Referenz auf die Walther-Reinmar-Fehde, ist ein Aspekt besonders entscheidend: Das mhd. *nemen* impliziert die Aktivität des Sänger-Ich, so dass hier mit *holen* statt mit *empfangen* übersetzt wird. Letzteres ist für das nhd. Sprachempfinden zwar schöner, bedeutet aber die Passivität des Sänger-Ich.

4. Interpretation

Das Lied beginnt programmatisch mit der Klageankündigung eines männlich codierten Sänger-Ich: *Ich wil allen liuten betiuten mîs herzen klage / und wie grôzen kumber ich tumber nu trage* (1,1f.). Indem das Sänger-Ich metareferentiell seine Absicht formuliert, der höfischen Öffentlichkeit seine (Minne-)Klage mitzuteilen, macht es sein (Sang-)Handeln thematisch und offenbart dadurch zugleich, dass es selbst als Minnewerber agiert (1. Ordnung).

Auffällig ist, dass das Sänger-Ich seinen Zustand offenbar als ambivalent wahrnimmt und dies auch thematisiert. Während es einerseits unter seinem Kummer leidet, stellt es andererseits fest, dass *singet doch mir der lîp* (1,3). Durch die Verwendung der konzessiv einschränkenden Konjunktion *doch* wird deutlich, dass das Sänger-Ich diesen Zustand zwischen Leiden und Singen offenbar als Diskrepanz wahrnimmt. Erklären ließe sich dieser

¹¹⁹¹ Vgl. Gleißner, Käthe; Frings, Theodor: "Zur Urkundensprache des 13. Jahrhunderts", in: ZfM 17 (1941), S. 1–157, hier S. 72.

¹¹⁹² Vgl. KLD II, S. 586.

¹¹⁹³ Vgl. Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1076

Befund zum einen dadurch, dass das Sänger-Ich Singen ganz allgemein als einen Ausdruck von Freude betrachtet. Dem widerspricht allerdings, dass Singen auch anderen Emotionen, wie z. B. Trauer, Ausdruck verleihen kann. Der Kommentar des Sänger-Ich lässt sich zum anderen über die textinterne Kommunikationssituation erklären: Wenn das Sänger-Ich jenen nicht aus der Rolle des doppelt codierten Minnewerbers heraus tätigt, sondern aus der Rolle des Sängers, der in seinem Gesang die Rolle des leidenden Minnewerbers einnimmt, dann kann es (unbeschwert) singen und zugleich im Sang den Leidenden fingieren.

Der Kontrast zwischen Singen und Leiden verschärft sich dadurch, dass die Strophe sprachlich einen getragenen Tenor besitzt, der durch ein dichtes Cluster von Leidensbegriffen erzeugt wird, das sich über die gesamte Strophe legt. Zu diesem gehören etwa *kumber* (1,2), *sorge* (1,3), *liden durch mīden* (1,4), *jāmer schricken* (1,5) und *smerzen* (1,7). Diesem semantischen Cluster steht die rhythmische Anlage der Strophe gegenüber, die aufgrund der kleinteiligen metrischen Zerlegung der Langverse und dem Wechsel der Hebungszahlen von Vers zu Vers eher eine dynamisch-schwungvolle Wirkung entfaltet. Dieser Befund korreliert mit der Aussage *und singet doch mir der līp* (1,3), denn das Singen setzt eine Komposition voraus, wobei eine Komposition wiederum das Ergebnis eines künstlerischen Schaffensprozesses ist. Die äußere Form der Strophe ist Ausdruck einer solchen künstlerischen Tätigkeit. Folglich besitzt das Lied neben der Minneklage des Sänger-Ich (1. Ordnung) auch eine poetologische Bedeutungsschicht (2. Ordnung), als deren Thema sich die elaborierte künstlerische Gemachtheit der Minneklage ausmachen lässt. Letztere spiegelt sich auf der Textoberfläche in diesem Fall dort, wo das Sänger-Ich sein Sanghandeln metakommunikativ thematisch macht und dieses dabei als Widerspruch zu seinem Leidenszustand perspektiviert.

Ausgelöst wird diese scheinbare Diskrepanz zwischen Singen und innerer Trauer nach Aussage des minnewerbenden Sänger-Ich *durh mīden ein wīb* (1,4). Die für Minnelieder typische Unerreichbarkeit der Minnedame begründet sich hier durch ihre physische Distanz zum Sänger-Ich, das, wie das Modalverb *muoz* (1,4) nahelegt, aber offensichtlich gezwungen ist, diese Distanz einzuhalten. Diese Situation führt dazu, dass das Sänger-Ich *den jāmer schricken leider undertānig sīn* (1,5) muss. Insgesamt wird die Minnesituation des Sänger-Ich mit dem Motiv der Minnefessel im letzten Abgesangsvers zusammengefasst (vgl. 1,6), was vor allem deshalb interessant ist, weil die Minnefessel, die zumindest für einen bestimmten Zeitpunkt eine gewisse Nähe zwischen der Dame und ihrem „Gefangenen“ voraussetzt, als Ergebnis der Abwesenheit der Dame (vgl. 1,4) inszeniert wird. Was aus einer rein logischen Perspektive paradox erscheint, ist an dieser Stelle möglich – zumindest wenn akzeptiert wird, dass die Minnewerbung, die das Sänger-Ich vollzieht, Gegenstand von Singen ist, ergo Kunst.

Im Refrain wird erneut das Herzbild aufgegriffen (vgl. 1,7), das schon am Beginn der Strophe eingeführt wird (vgl. 1,1) und auch im weiteren Liedverlauf stets präsent ist. Das Herz ist der emotionale Mittelpunkt des Liebenden; es ist der Ort, von dem Liebe, aber ebenso Trauer über die unerwiderte Liebe ausgehen. Das Leid des Sänger-Ich kann folglich

nur dadurch gelindert werden, dass die Minnedame die Schmerzen aus seinem Herz vertreibt (vgl. 1,7). Das Sänger-Ich erinnert an diese Fähigkeit der Dame, ohne sie dabei aber direkt zu adressieren. Gleiches gilt auch für den strophenabschließenden Preisvers, *rôse ob allen wiben man si nennen sol* (1,8), den das Sänger-Ich nicht direkt an die Dame richtet, sondern eher als allgemeine Feststellung äußert. Im Gegensatz zu der auf die problematische Ausgangssituation des Sänger-Ich konzentrierten Strophe stellt der Refrain eine Lösungsmöglichkeit für dieses Problem dar.

Diese Lösung setzt jedoch die Präsenz der Minnedame voraus, so dass der Beginn der zweiten Strophe folgerichtig lautet: *Wâ ist nû diu schœne?* (2,1). Die Frage erscheint zunächst ungewöhnlich und das nicht nur deshalb, weil sie im Winterstettenschen Œuvre einmalig ist, sondern auch, weil auch innerhalb dieses Liedes an keiner anderen Stelle auf eine Lokalität angespielt wird. Gleichwohl erfüllt dieses Paradoxon eine poetologische Funktion, denn die nicht zu beantwortende Frage nach dem Aufenthaltsort der Minnedame stellt ihre Existenz als reale Person infrage und alludiert somit wiederum auf ihre Fiktivität als literarische Figur.¹¹⁹⁴ Bedeutsam wird dieser Aspekt besonders in der dritten Strophe, in der durch intertextuelle Verweise auf die Minnelieder Reinmars und Walthers von der Vogelweide nicht nur eine lange Minnesangtradition in den Blick rückt, sondern auch überaus prominente Vertreter dieser Tradition.

Trotz der Frage nach der Minnedame setzt das Sänger-Ich seinen zunächst unbeirrt Minnedienst fort; metakommunikativ zählt es auf: *[I]ch dæne und nîge ir gar / ich wil aber grüezen die süezen, nement war, / schône mit gesange* (2,1ff.). Besonders in der Publikumsapostrophe manifestiert sich wieder die Performativität der Sanghandlung, auf die das Sänger-Ich selbst abhebt. Dadurch, dass das Sänger-Ich sein Handeln als *dænen*, *grüezen* und *singen* beschreibt, tritt zudem die Sängerrolle des Minnewerbers stärker in den Vordergrund.

Die metakommunikativen Äußerungen werden zusätzlich dadurch pointiert, dass durch *nement war* (2,2) explizit die Aufmerksamkeit des imaginierten Publikums auf diese gelenkt wird. *Nement war* fungiert demnach als Markierung dieser Textstelle und tatsächlich vermag der literarische Kenner in diesen Versen eine intertextuelle Referenz auf den Minnedichter Kaiser Heinrich VI. vorzufinden, der eines seiner Lieder mit folgenden Worten beginnen lässt: *Ich grüeze mit gesange die süezen* (Kaiser Heinrich, Lied III,1,1). Durch die Referenz

¹¹⁹⁴ Nach Streicher impliziere die Frage nach dem Aufenthaltsort der Dame die Aufforderung an das Publikum, auch den Namen der Dame preiszugeben. Allerdings sei dem Publikum ihr Aufenthaltsort noch weniger bekannt als ihr Name, weshalb die Frage nach Streicher „Mystifikation, [...] Spielidee“ sei (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 373). Sie schließe sich vielmehr pointiert an den bisherigen Liedverlauf an, insbesondere an den Namensvorschlag, *rôse ob allen wiben man si nennen sol* (1,8), des Refrains (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 373).

Anlehnend an Streichers Beobachtung mag der Zusammenhang zwischen der Frage nach dem Aufenthaltsort der Dame und der Aufforderung, ihren Namen preiszugeben, sich mit Blick auf die poetologische Tiefendimension des Liedes erklären: Die Unmöglichkeit, weder die eine, noch die andere Frage beantworten zu können, markiert die Fiktivität der Dame; sie ist nicht reale Person, sondern literarische Figur.

auf den Minnesänger, dessen Berühmtheit nicht bloß auf seinen Sang, sondern vor allem auf seine gesellschaftspolitische Rolle zurückzuführen ist, rückt die Minnewerbung als Thema in den Hintergrund, während der Dichtungsvorgang, ergo die Technik des intertextuellen Verweisens, zumindest für den literarischen Kenner in den Vordergrund tritt. Der Text stellt gewissermaßen seine eigene Poetizität aus und dies rückt wiederum in den Blick, dass das Sänger-Ich hier weniger singender Minnewerber (1. Ordnung), als vielmehr Sänger/Künstler ist (2. Ordnung), der den Vollzug von Minnewerbung künstlerisch inszeniert.¹¹⁹⁵ Die Minnewerbung wird zu einem Ausdruck eines künstlerischen Schaffenprozesses, wobei sich sowohl in der elaborierten rhetorischen Gestaltung des Textes als auch in seiner klanglichen Form ein hoher künstlerischer Anspruch manifestiert.

Durch die intertextuelle Referenz auf Heinrich VI. fließt zugleich dessen hohe gesellschaftliche Position als Semantik in das Winterstettensche Lied ein, denn sie ist eines der ersten Charakteristika, das der literarische Kenner mit der Person Heinrichs assoziiert: Minnewerbung verortet sich demnach im Milieu des Höfischen (hohe Minne). Poetologisch lässt sich daraus ableiten, dass sie sich diesem Umfeld entsprechend gestalten muss.

Dementsprechend stellt das Sänger-Ich selbst zunächst den höfischen Wert seiner Liebe aus, indem es betont, der Dame auch trotzdem zu dienen, dass es ihr schon lange *frömde si* (2,3), da sie trotz ihrer Jugend viele Tugenden besitze (vgl. 2,4). Mit Blick auf die lange Minne(sang)tradition, welche sich durch die Referenz auf Heinrich VI. in das Lied einschreibt, wirkt diese Aussage des Sänger-Ich wie eine Bestätigung der traditionellen Minne- bzw. Gattungskonzeption: Die höfischen Eigenschaften der Umworbenen veralten gewissermaßen nicht und legitimieren zu Ulrichs Zeiten Minnewerbung genauso wie zu Zeiten Heinrichs VI. Als einzige Einschränkung ist lediglich darauf zu verweisen, dass diese Minnewerbung in dem Bewusstsein ihrer eigenen Poetizität zu betrachten ist, wobei sie sich gerade deshalb – und um ihrem Stellenwert als höfische Dichtung gerecht zu werden – besonders kunstvoll gestalten darf und muss.

An diese Argumentation anschließend wird im Abgesang der Strophe ausgeführt, dass *si [hât] guote ein michel wunder in dem herzen zaller stunde* (2,5). Die adverbiale Bestimmung *zaller stunde* pocht hier noch einmal den andauernden Wert der Charaktereigenschaften der Minnedame, die auch mit Blick auf die lange (Gattungs-)Tradition noch ihre Berechtigung tragen. Auffällig ist in diesem Kontext zudem das Herzbild, das im Abgesang gleich zweimal zitiert wird und das an das Spannungsgefüge erinnert, das jeder Werbesituation zugrunde liegt. Durch ihre guten Eigenschaften, die sich im Herz der Dame konzentrieren (vgl. 2,5), vermag sie das Sänger-Ich im Herzen zu berühren. Diese Berührung fühlt sich für das Sänger-Ich wie eine Verletzung des Herzens an (vgl. 2,6), die es durch sein Minnewerben, das auf das Entgegenkommen der Dame abzielt, zu erleichtern versucht.

Dieses Minnewerben wird im Refrain geradezu exemplarisch vollzogen (1. Ordnung), etwa wenn der Minnewerber an die Fähigkeit der Minnedame erinnert, Schmerz zu lindern: *Sî*

¹¹⁹⁵ Vgl. dazu auch Bein, *Singen über Singen*, S. 67–92.

kan senden smerzen ûz herzen vertriben wol. / rôse ob allen wîben man si nennen sol (2,7f.). Zudem wird hier das Motiv der Überlegenheit der Minnedame (allen anderen Damen gegenüber) aufgegriffen, so dass ein hyperbolischer, zugleich aber durchaus gattungsspezifischer Frauenpreis entsteht.

Der Beginn der dritten Strophe greift mit einer weiteren Frage die syntaktische Baustruktur der Vorstrophe auf. Inhaltlich geht um den Zeitpunkt, an dem *ir ougen mir tougen ze blicke varn / und diu süeze junge mir swunge den arn / und mich unbevienge* (3,1ff.). Der heimliche, gleichwohl öffentlich ausgetauschte Blick zwischen Minnedame und Sänger-Ich gehört ebenso zum gattungsspezifischen Motivrepertoire, wie der vorangehende Frauenpreis. Demzufolge wird hier weiterhin Minnewerbung vollzogen (Minnesang 1. Ordnung) und das Sänger-Ich tritt in der doppelt codierten Rolle als Singender und Liebender auf.

Während die Eingangsfrage der zweiten Strophe metareferentiell auf die Fiktionalität der Minnedame hindeutet, zielt die Frage der dritten Strophe auf die Erfüllbarkeit von Minnedienst ab und pointiert damit natürlich den Umstand, dass dies auch das Ende von Minnesang bedeuten würde. Allerdings gewährleistet die Vollkommenheit der Minnedame, die nicht zuletzt ihrer Fiktivität geschuldet ist, gewissermaßen ihre Unerreichbarkeit für den Minnewerber und somit auch die Zukunft seines Minnedienstes.

Sollte sich die Dame dem Sänger-Ich gegenüber allerdings wohlwollend verhalten, würde dies ihm *scheiden von leiden den sin* (3,4) und seine Motivation zur Minnewerbung wäre dahin. Bisher sehnt das Sänger-Ich diese *lieb[e] stunde* (3,5) nur herbei und fragt: *[W]enne sol ich die geleben, / daz ich von ir rôtem munde solte ein lieblich küssen nehmen?* (3,5f.). Diese Frage besitzt eine exponierte Stellung kurz vor dem Abschlussrefrain des Liedes, was einer formalen Pointierung gleichkommt. Bedeutsam ist dies insofern, als dass das in der Frage zitierte Kussraubmotiv eine Einzeltextreferenz auf Walthers von der Vogelweide Schachlied (L111,23) darstellt, der sich wiederum mit einer Position Reinmars des Alten auseinandersetzt (MF 159,1).¹¹⁹⁶ Sprachlich wird die intertextuelle Referenz dadurch markiert, dass der Kussraub wörtlich, nicht figurativ, aufgegriffen wird und der Schlüsselbegriff *küssen* bei Reinmar, Walther und Ulrich übereinstimmt. Ähnlichkeiten weisen die Lieder der Dichter zudem hinsichtlich der Semantik des Nehmens oder Stehlens auf, die mit dem *küssen* jeweils verbunden wird.

Die intertextuelle Auseinandersetzung zwischen Walther und Reinmar dreht sich um die Frage, was sich der Minnewerber in Bezug auf die Dame herausnehmen darf. Reinmars Sänger-Ich spricht davon, seiner Dame einen Kuss zu stehlen, ihn zu verstecken und ihr irgendwann zurückzugeben.¹¹⁹⁷ Dieses Vorgehen weist Walther zurück, indem er seine weibliche Sprecherin die Position Reinmars korrigieren lässt: *Swer aber küssen hie ze mir gewinnen wil, / der werbe ez mit vuoge und ander spil. / ist, daz ez im wirt iesâ, / er muoz*

¹¹⁹⁶ Zur Auseinandersetzung zwischen Walther und Reinmar vgl. auch Anm. 454 sowie Bauschke, Ricarda: Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung, Heidelberg 1999 (Beiheft zur GRM 15).

¹¹⁹⁷ Vgl. MF 159,37–160,5

sîn iemer sîn mîn diep und habe imz dâ / und lege ez anderwâ (L 111,36–112,2). Während der Kussraub bei Reinmar die Dame in ihrem Recht beschneidet, selbst zu bestimmen, ob sie die Minnewerbung erhört, gibt Walther ihr dieses Bestimmungsrecht zurück. In einer eher „konservativen Replik“¹¹⁹⁸ weist Walther die scherzhaft-provokative Idee Reinmars zurück.

Indem Ulrich sich intertextuell auf die literarische Auseinandersetzung zwischen Reinmar und Walther bezieht, erhält sein Lied eine semantische Tiefendimension. Anders als Reinmar, der das Motiv des Kussraubs geradezu provokativ verarbeitet und damit eine verhältnismäßig harsche Reaktion Walthers auslöst, legt Ulrich seinem Sänger-Ich auf deutlich zurückhaltendere Weise eine Frage in den Mund, in die er das streitbare Motiv integriert. So scheinen weder Provokation und Scherz Ulrichs primäres Ziel zu sein (Reinmar), noch das Zurückweisen der Provokation oder deren Korrektur (Walther).

Durch den Bezug auf den Schlagabtausch der beiden prominenten Minnesänger kann Ulrich zu deren Streitfrage vielmehr eine eigene Position beziehen. Im Gegensatz zu Walther argumentiert Ulrich nicht gegen den Kussraub, setzt diesen aber auch nicht wie Reinmar als Selbstverständlichkeit voraus. Ulrich fragt vielmehr nach dem Zeitpunkt, zu dem der Minnewerber die Geliebte küssen darf. Diese Frage besitzt insofern poetologische Implikationen, als sie auf die Gattungskonventionen anspielt, die einen solchen Kuss zunächst einmal nicht zulassen, und dazu einlädt, diese zu hinterfragen: Gibt es möglicherweise doch Umstände, unter denen ein Kuss möglich wäre? Die Tatsache, dass Ulrich lediglich das Wann, nicht aber das Ob des Kusses thematisiert, lässt darauf schließen, dass es Umstände gibt, unter denen hier eine positive Antwort zu erwarten ist.

So lässt etwa der intertextuelle Verweis auf die Dichtung Reinmars und Walthers Ulrichs Lied im Licht der Poetizität erscheinen. Zudem deutet das intertextuelle Verweisen als literarische Technik selbst auf den künstlerischen Schaffenprozess, der hinter der Minnewerbung steckt, welche die semantische Oberfläche kennzeichnet. Immer wieder deutet Ulrich auf die künstlerische Gemachtheit der Minnewerbung hin, deren Inhalt nicht als Abbild der Wirklichkeit, sondern als literarisches Konstrukt aufzufassen ist. Auch die elaborierte Vers- und Reimgestaltung deutet metareferentiell auf ihre eigene künstlerische Artifizialität hin. Sie lässt sich zudem im Sinne eines formalen Anspruchs deuten, den Minnesang zu erfüllen hat. Schlussendlich deutet sich an, dass die durch die Konventionen der hohen Minne bedingten Gattungsgrenzen unter der Voraussetzung – etwa im Sinne Reinmars – ausdehnbar sind, dass Minnewerbung (1. Ordnung) im Licht ihres eigenen Kunstcharakters perspektiviert wird. Der Vollzug von Minnewerbung ist in erster Linie ein ästhetisches Spiel.

¹¹⁹⁸ Bleumer, Hartmut: „Die Zeit Ulrichs von Liechtenstein. Oder: Die Entdeckung der Realität aus dem Geist der Lyrik“, in: *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. Hartmut Bleumer u. Caroline Emmelius, Berlin/New York 2011, S. 327–358, hier S. 350.

5. Auswahlliteratur

Bauschke, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide; Bein, Singen über das Singen, S. 67–92; Bleumer, Die Zeit Ulrichs von Liechtenstein, S. 327–358; Brunner, Horst (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, München 1996; Gleißner/Frings, Urkundensprache; Händl, Rollen, bes. S. 352–355; Höver/Kiepe, Epochen der deutschen Lyrik, S. 301f. (Übersetzung); Höver/Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 301f. (Übersetzung); KLD II, S. 586; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 64 (Bau des Tons); Ranawake, Strophenkunst, S. 233; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 365–378 und S. 531–534; Touber, Strophenformen, S. 19.

Lied 22

1. Allgemeine Angaben

C: 92^{ra}–92^{rb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXIX.	36.XXIX	XXII.	59.XXII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	16	2.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Es sind lediglich zwei Strophen des Liedes überliefert und auch in der zweiten Strophe fehlen die letzten drei Abgesangverse und der Refrain. C lässt über die in der zweiten Strophe fehlenden Zeilen hinaus Raum für drei weitere Strophen (insgesamt 25 Zeilen).¹¹⁹⁹

2. Form

a) *Strophenschema*: 3ma 4ma 4ma / 3mb 4mb 4mb // [2wc+2wc] 3md 3me [2wf+2wf] 3md 3me // 3wg [2wh+2wh] 3wg; 2

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

344 / 344 // 433433 // 343

- I. 1. Stollen (V.1–3) A
- II. 2. Stollen (V.4–6) A
- III. Abgesang (V.7–12) BB
- IV. Refrain (V. 13–15) R

Die Strophe ist formal „einfacher“¹²⁰⁰ gehalten. Die beiden dreiversigen, durchgehend asynaphisch gestalteten Stollen mit einsilbig-männlicher Kadenzierung der Versenden weisen sich durch einen Anstieg der Hebungszahlen von drei zu vier Hebungen aus. Die Stollengrenze wird durch den Dreireim deutlich markiert (aaa bbb).¹²⁰¹

Der Abgesang besitzt in etwa den gleichen Umfang wie der Aufgesang. Er lässt sich in zwei dreiversige Blöcke unterteilen. Im Gegensatz zur Aufwärtsbewegung, welche durch die Hebungszahlen im Aufgesang gezeichnet wird, zeigen die Abgesangsterzinen eine Abwärtsbewegung von vier zu drei Hebungen. Metrisch pointiert werden dabei vor allem die beiden Vierheber, mit welchen die Terzinen beginnen. Diese werden durch einen weiblich kadenzierten Zäsureim (cc und ff) unterbrochen. Die an den geteilten Vierheber synaphisch angeschlossenen Dreiheber weisen wie im Aufgesang eine einsilbig-männliche Kadenzierung der Verse auf. Die Verbindung der beiden Abgesangsterzinen erfolgt über die Endreimung der beiden asynaphisch gereihten Dreiheber, welche eine über den zweiten

¹¹⁹⁹ Siehe dazu auch Streicher, Minnesangs Refrain, S. 475f.

¹²⁰⁰ Ranawake, Strophenkunst, S. 309.

¹²⁰¹ Die Technik der Einreimigkeit erinnert an die romanische Tanzmusik, besonders den Lai (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 302f.).

Vierheber hinausgehende Kreuzreimung zeigen (cde fde). Obwohl sich für den Aufgesang entsprechende französische Vergleichsformen finden lassen, gehört der Abgesang einer typisch deutschen Form an und auch für die Kombination dieses Aufgesangs mit einem solchen Abgesangstyp lässt sich kein französisches Vorbild finden.¹²⁰²

Im Refrain werden mit der Drei- und Vierhebigkeit der Verse sowie der Unterteilung des Vierhebers wichtige Formenmerkmale aus Auf- und Abgesang wieder aufgegriffen und neu variiert. So folgt auf einen weiblich kadenzierten Dreiheber zunächst ein durch Zäsureim unterbrochener weiblich kadenzierter Vierheber, dann wieder ein Dreiheber. Obwohl sich das Kadenzgeschlecht der Dreiheber im Vergleich zum Rest der Strophe verändert, werden die Dreiheber wie gehabt weiterhin durch Reim verbunden (ghg). Die Verbindung der Refrainverse ist durchgehend synaphisch.

Insgesamt weist das Lied eine überschaubare Anzahl von Formenmerkmalen aus, die aber in den einzelnen Strukturteilen der Strophe unterschiedlich variiert werden. Auf diese Weise lassen sich trotz formaler Ähnlichkeiten Auf-, Abgesang und Refrain von einander unterscheiden. So kennzeichnet sich die Strophe insgesamt durch die strukturelle Einheit und Eigenständigkeit ihrer Einzelteile zugleich.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

2,2 *tuot mir niht reht sô wê*: eine fehlende Senkungssilbe hat eine beschwerte Hebung (z. B. auf *niht reht*) zur Folge. H, M und K stellen durch Umkehrung der Wortfolge zu *sô reht* und Hinzufügen einer Senkungssilbe (Ergänzen eines schwachtonigen -e im Auslaut von *reht* (*rehte*)) Alternation her.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,6 *muoz geswigen sîn*: Die Form *geswîgen sîn* ist Passiv; der Modus ist hier relevant, da etwas durch den Winter in Bezug auf die Vögel (unfreiwillig) bewirkt wird: Das Verstummen der Vögel ist Folge des Winters (vgl. 1,1 ff.). Der Winter wirkt als übermächtige Kraft darauf hin, dass etwas *notwendigerweise geschehen muss*.¹²⁰³

1,11 *rîfe und ouch der snê*: H, M und K konjizieren in diesem Vers, da *snê* bereits in 1,8 Endreimwort ist und sie zudem die Verbindung zu *mit leide* (1,10) für unsinnig halten. H schreibt *linde und ouch der klê* und Selge schlägt ganz ähnlich *stênt mit leide* (oder *selwent beide*, was allerdings schon in 1,2 vorkommt) *bluomen und der klê* vor.¹²⁰⁴ K hält einen Reim auf *ê* oder *mê* für wahrscheinlicher und dichtet *sî nu jârlanc mê*, was er durch Verweis auf *Desn gesiht man jârlanc mê* (26,1,4) begründet. Das *sî* bei K bezieht sich auf die *bluomen* (1,9). Tatsächlich ist das dreimalige Reimwort *snê* (1,8, 1,11 und 2,1) ungewöhnlich, doch ist das Satzgefüge syntaktisch korrekt, weshalb mutmaßliche Verbesserungen dieser Stelle fragwürdig sind. Einmal ist *snê* Obj. (1,8); ein anderes Mal ist *snê* Subj. des Hauptsatzes, in

¹²⁰² Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 280f.

¹²⁰³ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 270b.

¹²⁰⁴ Vgl. Selge, Studien, S. 10. Vgl. auch Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1076.

dem *ûf der heide* adverbiale Bestimmung des Ortes und *mit leide* adverbiale Bestimmung der Art und Weise ist. Der Vers *dâ man bluomen brach* (1,9) ist ein Relativsatz mit Bezug auf den nachfolgenden Hauptsatz.

1,15 gedinge: Wird bei H, M und K mit Verweis auf das Reimwort *gedinge* (1,13) durch *geling* ersetzt.

2,2 reht: Wird hier verstärkend gebraucht.¹²⁰⁵

2,4 swies: Verbindung aus *swie des*, bei der der Gen. *des* proklitisch zu *s* reduziert wird (vgl. Paul §E21).

b) *Sachkommentar:*

1,15 gedinge: Bezeichnet im Minnesang die meist vom Sänger-Ich gehegte zuversichtliche Hoffnung und Erwartung, dass sein Minnedienst mit der Entlohnung (durch die Minnedame) zu einem guten Ausgang findet.¹²⁰⁶

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit der Apostrophe des männlich codierten Sänger-Ich an den personifizierten *Winter* (1,1), dessen zerstörerische Kraft *selwet bluomen manigvalt* (1,2) *unde diu vogellîn / lident aber grôzen pîn* (1,4f.). Parentheseartig ist diesen beiden Versen das allgemeinere *diu zît ist alsô gestalt* (1,3) zwischengeschaltet, das eine kommentierend-reflektierende Funktion erfüllt. Es verdeutlicht die Unveränderlichkeit der aktuellen Situation, die nur durch den natürlichen Fortlauf der Jahreszeiten überwunden werden kann und besitzt in diesem Sinne einen geradezu demütigen Tenor. Weiterhin erfüllt die Aussage eine Formelfunktion, weil sie das gesamte gattungsspezifische Vorstellungs- und Bildszenario entrollt, dass mit dem Winter verbunden ist. Damit ruft sie metareferentiell die an den Winterliedeingang gekoppelte (MinneSang-)Poetologie auf.

Die Naturschilderungen der Winterstettenschen Lieder folgen zumeist einer festen Struktur: Der Schilderung der Landschaft folgt die der Tierwelt (Vögel). Nach der thematischen Einleitung im ersten Stollen heißt es folglich im zweiten Stollen, dass das Singen der Vögel durch den Winter eingeschränkt werde: *ir schal muoz geswîgen sîn* (1,6). Erst nach der Beschreibung der Vögel blickt das Sänger-Ich auf die Landschaft und stellt fest: *[W]an mag schowen an den ouwen, / dâ lît nû der snê* (1,7f.). Durch die Wahl des Pronomens *wan* bzw. *man* (1,9) wird deutlich, dass das Sänger-Ich hier eine allgemeinere Perspektive einnimmt; es spricht nicht nur für sich selbst sondern auch für diejenigen, die ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Durch die vermeintliche Objektivität seiner Aussage schreibt das Sänger-Ich ihr einen allgemeineren Wahrheitsanspruch ein, nur um dann ad hoc auf seine subjektive Perspektive umzuschwenken: *dast mîn ungemach* (1,12).

Das Winterszenario wird im Abgesang durch die Beschreibung der schnee- und reifbedeckten *heide* (vgl. 1,10f.) vervollständigt, so dass schließlich das Bild einer vollständig vom mächtigen Winter erfassten Natur entsteht. Letztlich erfolgt die Genese des

¹²⁰⁵ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 379.

¹²⁰⁶ Vgl. auch Götze, Leitwörter des Minnesangs, 165ff.

Winterszenarios in diesem Lied vor allem auf zwei Weisen. Zum einen kommen besonders semantisch negativ konnotierte Verben wie *selwen* (vgl. 1,2) und *liden* (1,5) oder adverbiale Bestimmungen wie *mit leide* (1,10) zum Einsatz. Sie evozieren eine bedrückende Atmosphäre. Zum anderen lässt die Kontrastierung des Winters mit einer kurzen Sommerszene, *dâ man bluomen brach* (1,9), die Härte des gegenwärtigen Winters besonders hervortreten. Die Intensität des Winterbildes wird zuletzt noch durch die Repetition von *snê* (1,8, 1,11 und 2,1) verstärkt¹²⁰⁷.

Ungewöhnlich für die Natureingänge Ulrichs von Winterstetten ist das Auftreten des Motivs des Blumenbrechens (vgl. 1,9),¹²⁰⁸ das hier im Hinblick auf den Winter wörtlich aufgefasst werden darf, in einem figurativen Sinne aber zugleich auf eine vorangegangene oder noch folgende Minnethematik alludieren könnte. Da die Verwendung erotisch ausgeladener Motive bei Ulrich selten ist, genügt schon das Aufgreifen eines Einzelmotivs, um dieser Aussage einen koketten Tenor zu verleihen. Einen gewissen (vielleicht auch bitteren) Witz mag sie zudem entfalten, weil der Ort des Blumenbrechens, klassischerweise eine grüne Wiese, jetzt *mit leide* (1,10) dasteht und damit so gar nicht mehr an den Ort erinnert, an dem Mann und Frau traditionell auch sexuell miteinander in Interaktion treten mögen.

Umso weniger überrascht der Refrain, in dem das Sänger-Ich fragt: *Wes habe ich gedinge? / sol mîn singen mir niht bringen / fröide rîch gedinge?* (1,13ff.). Die Freude, die noch durch das Blumenbrechen auf der Heide möglich war, muss in Anbetracht des Winters auf andere Weise kompensiert werden. Mit der Erwähnung des Singens und der Anspielung auf die Entlohnung seines Singens spielt das Lied auf eine Möglichkeit des Freudeerwerbs an, die zwar auf die Zweisamkeit mit einer Minnedame ausgerichtet ist (*gedinge*), zunächst aber auch ohne diese auskommt.¹²⁰⁹ Die Frage des Sänger-Ich zielt somit metareferentiell vor allem darauf ab, dass nicht erst die Begegnung mit der Minnedame, sondern schon das *Minnesingen* an sich einen Zustand erzeugt (*gedinge*), der positive Gefühle evoziert. Durch die Pointierung der Sängerrolle des Sänger-Ich vermag hier die Ebene des Minnesangs 2. Ordnung aufgerufen werden.

Gestützt wird diese These durch den Umstand, dass weder die personifizierte Minne noch die Minnedame in der ersten Strophe auftreten – einzig das Motiv des Blumenbrechens ließe auf eine vergangene Zweisamkeit schließen – und dass deshalb eine Verbindung zwischen dem Naturthema und dem Singen hergestellt werden muss. Diese wiederum erschließt sich nur, wenn das Singen des Sänger-Ich (über die Natur) als eine öffentliche gesellschaftliche

¹²⁰⁷ In beiden Versen ist *snê* Reimwort des Endreims. Zusätzlich ist *snê* in 2,1 Reimwort, so dass insgesamt drei Verse Reim auf *snê* bilden. Dies ist im Hinblick auf die gewöhnliche Reimfülle Ulrichs von Winterstetten, der einen Reim selten wiederholt, zwar ungewöhnlich aber nicht unmöglich. Von Emendationen, wie etwa das von K vorgeschlagene *sî nu jârlanc mê*, ist darum abzusehen.

¹²⁰⁸ Das Motiv des Blumenbrechens ist das Pendant zum lateinischen Ausdruck *deflorare* und wird zur Anspielung auf eine sexuelle Handlung zwischen Mann und Frau verwendet (vgl. Hübner, Minnesang, S. 109).

¹²⁰⁹ *Gedinge* meint die feste, zuversichtliche Hoffnung, dass etwas Erwartetes zukünftig eintritt (vgl. BMZ, Bd. I, Sp. 339b).

Handlung begriffen wird, die vor einem Publikum stattfindet. In diesem Falle wäre die Naturstrophe als Teil von Sanghandeln stilisiert, was in der Konsequenz die Aussage untermauert, dass Singen (welches sich z. B. dem Genre des Minnesangs zuordnet) *gedinge* erzeugen kann.

In der zweiten Strophe findet sich ausschließlich Minnesang 1. Ordnung, d.h. Minnesang in einem klassischen Sinne, bei dem das Sänger-Ich gleichermaßen als Sänger und Liebender in Erscheinung tritt. Der Aufgesang knüpft zunächst an das Naturthema der ersten Strophe an, indem erneut die Bilder des mächtigen Winters und des Schnees, der nun zum dritten Mal erwähnt wird, aufgerufen werden (vgl. 2,1). Zwar werden Winter und Schnee, wie die erste Strophe ausführt, als Leidbringer der Natur inszeniert, doch erfassen sie nicht das Sänger-Ich: *Winter und snê / tuot mir niht reht sô wê* (2,1f.). Dessen Leid definiert sich vielmehr über das Minnethema: *[S]wies mîn herze gert, / des bin ich noch niht gewert; / est unnæher danne vert* (2,4f.). Anlass der *sorgen* (2,3) des Sänger-Ich scheint zu sein, dass es seinem Wunschziel in der Vergangenheit schon einmal näher war als in der Liedgegenwart.¹²¹⁰ Sein Kummer rührt daher, dass *diu vil guote mînem muote / sus hât angesiget* (2,7f.). Die Strophe endet mit dieser Aussage. Es lässt sich jedoch mit Blick auf den Refrain der Strophe konstatieren, sofern dieser mit dem der ersten Strophe übereinstimmt, dass dessen Tenor sich verändert. Was nach der ersten Strophe noch als Suggestivfrage eines selbstbewussten und erfolgssicheren Sänger-Ichs erscheint, wandelt sich (auf der Ebene des Minnesangs 1. Ordnung) innerhalb der zweiten Strophe zunehmend zur Frage eines verunsicherten aber hoffenden Sänger-Ich, dessen Leid proportional zur Distanz zwischen seinem Herzenswunsch und dessen Erfüllung zugenommen hat.

Das innerhalb der zweiten Strophe beschriebene Leid des Sänger-Ich wirkt sich semantisch auch auf die 2. Ordnung des Minnesangs aus, indem es die Minnesangpoetologie gewissermaßen am Beispiel vorführt und somit bekräftigt. Eine Verbesserung des großen Kummers, den das Sänger-Ich empfindet, also gewissermaßen der Weg zum *gedinge* (1,13/15) führt über das Singen (in höfischer Öffentlichkeit). *Gedinge* motiviert das Sänger-Ich zur Fortsetzung seines Minnedienstes, also zu neuem Singen. Folglich ist höfisches Singen sowohl Voraussetzung für als auch Ergebnis von *gedinge* (2. Ordnung). Damit aber das Sänger-Ich zu Singen beginnt, braucht es eine Motivation, die durch den unerfüllten Wunsch bzw. das Leid des Sänger-Ich, welches ihn zum Minnedienst animiert, übernommen wird. Minneleiden ist folglich ein notwendiger Parameter für das Singen, das wiederum Voraussetzung für *gedinge* ist.

Aus dem Vergleich zu anderen Minneliedern Ulrichs von Winterstetten ergibt sich die Vermutung, die fehlenden Strophen könnten eine Frauenpreis- und eine Minnestrophe enthalten haben. Dies bleibt jedoch eine Hypothese.

¹²¹⁰ Dies könnte auch ein Bezug auf die Aktivität des Blumenbrechens sein (vgl. 1,9), wenngleich zu konstatieren ist, dass das Sänger-Ich im Zusammenhang mit dieser Schilderung nicht das Pronomen *ich* sondern *man* (1,9) verwendet, es also unklar bleibt, ob es selbst in diese Aktivität eingeschlossen war.

5. Auswahlliteratur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1076; Götz, Leitwörter des Minnesangs, S. 165–176; Hübner, Minnesang, S. 109; KLD II, S. 586f.; Ranawake, Strophenkunst, S. 281, 303 und 309; Selge, Studien, S. 10; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 158–166 und S. 475–476; Touber, Strophenformen, S. 19.

Lied 23

1. Allgemeine Angaben

C: 92^{rb}–92^{va}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXX	36.XXX	XXIII	59.XXIII
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	9	2.
		3.	17	3.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Nach der dritten Strophe lässt C Platz 14½ Zeilen frei, Platz für zwei weitere Strophen.

2. Form

a) *Strophenschema*: 3wa 3mb 3wa 3mb / 3wc 3md 3wc 3md // 5we 3mf 5we 3mf // 3wg 3mh 3wg 3mh.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit stolligem Aufgesang.

33 33 / 3333 // 5353 // 3333

- I. 1. Stollen (V. 1–2) AA
- II. 2. Stollen (V. 3–4) AA
- III. Abgesang (V. 5–12) BB
- IV. Refrain (V. 13–16) R

Die beiden Stollen sowie der Aufgesang sind gleichmäßig vierversig. Die beiden Verspaare der Stollen sind auftaktlos, dreihebig und synaphisch verbunden, während der Übergang vom ersten zum zweiten Verspaar asynaphisch erfolgt. Der Aufgesang zeigt eine doppelte Kreuzreimstruktur (abab cdcd). Durch die Synaphie, den Reim und die Dreihebigkeit aller Aufgesangsverse stellt dieser einen in sich geschlossenen Strukturkomplex dar. Diese v. a. durch Synaphie betonte Einheit der Stollen stellt nicht nur ein typisches, sondern zugleich ein neues Formenmerkmal späterer Minnesänger, wie z. B. Ulrich von Winterstetten, dar.¹²¹¹

Die vierversige Abgesang weist ebenfalls abwechselnd weiblich und männlich kadenziierte Verse auf, die durch Kreuzreim (efef) verbunden sind. Allerdings ist dieser Teil durchgängig auftaktlos, was für Asynaphie zwischen dem sechsten und siebten Abgesangsvers sorgt und die beiden weiblich kadenziierten Verse sind fünf- statt dreihebig.

Die vier dreihebigen Refrainverse greifen sowohl das Kreuzreimmuster der Strophe (ghgh) als auch den Wechsel weiblich und männlich kadenzierter Versenden auf. Die durchgehende Dreihebigkeit erinnert zudem an den Aufgesang. Lediglich die Asynaphie zwischen dem zweiten und dritten Refrainvers erinnert an den Abgesang. Insgesamt bietet der Refrain eine weitere Variation der Kanzenstrophenerkmale (Dreihebigkeit, Kreuzreimung, Wechsel männlicher und weiblicher Kadenzen), die die Strophe strukturell bestimmen. Aufgrund der

¹²¹¹ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 307.

wiederkehrenden und jeweils variierend kombinierten Formelemente zählt auch Ranawake diese Strophe zu den stolligen Sonderformen mit wiederkehrenden Gruppenrepetitionen.¹²¹² Ulrichs Strophe geht vermutlich auf einen populären romanischen Formtyp zurück;¹²¹³ die Zerlegung der Langverse in Dreiheberpaare könnte aber zudem auf deutsche Formtraditionen verweisen.¹²¹⁴

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,3, 1,6, 1,7 und 2,3: Am Versbeginn ist schwebende Betonung anzunehmen, um Konflikt zwischen Wort- und Verston zu vermeiden.

1,5 *mirst*: Enklitische Verbindung aus *mir ist*. Vgl. auch *sîst* (1,9).

1–3,15 *ach, frælich*: Hier liegt Ausfall der Senkung vor. Die beschwerte Hebung betont einerseits den Klagegestus der Interjektion *ach*, andererseits hebt sie den semantischen Gegensatz zwischen *ach* und dem Adjektiv *frælich* hervor. Um beschwerte Hebung zu vermeiden, schreibt K *ahî* anstelle von *ach*, was aber anders als *ach* bei Ulrich vor allem zum Ausdruck von Freude verwendet wird.

2,5 *ez wiget*: Um Auftakt sowie Konflikt zwischen Wort- und Verston zu vermeiden, ist am Versbeginn von schwebender Betonung auszugehen. M und K synkopieren das schwachtonige <e> in *wiget*, so dass die Hebung auf *ez* fällt.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,1 *verstummen*: Die Form zeigt vollständige Assimilation, bei der aus /mb/ > /mm/ wird (vgl. Paul §L94 und L99)¹²¹⁵. Vgl. auch *tumber* (6,1,9) und *kumber* (21,1,2).

1,9 *zallen*: Proklitische Verbindung aus *ze allen*.

1,12 *der ich stæte*: Dass *stæte* in C mit Nasalstrich (ē) geschrieben wird, ist vermutlich als Fehler zu werten, da *stæte* Adv. zu *haz* (1. Sgl. Ind. Präs.) ist, das aufgrund des Reimes zu *vergaz* (1,10) die Flexionsendung einbüßt. Das Rel.-Pron. *der* (Gen. Sgl. mit Bezug auf das stF. *unminne* (1,11)) wird freier übersetzt: statt ... *derer hasse ich beständig* entspricht ... *die hasse ich beständig* mehr dem heutigen Sprachgebrauch. Nach M gehe *der* auf *der* (1,10) zurück und sei in V. 1,12 als Fehler zu werten. Folglich fassen M und später K *stæte(n)* als Adj. mit Bezug auf das Substantiv *haz* (stM.) auf. Da weder *der* noch *ich* (1,12) in diesem syntaktischen Kontext Sinn ergeben (fehlendes Präd.), deuten M und K den gesamten Vers als adv. Bestimmung der Art und Weise mit Bezug auf *wendet* (1,10). Das verlangt jedoch eine Änderung von *der* in *dur* und von *ich* in das Poss.-Pron. *ir* (*ir* bezieht sich auf das Akk.-Objekt *stæten haz*). Diesen Eingriff begründet M mit Verweis auf einen Vers des

¹²¹² Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 306ff..

¹²¹³ Vgl. ebd., S. 308.

¹²¹⁴ Vgl. de Boor, Helmut: „Langzeilen und lange Zeilen in Minnesangs Frühling“, in: Kleine Schriften, Bd. 2, hg. v. Helmut de Boor, Roswitha Wisniewski, Herbert Kolb, Berlin 1966, S. 283–329, S. 298. Die zerlegten Langzeilen erinnern z. B. an Neidharts (49,10) oder Walthers (107,17* oder 93,19) Liedkunst (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 307).

¹²¹⁵ Vgl. auch Braune, Wilhelm: Althochdeutsche Grammatik, Halle 1886 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte. A5), §123f. und bes. §125 sowie Klappenbach, Urkundensprache.

Tannhäusers: *[E]r lât ez niht durch smæhen haz* (Tannhäuser I,5,4). Dieser unterscheidet sich jedoch syntaktisch und semantisch von Ulrichs Vers (z. B. ist *smæhen* Verb und *stæten* Adj.), so dass eine Verbindung zwischen beiden nicht wahrscheinlich ist. Glaubhafter erscheint, dass der Schreiber in C „nur“ einen Nasalstrich (statt drei Buchstaben) falsch gesetzt hat. Folglich liegt die Form *stæte* (ohne Nasalstrich) näher.

3,9 *tuost du*: Aufgrund von Assimilation kann nachgestelltes *du* im Liedvortrag sein <d> verlieren und enklitisch an *tuost* anschließen (vgl. Paul §E21).

b) *Sachkommentar*:

2,6 *liebe*: Wird bei K durch Majuskel (*Liebe*) als Personifizierung gekennzeichnet. Streicher nimmt folglich an, das Lied besitze eine Minne- und eine Liebeallegorie. Es wäre aber das einzige Lied Ulrichs mit einer Allegorisierung der *liebe* (vgl. 4. Interpretation).

2,9 *wic*: Bei Be und H wird die handschriftlich tradierte Form *wis* (Infinitiv *wîsen* (swV)) erhalten, die von mhd. *wîs machen* stammt. Entsprechend bedeutet *wîsen* ursprünglich *verständlich machen*, *(an)zeigen*, wird aber im weiteren Bedeutungssinn auch als *weisen*, *lenken* aufgefasst. Bei Ulrich wird im semantischen Verbund mit der *wâge* (1,9) meistens eine flektierte Form des mhd. Infinitivs *wegen* (= nhd. *wiegen*) gebraucht. Es ist wahrscheinlich, dass dies auch hier gemeint ist.

2,10 *ich bin dîn*: Lehndienstformel; vgl. Sachkommentar Lied 30.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit der rhetorischen Frage eines männlich codierten Sänger-Ich: *Sol ich nû verstummen / dur den winter lang?* (1,1f.). Mit der expliziten Thematisierung des eigenen Singens entfaltet sich unmittelbar am Liedbeginn eine metareflexive Ebene, die auf den Auftritt des Sänger-Ich in der Rolle des Sangkünstlers hindeutet (Minnesang 2. Ordnung). Diese spezifische Inszenierung der textinternen Kommunikationssituation lässt die folgende Minnehandlung als Gegenstand des Sanges erscheinen, den das Sänger-Ich als Sangkünstler im Folgenden praktiziert. Dabei lässt die rhythmische Struktur der Strophe aus überwiegend kurzen Dreihebern ein beschwingtes Lied erwarten.

Die Eingangsfrage des Sänger-Ich richtet sich an ein imaginiertes Publikum, das – so lässt die Antwort *des wâr ich wil uns tummen / singen disen sang* (1,3f.) vermuten – ebenfalls aus Minnesängern besteht. So lassen sich aus dem Pronomen *uns* (1,3) und der Bezeichnung *tummen* (1,3) Rückschlüsse auf die liedinterne Adressateninstanz und das Verhältnis des Sänger-Ich zu dieser zu ziehen. Durch *uns* offenbart sich das Sänger-Ich zunächst als Teil der Gruppe, zu der es spricht.¹²¹⁶ Mit den Mitgliedern dieser Gruppe verbindet es ein vertrautes Verhältnis. Darauf lässt der Umstand schließen, dass das Sänger-Ich seine Zuhörer und sich zugleich ernsthaft und ironisierend als dumm bezeichnet. Soll eine solche Bezeichnung nicht verletzen, setzt sie ein gewisses Vertrauensverhältnis zwischen Adressat und Sprecher voraus, denn der Adressat muss die Worte des Sprechers zu nehmen wissen.

¹²¹⁶ Wir-Sprechen wird bei Ulrich lediglich in den Liedern 3,1, 9,1, 10,1, 18,1, 23,1 und 34,1 eingesetzt (vgl. Händl, Rollen, S. 347).

Mit der Sangankündigung perspektiviert das Sänger-Ich sein Folgehandeln in erster Linie als ein auf die Öffentlichkeit (*uns*) ausgerichtetes Singen, wobei es selbst als Sangkünstler auftritt. Der im folgenden präsentierte Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung) erscheint in diesem Rahmen als Gegenstand des Sanges, den der Sangkünstler ankündigt. Die Perspektivierung des Vollzugs von Minnewerbung als Sangkunst schreibt dem Lied die poetologisch reflektierende 2. Ordnung des Minnesangs ein, die ihren Fokus in der Regel auf das Singen, ergo das Dichten bzw. die kunstvolle Gestaltung (des Minnethemas), legt.

Als Sangkünstler, der sein Lied einer Gruppe von Minnesangkennern bzw. Minnesängern darbringen will, ist davon auszugehen, dass das Sänger-Ich mit den gattungsimmanenten Spielregeln vertraut ist. Es weiß folglich um die (Notwendigkeit der) Aussichtslosigkeit von Minnewerbung in Bezug auf Minnedame, aber auch, dass sich im Festhalten an diesem unmöglichen Unterfangen seine höfische Qualität manifestiert. Gleichwohl mag die Aussichtslosigkeit der Minnewerbung Legitimation für die eher negativ konnotierte Bezeichnung *tummen* sein.

Fast nebenbei artikuliert sich hierin aber auch eine poetologische Pointe, denn die Tatsache, dass das Sänger-Ich Minnesangkennner und -könner ist, führt die Bezeichnung *tummen* ad absurdum. So drückt sich über das gespielte Kokettieren mit der eigenen Naivität in Wahrheit die dichterische Kompetenz aus, die das Sänger-Ich sich als Sangkünstler zuschreibt.¹²¹⁷

Die poetische Kompetenz Ulrichs spiegelt sich auch in der Verwendung des Winterbildes, das hier auf die Nennung des Winters (vgl. 1,2) reduziert wird.¹²¹⁸ Dieser ist nicht mehr als eine Formel, die gar nicht erst den Anspruch erhebt, durch detailreiche Beschreibungen Vorstellungs- oder Stimmungsbilder zu evozieren. So scheint es, als sei das Winterbild auf eine gattungsreferentielle Funktion reduziert, wobei das Aufrufen des literarischen Diskurses zugleich die Poetizität des Winterbildes zurückverweist.

Die Sängerrolle tritt in den Hintergrund, wenn dem Topos des *winters* am Beginn nun das eigene *hohgemüete* (1,5) pointiert gegenüber gestellt wird. Nach der einleitenden Sangansage scheint nun das Lied selbst zu folgen, das mit einer Situationsbeschreibung

¹²¹⁷ Diese spiegelt sich auch im allgorischen Nebeneinanderstellen von *verstummen* (1,1) und *winter* (1,2), wodurch auf das gattungstypische Muster angespielt wird, nach dem die kalte winterliche Jahreszeit Spiegel der traurigen inneren Befindlichkeit des Sänger-Ich ist und deshalb statt des Singens eher eine Klage motiviert. Statt eines metakommunikativen *klagen* findet sich im Lied aber lediglich der Begriff *singen*; zudem lassen der formale Aufbau der Strophe und ihre Formtradition nicht auf eine melancholische Klage schließen.

¹²¹⁸ Da der Natureingang sowie dessen Bild- und Motivmaterial fester Teil der Gattungspoetologie sind, genügt eine knappe Anspielung auf jene, um sämtliche mit dem Winter verbundene Vorstellungsbilder zu evozieren.

Obwohl der Natureingang verkürzt ist, ist hier von einem Winterlied auszugehen. Dafür spricht, dass die Sommer- und Winterlieder Ulrichs alle fünfstrophig sind. Von diesem Lied sind zwar nur drei Strophen tradiert, doch lässt C hinter der letzten Strophe ausreichend Freiraum für zwei weitere. Das stützt die Annahme, dass der Schreiber aufgrund der Winterformel im ersten Stollen ursprünglich fünf Liedstrophen anstelle der drei tradierten antizipierte.

beginnt, die sogleich mit den bekannten Gattungskonventionen (*hohgemüete* statt *klage* im *winter*) bricht: *Mirst ein hohgemüete / in minen lîp geflogen / von ir, diu wîbes güete / ie was unbetrogen* (1,4ff.). Passend zur Semantik von *hohgemüete* evoziert auch das Verb *fliegen* die Vorstellung von Leichtigkeit und Unbeschwertheit. Einmal mehr wird dadurch deutlich, dass die winterliche Jahreszeit hier nicht mehr als Spiegel persönlicher Stimmungen fungiert. Immer weniger überrascht es da, dass diese positive Gefühlsregung durch eine Minnedame hervorgerufen wird, die als ein *wîp* (vgl. 1,7) in Erscheinung tritt.

Im Abgesang steht das Verhältnis der Dame zum Sänger-Ich im Mittelpunkt der Schilderungen: Das Sänger-Ich hat sie *zallen zîten in dem sinne* (1,9) und kann sie nicht vergessen (vgl. 1,10). Dies ist zugleich eine Begründung dafür, dass das Sänger-Ich sein Singen bisher noch nicht eingestellt hat, sondern durch sein Singen weiterhin um die Dame wirbt. Das spricht für seine Qualitäten als höfisch Liebender, insbesondere da sein Minnedienst dadurch erschwert wird, dass die Dame *minne mit unminne* (1,11) begegnet, die das Sänger-Ich als Betroffener vollends ablehnt (vgl. 1,12). Eine gewisse Paradoxie wird aber dadurch hervorgerufen, dass das Sänger-Ich wegen der Dame zwar in *hohgemüete* (1,5) versetzt wird, zugleich aber voller Hass (vgl. 1,12) auf die *unminne* (1,11) ist, welche ebenfalls von der Dame ausgeht.

Emotionen stehen auch im Mittelpunkt des Refrains. Was auf syntaktischer und semantischer Ebene relativ unspektakulär erscheint, besitzt aber auf stilistischer Ebene einige Besonderheiten. So zeigt die Schilderung der Fähigkeit der Minnedame, positive Gefühle auszulösen, die Struktur eines Chiasmus: *Sî kan trûren swachen* (1,13) und *frælich lachen / kan ir rôter munt* (1,15f.). Pointiert wird dieser durch die Reimung der bedeutungsschweren Lexeme *swachen* und *lachen*. Auffällig ist auch die Antithetik zwischen *trûren* (1,13) und *frælich* (1,15), die aber durch die Verbindung von *trûren* mit *swachen* zugunsten der positiven Emotionen aufgelöst wird. Die Tatsache, dass dem Sänger-Ich die Fähigkeit der Dame, Trauer zu verringern, *wol kunt* (1,14) ist, könnte darauf hindeuten, dass es an dieser Stelle eine persönliche Erfahrung beschreibt, die wiederum zu seinem aktuellen *hohgemüete* (1,5) passen würde. Genretypologisch passt diese Gefühlslage nicht zu dem durch das Schlagwort *winter* (1,2) antizipierten Handlungsverlauf. Lediglich die Sangansage des Sänger-Ich, die sein Minnesingen als Kunst stilisiert, welche ihre eigenen Regeln immer wieder zu hinterfragen und zu verändern vermag, können diesen Befund erklären.

Auch die zweite Strophe beginnt mit einer Beschreibung der Fähigkeiten der Minnedame: *Sî mag mir wol bringen / fröide rîchen muot* (2,1f.). Allerdings zeigt die Verwendung des Modalverbs *mag*, dass die Dame zwar prinzipiell in der Lage ist, Freude zu stiften, dies in Bezug auf das Sänger-Ich aber nicht tut. Damit deutet sich ein Problem an, das der Minnesangkenner bereits seit der Winterformel am Liedbeginn (vgl. 1,2) antizipiert. Bevor das Sänger-Ich dieses jedoch benennt, bekräftigt es seine Sangmotivation: *[D]ar nâch wolt ich ir singen* (2,3) und zwar *swie si mir joch tuot* (2,4). Diese Argumentation greift gattungstypische Begründungszusammenhänge auf: Der Minnewerber will der Dame in der

Hoffnung auf (Minne-)Freude und Besserung seines Leidens Minnedienst (in Form von Sang) entgegenbringen.

Das Sänger-Ich tritt zunächst als vorbildlicher Minnewerber auf, dessen höfische Gestimmtheit sich darin offenbart, dass er trotz seines leidbringenden Minnedienstes an diesem festhält. Deutlich wird auch die doppelte Rollencodierung des Minnewerbers, der als Liebender zugleich ein Sänger ist (1. Ordnung). In der Präsentation eines vorbildlichen Vollzugs von Minnewerbung manifestiert sich zugleich die Kompetenz des Sangkünstlers (2. Ordnung), der sich in der Umsetzung der gattungstypologischen Regeln als sicher und in deren künstlerischer Ausgestaltung als kompetent erweist.

Letzteres beweist sich auch im Abgesang, wo anhand des Motivs der ungleich wiegenden Waage das Minneproblem verdeutlicht wird: *[E]z wiget ungelîche / liebe¹²¹⁹ mir gegen ir: / ich bin ir sicherlîchen / holder danne si mir* (2,5ff.). Aus dieser Problemanalyse ergibt sich die Forderung des Minnewerbers an die personifizierte Minne: *[W]ic gelîche mit der wâge* (1,9). Das Motiv des Wiegens wird hier erneut aufgegriffen und im Sinne des Minnewerbers ins Positive verkehrt, indem das Adverb *ungelîche* durch *gelîche* ausgetauscht wird. Das Sänger-Ich rechtfertigt diese Bitte, indem es die Lehnsformel *ich bin dîn* (2,10) aufgreift, mit der es seine Dienstbarkeit gegenüber der Minne bekräftigt und aus dieser sein Recht auf Gegenleistung ableitet.

Diese Begründung ist mit Blick auf die Gattungspoetologie zwar erwartbar, überraschend ist jedoch der Folgevers, der wie als Antwort auf eine mögliche, aber unausgesprochene Entgegnung der Minne wirkt: *[N]einâ, tuoz, ê mich der zît betrâge* (2,11). Minnesangkennner wissen, dass die Minne dem Minnewerber eine zeitnahe Erfüllung seiner Bitte versagen muss, da sonst die Fortsetzung seines Dienstes und somit des Minnesangs gefährdet wäre. Dennoch ist das Bestehen des Sänger-Ich auf den Zeitpunkt interessant, durch den es seiner Bitte Nachdruck verleiht.¹²²⁰ Aus Sicht der 1. Ordnung kann sich der Vers auf den Minnedienst beziehen, den das Sänger-Ich als Minnewerber schon lange ausübt und für den es nun endlich Entlohnung fordert. Aus Sicht der 2. Ordnung nimmt diese Zeitangabe zugleich die lange Minnesangtradition¹²²¹ in den Blick, die bereits vor dem Lied existiert, das der Sangkünstler hier zur Aufführung bringt. Dabei wird erneut pointiert, dass gerade die Unerfüllbarkeit von Minnewerbung der Garant für das Fortbestehen von Minnesang – und damit letztlich von Minnedichtung – ist.

¹²¹⁹ Streichers Lesart, nach der *liebe* allegorisch neben der ebenfalls personifizierten Minne aufzufassen sei, überzeugt nicht (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 179–190 und 479–484). Es wäre der einzige Fall innerhalb des gesamten Winterstettenschen Œuvres. Allerdings ist zu konstatieren, dass Ulrich in anderen Liedern seine Vorliebe für das Sprachspiel, insbesondere zwischen *liebe*, *liep* und *geliebe*, unter Beweis stellt. Streichers Deutung geht auf von Kraus zurück, der in seiner Edition *liebe* mit Majuskel schreibt, um die seiner Auffassung nach vorliegende Personifizierung zu markieren.

¹²²⁰ Die Frist, die das Sänger-Ich der Minne setzt, ist funktional äquivalent zum Motiv des wegen ausbleibendem Lohn ergrauenden Haares, das auf deren nahenden Tod und damit auf den Ablauf der Zeit abhebt, in der eine Entlohnung ihres Minnedienstes noch möglich wäre.

¹²²¹ Aufgerufen wird diese besonders durch die Anspielung auf all die anderen Minnesänger (*uns tummen* (1,3)), denen das Sänger-Ich sein Lied singen möchte.

Der Refrain erinnert erneut an die Qualitäten der Minnedame und rechtfertigt damit gewissermaßen, dass das Sänger-Ich sein Minnewerben weiterhin fortsetzt. Mit Beginn der dritten Strophe adressiert es direkt seine Minnedame und bittet sie: *Gib ein liebez ende / mir, vil sælig wîb* (3,1f.). Neben der personifizierten Minne ist sie es, die über das Liebesglück des Sänger-Ich befindet. Der Minnesangpoetik ist damit genüge getan und das singende Sänger-Ich, das im Liedbeginn in Erscheinung tritt, beweist einmal mehr seine Kenntnis dieser literarischen Tradition und seine Kompetenz im Umgang mit dieser. Auch die darauffolgenden Preisverse, *ân alle missewende / lebt dîn kiuscher lib* (3,3f.), die auf der einen Seite die positiven Charaktereigenschaften der Dame hervorheben, profilieren auf der anderen Seite den Sänger als Könner. Besonders mit Blick auf die Zuhörerschaft, die *tummen* (1,3), ist es für den Sangkünstler wichtig, seine Expertise unter Beweis zu stellen.

Schließlich wendet sich das Sänger-Ich erneut nachdrücklich an seine Dame: *[L]ieb vor allen vrowen, / schœne, minneclîch / lâ dîne tugende schowen / unde træste mich* (3,5ff.). Der Preis der Dame wird nun explizit mit der Bitte um Trost verbunden. Je spezifischer die Bitten des Sänger-Ich werden, desto intimer wird auch die Art, in der das Sänger-Ich seine Dame adressiert. Statt *vil sælic wîp* (3,2) heißt sie nun *lieb* (3,5 und vgl. 3,11) und *mînes herzen trût* (3,10). In Anbetracht dieser Intimität fordert das Sänger-Ich schließlich, *nu wende mîne sende swære* (3,11): Was mehr als das bisher Getane könnte der Minnewerber tun, um die Dame für sich zu gewinnen? Weil es aus Sicht des Sänger-Ich nichts mehr gibt, ist es *nu* (3,11) Zeit, dass die Dame ihm entgegenkommt.¹²²²

Um keinen Zweifel an der Fähigkeit der Dame zu lassen, die Bitten des Sänger-Ich zu erfüllen, betont der Refrain noch einmal die Tatsache, dass sie grundsätzlich dazu in der Lage ist, Trauer zu lindern (vgl. 3,13) oder durch ihr *frælich lachen* (3,15) Freude zu stiften. Es hängt folglich von der Qualität des Minnedienstes ab, ob die Dame ihrem Minnewerber ihr Entgegenkommen zuteil werden lässt.

Anders als das Winter-Schlagwort am Liedbeginn vermuten lässt, besitzt das Lied insgesamt nur einen schwach ausgeprägten Klagegestus. Ein entscheidender Grund hierfür liegt sicherlich in der liedinternen Kommunikationssituation. So betonen etwa die zweite und dritte Strophe (1. Ordnung) vielmehr das Verlangen des Sänger-Ich nach dem Entgegenkommen der Dame als dessen Leid; die vielen Imperative lassen zudem auf ein aktives und ausgeprägtes Werbebestreben des Sänger-Ich schließen. So kennzeichnet sich auch die Minnehandlung durch einen zuversichtlichen, nach vorn gerichteten Tenor, der sich wiederum damit fügt, dass zu Beginn des Liedes durch die Sängerrolle des Sänger-Ich ein (Minne-)Lied angekündigt wird (2. Ordnung).

¹²²² Das Zeitadverb *nu* ist hier Teil der Handlung, die das Sänger-Ich zu Beginn des Liedes als Sang ankündigt. Am Liedbeginn ist *nû* (1,1) hingegen Teil der Reflexion des Sangkünstlers über das Singen bzw. das *verstummen* (1,1). Über das Aufgreifen des gleichen Adverbs in der 1. und der 2. Ordnung verdeutlicht sich die Verbindung der Rollen des Sänger-Ich als Sangkünstler und als Minnewerber: Auch aus Sicht des Künstlers mag eine baldige Entlohnung durch die Minnedame wünschenswert erscheinen, zumindest – so die Pointe – *ê mich der zît betrage* (2,11).

5. Auswahlliteratur

Braune, Sammlung kurzer Grammatiken, S. 87f. (neuere Überarbeitung: Althochdeutsche Grammatik I: Laut- und Formenlehre, v. Wilhelm Braune, 15. Aufl. bearb. v. Ingo Reiffenstein, Tübingen 2004 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte. A. Hauptreihe Nr. 5/1); de Boor, Langzeilen; Händl, Rollen, S. 347; Klappenbach, Urkundensprache; KLD II, S. 587f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 61 und S. 79; Haferland, Hohe Minne, S. 282; Ranawake, Strophenkunst, S. 306–309; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 179–190 und 479–484; Touber, Strophenformen, S. 19.

Lied 24

1. Allgemeine Angaben

C: 92^{va}

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXI.	36.XXXI.	XXIV.	59.XXIV.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	14	2.
		3.	27	3.
		4.	40	4.
		5.	53	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 3wa 5wa A3mb / 3wc 5wc A3mb // 5wd 7wd 5wd A3mb // 4me 4me 3me; 5.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

353 / 252 // 5753 // 443

- I. 1. Stollen (V. 1–3) AB
- II. 2. Stollen (V. 4–6) AB
- III. Abgesang (V. 7–10) CB
- IV. Refrain (V. 11–13) R

Die Stollenspitzen bestehen aus einem auftaktlosen, synaphisch verbundenen Verspaar mit weiblich kadenziertem Paarreim (aa und cc). Der jeweils dritte Stollenvers ist hingegen auftaktig und am Versende männlich kadenziert. Durch einen umarmenden Reim sind beide miteinander verbunden, so dass der Aufgesang insgesamt einen Schweifreim bildet. Die Hebungszahlen der Stollenverse schwanken zwischen abwechselnd drei und fünf, wodurch die Verse eine rhythmische Dynamik entfalten.¹²²³ Das Stollenende, das sich hinsichtlich Auftaktregelung und Kadenzierung deutlich vom anderen Stollenverspaar abhebt, markiert dessen Grenze. Zugleich sorgt die formale Verbindung der beiden dritten Stollenverse für eine Verbindung beider Stollen, so dass aus dem Aufgesang eine Einheit wird.

Der Abgesang ist besitzt mit vier Versen einen etwas größeren Umfang als die Stollen. Die Hebungszahlen seiner Einzelverse zeigen ähnliche Wechsel wie im Aufgesang, wobei aber die Hebungszahlen auch generell höher sind. Die Drei- und Fünfheberversen erinnern an den Aufgesang, wohingegen die Siebenheber ein eigenständiges Abgesangsmerkmal darstellen. Die ersten drei synaphisch verbundenen Verse des Abgesangs bilden einen weiblich kadenzierten Dreireim, während der letzte Abgesangsvers eine Repetition des

¹²²³ Wie schon Lied 18 besitzt auch diese Strophe Terzinenstollen, aber mit Verdopplung der Stollenspitze am Stollenende (und zusätzlicher Repetition am Abgesangsende). Ranawake vermutet hier eine Anregung durch ältere deutsche Formen und führt zum Vergleich Strophen Neidharts (36,18 und 101,20) und Albrechts von Johansdorf (MF 89,21) an. Auch hier seien schon Repetitionen von Stollenversen am Abgesangsende zu finden; bei Neidhart (101,20) gar ein gesamter Stollen (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 270).

Stollenschlusses darstellt. Die drei auftaktigen Dreieheber der Strophe markieren folglich jeweils den Abschluss der einzelnen Strukturteile der Kanzonenstrophe (Stollen – Stollen – Abgesang).

Im dreiversigen Refrain reduzieren sich die Hebungszahlen auf drei und vier Hebungen. Die Versenden weisen einsilbig männlich kadenzierten Dreireim auf (eee), der eine formale Besonderheit des Refrains gegenüber dem Rest der Strophe darstellt. Auch im Refrain zeigt sich das Merkmal, den abschließenden Vers formal anders zu gestalten als die übrigen Verse, wenngleich sich die Andersartigkeit lediglich auf eine von den anderen Refrainversen abweichende Hebungszahl beschränkt.

Die Strophenanzahl ist im Hinblick auf Gattungszugehörigkeit des Liedes zu den Minnekanzonen ungewöhnlich, da Ulrichs Minnelieder in der Regel dreistrophig sind.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

2,2 *ahtet ûf mich senden kleine*: Dem Vers fehlen eine Hebungs- und eine Senkungsilbe (= ein Takt). Diese können im Liedvortrag entweder durch Verkürzung der Töne, durch eine Instrumentalstimme oder durch Melismen ausgeglichen werden. H, M und K ergänzen stattdessen das zweisilbige *harte* vor *kleine*.

3,4 *lieblich*: Aus metrischen Gründen erfolgt Verlust seines Flexionsvokals.

4,7 *wig, daz*: Es liegt eine beschwerte Hebung vor. Diese korreliert aber mit dem semantischen Gewicht, das insbesondere dem (bedeutungsschweren) Imperativ *wig* zukommt. Um Ausfall der Senkung zu vermeiden, ergänzen H und M *sô* vor *daz*; K ergänzt in Anlehnung an *ez wiget ungelîche / liebe mir gen ir* (23,2,5f.) den Dativ *uns* vor *diu*, der dann Hebungssilbe wird. Das Dat.-Pronomen *uns* sieht K auch im Vergleich zu dem gegensätzlichen *mir* (2,8) bestätigt. Auch ohne Dat.-Pronomen ist der Satz aber syntaktisch korrekt und semantisch sinnvoll.

4,8 *ald daz sî mir ûz gedanke entwîche*: Fünf- statt Siebenheber; die fehlenden Hebungen können nach Wunsch im Liedvortrag durch Melismen oder Instrumentalstimme ausgeglichen werden. H, M und K ergänzen die fehlenden Hebungen (s. Apparat): H und M fügen an verschiedenen Positionen im Vers jeweils einsilbige Wörter hinzu; nach K sei es wahrscheinlicher, dass nur an einer Stelle im Vers Text fehle.¹²²⁴ Er ergänzt daher die drei Silben *hinnen für* (mit zwei Hebungssilben) vor *entwîche*.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,9 *reinen*: Be.s Eingriff ist metrisch und syntaktisch unnötig, besitzt aber semantische Auswirkung. Während *reinen* bestimmte Charaktereigenschaften der Dame hervorhebt, prononciert das allgemeinere *einen* (Be) die generelle Einzigartigkeit der Dame.

¹²²⁴ Vgl. KLD II, S. 588.

2,2 *mich senden*: Nach K anlehnend an Bartsch¹²²⁵ ein Fehler, da das Pron. *des* (2,5) sich nicht auf *mich senden* (2,2) zurückbeziehen könne.¹²²⁶ Statt *mich senden* schreibt K (gemäß Ba.s Vorschlag) daher *mîn sênen*. Tatsächlich kann sich *des* nicht auf eine Person (*mich senden*) beziehen. Allerdings wird im dritten Vers, *dem tuot sie wol gelîch* (2,3), ein Verhalten beschrieben, auf das sich *des* durchaus beziehen kann. Der Umstand, dass *mich senden* (2,7) später wiederholt wird, ist ein unzureichender Grund für den Eingriff Ba.s und K.s, da Wiederholungen zwar ungewöhnlich aber durchaus möglich sind (vgl. etwa Lied 22 *snê*).

2,5 *des*: Bei H und M durch *der* ersetzt, welches sich auf *[d]iu vil sîeze* (2,1) beziehen muss. Diese Änderung ist syntaktisch-semantic unnötig, da der Genitiv *des* von *vil* regiert wird und sich *vil des* auf *dem tuot si wol gelîch* (2,3) und *dâ begât sie sînde* (2,4), also das Verhalten der Dame gegenüber dem Sänger-Ich, bezieht. Vgl. auch V. 2,2.

2,9 *im herzen*: In Bezug auf *mir kam in daz herze ir minneclîch gebâren* (19,3,5) erwägt M, *in mîn herze* zu schreiben;¹²²⁷ K hält *inz herze* für einfacher.¹²²⁸ Beides ist unnötig, da die Präp. *im* (Verbindung aus *in dem*) mit Akk. (*herze* swN. = Akk. Sgl.) oder Dat. (*herzen* = Dat. Sgl.), stehen kann.

4,5 *hât besezen*: Die Perfektumschreibung bringt eine Zukunftsaussage zum Ausdruck (vgl. Paul §S9).

5,10 *wurde*: (Konj.) Nebenform von *würde* (H).

b) Sachkommentar:

1,6 *singen [...] unde sagen*: Alliterierende Doppelformel, die als Hendiadyn in der höfischen Literatur für das Dichten steht.¹²²⁹

1,8 *rotten*: Die Rote, eine dreieckige Harfenzither mit sieben bis dreißig Saiten¹²³⁰, findet im MA besonders im Ensemblespiel Verwendung; sie wird auf vielen frühen Miniaturen neben Harfe und Psalterium König David zugeteilt.¹²³¹

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit der Sangansage eines männlich codierten Sänger-Ich und seinem gleichzeitigen Geständnis, eigentlich lieber seufzen und klagen zu wollen: *Ich wil aber singen / doch möht ich von sus getânen dingen / baz siuften unde klagen* (1,1ff.). Das metakommunikative *singen*, mit dem das Sänger-Ich sein Handeln beschreibt, weist auf die

¹²²⁵ Vgl. Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1076.

¹²²⁶ Vgl. KLD II, S. 588.

¹²²⁷ Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. 47.

¹²²⁸ Vgl. KLD II, S. 588.

¹²²⁹ Vgl. auch BMZ, Bd. II/2, S. 303f. und Laude, Corinna: „Daz in swindelt in den sinnen...“. Die Poetik der Perspektive bei Heinrich Wittenweiler und Giovanni Boccaccio, Berlin 2002 (= PhSt; H. 173), S. 158 und Obermaier, Nachtigallen, S. 292ff.

¹²³⁰ Vgl. Bröcker, Marianne: „Rotta“, in: MGG Online, hg. v. Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, Sp. 565–570 (zudem online veröffentlicht 2016; URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14368>).

¹²³¹ Vgl. Dinzelbacher, Sachwörterbuch der Mediävistik, S. 569.

Performativität seines Handelns hin und prononciert die Sängerrolle des Sängers-Ich: „Die Erwähnung des *singens* [Hervor. V. L.] markiert also potentiell nicht nur Selbst-, sondern auch Metareferenz; sie verweist auf das Wirken des Dichters und die Anforderungen der Rezeption.“¹²³² Die Ankündigung des Sängers-Ich verrät, dass das folgende Liedhandlung als Teil seines Gesangs – und damit folglich als Kunst – anzusehen ist.

Auffällig ist auch die Diskrepanz zwischen der Sangentscheidung des Sängers-Ich und seiner inneren Verfasstheit, denn letztere ließe eher auf eine Klage schließen. Zwar schließen sich *singen*, *siuften* und *klagen* poetologisch nicht aus, da eine Klage durchaus gesungen werden kann, doch werden sie hier zunächst als einander ausschließende Handlungsoptionen dargestellt. Wenn das Sängers-Ich hier folglich Sang angekündigt, manifestiert sich darin seine Rolle als Sangkünstler, der trotz seiner Gestimmtheit will es Sangkunst zur Aufführung bringen.

Hinsichtlich der liedinternen Kommunikationssituation und den jeweiligen Rollen des Sängers-Ich beginnt nun ein Verwirrspiel, das bis zum Ende des Liedes aufrechterhalten wird. So lässt der 1. Stollen erwarten, es trete ein Sängers-Ich auf, das ankündigt, darüber singen zu wollen (2. Ordnung), dass es singt (klagt) und liebt. Seine Minneklage (1. Ordnung) beginnt der Sangkünstler mit dem zweiten Stollen: [*Ô*] *wê, grôzer leide! / mich frôit niht der anger noch diu heide* (1,4f.). Da diese Minneklage Gegenstand des Sanges ist,¹²³³ den der Sangkünstler ankündigt, liegt hierin kein Widerspruch zu der Tatsache, dass das Sängers-Ich (als Sangkünstler) *klagen* als Handlungsoption anfänglich für sich ausgeschlossen hatte. Die Pointe dieser Inszenierung besteht folglich darin, dass *klagen* und *singen* einander auch aus gattungspoetologischer Perspektive nicht widersprechen, sondern *klagen* durchaus singend erfolgen kann.

Wenn es ferner heißt, das Sängers-Ich könne weder durch *anger* noch durch *heide* erfreut werden (vgl. 1,5), so werden damit zwei Naturmotive aufgenommen, die für die Natureingänge Ulrichs typisch sind und in diesen geradezu formelhaft gebraucht werden. Sie stehen aber nicht nur für Natureingänge, sondern auch für das, dessen Teil Natureingänge sind; sie stehen für Minnedichtung. In diesem Sinne erfüllt die Naturdoppelformel hier auch die Funktion, den Minnesang 1. Ordnung herauszustellen. Die folgende Anspielung auf das *singen und sagen* (vgl. 1,6), das ebenfalls nicht zur Freude des Sängers-Ich beitragen kann, impliziert aber schon wieder eine Anspielung auf das Dichten und besitzt folglich auch eine metareferentielle Funktion. Ergänzt wird diese Doppelformel durch eine Aufzählung weiterer Musikinstrumente (*tamber und gîge* (vgl. 1,7) sowie *harpfen unde rotten* (1,8)), welche aber nach Aussage des Sängers-Ich ebenfalls nicht in der Lage sind, seine Stimmung zu verbessern. Interessant ist die Nennung der *harpfen unde rotten* (1,8) vor allem deshalb, weil sie Darstellungen von König David evoziert, der in Miniaturen oft mit diesen

¹²³² Lembke, Minnekommunikation, S. 413.

¹²³³ Die Aktualisierung der 1. Ordnung lässt sich auch über die Position der Naturmotivik begründen, die (bei Ulrich) in der Regel im ersten Stollen seiner Sommer- oder Winterlieder steht. Die Position von *anger* und *heide* in diesem Lied stützt folglich die These, dass hier gleichsam ein Lied im Lied beginnt.

Instrumenten abgebildet wird.¹²³⁴ Der Verweis auf den Liederdichter König David ist eine weitere Technik, um im Lied das Thema des Dichtens präsent zu halten.

Natürlich könnte sich das Sänger-Ich mit diesen Anspielungen auch auf die Dichtung und Musik anderer Sänger beziehen, die es selbst nur rezipiert. Wahrscheinlicher ist aber, dass es sich hier auf sein eigenes (musikalisches, ergo künstlerisches) Tun bezieht, was hinsichtlich der liedinternen Kommunikationssituation wiederum bedeutet, dass die verschiedenen Rollen des Sänger-Ich auf verwirrende, aber kunstvolle Weise miteinander verflochten werden. Vorgeführt wird dabei vor allem die Gemachtheit von Minnesang, der – eben weil er Kunst ist – wechselnde Rollenidentitäten erlaubt und in dessen Rahmen Klagen und Singen keinen Widerspruch darstellen, weil das eine Teil des anderen ist.

Während die Musik anderen in der Regel zur Freude gereicht, bewirkt sie beim Sänger-Ich das Gegenteil und scheint seinen Frust gar zu verstärken. Erklärt wird dieser Kontrast zwischen dem Sänger-Ich und der höfischen Allgemeinheit am Ende des Abgesangs: *[V]on der reinen, der ich dicke nîge, / muoz ich die swære tragen* (1,9f.). Die anfänglich nur vage als *sus getâne dinge* (vgl. 1,2) und später als *leide* (1,4) bezeichneten Negativempfindungen des Sänger-Ich werden nun im Begriff der *swære* zusammengefasst und als deren Verursacherin tritt die Minnedame auf (vgl. 1,9f.). Die Hierarchie zwischen dem Sänger-Ich und seiner Dame wird im Bild des Verneigens veranschaulicht (vgl. 1,9), welches zugleich auf die Thematik des Minnedienens hindeutet. Beides ist klassischer Bestandteil des Minnesangs 1. Ordnung, der durch das Sänger-Ich, das nunmehr wieder deutlich als Liebender und zugleich Singender auftritt, vorbildlich vollzogen wird. Das Minnewerben setzt sich auch im Refrain fort. Das Sänger-Ich definiert dort den Beginn seines Leidens, welches mit der gattungsspezifischen Doppelformel *leit und ungemach* (1,11) beschrieben wird. Es ist der Moment des ersten Erblickens der Dame – auch dies ein topisches Moment (vgl. 1,11). Beendet wird der Refrain mit dem performativen Vollzug der Klage: *[A]ch und aber ach* (1,13).

In der zweiten Strophe definiert das Sänger-Ich seinen Klageanlass weiter aus, wobei es die Minnedame als Verursacherin mit den genretypischen Beschreibungselementen versehen wird: *Diu vil süeze, reine / ahtet ûf mich senden kleine; dem tuot so wol gelîch* (2,1ff.). Der Anschluss des Stollens wird maßgeblich durch das Prädikat *ahtet* (2,2) erreicht, dessen Semantik auf das Motiv des Erblickens rekurriert, das im Refrain zitiert wird. Der Beschreibung des Verhaltens der Minnedame folgt eine moralische Verurteilung desselben: *[D]â begât si sünde* (2,4). Da dieses in Widerspruch zu der Betitelung der Dame als *vil süeze reine* (2,1) steht, ist eine weitere Begründung dieser Behauptung notwendig, die wiederum wenig überrascht. Es stellt sich heraus, dass aus Sicht des Sänger-Ich nicht die Charaktereigenschaften der Dame ihre Sünde bedingen, sondern ihr Verhalten (*frömdeclîch*

¹²³⁴ Vgl. Schlager, Karlheinz: „Musikinstrumente“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 569.

(2,6)) ihm gegenüber. Es handelt sich also um das Urteil einer unmittelbar vom verurteilten Verhalten betroffenen Instanz, welches von der Befangenheit des Sänger-Ich bestimmt wird. Diese ist der Grund für die Diskrepanz zwischen dem lobenswerten Charakter der Dame und ihrem vermeintlich verwerflichen Handeln.

Gleichwohl erhebt das Sänger-Ich den Anspruch der Objektivität seines Urteils, denn immerhin sind seine Klagepunkte – als ob sie allgemeine Gültigkeit besäßen – schon häufiger Gegenstand seines Singens gewesen: *[S]wie vil ich des mit gesange künde, / doch lebt si frömdeclich* (2,5f.). Das Sänger-Ich gibt mit dieser Aussage zu verstehen, dass es bereits zu anderen Gelegenheiten das Verhalten der Dame öffentlich kritisiert hat. Der Einwand erzeugt ein Irritationsmoment, denn derartige Hinweise erscheinen höfischer Minnewerbung unangemessen.¹²³⁵ Erst mit Blick auf ihre eigene Poetizität, die hier mehrfach alludiert wird, verliert diese Kritik an Strenge. So werden durch diesen Kunstgriff keine Gattungsgrenzen konterkariert, gleichwohl aber deren durch bestimmte Rollenkonstitutionen bedingte Flexibilität offenbart.

Singen bleibt als Synonym für Minnen auch in der zweiten Hälfte des Abgesangs präsent, wenn das minnewerbende Sänger-Ich einräumt, wie sehr die Schmähungen der Minnedame schmerzen und dass seine Minnewerbung nicht erhört werde (vgl. 2,7f.). Genauer definieren könnten diese Verse aber auch die *sus getânen dinge* (vgl. 1,2), die dem Sangkünstler vom Liedbeginn eigentlich kein Anlass zum Singen waren. Grund des Unmuts, so müsste es mit Blick auf den Abgesang der zweiten Strophe angenommen werden, ist die Tatsache, dass die bisherige Sangerfahrung dem Sänger-Ich keine Freude gebracht hat, sondern es stattdessen nun an *sorgen rîch* (2,10) ist. Dieser Befund motiviert die poetologisch bedingte Frage, unter welchen Bedingungen Minnesang Freude stiften kann.

Nach der Wiederholung der Minneklage (Refrain 2. Strophe), setzt das Sänger-Ich die Reflexionen über seine bisherige Minnewerbung und deren Misserfolge fort. Die Schilderungen oszillieren zwischen *fröide* (3,3) und *leit* (3,6) und den ihnen innewohnenden poetologischen Implikationen. Ebenso werden bekannte Gattungsmotive aufgegriffen, wie z. B. der Gruß des roten Mundes (vgl. 3,1) oder der Blick der geliebten Augen (vgl. 3,4). Beide werden dem Sänger-Ich nicht zuteil. So erwächst aus er bisherigen Erfolglosigkeit des Sänger-Ich schließlich die Frage: *[W]ie sol mîn leit zergân?* (3,6). Statt eine Antwort zu geben, präzisiert das Sänger-Ich vielmehr erneut sein Leid. Dazu wird wieder die Formel *mich fröit niht* (3,7) aufgegriffen, die schon aus der ersten Strophe bekannt ist (1,5 und 1,7) und mit einem neuen Objekt doppelformelartig kombiniert (*niht diu sunne noh der mâne* (3,7)). Alle der genannten Motive und Formeln sind stereotype Bestandteile eines klassischen Minneliedes und stehen poetologisch für dieses. In diesem Sinne wird in der dritten Strophe vorbildhafter Minnesang vorgeführt.

¹²³⁵ Deshalb verändern einige Editoren das Pronomen *des* zu *der*, welches sich auf die Dame bezieht. Der Vers würde dann auf die Quantität dessen abzielen, was das Sänger-Ich der Dame kündet.

Mit Beginn der vierten Strophe wird erneut das Minnesang- bzw. Minnewerbehandeln thematisiert: *Ich habe ir gesungen / und gesprochen vil mit lobender zungen / daz beste, daz ich kan* (4,1ff.). Hier geht es einerseits um die Minnewerbung, die das Sänger-Ich der Dame als Minnewerber bisher gewidmet hat. Auffällig ist in diesem Kontext aber die erneute Verwendung der Doppelformel *singen und sagen* (hier mittels der Partizipien *gesungen / und gesprochen* (4,1f.)), die bereits in der ersten Strophe zitiert wird und die auf den Vorgang des Dichtens abhebt. Mit Hilfe dieser wird deutlich gemacht, dass Minnewerben (stets) Dichten heißt, was wiederum gewisse poetologische Ansprüche (an die künstlerische Inszenierung) von Minnewerbung impliziert. Wenn das Sänger-Ich dann beteuert, sein Bestes bereits gegeben zu haben, so bezieht sich diese Einwendung nicht allein auf den Vollzug von Minnewerbung, sondern vor allem auf deren künstlerische Gestaltung (2. Ordnung).

Dem Sänger-Ich bleibt nur zu hoffen, dass die Dame sich an sein Bemühen erinnert: *[W]il si des vergezzen, / sô hât ungemüete mich besezzen* (4,4f.). Die letzte Instanz, die das Sänger-Ich nun noch um Beistand bitten kann, ist die personifizierte Minne: *[T]rût minne, sich dar an! / wig, daz diu liebe stê gelîche / ald daz sî mir ûz gedanke entwîche* (4,6ff.). Die Sorge des Sänger-Ich, die Dame könne seinen bisherigen Minnedienst vergessen, die Apostrophe der Minne oder das Motiv der Waage, auf der die Liebe auf Seiten des Sänger-Ich stärker wiegt, sind gattungstypisch; beide markieren den Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung).

Ungewöhnlich ist hingegen das Gedankenexperiment, das nun beginnt. Als letzte Handlungs- und Lösungsmöglichkeit erwägt das Sänger-Ich eine Befreiung seiner Gedanken von der Minnedame (vgl. 4,8). Das Nachdenken über diese „Alternative“ macht deutlich, dass der Bitte des Sänger-Ich an die Minne etwas Endgültiges innewohnt, sind es doch vor allem seine Gedanken an die Geliebte, die seinen Dienst motivieren. Der Entschluss, die Geliebte aus den Gedanken zu verbannen, würde den Minnewerber von der Notwendigkeit seines Minnedienstes freistellen – poetologisch würde dies aber auch das Ende von Minnesang bedeuten.

Anschließend an dieses Szenario spricht das Sänger-Ich in der fünften Strophe schließlich aus der Perspektive des erfolglosen Minnedieners, der sich flehend an seine Zuhörer wendet: *Swer mir guotes gunne / und der mînen kumber merken kunne, / der spreche ir iemer wol* (5,1ff.). Als Verkörperung aller wünschenswerten höfischen Eigenschaften ist die Minnedame nicht nur die Minneherrin des Sänger-Ich, sondern auch aller anderen höfischen Sänger. Aufgrund eigener Erfahrungen können diese die Situation des Sänger-Ich nachvollziehen und deshalb erwägt es, dass sie sein Lob fortsetzen könnten, wenn es selbst von den Gedanken an die Dame befreit und somit nicht mehr ihr Minnediener wäre. Die Fortsetzung des Minnedienstes und somit des Minnesangs wäre auf diese Weise gewährleistet.

Seine Idee untermauernd, argumentiert das Sänger-Ich weiterhin, es würde diesen Minnesängern stets Wohlwollen entgegenbringen (vgl. 5,4f.). Hier endet das

Gedankenexperiment; als Minnewerber findet sich das Sänger-Ich nun wieder in seiner Liebesrealität, die sich statt gedanklicher Freiheit durch die Bindung des Minnewerbers an die Dame darstellt (vgl. 5,7).

Die Strophe endet mit einem Ausblick auf die Bedingung, unter der das Sänger-Ich *wurde [...] fröiden vol* (5,10). Dieser Zustand würde aber die *genâde* (5,9) der Dame voraussetzen, verlangt also ein Verhalten, das sich in *gunnen* ausdrückt. Das Verb (vgl. 5,1 und 5,7) sowie das Substantiv *gunst* (5,5) gehören folglich zu den Schlüsselbegriffen dieser Strophe. Durch seine Gedanken an die Dame gefesselt, blickt das Sänger-Ich auf diejenigen, denen die Dame Gutes vergönnt. Anders als es selbst sind diese nach Ansicht des Sänger-Ich *gescheiden von den veigen* (5,8) und dies ist auch sein Wunschziel.

Insgesamt eröffnet dieses Lied mehrere poetologische Reflexionen, die sich auf die Frage ausrichten, unter welchen Bedingungen Minnesang in der Lage ist, Freude zu stiften und zwar nicht nur denjenigen, die das Minnelied als Ausdruck von Dichtung von einem Sänger vernehmen, sondern auch dem Minnewerber der Minnehandlung selbst. Durch eine geschickte Inszenierung der liedinternen Kommunikationssituation entwickelt Ulrich eine Argumentation, die im Gedankenexperiment der vierten Strophe gipfelt. Typisch ist, dass Ulrich zwar ein Szenario durchspielt, das auf die Befreiung des Minnewerbers von Minneleiden ausgerichtet ist, dabei aber an keiner Stelle Gattungsnormen oder höfische Konventionen verletzt. Zudem gewährleistet er auch zukünftig die Fortsetzung von Minnesang und somit des freudestiftenden Singens.

5. Auswahl Literatur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1076; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 42 und S. 115; KLD II, S. 588; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 61; Laude, Daz in swindelt in den sinnen..., S. 158; Lembke, Minnekommunikation, bes. S. 412ff.; Minor, Leiche und Lieder, S. 47; Obermaier, Nachtigallen, S. 292ff.; Ranawake, Strophenkunst, S. 270; Schlager, Musikinstrumente; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 225–243 und S. 491–498; Toubert, Strophenformen, S. 19.

Lied 25

1. Allgemeine Angaben

C: 92^{vb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXII	36.XXXII	XXV.	59.XXV.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	12	2.
		3.	23	3.
		4.	34	4.
		5.	45	5.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: in der fünften Strophe des Liedes werden lediglich die ersten sechs Verse (Aufgesang) tradiert. Das entspricht in C den ersten dreieinhalb Zeilen; zweieinhalb Zeilen bleiben bis zum Beginn des Folgeliedes (bes. B. 93^{ra}) leer.

2. Form

a) *Strophenschema*: 3wa 4mb [2mc+2md] / 3wa 4md [2mb+2mc] // [1me+1mf+2wg] 4wg [2mf+2me] // 4mh [2wi+2wi+2mh]; 5

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

344 / 344 // 444 // 44

- I. 1. Stollen (V. 1–3) AB
- II. 2. Stollen (V. 4–6) AB
- III. Abgesang (V. 7–9) CB*
- IV. Refrain (V. 10–11) R

Es fällt zunächst der terzinenartige Bau des kanzonalen Strophenteils auf, der durch ein Reimpaar im Refrain ergänzt wird. Die dreiversigen Stollen zeichnen hinsichtlich ihrer Hebungszahlen eine Aufwärtsbewegung von drei zu vier Hebungen. Zudem nimmt die metrische Komplexität zum dritten Stollenvers hin zu, wo sich eine Zäsur nach der zweiten Hebung findet.

Die Versenden der Stollen sind im Wechsel weiblich und männlich kadenziert und bilden im Zusammenschluss mit dem zweiten Stollen ein kompliziertes Reimgeflecht. So reimen zwar die Stollenspitzen miteinander (a a), doch schon der zweite Vers des ersten Stollens findet seinen Reimpartner im Zäsurreim des dritten Verses im zweiten Stollen. Der dritte Vers des ersten Stollens weist wie sein Äquivalent im zweiten Stollen Zäsur nach der zweiten Hebung auf. Der männlich kadenzierte Reim dieser Stelle reimt auf das Ende des zweiten Stollens, während der abschließende Reim des ersten Stollens seinen Reimpartner wiederum im zweiten Vers des zweiten Stollens findet (abcd adbc).

Die metrische Komplexität nimmt mit Beginn des Abgesangs weiter zu. Zwar werden die Hebungszahlen in allen drei Versen auf vier angeglichen, doch steigt dafür die Anzahl der Zäsuren. So finden sich bereits in der Abgesangsspitze zwei Zäsuren, nach der ersten und

zweiten Hebung sowie eine weitere Zäsur im dritten Abgesangsvers. Durch die Zäsurierung der Verse entstehen – auch im Versinneren – insgesamt sechs Reimwörter, deren Reimstruktur ähnlich komplex ist wie die des Aufgesangs (efggfe). So reimt etwa der erste Zäsureim auf das Versende des dritten Abgesangsverses, während der zweite Zäsureim – beide sind männlich kadenziert – auf den Zäsureim des dritten Verses reimt. Zuletzt bilden die Versenden des ersten und zweiten Abgesangsverses eine Paarreimstruktur.

Während sich der erste Abgesangsvers formal deutlich vom Aufgesang abgrenzt, findet sich die anschließende Abfolge aus zwei Vierhebern, von denen der zweite zäsuriert ist, auch in den Stollen. In diesem Sinne fungieren die einfach zäsurierten Vierheber gleichsam als Markierung des Stollen bzw. Abgesangsendes.¹²³⁶

Der zweiversige Refrain besteht aus einem Vierheber mit männlicher Kadenz, der formal mit den jeweils zweiten Versen der Stollen und des Abgesangs übereinstimmt, und einem zweifach zäsurierten Sechsheber mit weiblich kadenziertem Binnenreim. Das Merkmal der doppelten Zäsurierung stellt dabei eine Verbindung zum Abgesang her. Das Refrainverspaar ist durch Paarreim verbunden.

Insgesamt sorgen die zeitweiligen Zäsuren für eine Untergliederung der Strophe in kurze rhythmische Einheiten, deren stakkatohafte Wirkung durch asynpahische Reihung der Verse verstärkt wird. Mit dem Ende des Refrains erreicht die Strophe dabei ihre höchste metrische Dynamik.

c) Abweichungen von der Alternation:

1,7 wil: Der innere Reim fällt auf die Senkung. So auch in den übrigen Strophen. Dies ist bei Ulrich selten. Vgl. auch die Lieder 17,5 und 19,5.

2,2 und *sîn liechten*: Bei H wird das Poss.-Pron. *sîn* (Nom. Sgl. M.) durch den Artikel *der* (Gen. Pl. M.) ersetzt, weil das darauffolgende *liechten tage* einen Akk. oder Gen. Pl. regiert. In diesem Fall ist die Form *sîn* jedoch als eine apokopierte Form (eigentl. *sîne* (hier Akk. Pl. M.)) anzusehen, deren auslautendes *-e* aus Gründen metri causa vom Schreiber bereits in C getilgt wurde.

2,8 *gebot neiget*: Zeigt beschwerte Hebung, die in den übrigen Editionen durch Hinzufügen einer Silbe ausgeglichen wird. So auch in 3,8.

2,9 *alse*: Ein durch *al* verstärktes *sô* (Adv.). Bei M und K wird zur Herstellung der Alternation *sô* getilgt, wodurch *al* zum Indef. Pron. mit Bezug auf *gir* (2,9) wird.

3,8 *sam trûre*: s. 2,8.

3,9 *sost*: Verschmelzung aus *sô ist*, bei der der anlautende Vokal mit dem langen ersten Vokal <ô> unter Auswurf des zweiten Vokals verschmilzt (Synalöphe). M und K ersetzen *sost* durch das Adv. *sûst*, wodurch aber unnötig die Semantik des Verses verändert wird.

5,5 *sist*: Verbindung aus *sî ist*, die die Alternation sicherstellt.

¹²³⁶ Die einfach zäsurierten Vierheber weisen zudem eine beschwerte Hebung auf, die aber durch die Zäsur selbst, die eine Pause schafft, metrisch ausgeglichen wird.

5,6 ob: Prädikat in der 3. Prs. Präs. Ind., dessen Flexionsendung *-e* aus metri causa bereits in C apokopiert wird. K ergänzt die Flexionsendung wieder.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,2 vol: Adv., bei M und K durch *wol* ersetzt. Da kein Wechsel der Wortart stattfindet, ist die Änderung v.a. semantisch: anstelle von *die grüne Ebene ist vollständig geschmückt*, müsste bei M und K übersetzt werden: *Die grüne Ebene ist wohl/angemessen/schön geschmückt*.

1,10 twinget: Ist 3. Prs. Präs. Ind. und wird durch das Satzsubjekt *minne* (1,10) regiert. Be betrachtet den Refrain hingegen nicht als Rede *über* die *minne* sondern als Rede *an* die *minne*. Be.s Apostrophe regiert den Imperativ *twinge*.

3,6 vergihe: Der Infinitiv *vergên* ist eine Nebenform von *verjêhen* (stV.).

3,7 gelîche: Wird bei K mit Verweis auf *sî tuot niender dem gelîch / sam si welle erhæren mich* (26,4,5f.) zu *ungelîche*. Ein Vergleich beider Strophen zeigt, dass die Handlungskontexte unterschiedlich sind. Dass das gleiche Verbum in einem anderen Lied in Negation auftritt, reiht als Begründung für eine Änderung nicht aus.

3,8 sam: Ist in C mit Nasalstrich geschrieben, der bei M nach *sân* hin aufgelöst wird. Die Semantik des Satzes verlangt anstelle des Zeitadverbs *sân/sâ* jedoch das Adv. *sam*, das in verkürzten Sätzen die Bedeutung *so wie* besitzt.¹²³⁷

3,8 trûre: Ist hier Substantiv (stN.). Indem H, M und K aus metri causa das Pron. *ich* vor *trûre* ergänzen, wird dieses zum Prädikat des Satzes.

4,5f. mir: Wird bei M und K in V. 4,5 durch das Poss.-Pron. *dîn* ersetzt, da *mir* auch im Folgevers als Dat.-Objekt steht. Da das Pron. in 4,6 aufgrund des Reimes mit *ir* (4,7) bestehen bleiben muss, wird die Veränderung in 4,5 durchgeführt. Trotz Beschädigung des Reimes ersetzt Be *mir* in 4,6 durch *mîn*, ein der *frowe* nachgestelltes Poss.-Pron... In der Tat ist die Dopplung des Pron.s syntaktisch nicht nötig; sie kann aber insofern als semantische Verstärkung dienen, als dass die Unterstützung der Dame, die auch zweimal angesprochen wird (*liep* (4,5) und *frowe* (4,6)), dem Sänger-Ich auch wirklich zuteil wird.

4,7 gebunden: Wird bei M ohne Angabe von Gründen zu *verbunden*.

4,9 niht: Ist 3. Prs. Prät. Ind. des swV. *nicken*, *nichen* mit einer aus metrischen Gründen apokopierten Flexionsendung *-e*.¹²³⁸ Die Schreibvariante mit h erklärt sich vermutlich durch Reibelautalternanzen zwischen /h/ und /x/ (<ch>; vgl. auch Paul §L72).¹²³⁹

5,6 lieben lîp: Adnominale Genitivkonstruktion, die ein Zugehörigkeitsverhältnis bezeichnet. Das Subst. *lieben* (swF.) steht im Gen. Sgl. mit Bezug zu *lîp* (Nom. Sgl. stM.), dem Subjekt des Satzes. Die Ergänzung des in C vermutlich aus metrischen Gründen fehlenden Artikels *der* verdeutlicht den Kasus: *der lieben lîp*. H, M und K fassen *lieben*

¹²³⁷ Vgl. BMZ, Bd. II/2, Sp. 43b.

¹²³⁸ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 64.

¹²³⁹ Vgl. dazu auch Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1077.

stattdessen als falsch flektiertes Adj. zu *lîp* auf und passen den Kasus des Adj.s an den Nom.-Kasus des Substantivs an. Dabei entsteht die Form *lieber lîp*.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem sommerlichen Natureingang, der sich mit Ausnahme des Refrains über die gesamte Strophe erstreckt. Thema ist zunächst das sommerliche Erscheinungsbild der einzelnen Naturelemente; dabei reicht das Spektrum vom *grüenen plân* (1,2), über *berg und tal* (1,3) und die *sunne* (1,4) bis hin zu den bunten Blumenfarben *ûf dem anger* und *in den ouwen* (1,8). Das Sängers-Ich nimmt zunächst die Rolle eines nahezu objektiv beschreibenden Natureingangssprechers ein, d. h. es setzt die Natur nicht in Beziehung zu seiner eigenen Befindlichkeit.¹²⁴⁰

Stilistisch wird der Natureingang vor allem durch zwei Motive geprägt. Zum einen handelt es sich um die Farbmotivik, die mit *blâ, rôet, grüen, gel* (1,7), aufgegriffen wird.¹²⁴¹ Die bunten Farben vermitteln eine fröhliche Stimmung und lassen darüber hinaus an einen Maler denken. Zum anderen bedient sich die Strophe eines beliebten Minnesangmotivs, wenn es das Aussehen der Landschaft auf die Maisonne (1,4f.) zurückführt, die *disiu kleider sneit* (1,5). Durch die Verwendung der Farb- und Schneidermetaphorik, als deren Ausgangspunkt in beiden Fällen die Maisonne auftritt, kann der künstlerische Aspekt der Landschaftsgestaltung herausgearbeitet werden. Dass die Sonne hier als Künstlerin inszeniert wird,¹²⁴² auf deren Wirken hin das ansprechende Landschaftsbild entsteht, besitzt insofern eine poetologische Implikation, als dass wie die Natur auch der Natureingang, zu dem sie gehört, kein Zufallsprodukt ist, sondern Ergebnis einer feinsinnigen künstlerischen Gestaltung: Was textintern die Sonne vollbringt, das wird textextern von einem Künstler (Dichter) geschaffen.

Die Parallelisierung von Sonne und Dichter ist mit Hinblick auf die Bedeutung und Position der Sonne sehr aussagekräftig, denn als Spenderin von Licht und Wärme ist die Sonne nicht nur lebenswichtig, sondern sie besitzt auch aufgrund ihrer unerreichbaren Position am Himmel eine Vormachtstellung vor allen anderen sichtbaren Himmelskörpern. Die Parallelführung von Sonne und Dichter, bei der diese Semantiken unweigerlich auf den Schöpfer des Natureingangs übertragen werden, strotzt vor künstlerischem Selbstbewusstsein und ist zugleich ein unmissverständliches Statement in Bezug auf die (lebensnotwendige) Bedeutung von Dichtung: Wie die Sonne verursacht auch sie *der wunnen vil* (vgl. 1,9).

¹²⁴⁰ Zum Jahreszeitentopos vgl. auch Lieb, Ludger: „Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang“, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, hg. v. Beate Kellner, Ludger Lieb, Peter Strohschneider, Frankfurt a. M. [u.a.] 2001 (= Mikrokosmos, Bd. 64), S. 183–206.

¹²⁴¹ Vgl. dazu auch Jones, William Jervis: Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen. Band I, Berlin 2013.

¹²⁴² Vgl. Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 147f..

Eine besondere Pointe erhält diese Parallelisierung vor allem dann, wenn berücksichtigt wird, dass insbesondere die farbliche Ausgestaltung des Natureingangs ein stilistisches Mittel ist, welches sich auch im Vokalspiel Walthers von der Vogelweise findet: *Diu welt was gelf, rôt unde blâ, / grûen in dem walde und anderswâ* (75,25). Anders als bei Ulrich erzählt Walthers Sänger-Ich von einem vergangenen Sommer, der sich nun in ein trostloses Grau verwandelt hat und nur noch durch das Schreien der Nebelkrähe begleitet wird. Der Sorge bereitende Anblick der trostlosen Landschaft ruft die Erinnerung und Sehnsucht an den schönen Sommer hervor – einen Sommer, wie Ulrich ihn beschreibt. Er erfüllt damit gewissermaßen den von Walther im Vokalspiel formulierten Wunsch und stellt sich damit direkt in dessen Tradition. Dabei ist die Relation von Ulrich zu Walther als eine wertschätzende anzusehen, da Ulrich in positiv bejahendem Sinne auf Walther rekurriert und dessen Dichtung fortsetzt. Es scheint folglich so, als hätte die Sonne, die bei Ulrich für all die Farben verantwortlich ist, ihr Wirken schon vor Ulrich, nämlich bei Walther, begonnen.

Wichtig ist ferner die Feststellung von Ulrichs Sänger-Ich, dass *swer wil* (1,7) die Wonnen der Natur wahrnehmen könne. Es setzt also eine gewisse Bereitschaft der Menschen voraus, sich einer genauen (Natur-)Betrachtung hinzugeben. Diese ist wiederum die Voraussetzung für einen darauffolgenden Genuss. Signifikant ist diese Aussage mit Blick auf ihren metapoetischen Gehalt, denn wenn die Natur das Ergebnis von Dichtung ist, so ist die Aussage des Sänger-Ich über diese Natur zugleich eine Aussage des Dichters über Dichtung. Diese Aussage hebt die Bereitschaft hervor, sich auf Dichtung einzulassen, was letztlich zu *der wunnen vil* (vgl. 1,9) führt. Als Beispiel mag die intertextuelle Referenz auf Walther angeführt werden, die vor allem dem Rezipienten in den Blick fällt, der ein Kenner von Dichtung ist. Für diesen Rezipienten werden durch den intertextuellen Bezug tiefere Sinnschichten freigelegt, deren Erkennen ein Wohlgefallen ist. Für jemanden, der auf der Oberflächenstruktur des Textes verbleibt, sind diese Sinnschichten jedoch kaum wahrnehmbar.

Mit dem Wechsel von der Strophenhandlung zum Refrain tritt schließlich der für die Winterstettensche Lyrik typische Bruch ein: Das Sänger-Ich ist nun nicht länger Natureingangssprecher, sondern es wechselt in die Rolle des traurigen Liebenden, der darunter leidet, dass *Minne twinget mir den sin!* (1,10) und *wîblich güete mîn gemüete zucket hin* (1,11).¹²⁴³ Während die Minne als die personifizierte Minne auftritt, wird die Dame durch einen „abstrahierten Inbegriff ihrer Qualität“¹²⁴⁴ vertreten. Gleichwohl werden Minne und Minnedame hinsichtlich ihrer Wirkungen auf das Sänger-Ich miteinander parallelisiert. Im Gegensatz zur lebensspendenden Sonne und der farbenfrohen Naturwelt, zeigt die Innenwelt des Sänger-Ich ein kontrastreiches Gegenbild, das besonders durch die groben Handlungen der beiden Instanzen, *twingen* (vgl. 1,10) und *hinzucken* (vgl. 1,11), bestimmt wird.

¹²⁴³ Minnerefrains besitzen auch die Lieder 8, 12, 14 und 39. Vers 35,2,2 spielt wiederum motivisch auf den Refrain von Lied 25 an.

¹²⁴⁴ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 153.

Am Beginn der Folgestrophe wird erklärt: *Swie vil der meije bringet / fröiden und sîn liehten tage, / doch trûre ich von der nôt* (2,1ff.). Auf diese Weise wird der inhaltliche Bruch zwischen dem Natureingang und dem Refrain nachträglich in einen konzessiven Zusammenhang gebracht. Die Naturerscheinungen, die hier im Motiv des Maien zusammengefasst werden, bezieht das Sänger-Ich nun auf sich selbst, distanziert sich dabei aber zugleich von den *wunnen* (1,9), welche die Natur verbreitet, indem es seinen Zustand mit dem Begriff *nôt* (2,3) umschreibt.

Im Folgenden wird der Grund für diesen Zustand erläutert, wobei mit *daz mich minne twinget* (2,4) eine aus dem Refrain bekannte Formulierung repetitiv aufgegriffen wird. Neben der personifizierten Minne wird auch hier wieder auf die Minnedame angespielt, deren roter Mund *pars pro toto* genannt wird (vgl. 2,5). Beide Instanzen, werden hier noch direkter in Zusammenhang gebracht, indem sie sich das Prädikat *twinget* (2,4) teilen und durch die Konjunktion *und* (2,5) verbunden werden. Die mit *twinget* beschriebene Handlung ist das, was die Klage des Sänger-Ich, die hier performativ vollzogen wird, auslöst (vgl. 2,6). Eine weitere Ausdifferenzierung des Klageanlasses erfolgt im Abgesang. Denn obwohl das Sänger-Ich ihr *den muot erzeiget* (2,7) hat, damit sich *ir gebot neiget* (2,8),¹²⁴⁵ bleibt ihm nichts weiter, als seine Klage im anschließenden Refrain zu erneuern.

Trotzdem gibt es Momente, in denen dem Sänger-Ich *wol ze muote* (3,1) ist. Diese Momente sind *swenne ich die vil lieben sihe* (3,2). Das Erblicken der Minnedame gehört zu den genretypischen Motiven. Nicht immer wirkt es jedoch in wohltuendem Sinne; oft beginnt mit dem ersten Erblicken der Dame erst das Minneleid. Ungewöhnlich ist, dass dem Sänger-Ich die Diskrepanz zwischen dem durch das Erblicken der Dame hervorgerufenen Wohlbefinden und der Tatsache, dass sie eigentlich diejenige ist, welche seinen Kummer verursacht, erkennt und dies ganz offensiv thematisiert: *[D]iu vil reine guote / tuot mich trûren* (3,4f.). Sein Eingeständnis schwingt insbesondere in der Wahrheitsbeteuerung *daz ist wr* (3,5) mit. Weiter verschlimmern könnte sich der Zustand des Sänger-Ich noch unter der Begingung, dass *s  tuot der nôt gel che / sam tr re herzecl ch* (3,7f.). In diesem Falle wäre auch sein *muot* (3,9), dem zumindest dann *wol* (3,1) ist, wenn das Sänger-Ich die Dame erblickt, *fr iden fr * (3,9).

Nachdem das Sänger-Ich im Refrain seine Klage erneuert hat (vgl. 3,10f.), wendet es sich schließlich an die Dame und adressiert sie mit den Worten: *Lieb, l  liebe werben / lieplich zwischent mir und dir! / lieb, l  mich liep dir s n!* (4,1ff.). Mit stärkerem Bezug auf seine eigene Rolle in Bezug auf die Dame fordert es: *[L]ieb, l  mich liep dir s n!* (4,3). Die vom Sänger-Ich geforderte Nähe zwischen sich und der Dame spiegelt sich stilistisch auch im sprachlichen Ausdruck wider, der sich nicht nur durch eine Klangähnlichkeit sondern teilweise gar eine Übereinstimmung der Lexeme, ergo maximale „Nähe“ zu einander,

¹²⁴⁵ Das Pronomen *ir* (2,7/8) kann sich sowohl auf die Minne als auch auf die Minnedame beziehen. Da diese beiden Instanzen mehrfach parallel geschaltet werden, ist diese Polysemie wohl intendiert; zumindest wird sie billigend in Kauf genommen.

auszeichnet.¹²⁴⁶ Besonders auffällig ist die Wiederholung des Wortstammes *liep-/lieb-* in unterschiedlichen Wortarten: Die Verseingänge beginnen in drei Fällen anaphorisch mit der Anrede *lieb* (4,1, 4,3 und vgl. 4,5). Zudem bittet das Sänger-Ich die Dame, *liebe* (4,1) *lieblich* (4,2) zwischen ihnen walten zu lassen, womit ein weiteres Substantiv sowie ein Adverb des Wortstamms *liep-/lieb-* eingeführt werden. Zuletzt lässt das Sänger-Ich die Dame wissen, dass es ihr *liep* (4,3) sein möchte, wobei es die Anrede, die es vorher für die Dame gebraucht hatte, auf sich selbst bezieht. Wenn auch nicht in Wirklichkeit, so stehen das Sänger-Ich und die Dame einander zumindest in sprachlich-stilistischer Hinsicht nahe. In der Imperativform *lâ* (4,1, 4,3 und 4,4), die das Sänger-Ich dreimal an die Adresse der Dame richtet, verdeutlicht sich dessen Abhängigkeit von ihr: Das Sänger-Ich bittet und die Dame allein entscheidet, ob sie es erhört. Dabei ist sie keinesfalls zu aufwändigen Handlungen aufgerufen sondern nur insoweit gefragt, als sie bestimmte Dinge einfach zulassen muss.

Insgesamt zeichnet sich die Strophe durch ihre sprachlich und artikulatorische Eingängigkeit aus, die durch die Übereinstimmungen und die Ähnlichkeit der überwiegend einsilbigen Lexeme herbeigeführt wird. Auffällig ist vor allem der phonetische Reichtum an /l/-Lauten, der auch durch die dreimalige Repetition von *lâ* ergänzt wird. In Kombination mit der allgemeinen rhythmischen Leichtigkeit der Strophe (und des Refrains) täuschen diese Merkmale über die bedrückte Stimmung des Sänger-Ich hinweg, die in Kontrast zu der stilistischen Aufmachung der Strophe steht.

Offen bleibt zunächst, welche Funktion die offenkundige Diskrepanz zwischen Inhalt (Vollzug von Minnewerbung) und Form erfüllt. Denn abseits ihrer inhaltlichen Handlung artikuliert die Strophe über ihre rhetorische und formale Ausgestaltung doch vor allem ihre literarische Gemachtheit. Innerhalb dieses formalen Rahmens wirkt auch der Vollzug von Minnewerbung, dessen vorbildliche Umsetzung auf die Qualitäten des Minnewerbers hindeuten, als das Ergebnis einer künstlerischen Produktion. Damit schließt sie sich diese Strophe besonders an die erste Liedstrophe an, die mittels ihrer rhetorischen Gestaltung den Kunstcharakter von Minnewerbung betont.

Mittels der Inszenierung unterschiedlicher kommunikativer Ebenen kann hier einmal mehr gezeigt werden, dass zwar Minnesang-Freude nicht auf der Ebene des Minnesangs 1. Ordnung zu erlangen ist (besonders nicht für den Minnewerber selbst), dass aber Minnewerbung, sobald die als ästhetisches Ereignis zur Aufführung gebracht wird, durchaus Vergnügen bereiten kann. Dabei lässt sich in Bezug auf die Winterstettensche Strophe konstatieren, dass der Dichter in diesem Lied besonders das kunstvolle Wortspiel nutzt, um seine dichterische Virtuosität unter Beweis zu stellen.

Mit dem Abgesang der Strophe beendet das Sänger-Ich seine Apostrophe an die Minnedame und ergänzt, um seine Rede an die Dame zu erklären: *[I]ch bin ir sô gar gebunden, / diu mich twinget zallen stunden, / daz si mir niht den sin* (4,7ff.). Erneut wird dabei das Handeln der Dame mittels des Lexems *twingen* beschrieben (vgl. auch 2,4), welches in den Refrains

¹²⁴⁶ Ein noch verklausulierteres Klangspiel auf denselben Wortstamm findet sich in 12,3.

allerdings der Minne zugeschrieben wird. Auf diese Weise werden Minne und Dame hinsichtlich ihrer Wirkung auf das Sänger-Ich ein ums andere Mal parallel geschaltet. Deutlich wird dies auch darin, dass nicht nur die Dame das Sänger-Ich in der Weise *twinget*, als *daz si mir niht den sin* (4,9), sondern dass auch die *Minne twinget mir den sin* (4,10). In beiden Fällen ist also vor allem der Verstand des Sänger-Ich von den Verhaltensweisen der beiden weiblichen Instanzen betroffen.

Die abschließende fünfte Strophe, die nur bis zum Ende des Aufgesangs tradiert ist, enthält typische Frauenpreiselemente, birgt aber insgesamt wenig berraschendes. So werden zunächst die *[z]uht und elliū schene* (5,1) der *frowe* (5,2) gelobt, die ihrerseits mithilfe eines lobenden Epitheta als ein *selic wīb* (5,2) bezeichnet wird.¹²⁴⁷ Zudem besitzt die Dame *wīblich scham* (5,4) und *sist vor missewende vrī* (5,5). Ihre herausragende Position als eine vollkommene Frau wird durch das Bild der Krönung veranschaulicht, welche das Sänger-Ich seiner Dame angedeihen lassen möchte. Sie besitzt für das Sänger-Ich den Status einer Knigin, was zumindest insofern paradox ist, als dass eine Krönung die Dame für das Sänger-Ich in noch unerreichbarere Ferne rücken würde. Gleichwohl entspricht dieses Lob ebenso wie die vorangehenden Preiselemente der Gattungsnorm, doch offenbart es aufgrund seiner Paradoxie zugleich seine Gemachtheit und somit letztlich seine Litarizitt.

Insgesamt lässt sich die Liedhandlung weitgehend als Vollzug von Minnewerbung beschreiben. Die textinterne Kommunikationssituation wird durch ein Sänger-Ich bestimmt, das in der klassischen Doppelrolle des liebenden und singenden Ich auftritt. Obwohl das Singen in diesem Lied nicht durch metakommunikative Ausdrücke thematisiert wird, findet Ulrich mit der betonten Formelhaftigkeit der Minnehandlung, ihrer virtuosen stilistischen Gestaltung und mit dem intertextuellen Verweis auf Walther dennoch einen Weg, um die Poetizität der Minnewerbung auszustellen. Durch den Verweis auf Walther weist er sich selbst als Kenner der literarischen Tradition aus, der diese nicht nur repetierend aufgreift, sondern sich kreativ gestaltend mit ihr auseinandersetzt. Das Lied erschöpft sich demnach bei Weitem nicht in der bloßen Aneinanderreihung typischer Minnesangelemente, sondern lotet durch einen kreativen Umgang mit der literarischen Tradition den Gestaltungsspielraum der Gattung aus.

5. Auswahlliteratur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1077; Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, bes. S. 147f.; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 154; Haferland, Aufrichtigkeitsbeteuerungen, S. S. 232–252; Haferland, Hohe Minne, bes. Kap. 7; Jones, Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen; KLD II, S. 588f.; Lieb, Eigenzeit der Minne, S. 183–206; Ranawake, Strophenkunst, S. 279f.; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 149–158 und S. 472–474;

¹²⁴⁷ Nach Goheen bestimme die Synthese angeborener Schönheit, anerzogener Bildung und weiblicher Sittlichkeit das Wunschbild der Frau in den Winterstettenschen Liedern, in denen sich Standes- und Geschlechtsrolle – wie in diesem Fall – ebenfalls ergänzen (vgl. Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 154).

Touber, Strophenformen, S. 19; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 64.

Lied 26

1. Allgemeine Angaben

C: 93ra

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXIII.	36.XXXIII	XXVI.	59.XXVI
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	14	2.
		3.	27	3.
		4.	40	4.
		5.	53	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4wa 4mb / 4wa 4mb // 4wc 4md 4wc 4md // [A2we+A2we] 6mf 6mf [A2wg+A2wg+2mh] 7mh.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit stolligem Abgesang.

44 / 44 // 4444 // 46667

- I. 1. Stollen (V. 1–2) A
- II. 2. Stollen (V. 3–4) A
- III. Abgesang (V. 5–8) BB
- IV. Refrain (V. 9–12) R

Die Strophe zeichnet sich durch eine Viererstruktur aus. So umfassen Auf- und Abgesang jeweils vier Verse. Die Aufgesangsverse gliedern sich in zwei Verspaare, deren Enden einen Kreuzreim (ab ab) mit abwechselnd weiblich und männlich kadenziierten Versen bilden. Der Aufgesang ist regelmäßig vierhebig und ohne Auftakte. Mit Ausnahme der Stollengrenze sind die Versübergänge synaphisch gestaltet.

Die formalen Merkmale des Abgesangs (Auftaktregelung, Anzahl der Hebungen, Kadenzierung der Versenden, Reimschema) stimmen mit Ausnahme des Reimes selbst mit den Merkmalen des Aufgesangs überein. Dieses Bauprinzip könnte durch französische Reihenstrophen beeinflusst worden sein, wobei die Reimdifferenzierung im Abgesang aber wohl eher provenzalisch angeregt wurde.¹²⁴⁸ Während diese Form nach Ranawake für das höfische Sololied als veraltet gelte, weise der melodische Bau (abab cdcd) Affinitäten zu außerhöfischen Formen der Tanzbegleitung auf und dies könne wiederum auf Verbindungen zum volkstümlichen romanischen Tanzlied hinweisen.¹²⁴⁹

Der Bau der Strophe ändert sich schließlich mit Einsetzen des Refrains. Dieser ist deutlich umfangreicher als Auf- oder Abgesang. Er besitzt mehr Verse, die zudem umfangreicher sind als die übrigen Verse der Strophe. Zwar greift der Refrain die aus Auf- und Abgesang bekannte Vierhebigkeit zumindest in einem Vers auf, variiert diese aber durch Zäsurierung

¹²⁴⁸ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 293 und S. 299.

¹²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 293.

des Verses nach der zweiten Hebung. Es entsteht auf diese Weise ein weiblich kadenzierter Zäsureim (ee). Es folgt ein auftaktloses Sechsheberpaar mit männlicher Kadenz und Paarreim (ff) am Versende. Die Versübergänge innerhalb des Refrains sind bis zum dritten Refrainvers synaphisch und danach asynaphisch gestaltet. Der Wechsel von synaphischem zu asynaphischem Versübergang spiegelt sich auch in der veränderten Struktur des letzten Verspaares im Refrain wider. Im Vergleich zum übrigen Refrain wird hier die formale Komplexität noch einmal gesteigert, so dass die „ruhig“ beginnende Strophe gewissermaßen zum Ende hin ihren Kulminationspunkt erreicht. So ist der vierte Refrainvers, ebenfalls ein Sechsheber, nach der zweiten und vierten Hebung, also doppelt, zäsurirt. Dabei entsteht ein weiblich kadenzierter Binnenreim im Versinnern (gg), während das Versende mit einer männlichen Kadenz auf das Versende des folgenden Refrainverses reimt (hh). Dieser stellt mit sieben Hebungen den umfangreichsten Refrainvers dar.

Insgesamt zeichnet sich der Refrain gegenüber dem kanzonalen Strophenteil durch seine höhere Komplexität aus, wobei sich diese zudem vom Beginn bis zum Ende des Refrains steigert. Auch für den Refrain komme nach Ranawake ein nordfranzösisches Vorbild infrage, wobei allerdings Umfang und metrische Komplexität dieses Refrains als deutsche Merkmale anzusehen seien.¹²⁵⁰

c) Abweichungen von der Alternation:

2,7 *daz fröit mîn gemüete*: Zeigt unzureichende Versfüllung. Die fehlende Hebungssilbe könnte u. U. durch Annahme einer schwebenden Betonung am Versbeginn ausgeglichen werden. M und K ergänzen *seht* am Versbeginn, das die erste Hebungssilbe bildet und *-e* am Ende des Prädikats (*fröit-e*). Letzteres ist als 3. Prs. Sgl. Konj. Prät. (*daz fröite*) anzusehen, wobei C Apokope zeigt (die Form *fröit* ist auch 3. Prs. Sgl. Ind. Präs.). Schon H schlägt deshalb die Ergänzung der Flexionsendung *-e* vor. Statt am Versbeginn *seht* zu ergänzen, setzt H das Präfix *er-* vor das Prädikat (*er-fröit-e*).

3,3 *edels*: Statt *edeles* zeigt schon C aus metrischen Gründen diese synkopierte Form.

3,4 *tuot baz*: Zeigt Ausfall der Senkung, was im Liedvortrag ggf. durch Verkürzung ausgeglichen werden kann. Bei M und K erfolgt Ausgleich durch Ergänzung von *im*.

4,5/6 *gelîch : rîch*: Die Versausgänge müssten entsprechend des Reimschemas weibliche Kadenzen aufweisen, die Be, H, M und K durch Ergänzung des auslautenden schwachtonigen *-e* (*gelîche : rîche*) herstellen. So auch 5,1/3 *minneclîch : fröidenrîch*.

5,1/3 *minneclîch : fröidenrîch*: Vgl. 4,5/6 *gelîch : rîch*.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,1 *kalte*: C zeigt hier eine unterschiedliche Schreibung als im Folgevers *kalde* (1,2). Als Folge der Lenisierung des inlautenden /t/ nach /l/ kann im Mhd. /d/ mit /t/ alternieren (vgl. Paul §L112). Aufgrund der Wiederholung des Attributs in V. 1,2 vermutet K ursprünglich

¹²⁵⁰ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 292.

ein anderes Adjektiv: *küele* und *sûre* sieht er als Attribute zu *winde* bei Gottfried von Neifen bestätigt (GvN, Lied 27,1,3 und Lied 18,1,8).

1,1 *dîne kalden rîfen*: *Rîfen* ist eine mhd. Pl.-Form. Da das Nhd. keinen Plural von Raureif kennt, wird die Form als Singular übersetzt.

1,3 *mugent*: Die 3. Pers. Pl. Ind. Präs. kann im Alem. auf *-ent* enden. Bei H, M und K findet Normalisierung zur *-en*-Endung statt (vgl. Paul §M70, Anm. 8).

1,4 *des gesiht man jârlanc mê*: K ergänzt das Pron. *des* (Gen. Sgl. M/N – Bezugswort ist also *grüenes* (1,3)) durch Anhängen des Negationspartikels *-n* zu *desn*. Ähnlich konjizierten schon M. *gesiht* zu *en-siht* und H, der die Negation *niht* ergänzt (*jar lank niht me*). Die semantischen Auswirkungen dieser Eingriffe sind immens, da sie einen ex negativo eingeleiteten Sommerliedeingang in einen Winterliedeingang verändern (Sommer als Abwesenheit des Winters: Das Grüne, das der Winter zu einer anderen Jahreszeit zu ergreifen vermag, kann man nun in all seinem Glanz sehen). Die nicht programmatische Liedeinleitung [w]inter, *dîne kalte rîfen* (1,1) ist Teil eines literarischen Spiels, bei dem der Dichter die Grenzen bestimmter Gattungsnormen austestet und auf diese Weise die Literarizität des Gesagten ausstellt.

1,5 *wunneclîchem*: Wird in C mit Nasalstrich geschrieben (*wūneklichē*). Dieser wird bei Be immer nach <n> hin aufgelöst, doch regiert die Präp. *in* (1,5) hier ein Dat.-Objekt mit entsprechend auf *-m* flektiertem Attribut.

1,8 *liebun*: Bezieht sich auf *frowen* (Dat. Sgl. swF.). Die Form zeigt eine ältere Adj.- Endung auf *-un* (so auch 30,4,5 *liebun*).¹²⁵¹

3,1 *gen*: Ist, wie auch das bei H erscheinende *gein*, eine Kontraktionsform von *gegen*.

3,5 *wurd*: 3. Pers. Sgl. Konj. Prät.. Das Verb kann Konjunktivformen ohne und mit Umlaut bilden; die Form mit Umlaut (*würde*) ist seltener.¹²⁵²

5,4 *wunsch*: Hier ohne Artikel (vgl. Paul §S132ff.).

b) Sachkommentar:

2,8 *al der kriechen golt*: Gemäß westlicher Vorstellungen zeichnet sich Byzanz durch unermessliche Reichtümer und Preziosen aus: „Die Stadt Konstantinopel malte man sich als Schatzkammer aus“¹²⁵³. Trotz einer zunehmenden Entfremdung zwischen Ost und West gilt Byzanz noch im 11. Jahrhundert im Westen „als das Maß aller Dinge. Die lange Tradition der Byzantiner, die bis auf Konstantin den Großen und Augustus zurückreichte, konnte man nicht einfach ignorieren. Der sagenhafte Reichtum des Kaisers am Bosphorus weckte Neid und Bewunderung [...]. Byzantinischer Stil wurde im Westen in der Kleidung und der Architektur, im Kanzleiwesen und im höfischen Zeremoniell imitiert.“¹²⁵⁴

¹²⁵¹ Vgl. Klein, Thomas; Solms, Hans-Joachim; Wegera, Klaus-Peter (Hrsg.): *Mittelhochdeutsche Grammatik. Teil II: Flexionsmorphologie, Band 1: Substantive, Adjektive, Pronomina*, Berlin/Boston 2018, §A99.

¹²⁵² Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 728b.

¹²⁵³ Bauer: Franz Alto: „Byzantinische Geschenkdiplomatie“, in: *Byzanz – das Römerreich im Mittelalter, Teil 3: Peripherie und Nachbarschaft*, hg. v. Falko Daim u. Jörg Drauschke, Mainz 2010, S. 1–55, hier S. 29

¹²⁵⁴ Pratsch, Thomas: „Stationen einer Entfremdung. Papsttum und Byzanz am Vorabend der Kreuzzüge (9.–11. Jahrhundert)“, in: *Byzanzrezeption in Europa. Spurensuche über das Mittelalter und die Renaissance bis in die Gegenwart*, hg. v. Fotini Kolovou, Berlin/Boston 2012 (= *Byzantinisches Archiv*, 24), S. 15–26,

4,7 tiutsche rîch: Zwischen 1241 und 1280, der Zeitspanne, in der Ulrich urkundlich belegt ist, wird das deutsch-römische Reich maßgeblich durch Kaiser Friedrich II (1194–1250), den letzten Staufer Konrad IV (1228–1254) und das auf dessen Tod folgende Interregnum (1254–1273) geprägt. Die Zeit des Interregnums kennzeichnet sich aufgrund der fehlenden königlichen Zentralgewalt durch Instabilität.¹²⁵⁵ Diese führt zu einem Ausbau der Territorialherrschaften der Fürsten und Reichsstädte.¹²⁵⁶

1–5,11 pfande: Im Mhd. erfasst der Begriff *pfant* zunächst nur die Gegenstände, die durch einen Gläubiger zur Durchsetzung von Forderungen von einem Schuldner beschlagnamt werden: Das Pfand sichert die Forderung. Der Schuldner kann das Pfand durch Geld oder Sachgegenstände wieder auslösen; das Nicht-Auslösen eines Pfandes hat dessen Pfändung zur Folge.¹²⁵⁷ Die Pfandschaftspolitik des 14. Jahrhunderts dient vor allem der Sicherung von Herrschaftsrechten.¹²⁵⁸

4. Interpretation

Am Beginn des Liedes wendet sich das männlich codierte Sänger-Ich an den personifizierten Winter: *Winter, dîne kalte rîfen* (1,1). Der Winter wird anhand seiner gattungstypischen Erscheinungsformen beschrieben: Dazu gehören *kalte rîfen* (1,1), *kalde winde* (1,2) und *snê* (1,2), wobei die ungemütliche Winterstimmung vor allem durch die Dopplung des Attributs *kalde* evoziert wird.

Bereits am Beginn des zweiten Stollens leitet das pointenreiche Lied den ersten Erwartungsbruch ein, wenn hier statt des antizipierten Winterliedeingangs nun überraschend auf den Sommer umgeschwenkt wird¹²⁵⁹: *[S]waz die* (also *rîfen*, *winde* und *snê*) *grüenes mugent begrîfen*, / *des gesiht man jârlanc mê* (1,3f.). Über die Fähigkeit des Winters, das Frühlingsgrün zu erfassen, leitet das Sänger-Ich darauf über, dass von diesem Grün dieses Jahr mehr zu sehen sei *in sô wunneclîchem schîne* (1,5).

hier S. 24. Pratsch thematisiert in diesem Beitrag die historischen Hintergründe, die schon vor den Kreuzzügen zur Entfremdung Europas von Byzanz geführt haben. Pratsch stellt vor allem drei schwere Auseinandersetzungen zwischen den Kirchen Roms und Konstantinopels heraus, die den Prozess der gegenseitigen Entfremdung vorangetrieben und zunehmend verschärft hätten. Missverständnisse, wie etwa der Aufruf des Papstes zur Befreiung Jerusalems, hätten nach Pratsch zu einer zunehmenden Verschlechterung des Verhältnisses geführt und damit schließlich die Eroberung Konstantinopels durch die Teilnehmer des Vierten Kreuzzuges 1204 ermöglicht (vgl. Pratsch, Entfremdung, S. 26).

¹²⁵⁵ Es gibt zu dieser Zeit drei gewählte Könige; dazu zählen ein holländischer Graf, ein englischer Fürst und der König von Spanien (vgl. Dinzelbacher, Peter: „Interregnum“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 387).

¹²⁵⁶ Vgl. Dinzelbacher, Interregnum, S. 387f.

¹²⁵⁷ Vgl. Buck, Holger: „Pfand: II. Deutsches Recht“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretschger-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.

¹²⁵⁸ Vgl. Wehje, Lothar: „Pfandschaft, -politik“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretschger-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.

¹²⁵⁹ Die Konjekturen der älteren Editionen zielen auf eine Bereinigung dieses inhaltlichen „Lapsus“. Durch die Ergänzung eines Negationspartikels wird ein reiner Winterliedeingang geschaffen.

Der Sommer wird also ex negativo als Abwesenheit des Winters eingeführt. Die dabei umgesetzte Irritationsstrategie, die maßgeblich durch die Apostrophe des Winters bedingt wird, führt zu einem Erwartungsbruch, der mit einem Überraschungsmoment einhergeht. Vorgeführt wird dabei, dass die literarischen Natureingangsversatzstücke sich auch in unüblicher Weise aneinanderreihen lassen. Da die Natur in der Winterstettenschen Lyrik kaum als Spiegel der inneren Befindlichkeit des Sänger-Ich fungiert, ist es einerlei, ob Sommer oder Winter herrscht.¹²⁶⁰ Funktional losgelöst vom folgenden Liedinhalt rekurriert die Naturmotivik bei Ulrich im Sinne einer systemischen Referenz zuerst auf die Gattung und markiert dadurch gewissermaßen die Literarizität, ergo die Kunsthaftigkeit, des Gesagten.¹²⁶¹ Unter dieser Voraussetzung tritt das Sänger-Ich vor allem als Sangkünstler hervor. Aufgrund der Explizitheit der Gattungsreferenz und deren funktionaler Losgelöstheit von der Liebesthematik rückt diese Sänger-Ich-Rolle in den Vordergrund, auch ohne dass mittels metakommunikativer Ausdrücke das Sangthema evoziert wird.

Zur Mitte des Abgesangs hin verlagert sich der Fokus auf die Instanz des Sänger-Ich, das mit *seht* (1,6) zunächst die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer einfordert dabei zugleich die Performativität des Gesagten markiert, um dann zu erklären: *[D]az lâz ich alles sîn* (1,6). Die Tatsache, dass die Natureingangsthematik für das Sänger-Ich von nun an keine Rolle mehr spielt und dies auch zuvor nicht tat, zeigt einmal mehr, dass deren Funktion eher im Gattungs- und Kunstverweis zu suchen ist. Der Natureingang verweist darauf, dass hier Minnesang vollzogen wird.

Dementsprechend erklärt das Sänger-Ich im Folgenden seine Situation, welche vor allem durch sein Leiden kennzeichnet: *Wan ich lide grôze pîne / von der liebun frowen mîn* (1,7f.). Das Sänger-Ich spricht nun aus einer Rolle heraus, die sich durch die klassische Doppelcodierung als Liebender und Singender auszeichnet. Durch sein (Minne-)Singen wirbt es um die Dame. Dabei tritt diese selbst als Verursacherin seines Leidens auf, indem sie dem Sänger-Ich *[d]es wil [...] gelouben vil kleine / wan si hât gemeinen gruoze mir gar verzigen / unde lât mich sender nôt ze pfande ligen. / von welhen schulden muoze ich ez dulden ald wâ von / hât si mir ir gruoze verseit? des wâr, ich bin ungewon* (1,9ff.). Die Rolle des Sänger-Ich lässt sich hier weiter ausdifferenzieren zur Rolle eines klagenden Sänger-Ich,¹²⁶² wobei sich seine Klage auf das richtet, was die Dame, die gattungskonform als *diu reine* beschreiben wird, ihm verwehrt: ihren *gruoze* (1,10/13).

Der Ausdruck *gruoze* gehört zu den Schlüsselwörtern des Refrains, da sich aus ihm die die Bredouille des Sänger-Ich ableitet. So trauert das Sänger-Ich hier darüber, keinen *gemeinen gruoze* (1,10), ergo einen einfachen Gruß in höfischer Öffentlichkeit, erhalten zu haben,

¹²⁶⁰ Der inhaltlichen Verblendung von Auf- und Abgesang entspricht deren formale Verbindung. Durch Enjambements werden sowohl die Stollen- als auch der Auf- mit dem Abgesang verknüpft. Obwohl sich der letzte Naturvers erst im ersten Abgesangsvers findet, gehört er zu der syntaktischen Einheit des Aufgesangs.

¹²⁶¹ Diese findet ihre Entsprechung auch in der formalen Anlage der Strophe, welche an Tanzliedtraditionen anknüpft.

¹²⁶² Vgl. dazu auch Händl, Rollen, S. 303 (Anm. 188).

obwohl es dem Minnewerber doch eigentlich darum geht, den intimen Minnegruß von der Dame zu empfangen. Dass dem Sänger-Ich sogar der einfache Gruß versagt bleibt, ist gewissermaßen doppelt schlimm. Die Situation des Minnewerbers ist folglich prekärer als die anderer Minnewerber. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass einerseits die Minnewerbung des Sänger-Ich viel schwieriger ist als bei anderen Minnewerbern und andererseits, dass das Sänger-Ich aufgrund der besonderen Schwere seiner Situation in besonderer Weise zur Klage berechtigt ist.

Interessant ist, wie sich das Sänger-Ich erklärt, warum ihm die Dame selbst einen einfachen Gruß versagt. Es führt diesen Umstand darauf zurück, dass sie dem Sänger-Ich seine Minnewerbung nicht glaubt und sie für unwahr hält. Es scheint, als hätte die Dame, die eigentlich selbst ein Produkt von Minnesang ist, dessen Kunsthaftigkeit durchschaut. Aus diesem Grund lässt sie es *ze pfande ligen* (1,11): Das Sänger-Ich muss folglich der Dame eine Gegenleistung erbringen, um aus ihrem Pfand erlöst zu werden. Dass diese Gegenleistung nur im Minnedienst des Sänger-Ich bestehen kann, den die Dame aber wiederum für unwahr hält, bringt das Sänger-Ich in eine auswegslose Situation. Deren poetologische Bedeutung zielt darauf ab, dass die Artifizialität von Minnewerbung, die dadurch bedingt wird, dass sie (Kunst-)Dichtung ist, nurmehr die Notwendigkeit weiterer Minnewerbung bedingt. Das evoziert zugleich umgekehrt die Frage, ob Minnewerbung, wenn sie authentisch erscheine, nicht auch ein Ende von Minnesang bedeuten würde?

Wenn das Sänger-Ich verzweifelt fragt, *von welhen schulden* (1,12) es seinen Zustand erdulden müsse, so zeigt dies, dass die Reaktion der Dame von Seiten des Sänger-Ich auf Unverständnis stößt. Es ist sich keiner Schuld bewusst. Geschickt wird hier das semantische Muster von *pfand* und *schuld* eingeleitet, das auch im Fortgang des Liedes einen der wichtigsten metaphorischen Bereiche darstellen wird. Während die Sänger-Ichs im Winterstettenschen Œuvre üblicherweise ihre Dienstbarkeit gegenüber der Minnedame mittels einer Dienstformel bekunden, definiert sich die Dienstbarkeit des Sänger-Ich in diesem Lied über seine Schuld. Dass es diese nicht einmal selbst zu verantworten hat, weil Minnesang als Teil von Dichtung nun einmal fiktional ist, stellt dabei die besondere Pointe – und das eigentliche Problem des Sänger-Ich – dar. Zugleich ist diese Kausalitätskette besonders im Winterstettenschen Œuvre, so dass das Sänger-Ich geradezu mit Recht behaupten kann: *[I]ch bins ungewon* (1,13).

Die Folgestrophe schließt sich thematisch und metaphorisch unmittelbar an den vorangehenden Refrain an. Mit *[s]olt ich wunschen mir ze heile* (2,1) wird das *gruoz*-Motiv des Refrains pointiert, indem der mit dem Gruß vergleichbare Heilswunsch auf das Sänger-Ich selbst projiziert und dadurch gewissermaßen dem von Seiten der Dame ausbleibenden *gruoz* Abhilfe geschaffen wird. Das Tausch- bzw. Leihemotiv wird bis in den zweiten Stollen gesteigert, wo das Sänger-Ich sagt, es würde nehmen, *swaz nû ieman guotes hât*

(2,4), damit *diu reine in wîbes güete / spæche: „lieb, ich bin dir holt.“*¹²⁶³ Das Substantiv *guot*, was gemeinhin auf einen materiellen Besitz abhebt, wird hier auf die Zuneigung der Dame bezogen, die dem Sänger-Ich wertvoller wäre *danne al der krieichen golt* (2,8). Die immateriellen Werte überwiegen also die materiellen Werte, weil nur sie dem Sänger-Ich zur ersehnten Freude verhelfen können. Die hier als literarisches Prinzip eingeführte Spiegelung unterschiedlicher Wertsysteme gegen einander (byzantinisches Gold gegen Zuneigung der Dame) wird in den Folgestrophen aufgegriffen und klimaxartig gesteigert.

Die konkrete Bildlichkeit der Strophe wird im Refrain wieder auf das Spannungsgefüge zwischen *pfande* (2,11) und *schulden* (2,12) heruntergebrochen und abstrahiert. Während dieses Motiv in der ersten Strophe eher figurative Bedeutung aufweist, weil sie das Abhängigkeitsverhältnis des Sänger-Ich von der Dame verdeutlicht, existieren nach der zweiten Strophe in Form der beiden Wertsysteme (byzantinisches Gold vs. Zuneigung der Dame) zwei konkrete Bezugspunkte für diese Begrifflichkeiten. Wenn es im Refrain ferner heißt, die Dame würde dem Sänger-Ich *[d]es* (2,9) nicht glauben, so kann sich dieses Pronomen nunmehr auch auf die Zusage des Sänger-Ich beziehen, die Zuneigung der Dame gegen das Gold der Griechen einzutauschen, immaterielle Werte materiellen also vorzuziehen.

Gründe für die Ungläubigkeit der Dame lässt das Lied offen und es können nur Mutmaßungen angestellt werden. Anschließend an die erste Strophe wäre zu überlegen, ob die Dame die Gemachtheit des Minnesangs und damit auch die Schmeicheleien des Sänger-Ich als künstlich erkennt. Anders als das Sänger-Ich, das die Beweggründe der Dame tatsächlich nicht zu verstehen scheint (vgl. 2,12), würde die Dame in diesem Fall über ein poetologisches Hintergrundwissen verfügen (Minnewerbung ist Dichtung), das sie zu ihrem Handeln veranlasst. Die Komik bestünde dann darin, dass die Dame, die selbst ein Produkt der Minnedichtung ist, einen Wissensvorteil demgegenüber hat, der diese Minnedichtung erst vorträgt.

Dies lenkt den Blick auf die textinterne Kommunikationssituation und die Codierung der Sänger-Ich-Rolle. In der doppelt codierten Rolle des singenden und liebenden Sänger-Ich, ist das Sänger-Ich bloß (harmloser) Minnewerber (1. Ordnung). Doch diese Rolle ist ebenso fingiert wie der Vollzug der Minnewerbung selbst und zwar von einem Sänger-Ich, das als Sangkünstler in Erscheinung tritt. Indem der Sangkünstler Minnewerbung als eine Ausdrucksform von Dichtung inszeniert, ist er sich zugleich in der Lage, über die (poetologischen) Gesetzmäßigkeiten von Minnesang sprechen zu können (2. Ordnung).

¹²⁶³ Der Wortbeitrag der Minnedame ist ungewöhnlich und tritt im Winterstettenschen Œuvre ansonsten nur in den Tageliedern sowie in den Liedern 11 und 36 auf. In letzteren zeichnet sich, anders als in diesem Lied, die Rede der Dame durch ihren unhöfischen Duktus aus.

Ungewöhnlich ist zudem der Redehalt, der eine intime, zärtliche Gefühlsäußerung von Seiten der Dame darstellt. Umso wichtiger ist zu beachten, dass die Rede der Dame der Imagination des Sänger-Ich entspricht, wie es sich im Konjunktiv II *spæche* deutlich verdeutlicht. Die Rede wird folglich nicht wirklich vollzogen.

Die 1. und 2. Ordnung werden mittels der Figur der Dame, die sich als Adressatin von Minnewerbung eigentlich der 1. Ordnung zuordnet, hier aber die Poetizität der Werbung zu durchschauen scheint, so geschickt miteinander verblendet, dass es fast scheint, als wäre die Dame nicht Produkt des Sangkünstlers, sondern gleichberechtigte Protagonistin. Offenbar besitzt sie Kenntnisse, die es ihr erlauben, die Schmeicheleien des Minnewerbers als unecht zu erkennen. Somit ist ihre Reaktion auf die Minnewerbung des Sänger-Ich ein weiteres Mittel, um deren Gemachtheit auszustellen. Letzteres manifestiert sich auch im kunstvollen Umschwenken von der Winter- zur Sommerthematik am Liedeingang oder in der Hyperbolik der Minnewerbung¹²⁶⁴ der zweiten Strophe.

Ein Publikum aus Kennern ist in der Lage, die Übertreibung des Sänger-Ich hinsichtlich seiner Minnewerbung als solche zu identifizieren und seine (gespielte?) Ahnungslosigkeit als unterhaltsames Schauspiel wahrzunehmen. Zum Gespött wird dabei vor allem der naive Minnewerber (1. Ordnung), der die Hyperbolik seiner Rede nicht durchschaut. Komik wird schließlich auch über den Wissensvorsprung generiert, den Dame (und Publikum) miteinander teilen, während der Minnewerber ahnungslos seine Minnewerbung vorbringt und der Schmach der Dame ausgesetzt wird. Tatsächlich wird aber auch letztere der Komik ausgesetzt, denn ahnungslos ist lediglich der Minnewerber, während das Sänger-Ich als Sangkünstler durchaus den Wahrheitsgehalt der Minnewerbung einzuschätzen vermag. Der Sangkünstler mimt folglich lediglich den Ahnungslosen und wenn die Dame über den Minnewerber spottet, macht sie sich selbst zum Gespött des Sangkünstlers.

Die komikgeladene Inszenierung der textinternen Kommunikationssituation mit der Persiflage des klassischen minnesängerischen Handelns evoziert Fragen nach der Glaubwürdigkeit von Minnewerbung. Das Lied findet jedoch auch Antworten auf diese Fragen, indem es die Poetizität der Minnewerbung ausstellt, die sich nicht nur deren Hyperbolik äußert, sondern auch in der irritierenden Natureingangsstruktur, die losgelöst von minnethematischen Inhalten ihren eigenen Kunstcharakter signalisiert.

Das Aufwiegen der unterschiedlichen Werte führt beim Sänger-Ich zu der Erkenntnis, dass *fröide in edels mannes muote / tuot baz dan alles sîn guot* (3,1f.). Diese Einsicht besitzt eine Schlüsselfunktion, denn das Erlangen von (Minne-)Freude ist das Ziel jeglichen Vollzugs von Minnewerbung (1. Ordnung). Das Erlangen von (Sang-)Freude ist aber zugleich die Funktion, auf die auch die literarische Inszenierung des Vollzugs von Minnewerbung ausgerichtet ist (2. Ordnung).

Das minnewerbende Sänger-Ich leitet aus dieser Erkenntnis ab, dass es sein Bemühen um die Minnedame verstärken und die Zweifel an seiner Minnewerbung ausräumen muss. Zu seinem eigenen Unglück folgert das Sänger-Ich weiter, dass es seine vorangegangene Werbung überbieten muss, um deren Überzeugungskraft zu verstärken. Und so wirbt es:

¹²⁶⁴ Vor einem realhistorischen Hintergrund muss die Minnewerbung schon deshalb maßlos überzogen wirken, weil, gemessen an der sich meist durch (materiellen) Mangel auszeichnenden Realität, ein Verzicht auf jeglichen Reichtum unglaubwürdig erscheinen muss.

Wurd mir ein lieplich smieren / von der frowen mîn bekant / und ein minneclîchez zwieren, / daz nâeme ich für tûsent lant (3,5ff.). Die *pfand-schuld*-Metaphorik aufgreifend erklärt das Sänger-Ich sich bereit, tausend Länder für ein Lächeln der Dame zu geben. Das Gold der Griechen, das in der Vorstrophe die materiellen Werte symbolisierte, wird nun zu von *tûsent lant* (3,8) gesteigert. Damit wird der ohnehin schon hyperbolische und daher unglaubliche Vergleich der Vorstrophe um ein Vielfaches überboten, was wiederum den humoristischen Gehalt der Minnewerbung steigert.

Ein formales Merkmal, das zum Gelingen dieser Pointe beiträgt, ist auch die Positionierung des Tauschbildes innerhalb der Strophe. Dieses befindet sich nun bereits das zweite Mal am Ende der Strophe unmittelbar vor dem Refrain. Die Strophenhandlung steigert sich somit langsam auf ihren abschließenden Höhepunkt hin, der wiederum in sich von Strophe zu Strophe gesteigert wird. Für die vierte Strophe ist folglich am Ende der Strophe ein Tauschbild zu antizipieren, welches das der zweiten Strophe (tausend Länder gegen ein Lächeln) weiter potenziert.

Zunächst wird aber im Refrain die bereits bekannte Pointe erneuert. Das Sänger-Ich äußert sein Unverständnis über das ablehnende Verhalten der Dame, welches sich daraus erklärt, dass sie seine Minnewerbung nicht glauben will. Komisch wirkt nun vor allem, dass das Sänger-Ich mit der erneuten Steigerung der Tauschmetaphorik soeben die Gemachtheit seiner Minnewerbung offen zur Schau getragen hat, sich nun jedoch naiv-unwissend stellt und vorgibt, nicht zu wissen, was die Dame umtreibt. In Anbetracht der Artifizialität von Minnesang ergibt sich nun erneut die Frage, wie glaubwürdig diese Form der Minnewerbung ist.

Die vierte Strophe konzentriert sich auf eine Beschreibung des derzeitigen Ist-Zustands des Sänger-Ich. Sprachlich auffällig zeigt sich dabei die Verwendung von Ausdrücken, die semantisch den Wert von etwas ausdrücken. Viele dieser Lexeme treten innerhalb der Strophe jedoch in negierter Form auf. So resultiert aus der Betrachtung seiner gegenwärtigen Situation eine Reflexion des Sänger-Ich über seinen Wunschzustand: *Unwerde unde gar unmcære, / hiure unwerder danne vert / bin ich, der ich gerne wære / gar vor allen dingen wert* (4,1ff.). Sprachlich markant ist hier vor allem die Wiederholung des Wortstammes *wert* in *unwerde*, *unwerder* und *wert*, wodurch die Semantik von (Un-)Wert explizit hervortritt. Während das Lexem negiert wird, solange das Sänger-Ich seinen derzeitigen Zustand beschreibt, tritt es in der Schilderung seines Wunschzustandes in Bezug auf die Dame in seiner positiven Form *wert* (4,4) auf.

Die Bedeutung von *wert sîn* (vgl. 4,3f.) bleibt zunächst abstrakt. Erst im Abgesang wird nach einer kurzen Klage des Sänger-Ich (*sî tuot niender dem gelîch / sam si welle erhæren mich* (4,5f.)) anhand eines neuen Tauschbildes dessen Semantik spezifiziert. Die Position des Tauschbildes ist die gleiche wie in den beiden Vorstrophen; sie wird nunmehr von Seiten der Rezipienten ebenso antizipiert wie der Umstand, dass sie erneut eine Steigerung der zuvor genannten Tauschhandlung impliziert. Und so heißt es: *[N]û nâeme ich für tiutsche rîch,*

/ *daz si baz bedæhte sich* (4,7f.). Komik entfaltet diese Aussage nicht nur wegen der Hyperbolik des vorgeschlagenen Handels, der im Vergleich zu den beiden vorangehenden Vorschlägen des Sängers-Ich nun in illusorische Höhen geschraubt wird. Komik wird vor allem dadurch generiert, dass das Sängers-Ich sich wünscht, dass die Dame sich besinnt und ihm glaubt, was in Anbetracht der immer übertriebeneren Handel und der dadurch immer deutlicher ausgestellten Artifizialität der Minnewerbung geradezu aberwitzig erscheint. Spätestens mit dieser Strophe ist das Tauschbild, dessen Basis das Konzept der mittelalterlichen Pfandleihe bildet, zu einem Dauerwitz geworden.

Die Diskrepanz zwischen ernst gemeinter Minnewerbung und der Glaubwürdigkeit einer vollkommen hyperbolischen Minnewerbung lässt sich auch an dieser Stelle nur durch die geschickte Inszenierung der liedinternen Kommunikationssituation erklären. Als Sangkünstler singt das Sängers-Ich darüber (2. Ordnung), dass es als liebendes und singendes Sängers-Ich Minnewerbung vollzieht (1. Ordnung). Während der Sangkünstler durch das Ausstellen der Gemachtheit seiner Minnewerbung Komik generieren kann, vollzieht der doppelt codierte Minnewerber, der sich der Gemachtheit seiner Minnewerbung nicht bewusst ist, ganz ernsthaft seine Minnewerbung.

Der (ernstgemeinte) Vollzug von Minnewerbung wird in diesem Lied fast ebenso persifliert, wie das Ernstnehmen der Minnewerbung. Dabei geht es jedoch nicht darum, die Implikationen der hohen Minne oder die Gattung zu konterkarieren, in der diese sich äußern. Im Fokus dieses Liedes stehen vielmehr die Möglichkeiten der Gattung mit Blick auf ihre Unterhaltungsfunktion. Es wird gezeigt, dass Minnewerbung unter der Voraussetzung ihrer eigenen Poetizität durchaus Freude vermitteln kann.

In der fünften Strophe findet sich schließlich der Frauenpreis, den dieses Lied als grundlegender Bestandteil eines Minneliedes bisher vermissen ließ. Zugleich wird auch der Running gag der Vorstrophen zu seinem abschließenden Kulminationspunkt gebracht. Doch zunächst adressiert das Sängers-Ich in mehreren anaphorisch beginnenden Preisversen seine *frowe* (5,1): *Frowe, schæne, minneclîch, / frowe, kiusche, wolgezogen, / frowe, in güete fröidenrîch, / wunsch hât an iu niht gelogen* (5,1ff.). Das Lob der Minnedame erfolgt mittels genretypischer lobender Epitheta und so wird am Beginn der Strophe vor allem deutlich, dass hier ein vorbildlicher Minnesang vollzogen wird, der den Gattungskonventionen vollstens Rechnung trägt.

Mit Beginn des Abgesangs schwenkt die Strophe auf das Wunschszenario des Sängers-Ich um, das davon träumt, die Dame zu küssen: *[A]ch, solt ich iuch küssen tougen, / daz wære unvergolten gelt* (5,5f.). Auch in diesem Wunsch klingt das diesem Lied zugrundeliegende literarische Prinzip an, immaterielle Werte gegen materielle aufzuwiegen, wobei den immateriellen Werten stets der Vorzug gegeben wird.¹²⁶⁵

¹²⁶⁵ In Betracht zu ziehen ist, ob mit dem sechsten Vers, *daz wære unvergolten gelt* (5,6), nicht eine Antwort auf die Frage des Sängers-Ich in Bezug auf die *schulden* (1–5,12) gegeben wird, wegen der es bei der Dame

Wie erwartet, wird das Tauschmotiv in dieser Strophe nochmals überboten. Das Küssen stellt die innigste Stufe der Zärtlichkeit dar, die das Sänger-Ich in Bezug auf die Dame imaginiert und die es sich von ihr wünscht. Entsprechend hoch muss auch das Gegenangebot ausfallen, das es dieser Liebesgeste an Wert beimisst. Könnte das Sänger-Ich die Dame küssen, *daz næme ich für alle die welt* (5,8). Damit erreicht der aus *al der kriechen golt* (2,8), *tûsent lant* (3,8) und *tiutsche rîch* (4,7) bestehende Klimax seinen Höhepunkt.¹²⁶⁶

In Anbetracht der offen vorgeführten Artifizialität der Minnewerbung generiert der abschließende Refrain ein letztes Mal Komik, wenn der Minnewerber mit naivem Unverständnis auf die Dame reagiert, die seiner Minnewerbung nicht glaubt.

Insgesamt zeichnet sich das Lied durch sein komisches Potential aus, das sich nicht nur von Strophe zu Strophe entwickelt sondern überdies sogar steigert. Als konzeptionellen Grundrahmen nutzt der Dichter das mittelalterliche Pfandleihesystem, das er mit minnethematischen Entitäten besetzt. Anlass der Komik ist aber nicht etwa die Umdeutung dieses Systems, sondern dessen maßloses Überspannen, das sich in den immer unrealistischeren Offerten des Sänger-Ich äußert. Die Tauschkomponenten sind so hyperbolisch, dass der gesamte Auslöseprozess nur noch lächerlich erscheint. Die Minnewerbung erscheint dadurch einerseits überzogen, andererseits stellt die schrittweise Steigerung der Angebote ins Unrealistische sie höchst artifizielles Konstrukt aus.

Das Gelingen dieser Pointen wird maßgeblich durch die Codierung der Sänger-Ich-Rolle bedingt, die zwischen der klassischen Rolle des Minnewerbenden und der Rolle des Sangkünstlers oszilliert.¹²⁶⁷ Mittels dieser spezifischen Gestaltung der textinternen Kommunikationssituation tritt die künstlerische Gemachtheit der Minnewerbung zutage, die sich auch über die dynamische rhythmische Gestaltung artikuliert. Letztere dient als rhetorisches Hilfsmittel gewissermaßen der plastischen Ausgestaltung des Liedinhalts, der aus der dargestellten Poetizität der Minnewerbung ihre allgemeine Unterhaltungsfunktion ableitet. Zusätzlich wird dieses Thema durch die formalen Anklänge der Strophe an französische Tanzliedformen betont.

5. Auswahl Literatur

Bauer, Byzantinische Geschenkdiplomatie; Buck, Pfand II: Deutsches Recht; Dinzelbacher, Interregnum, S. 387f.; Eikermann, Denkformen, S. 149; Händl, Rollen, S. 303; KLD II, S. 589f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49; Pratsch, Entfremdung; Ranawake, Strophenkunst, S. 292ff.; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 54–69 und S. 439–442; Touber, Strophenformen, S. 19; Wehye, Pfandschaft, -politik.

ze pfande liegt. Vielleicht könnte das Küssen der Dame die unbezahlte Schuld (*unvergolten gelt*) sein, für die das Sänger-Ich *ze pfande* liegen muss.

¹²⁶⁶ Die bisherige Pfandkonzeption, bei der das Sänger-Ich etwas für die Zuneigung der Dame gibt, wird hier so verdreht, dass das Sänger-Ich beim Küssen selbst den aktiven Part übernimmt, während die Dame relativ passiv bleibt. Das Sänger-Ich würde also in doppeltem Sinne die Rolle des aktiv Gebenden übernehmen.

¹²⁶⁷ In anderen Liedern kennzeichnet der Dichter die Ebenen des Minnesangs 1. und 2. Ordnung deutlicher, indem er poetologische Metaebenen etwa durch den Gebrauch metakommunikativer Ausdrücke markiert.

Lied 27

1. Allgemeine Angaben

C: 93^{ra}–93^{rb}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	Von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXIV.	36.XXXIV.	XXVII.	59.XXVII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	12	2.
		3.	23	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: A2wa A2wa 3mb A2wc / A2wd A2wd 3mb A2wc / / A4me A4me A2wc.

b) *Strophenform und -bau*: Rundkanzone.

2232 / 2232 // 442

I. 1. Stollen (V. 1–4) AB

II. 2. Stollen (V. 5–8) AB

III. Abgesang (V. 9–11) CB

Die beiden vierversigen Stollen bestehen aus einem auftaktigen, paargereimten Zweihebersverspaar (aa bzw. dd) mit einer weiblichen Kadenz am Versende. An dieses schließen sich ein auftaktloser Dreiheber mit einsilbig-männlicher Kadenz sowie ein auftaktiger Zweiheber mit weiblicher Kadenz am Versende an. Stollenübergreifend sind die Dreiheber ebenso durch Reim verbunden wie die stollenabschließenden Zweiheber. Der durch Kurzverse geprägte Aufgesang zeichnet sich durch eine hohe metrische Dynamik aus.¹²⁶⁸

Der Abgesang kontrastiert die rhythmische Zersetzung der Stollen, indem er diese Kleinteilung wieder aufhebt.¹²⁶⁹ So steigern sich im ersten Verspaar des Abgesangs die Hebungszahlen auf vier. Die Paarreimung am Versende (ee) sowie die Auftakigkeit am Versbeginn, die als formale Merkmale beide bereits aus dem Aufgesang bekannt sind, werden hier beibehalten. Durch die Verlängerung der Verse wirkt dieses Verspaar jedoch etwas getragener als seine umgebenden Verse. Am Abgesangsende wird der Stollenschlussvers aufgegriffen. Durch den mit den Stollen übereinstimmenden Reim wird zwischen Auf- und Abgesang zusätzlich eine enge metrische Bindung geschaffen.

¹²⁶⁸ KLD II nimmt Dreiheberstollen an (vgl. KLD II, S. 590).

¹²⁶⁹ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 260. Nach Ranawake sei es möglich, dass diese Strophe als Variationsform zu einem Stollentyp aus Vier- und Fünfhebern gehört, den die deutschen Sänger der „heimischen Strophenkunst verdanken“ (ebd., S. 258). Im Unterschied zu diesem Stollentyp weist die vorliegende Strophe allerdings eine starke Kleinteilung der Stollen zu Zwei- und Dreihebern sowie nahezu durchgängige Auftakigkeit auf. Besonders die Baugruppe aus Zweiheberpaar mit anschließendem Dreiheber ist auch in Lai und Descort bzw. in provenzalischen Strophen, z. B. der estampida oder alba, zu finden (vgl. ebd., S. 312).

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,3 *warn sanc*: Zeigt beschwerte Hebung.

1,6 *sanc*: Um Konflikt zwischen Wort- und Verston zu vermeiden, müsste hier von einer schwebenden Betonung ausgegangen werden. Vgl. auch *sanc* (1,6; *Grammatischer Kommentar*).

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,6 *sanc*: Wird bei Be zu *schrige*, um Reim auf *lige* (1,7) herzustellen, denn bei Be liegen die Versenden so: *ein wahter lute schrige* / *,Swer bi trut lige* / *an armen blang* / *der hebe sich ringe*.¹²⁷⁰

2,7 *lieb*: Ein ähnliches Wortspiel auf den Stamm *lieb/liep* zeigt Ulrich von Winterstetten auch in Lied 7 zeigt. Das hier inszenierte Verwirrspiel basiert auf der Polysemie von *lieb* und wird zudem durch die Alliteration (und Polyptoton) stilistisch reizvoll. Die übrigen Editionen nehmen das Wortspiel zurück und schreiben *lip* statt *lieb*

2,10 *gebuit*: Von *gebieten* stV.; nhd. *gebieten*, *befehlen*, in einem weiteren Sinn aber auch *jemanden verabschieden*, *gehen lassen*.¹²⁷¹ Letzteres ist in hier gemeint: Der Ritter bittet die Dame um den tageliedspezifischen *urloup*.

3,9 *diu frowe sprach*: Nach K müsse diese Inquitformel in *der ritter sprach* verändert werden, da in den Tageliedern Lied 7, 13, 28 und 29 der letzte wörtliche Redeteil, mit dem die Lieder zugleich schließen, stets dem Ritter in den Mund gelegt werde. Dieser versichere der Dame seine Treue, bevor er sie verlasse. Zudem nehme die Rede der Dame hier bereits den gesamten Rest der Strophe ein, was mit Blick auf den Ritter unverhältnismäßig sei. Zuletzt sei es nach K auch bei Gottfried von Neifen, dem mutmaßlichen Vorbild Ulrichs von Winterstetten, der Ritter, der am Ende der Lieder der Dame seine Treue schwört.¹²⁷² Diese Argumente überzeugen kaum, denn so fest wie von K behauptet, ist die Struktur des Tageliedes bei Ulrich nicht. Anders etwa als in den Liedern 7, 13 und 29 erhält der Ritter hier bereits in der zweiten Strophe das Wort; zudem übernimmt die Dame auch in Lied 28 die letzte wörtliche Rede (vgl. auch *Interpretation*).

b) *Sachkommentar:*

Deutsches Tagelied: Vgl. Sachkommentar Lied 7.

2,9 *ritter*: Vgl. Sachkommentar Lied 13.

2,10 *ich bin dîn*: Vgl. Sachkommentar Lied 30.

4. Interpretation

Das Tagelied 27 beginnt programmatisch mit einer Eingangsformel, die den nahenden Morgen ankündigt: „*Der tag uns nâhet*“ (1,1). Als Sprecher bzw. Sänger tritt in der ersten Strophe der Wächter (vgl. 1,5) auf, der *disen warn sang* (1,3) insbesondere an die heimlich

¹²⁷⁰ Vgl. Benecke, *Beiträge*, Bd. 1, Theil 1: Minnesinger, S. 241.

¹²⁷¹ Vgl. *Lexer* Bd. 1, Sp. 754.

¹²⁷² Vgl. *KLD II*, S. 590

bei einander liegenden Liebenden richtet bzw. denjenigen, der seinen Gesang *niht versmâhet* (1,2) und der *bî trût* (1,6) *an armen blang* (1,7) liegt.¹²⁷³ Adressat der Wächterrede ist folglich der liebende Ritter, der aufgefordert ist, sich zu erheben (vgl. 1,8) und seine Geliebte in Anbetracht des nahenden Tages (vgl. 1,9) zu verlassen, um nicht entdeckt zu werden. Über den bloßen Warngesang hinaus spielt der Wächter zugleich auf die Konsequenzen an, die ein Entdecken der Liebesbeziehung haben könnte: *[I]ch fürhte melde, diu nie gelag / ze solhem dinge* (1,10f.). Im Sinne der Geheimhaltung wird die Liebesbeziehung vom Wächter nicht explizit genannt, sondern mit dem allgemeinen *ze solhem dinge* umschrieben.¹²⁷⁴ Gleichwohl gelingt es dem Wächter mit der Anspielung auf die Konsequenzen des Entdecktwerdens, den Druck auf den Ritter zu erhöhen und ihn zum Abschied von der Dame zu bewegen. So fungiert der Wächter als Vertrauter der Liebenden, der ihrer Liebesbeziehung Spielraum verschafft, indem er sie von der höfischen Öffentlichkeit abschirmt.¹²⁷⁵

Die erste Strophe leitet in typischer Weise in die Tageliedthematik ein: Sie stellt nicht nur die typische Figurenkonstellation aus den Liebenden und dem Wächter vor, sondern auch das Spannungsverhältnis, das aus der Notwendigkeit der Geheimhaltung und dem zu befürchtenden Entdecktwerden resultiert. Es ist zugleich ein Spannungsverhältnis zwischen der Intimität des Liebespaares, was für eine erfüllte höfische Liebe steht, und der höfischen Öffentlichkeit, welche die Einhaltung der höfischen Konvention gewährleistet.

Die zweite Strophe ist durch die Kommunikation zwischen Dame und Ritter geprägt; der Wächter hingegen tritt nun vollständig zurück. „*Owê, uns beiden!*“, hebt die Dame, die hier als *daz reine wîb* (2,3) eingeführt wird, mit ihrer Klage an. Aus der Warnung des Wächters folgert sie: *[W]ir müezen scheiden* (2,2). Meistens ist der emotionale Part in Tageliedern der Figur der Dame vorbehalten und so spricht sie auch hier *mit trehenden ougen* (2,4). Die Trauer der Dame ist für das Tagelied insofern bedeutsam, als sie die (erfüllte) Liebe zwischen dem Liebespaar als wertvoll in einem höfischen Sinne ausweist.¹²⁷⁶

Dem Gefühlsausbruch der Dame folgt eine neuerliche Liebesvereinigung des Paares: *[E]in umbevâhen / und smucken nâhen / lieb an liebes lieb / ergienc dâ tougen* (2,5ff.). In Anbetracht der bevorstehenden Trennung der Liebenden ist diese letzte Liebesvereinigung in der Regel durch besonders viel Nähe und Zärtlichkeit geprägt. Diese Nähe spiegelt sich

¹²⁷³ Wie in den Tageliedern 7, 13 und 29 dominiert der Auftritt des Wächters die erste Strophe. Ausnahme ist Tagelied 28, in dem der Auftritt des Wächters und seine Rede auf die Aussage *ez tagt* (1,5) begrenzt sind. Die situative Einleitung ins Tageliedgeschehen übernimmt in Lied 28 vor allem die Erzählinstanz.

¹²⁷⁴ Dem literarischen Kenner ist bereits jetzt die Zuordnung dieses Liedes zur Gattung des Tageliedes möglich. Aufgrund der gattungsimmanenten Regeln ist es ausreichend, wenn der Wächter an dieser Stelle das Liebesverhältnis des Paares nicht explizit benennt, sondern es lediglich als *dinge* (1,11) umschreibt. Dank seiner Periphrase kann der Wächter sichergehen, dass er durch seinen öffentlich vorgetragenen Warngesang das Paar nicht an die höfische Öffentlichkeit verrät. Aufgrund der Performativität des Liedes ist dieses – so die tageliedspezifische Pointe – aber ohnehin informiert.

¹²⁷⁵ Vgl. Göhler, Peter: „Zum Boten in der Liebeslyrik“, in: Gespräche – Boten – Briefe: Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis, hg. v. Horst Wenzel, Berlin 1997 (= PhSt; H. 143), S. 77–85, hier S. 84.

¹²⁷⁶ Zur Bedeutung des Weinens, über das im Tagelied die Emotionalität der Abschiedssituation verdeutlicht wird, vgl. auch die Interpretation von Lied 7.

hier sprachlich in dem alliterativen Wortspiel zwischen den polysemen Lexemen *lieb*, *liebes* und *lieb* wider. Da *lieb* sowohl *die Geliebte* als auch *den Geliebten* meinen kann, sind unterschiedliche Lesarten dieser Textstelle möglich. Die Austauschbarkeit der Bedeutungen ist ein Ausdruck des engen Kontakts zwischen den Partnern, denn Geliebte und Geliebter sind einander so nahe, dass eine Unterscheidung nicht möglich ist.

Mit Beginn des Abgesangs geht die wörtliche Rede auf den Ritter über. Er *sprach ze der frowen sîn*: / „gebuit mir, lieb, wan ich bin dîn, / dast âne lougen.“ (2,9ff.). Nach der erneuten Liebesvereinigung des Paares ist die Bitte des Ritters um *urloup* zu erwarten. Hier hingegen fordert der Ritter die Dame auf, ihn zu verabschieden und zugleich versichert er sie mittels der bekannten Dienstformel (*ich bin dîn*) seiner uneingeschränkten Treue.¹²⁷⁷ Obgleich in der Verabschiedungsbitte des Ritters das mit *urloup* verbundene Vorstellungskonzept mitschwingt, wird dieser Begriff nicht explizit thematisiert. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass das *urloup*-Motiv¹²⁷⁸ ein so fester Gattungsbestandteil ist, dass es bei der Rezeption eines Tageliedes automatisch antizipiert und unwillkürlich mitgehört wird – und zwar selbst dann, wenn es nicht erwähnt sondern lediglich darauf alludiert wird.

Nachdem der Ritter die Dame gebeten hat, ihn ziehen zu lassen, schwenkt die wörtliche Rede wieder zu der Dame, die die Abschiedssituation zusammenfasst: *Du scheidest von hinnen / in mînen sinnen / wart mir nie sô wê*“ (3,1ff.). Stärker als in der Vorstrophe wird hier noch einmal die Funktion der Dame herausgearbeitet, die Emotionalität des Abschieds zu betonen. Neben *mir wart nie sô wê* (vgl. 3,3) finden sich *ich muoz sorgen* (vgl. 3,5) und *mîn fröide ist kleine* (3,8) als Gefühlsäußerungen, die ihren Kummer verdeutlichen. Diese Äußerungen werden gleichmäßig über die Strophe distribuiert; sie bilden sowohl die Ausgangs- als auch Schlusspunkte ihrer Gedanken. Durch ihre Verteilung sind die Gefühlsäußerungen durch die gesamte Strophe hindurch präsent, wodurch wiederum der Aspekt der mit dem Abschied verbundenen Trauer in besonderer Weise in den Fokus rückt. Dies ist insofern bedeutsam, als sich der Wert der Liebe des Paares an der Größe der Trauer bemisst, die ihnen der Abschied beschert.

Die Trauer der Dame begrenzt sich auf ihre *sinne* (vgl. 3,2), erfasst aber das Herz nicht. Als das emotionale Zentrum wird dieses stattdessen mit der Liebe, der bedeutsamsten Emotion, verbunden: *sît ich in rehtem herzen dich / mit triuwe meine* (3,10f.). Indem die Emotionen, die jeweils in *herz* und *sinne* angesiedelt sind, in ein unmittelbares Kausalitätsverhältnis gebracht werden (die Trauer ist so groß, weil die Liebe so groß ist), erfolgt aber eine

¹²⁷⁷ Zum lehnsrechtlichen Ursprung dieser Dienstformel und ihrer Bedeutung im Diskurs der Minnelyrik vgl. die Interpretation von Lied 8.

¹²⁷⁸ Zur Bedeutung und literarischen Tradition von *urloup* vgl. die Interpretation von Lied 9.

Verbindung des rationalen und des emotionalen Zentrums des Menschen miteinander.¹²⁷⁹ In der *minne* verbinden sich diese komplementären Wirkungsräume gleichsam miteinander.

Die Liebeserklärung der Dame und ihre damit verbundene Treueversicherung ist als Antwort auf den Treueschwur des Ritters (vgl. 2,10) zu begreifen. Das wiederum lässt auf eine gegenseitige, vor allem aber dauerhafte Liebe schließen – ein Aspekt, den zu betonen dem Dichter wichtig ist und den er auch durch andere Techniken immer wieder hervorhebt. So pointieren etwa das Attribut *rehtem* (3,10) und das Adverb *mit triuwen* (3,11) die Aufrichtigkeit und die Dauerhaftigkeit – und damit letztlich den höfischen Wert – der Liebe. Beide erfahren im höfischen Wertekanon eine feste Verankerung. Vor allem aus diesem Grund ist auch von der durch von Kraus vorgeschlagenen Konjektur der Inquitformel *diu frowe sprach* (3,9) abzusehen, da sie erst in ihrer Abschlussrede dem Ritter eine semantisch gleichwertige Antwort auf seinen Treuerschwur (*ich bin dîn* (2,10)) gibt.¹²⁸⁰

Insgesamt legt dieses Lied viel Wert auf die Vermittlung der Werthaftigkeit der Liebe, während die eigentliche Liedhandlung beizeiten vergleichsweise knapp geschildert wird. Aufgrund der Bekanntheit des Tagesliedes und seiner spezifischen Handlungsmuster ist jedoch eine ausführliche Schilderung des gesamten Handlungsmusters nicht erforderlich, da bestimmte Handlungsvorgänge allein schon durch die Einordnung des Liedes in die Gattung des Tageliedes evoziert werden. So ist etwa der Weckruf des Wächters von entscheidender Bedeutung, weil er die Gattungszugehörigkeit des Liedes markiert. Statt aber den Abschied des Ritters zu beschreiben, kann der Dichter, weil dieser Abschied sowieso mitgedacht wird, auf dessen Schilderung verzichten und den freiwerdenden Raum stattdessen nutzen, um einmal mehr die höfische Werthaftigkeit der Liebe zu akzentuieren.

Die rhythmische Kleinteiligkeit der Strophe kontrastiert die eher getragene Abschiedsthematik und den Schmerz, den der Abschied insbesondere für die Dame bedeutet, nur scheinbar. So spiegelt sich die unbeschwerte Rhythmik vor allem in den Sprachspielen und Wortwechseln, die besonders in der zweiten Strophe dargeboten werden. Zudem fungiert die Abschiedsszene hier bloß als Mittel zum Zweck, denn sie vermittelt mit der Dauer- und Werthaftigkeit einer erfüllten höfischen Liebe ein Thema, das über andere Liedgattungen nicht zu vermitteln ist.¹²⁸¹ Und dieses eigentliche Thema, auf dessen Pointierung der Dichter viel Wert legt, verbindet sich wiederum gut mit der munteren Rhythmik.

5. Auswahlliteratur

Corneau, Christoph: „Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang“, in: Festschrift Walter Haug u. Burghart Wachinger, hg. v. Johannes. Janota. Tübingen 1992, Bd. 2, S. 695–708;

¹²⁷⁹ Sie seien nach Kühnel nicht länger als von einander getrennte Prinzipien zu begreifen (vgl. Kühnel, Jürgen: „Wolframs von Eschenbach *sîne klawen*“, in: Gedichte und Interpretationen: Mittelalter, hg. v. Helmut Tervooren, Stuttgart 1993 (= RUB; 8864), S. 144–168, hier S. 157).

¹²⁸⁰ Vgl. dazu auch *diu frowe sprach* (3,9) im Grammatischen Kommentar.

¹²⁸¹ So bietet zwar auch die Pastourelle die Möglichkeit, eine erfüllte Liebe zu beschreiben, doch ist diese aufgrund der zumeist bäuerlichen Codierung des Mädchens keine höfische.

Behr, Hans-Joachim: „Die Inflation einer Gattung: das Tagelied nach Wolfram“, in: *Lied im deutschen Mittelalter*, hg. v. Cyril Edwards, Tübingen 1996, S. 195–202; Göhler, Zum Boten in der Liebeslyrik; Händl, Rollen, S. 303ff.; Hatto, Arthur T. (Hrsg.): *Eos: an enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*, London 1965; KLD II, S. 590; Hausner, Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters, S. 25f.; Kühnel, Wolframs von Eschenbach *sine klauen*, S. 157; Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 49; Ranawake, *Strophenkunst*, bes. S. 260ff.; Toubert, *Strophenformen*, S. 19; Wolf, Alois: *Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern*, Darmstadt 1979.

Lied 28

1. Allgemeine Angaben

C: 93^{rb}

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXV.	36.XXXV	XXVIII.	59.XXVIII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	12	2.
		3.	23	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: [A2ma+A3wb] A3ma / [A2ma+A3wb] A3ma // A4mc A4mc A4md A4mx A4md.

b) *Strophenform und -bau*: Kanzone.

53 / 53 // 44444

I. 1. Stollen (V. 1–2) A

II. 2. Stollen (V. 3–4) A

III. Abgesang (V. 5–9) B

Die dreistrophige, durchgehend auftaktige Kanzone besteht aus zwei zweiversigen Stollen und einem fünfversigen Abgesang. Der Aufgesang mit einer Folge aus zwei Stollen mit je einem Fünf- und anschließendem Dreiheber ist kreuzgereimt (ba ba). Die beiden weiblich kadenzierten Fünfheber, welche die Stollenspitze bilden, sind nach der zweiten Hebung zäsurirt und bilden somit einen zusätzlichen einsilbig-männlich kadenzierten Zäsureim (a) mit dem Stollenschluss.¹²⁸² Der durchgehend asynaphisch gestaltete Aufgesang ist melodisch und rhythmisch aufgrund der Kadenzwechsel, der Reimgestaltung und der Zerlegung der Stollenanfangsverse recht dynamisch.

Der Abgesang, eine Abfolge aus fünf Vierhebern, wirkt gegenüber dem Aufgesang ruhiger und gleichmäßiger. Die Vierheber sind alle unzäsurirt und enden regelmäßig auf eine einsilbig-männliche Kadenz. Dabei bildet das erste Vierheberpaar einen Paarreim (cc), während das folgende Vierheberpaar mit Reim dd durch eine Waise (x) unterbrochen wird. Letztere bildet den einzigen Bruch im ansonsten ausgeglichenen Abgesang.

c) *Abweichungen von der Alternation*:

3,3 daz geschach: Der diesem Vers fehlende Auftakt könnte durch eine Instrumentalstimme ausgeglichen worden sein. Bei Be, H, M und K erfolgt Ergänzung von *dâ* zur Herstellung des Auftaktes.

¹²⁸² Zu vermuten wäre, dass Ulrich eine Anregung für die Gestaltung seiner Stollen mit durchgehender Auftaktigkeit und Wechsel von weiblicher und männlicher Kadenz bei den romanischen Kanzonen gefunden habe. Gegen diese These spricht allerdings, dass Ulrichs Stollen im Romanischen nicht sehr verbreitet ist und auch Ulrichs Abgesang mit auftaktigen Vierhebern bei diesen romanischen Formen nicht vorkommt (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 267f.).

3,9 kus: K kehrt die Elision dort um (*kusse*), wo schwachtoniges <e> zwischen einer Hebung und einer darauffolgenden Senkung liegt.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,3 enpflag: Bei H und K erfolgt Tilgung des Präfixes *en-*, was bei K mit der Mundartlichkeit von *enphlegen* begründet wird.¹²⁸³ Die Form *enphlegen* (nhd. = *genießen, handeln*), die dem Infinitiv *phlegen* (nhd. = *behüten, sorgen für (als Pflicht), betreiben, tun*¹²⁸⁴) semantisch nahe steht, stammt noch von dem ahd. *inpflegan** (stV.; nhd. = *sorgen für*).¹²⁸⁵ Das BMZ verweist auf die Schwierigkeit, die mhd. Form *enphlegen* (stV.) vom Infinitiv *phlegen* (stV.) mit Negationspartikel (*en-*) zu unterscheiden.¹²⁸⁶ Ein verneintes *phlegen* erscheint innerhalb einer Tageliedhandlung aber wenig sinnvoll, so dass hier wohl tatsächlich das ältere *enphlegen* gemeint ist.

2,7 bin iemer mê: Das Prädikat (Ind. Präs.) besitzt futurische Bedeutung, die durch das Adv. verdeutlicht wird (vgl. Paul §S4).

3,4 schuof: Von *schaffen* stV. (nhd. = *verschaffen, bereiten*) regiert einen Dat. (*im*) oder den Akk. (*in*), der sich bei Be, M und K findet.

b) *Sachkommentar:*

Deutsches Tagelied: Vgl. Sachkommentar Lied 7.

1,8 rîter: Vgl. Sachkommentar Lied 13.

3,7 Pfandmetaphorik: Vgl. Sachkommentar Lied 26.

4. Interpretation

Das Tagelied beginnt mit einer kurzen Einleitung in das Geschehen, bei der von einer Erzählinstanz der Zeitpunkt der Liedhandlung, die Protagonisten und der Konflikt vorgestellt werden: *Bî liebe lag ein ritter tougenlîche / die naht bis an den tag* (1,1f.). Ausgangssituation ist demnach ein adliges Liebespaar, das die Nacht heimlich miteinander verbracht hat; nun beginnt es zu tagen. Der literarische Kenner weiß aufgrund der Bezüge zum Tagelied, die durch diese Motive hergestellt werden, nun augenblicklich um das Problem, welches mit dem Anbrechen des Tages verbunden ist: die unmittelbar bevorstehende Trennung, die notwendig ist, um von der höfischen Öffentlichkeit nicht entdeckt zu werden und das Geheimnis der Verbindung zu wahren.

Antizipiert wird neben dem Liebespaar auch eine dritte Instanz, welche dem Liebespaar loyal verbunden ist und zur Geheimhaltung ihrer Beziehung beiträgt. Mit dem Wächter tritt diese Figur aber erst mit Beginn des Abgesangs auf. Im zweiten Stollen folgt mit *der minne erpflag mit im diu minneclîche / die minne er wider wag* (1,3f.) zunächst eine weitere

¹²⁸³ Vgl. KLD II, S. 591.

¹²⁸⁴ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 252f.

¹²⁸⁵ Vgl. Köbler, Gerhard: Wörterbuch des Althochdeutschen Sprachschatzes, Paderborn/München/Wien [u.a.] 1999, S. 587a.

¹²⁸⁶ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 505a–b.

Ausdifferenzierung der Ausgangssituation. Stilistisch auffällig ist dabei die redundante Verwendung des Wortstammes *minne-* in *minne* (1,3 und 1,4) und *minneclîche* (1,3). Es deutet sich hierin bereits die Vorliebe des Dichters für das Wortspiel (vgl. auch Tagelied 27) an, welches er hier nutzt, um das Minne-Verhältnis zwischen dem Liebespaar genauer herauszustellen. Der Terminus *minne* betont in diesem Kontext den Aspekt der sinnlichen Liebe¹²⁸⁷, was insofern bedeutsam ist, als die Besonderheit des Tageliedes darin besteht, dass nur dieses im Spektrum der höfischen Lyrik die Möglichkeit bietet, eine erfüllte, sinnliche Liebe zwischen Mitgliedern der höfischen Gesellschaft zu schildern.¹²⁸⁸

Mit Beginn des Abgesangs setzt schließlich die eigentliche Handlung ein. Diese beginnt mit dem Warnruf des Wächters, der wie der Tagesanbruch eines der gattungskonstituierenden Motive darstellt. Der Warnruf fällt in diesem Lied mit *ez tagt* (1,5) vergleichsweise knapp aus. Es wird vollständig darauf verzichtet, auf die semantischen Implikationen des Tags einzugehen. Gleichwohl erfüllt er aber seine Funktion und seine Bedeutung lässt sich an der Reaktion des Liebespaares ablesen, das die Konsequenz des Tagesanbruchs kennt: *[D]az von in beiden wart geklagt* (1,6). Der Ritter legt dann schließlich den kausalen Zusammenhang zwischen ihrer Klage und dem Tagesanbruch offen: *„[A]ch, herzeliebiu frowe mîn“, / sô sprach der rîter wol gemuot, / „ich wæne, ez müeze ein scheiden sîn.“* (1,7ff.).

Die zweite Strophe folgt den konventionellen Handlungsmustern des Tagesliedes. Im Aufgesang wird zunächst die erneute Liebesvereinigung des Paares geschildert, die in Anbetracht des nahen Abschieds besonders innig ausfällt: *Ez war niht lang, daz dâ mit nâhem smucke / ergie ein umbevang / mit armen blanc und herzeclîchem drucke, / der lieb gen liebe twanc* (2,1ff.). Während die Schilderungen im ersten Stollen noch allgemeiner sind, erfolgt im zweiten Stollen eine Ausdifferenzierung des *umbevangens*. Die Nähe des Liebespaares zueinander spiegelt sich sprachlich in aufeinander reimenden, synonymen Adjektiv-Substantiv-Kombinationen wider, wie etwa *nâhem smucke* (2,1) und *herzeclîchem drucke* (2,3), oder in Alliterationen wie *lieb gen liebe* (2,4), die sogar die sprachlichen Signifikanten der beiden Liebenden in physische Nähe zueinander rücken. Prädikate wie *twanc gen* (vgl. 2,4) drücken die Dringlichkeit und Intimität der Vereinigung aus. Zudem wird neben der Sinnlichkeit, die im Fokus des Aufgesangs steht, erneut die Höflichkeit der beiden Liebenden pointiert. Sie spiegelt sich z. B. in *mit armen blanc* (2,3) wider, da helle Haut als Merkmal höfischer Damen gilt. Zudem nutzt die Inquitformel *diu frowe sprach* (2,5) am Beginn des Abgesangs mit *frowe* den Begriff, der die Dame höheren Standes bezeichnet.

Die Dame formuliert nun eine Bedingung für ihre Klage, wobei diese an Zukünftiges geknüpft ist: *sol ich dir, herre, niemermê / geligen alse nâhe bî* (2,8f.), dann *bin [ich] iemer mê an fröiden vrî* (2,7). So richtet sich das Bedauern der Dame nicht direkt auf den

¹²⁸⁷ Vgl. BMZ, Bd. II/1, Sp. 177a–183a.

¹²⁸⁸ Vgl. de Boor, Helmut; Newald, Richard: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 3.1, 5. neu bearb. Aufl., München 1997, S. 298.

bevorstehenden Abschied, sondern vielmehr auf die Befürchtung, niemals wieder eine gemeinsame Nacht mit dem Ritter zu verbringen. Ihre Bedenken deuten darauf hin, dass die Liebe zwischen beiden auf Dauerhaftigkeit angelegt ist und auch dies gilt als Qualitätskriterium einer höfischen Liebe.

Obgleich die Dame artikuliert, unter welchen Umständen sie klagen würde, ertönt die Klage nicht aus ihrem Mund, sondern wird von der Erzählinstanz wiedergegeben: *Owê und ach!* (3,1), heißt es am Beginn der dritten Strophe, *der jâmerbâern scheiden / ir beider herze brach / daz geschach von den gelieben beiden* (3,1ff.). An dieser Erzählpassage wird deutlich, dass die Liebe zwischen beiden auf Gegenseitigkeit angelegt ist, denn beide werden von Trauer erfasst und beiden bricht das Herz. Auch das stellt die höfischen Qualitäten der Liebe heraus. Während oft die Dame diejenige ist, die unter Trauer und Tränen besonders zu leiden hat, ist es in diesem Lied der Ritter, von dem es unerwartet heißt, *daz schuof im ungemach* (3,4).¹²⁸⁹

Im Abgesang erfolgt ein abschließender Dialog zwischen Ritter und Dame, in dem das Motiv des Herztauschs eine prominente Rolle spielt. Zunächst versichert der Ritter der Dame, *mîn herze dir belîbet hie* (3,7), woraufhin sie ihn anweist, *sô füere mîn herze hin* (3,8). Der symbolische Tausch der Herzen wird als Chiffre für die innige Verbundenheit der beiden Liebenden häufig in Abschiedsszenen verwendet¹²⁹⁰ und pointiert wiederum den (höfischen) Wert der Liebesbeziehung. In diesem Lied wird der Herztausch durch einen abschließenden Kuss (vgl. 3,9) besiegelt. Mit diesem endet das Lied, ohne dass der Abschied erwähnt wird, denn dieser wird bereits durch das Motiv des Herztauschs eingeschlossen.

Lied 28 zeigt ein Liebespaar, das sich gleichermaßen von der Abschiedssituation betroffen zeigt. Die mehrmalige Nennung des Indefinitpronomens *beide* (vgl. 3,2 und 3,3) sowie das Herztauschmotiv heben die Verbundenheit der beiden Protagonisten, die Gegenseitigkeit und Innigkeit ihrer Liebe hervor. Es wird dabei deutlich, dass diese Liebe höfische Qualitäten aufweist und deshalb von Wert ist. Auffällig ist ferner, dass die strikte Kohärenz zwischen Form und Inhalt, die auf dem Prinzip einer Dreiteiligkeit beruht (jeder Figur eine Strophe), hier aufgebrochen wird, denn die Einzelstrophe ist nicht länger nur dem Reden und Handeln einer Figur bestimmt.¹²⁹¹ Eine feste formale Struktur befolgen die Strophe aber dahingehend, dass die Handlung in den Aufgesängen stets der Erzählinstanz vorbehalten sind, während sich die durch Inquitformeln eingeleitete Figurenrede jeweils auf die Abgesänge erstreckt.

5. Auswahlliteratur

Behr, Inflation einer Gattung: Das Tagelied nach Wolfram, S. 195–202; Bumke, Studien zum Ritterbegriff; bes. S 29; Ehrismann, Wortgeschichten, bes. S. 91; KLD II, 591; Händl,

¹²⁸⁹ In den Tageliedern Ulrichs von Winterstetten beschränken sich die Handlungen des Ritters in der Regel auf eine abschließende Treueversicherung; sein Handlungsspektrum wird hier gewissermaßen erweitert.

¹²⁹⁰ Vgl. Ehrismann, Höfische Wortgeschichten, S. 90f.

¹²⁹¹ Vgl. die Lieder 7 oder 29.

Rollen, S. 303ff.; Haug, Walter: Strukturen als Schlüssel zur Welt: kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1990, S. 143–161; Hausner, Spiel mit dem Identischen, bes. S. 356–365; Hausner, Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters, S. 26; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 50 und S. 91–109; Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 267ff.; Touber, Strophenformen, S. 19.

Lied 29

1. Allgemeine Angaben

C: 93^{rb}–93^{va}

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXVI.	36.XXXVI.	XXIX.	59.XXIX.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	11	2.
		3.	21	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: A4ma A4wb A4wc / A4ma A4wb A4wc // [2wd+3we] [A2wd+3we] 4mf [A2mf+2we].

b) *Strophenform und -bau*: Kanzone.

444 / 444 // 5544

I. 1. Stollen (V. 1–3) A

II. 2. Stollen (V. 4–6) A

III. Abgesang (V. 7–10) B

Der Aufgesang der Kanzonenstrophe besteht aus zwei durchgehend auftaktigen Terzinenstollen aus Vierheberversen. Mit Ausnahme der einsilbig-männlich kadenzierten Stollenspitze weisen die Stollen eine weibliche Kadenz am Versende auf. Während der Übergang vom ersten zum zweiten Stollenvers noch synaphisch gestaltet ist, tritt vom zweiten zum dritten Vers und im Übergang zum zweiten Stollen Asynaphie auf. Abgesehen von ihren übereinstimmenden Formenmerkmalen sind die beiden Stollen durch einen verschränkten Reim (abc abc) miteinander verbunden. Insgesamt zeigt sich der Aufgesang als gleichmäßige und in sich geschlossene Struktureinheit.

Der vierversige Abgesang besteht aus einem Fünf- und einen Vierheberpaar¹²⁹², wobei mit Ausnahme des dritten Abgesangsverses alle eine Zäsur nach der zweiten Hebung aufweisen. Durch die Zerteilung der Verse wird eine rhythmische Dynamik generiert, die den Abgesang deutlich vom Aufgesang unterscheidet. Auch die Reimstruktur ist komplexer als im Aufgesang, denn während im auftaktigen ersten Verspaar das weiblich kadenzierte Versende einen Paarreim (ee) bildet, entsteht an der Zäsurstelle beider Verse ein zusätzlicher weiblich kadenzierter Inreim (dd). Der dritte, unzäsurte Vers der Strophe findet seinen Reimpartner schließlich im Innern des vierten Abgesangsverses (ff), dessen Versende wiederum den Endreim des ersten Verspaares aufgreift (e). Obwohl der dritte Abgesangsvers sich hinsichtlich seiner Zäsurregelung von den übrigen Abgesangsversen unterscheidet, wird er besonders durch den Reim wieder in den Abgesang eingebunden.

¹²⁹² Das Verhältnis des Stollenumfangs zum Abgesang ist 3:3:4 (im Vergleich dazu Lied 27: 4:4:3).

Mit Ausnahme einiger kleinerer formaler Übereinstimmungen besitzt diese Strophe keine eindeutigen formalen Parallelen im Romanischen oder Provenzalischen.¹²⁹³ Die Terzinenstollen des Aufgesangs, dessen Kadenzwechsel und die Binnenreimzerlegung des Abgesangs, die für romanische Verhältnisse stark ausfällt, sind eher deutsche Formenmerkmale.¹²⁹⁴

c) Abweichungen von der Alternation:

1,5 *tougenlîch hinne*: Ausfall der Senkung nach *tougenlîch*. Durch Ergänzung eines schwachtonigen <e> (*tougenlîche*) stellen Be, H, M und K Alternanz her. Im Liedvortrag bestehen jedoch auch andere Möglichkeiten des Ausgleichs: Die fehlende Senkungssilbe kann durch Melismatik des Sängers (*-lîch* wird *-lî-hich* gesprochen) oder ein Begleitinstrument ausgeglichen werden.

1,7 *wie er*: Wird im Liedvortrag durch Krasis zu *wier*.

2,7 und **3,2** sind entgegen dem Strophenschema auftaktig, so dass hier schwebende Betonung anzunehmen wäre, um Konflikt zwischen Wort- und Verston zu vermeiden.

3,1 *erhôrte der*: Im Liedvortrag kann Ekthlipsis erfolgen. Dabei wird das auslautende <e> in *erhôrte* zwischen den homorganen Konsonanten /t/ und /d/ ausgestossen, um das Versmaß einzuhalten.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

2,3 *dâr inne*: Eine Angabe des Ortes sei nach M und K in diesem Kontext sinnlos und entbehre einer kausalen Anbindung.¹²⁹⁵ M konjiziert zu *dar umbe*, was wiederum nach K falsch sei, weil es nhd. *in Betreff dessen* bedeute. K konjiziert stattdessen zu *dâ von*, um die Ursache zu bezeichnen.

2,4 *ze der*: Statt des Artikels setzt M das Poss.-Pron. *ir*: aus *ze ir* wird dabei *zir*.

2,10 *ich*: Das Pron. wird bei H, M und K durch *er hin* ersetzt. Tatsächlich ergibt *ich entwîche* im Liedkontext nur Sinn, wenn es als *nachgeben* oder *etwas (Unangenehmem) entgegen*¹²⁹⁶ aufgefasst wird.

3,3 *liebes*: Ist hier ein Subst. im Gen. Sgl. (*an der Brust der Geliebten*). Be ändert zu *lieber*; die Form wird dadurch zum Attribut zu *brust* (*an geliebter Brust*).

3,4 *in slâfes dô gebrast*: Das Verb *bresten* stV. steht mit Dat. der Person (*im*) und Gen. der Sache (*slâfes*).

3,6 *müez'*: Die Form ist 3. Sgl. Konj. Präs.; es fehlt in C aber die Flexionsendung *-e*. Im Relativsatz verleiht der Konj. der Aussage voluntativen Charakter: *Das soll/möge Gott erbarmen* (vgl. Paul §S188).

¹²⁹³ Zur Formtradition vgl. auch den formalen Kommentar der verwandten Strophe von (Tage-)Lied 13. Die Verteilung der Fünf- und Vierheber im Abgesang ähnelt einer Strophe Reinmars (MF 181,13) mit jeweils zwei Vierhebern in den Stollen sowie einer auftaktlosen Abfolge aus einem Fünf-, einem Sechs- und vier Vierhebern im Abgesang (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 237).

¹²⁹⁴ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 237.

¹²⁹⁵ Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. 54.

¹²⁹⁶ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 615b–616a.

3,7 wurden: Ist hier Hilfsverb zur Bildung des Passivs mit dem Partizip *versêret*. Be schreibt *wurdent*; die Endung *-nt* für die 3. Pl. Präs. ist spezifisch alem..

3,8 fro: Das schwach betonte *frouwe* büßt sein Endungs-*e* ein und wird zu *fro*, das häufig vor Namen steht (vgl. Paul §L53). Da *fro* bei Ulrich gegenüber *frouwe* vergleichsweise selten ist, gleich K im Sinne der Einheitlichkeit zu *frouwe* aus.

b) *Sachkommentar:*

Deutsches Tagelied: Vgl. Sachkommentar Lied 7.

4. Interpretation

Das Lied weist die für die Winterstettenschen Tagelieder bekannte Dreiteiligkeit auf, die im Wesentlichen auf die systematische, stropfenweise Entwicklung des Tageliedgeschehens anhand der einzelnen Protagonisten bezieht. So widmet sich die erste Strophe der situativen Einleitung in das Geschehen und dem Weckruf des Wächters, die zweite Strophe der Klage der Frau und die dritte dem Abschied des Ritters. Ergänzt wird dieses Lied um die Instanz der Dienerin, die als Vertraute der Dame – wie auch der Wächter – das Liebespaar unterstützt.

Anders als in den anderen Winterstettenschen Tageliedern tritt die unkonturierte Erzählinstanz in der ersten Strophe nahezu vollkommen hinter der Wächterfigur zurück, deren Rede mit Ausnahme der Inquitformel im ersten Stollen die gesamte Strophe einnimmt. So beginnt das Lied unmittelbar mit dem Weckruf der Wächters, der das Liebespaar auffordert, sich von einander zu trennen: „*Verholniu minne sanfte tuot, / [...] doch sol sich lieb von liebe scheiden!*“ (1,1ff.). Die Zuweisung der wörtlichen Rede an den *wahter an der zinne* durch die Erzählinstanz (1,2) sowie die konstitutiven Tageliedmotive der heimlichen Liebe (vgl. 1,1) und der Aufforderung zur Trennung genügen, um die Gattungstradition des Tageliedes zu evozieren und den weiteren Handlungsverlauf des Liedes antizipierbar zu machen.

Der Wächter erfüllt mit dem Weckruf, also bereits mit dem ersten Vers, seine fundamentale Funktion: Sein Weck- oder Warnruf unterstützt das Liebespaar, weil er jenes vor der Entdeckung durch die höfische Gesellschaft schützt.¹²⁹⁷ Die Figur des Wächters erfüllt damit gewissermaßen eine Scharnierfunktion, denn sie „vermittelt“ zwischen Außen (das sind die höfische Öffentlichkeit und die Konventionen, für die diese steht) und Innen (das ist die höfisch werthafte Liebes des Paares). Das Spannungsverhältnis zwischen äußerer Öffentlichkeit und innerer Heimlichkeit wird in dieser Strophe auch sprachlich sichtbar gemacht, wenn es zunächst heißt, der Wächter befinde sich draußen *an der zinne* (1,2) und rufe dann nach drinnen: *[I]st ieman tougenlîch hinne* (1,5).

Seinen Warnruf begründet der Wächter dieses Liedes, indem er an die positive Konsequenz der Trennung erinnert: *[S]ô tuot er wol in beiden* (1,6). Ihren Sinn entfaltet diese

¹²⁹⁷ Vgl. Bauschke, Ricarda: „Mittelalter: Altokzitanische Lyrik“, in: Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart/Weimar 2011, S. 306–334, hier S. 317. Vgl. auch Wolf, Variation und Integration, S. 74.

Begründung vor allem mit Blick auf das Gattungswissen: Der literarische Kenner weiß, dass durch die Trennung der beiden Liebenden die heimliche Beziehung nicht auffliegt, sie somit außerhalb des Sichtfeldes der höfischen Öffentlichkeit bleibt und dadurch gewissermaßen die höfische Konvention gewahrt bleibt. Aus den negativen Konsequenzen, die ein Entdecktwerden nach sich ziehen würde, erklärt sich folglich, warum ein Abschied dem Liebespaar nach Ansicht des Wächters jetzt *wol* (1,6) täte.

Auch im Abgesang der Strophe wird die Handlung allein durch die Rede des Wächters vorangetrieben. Mit *er sol sorgen, wie er von hinnen kêre / est an dem morgen* (1,7f.) erneuert er seine Aufforderung und verleiht ihr zudem Nachdruck, indem er daran erinnert, dass der Morgen nicht erst naht, sondern bereits begonnen hat. Sich erklärend fügt er hinzu, *sît daz ich in warnen sol* (1,9) und erinnert dann erneut daran, dass ein Befolgen seiner Aufforderung dem Ritter *wol tuon* und Ausweis seines ehrbaren Verhaltens sein würde (vgl. 1,10). Mit *sît daz ich in warnen sol* (1,9) beschreibt der Wächter nicht nur seine Rolle mit Blick auf das Liebespaar, sondern seine Aussage charakterisiert auch in poetologischer Hinsicht seine Funktion im Tagelied.

In der zweiten Strophe nimmt die Erzählinstanz zunächst etwas mehr Raum ein, denn sie führt mit der Dienerin der Dame eine zusätzliche kommunikative Instanz ein. Wie der Wächter ist auch die Dienerin eine Vertraute des Liebespaares, besonders aber der Dame, deren Bedienstete sie ist (vgl. 2,1) und der sie treu ergeben ist (vgl. 2,3). Das gleichzeitige Auftreten von Wächter und Dienerin ermöglicht dem Dichter eine Erweiterung der liedinternen Kommunikationssituation.¹²⁹⁸ Während in der Regel das Liebespaar selbst auf den Wecksang des Wächters reagiert, ist hier die Dienerin gleichsam zwischengeschaltet. Sie reagiert in diesem Lied auf den Weckgesang des Wächters: Sie *erhôrte dâ des walters singen, / dâr inne erschrac diu vil getriuwe* (2,2f.). Das Erschrecken der Dienerin ist ein weiterer Hinweis auf deren emotionale Verbundenheit zu ihrer Herrin. Zugleich erklärt sich ihr Erschrecken darauf, dass die Dienerin *kluog* (2,1) ist. Ihr ist bewusst, dass das Liebespaar unentdeckt bleiben muss und sie ist in der Lage, die Konsequenzen eines Auffliegens der Beziehung einzuschätzen.

Indem die Dienerin als „kommunikative Zusatzinstanz“ die Warnung des Wächters wiederholt, verleiht sie ihr noch mehr Nachdruck und betont ihre Dringlichkeit. Die Dienerin wiederholt zwar die Aufforderung des Wächters, doch ist ihr Duktus deutlich resoluter. Der Imperativ *lânt iu lingen* (2,5) ist nicht zuletzt wegen der Alliteration *lânt – lingen* schärfer als die Umschreibung des Imperativs mit *sol*¹²⁹⁹ beim Wächter. Dessen Mahnung besitzt

¹²⁹⁸ Vgl. Holznagel, Franz-Josef: „Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters“, in: Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter; Bd. 4: Lyrik (Minnesang – Sangspruch – Meistergesang) und Dramatik, hg. v. Wolfgang Achtnitz, Berlin [u.a.] 2012, S. 1–60, hier S. 18.

¹²⁹⁹ *Suln/sûln* gibt die Notwendigkeit oder das Erfordernis einer Handlung an, nur wird damit ursprünglich nicht die Abhängigkeit von einem personalen Subjekt, sondern von Normen bezeichnet: *schuldig sein, müssen*. Häufig liegen dabei schon im Mhd. die Bedingungen des Handelns im personalen Subjekt. Außerdem dient *suln/sûln* gelegentlich zur Umschreibung des Futurs (vgl. Paul §S13) und des Imperativs (vgl. Paul §M101 und §S15).

eher den Charakter einer höflichen Bitte (*doch sol sich lieb von liebe scheiden* (1,3)). Die Aufforderung des Wächters richtet sich darüber hinaus nur indirekt an das Liebespaar, da jedes heimliche Liebespaar gemeint sein könnte. Die Dienerin adressiert hingegen unmissverständlich die Dame (*iu* (2,5)). Inmitten der bedrückenden Tageliedthematik stellt das Auftreten der freimütigen Dienerin, deren Ausdrucksweise ihrer Klugheit (vgl. 2,1) gegenübersteht, eine wirkungsvolle Pointe dar, da sich in der mittelalterlich-höfischen Realität wohl kaum eine Dienerin gegenüber ihrer Herrin einen derartigen Tonfall erlauben darf.

Motiviert durch die freimütige Aufforderung ihrer Dienerin, ist es nun an der Dame, bei der *sich riuwe huob* (vgl. 2,6),¹³⁰⁰ der Dienerin mit einer emotionalen Erwiderung zu antworten. Folglich ist die Dienerin hinsichtlich ihrer Funktion nicht nur mit der Wächterfigur vergleichbar, sondern sie legitimiert darüber hinaus eine längere Verteidigungsrede der Dame, in der diese für die Werthaftigkeit ihrer Liebesbeziehung eintreten kann¹³⁰¹: „[E]st âne sünde,“ *sprach diu tugentrîche*, / „*der in sô fünde ligen minneclîche: erst entslâfen, nû sich hie! / in weiz niht, wie ich entwîche*“ (2,7ff.). Es braucht die Dienerin, damit die Gegenrede der Dame Sinn ergibt und somit auch die (rhetorische) Frage, ob die Liebesbeziehung zwischen Dame¹³⁰² und Ritter im Sinne der höfischen Konvention wirklich eine Sünde sein kann. Diese Frage besitzt ohne Zweifel auch poetologische Implikationen, da sie die Diskrepanz zwischen höfischer Konvention und erfüllter Liebe infrage stellt, ergo der Konflikt, aus dem die Grundspannung des Tageliedes resultiert.

Durch die Erzählinstanz erfährt der Rezipient sodann, dass der bisher passive Ritter durch das Gespräch zwischen den beiden Frauen erwacht: *Die rede erhôrte da der werde gast, / dâ er lag bî der minneclîchen, / bî liebes brust an blanken armen* (3,1ff.). Insbesondere durch Adjektivattribute, z. B. *der werde gast* (3,1) und *blanke arme* (vgl. 3,3), wird dabei der adlige Stand des Liebespaares verdeutlicht. Das gattungstypische Motiv der letzten Liebesvereinigung vor dem Abschied kann hier nur erahnt werden. So lässt der Vers *dâ von im slâfes dô gebrâst* (3,4) diese Lesart zwar zu, ist aber wiederum zu unspezifisch, als dass allein diese Lesart möglich wäre. Deutlicher alludiert da schon das im Abgesang genannte *wunnen spil* (3,9), das durch das *leid* (3,9) der Trennung beendet wird, auf das, was das Liebespaar kurz zuvor um seinen Schlaf gebracht hat.

¹³⁰⁰ Ausgelöst wird die *riuwe* (2,6) vor allem durch den anbrechenden *tag* (2,6). Dieses Motiv wurde mit *morgen* (1,8) bereits in der ersten Strophe zitiert und wird nun erneut aufgegriffen.

¹³⁰¹ Behr hingegen erkennt, dass die Funktion der Dienerin vor allem darin besteht, Auslöserin und zugleich Adressatin der für die für den weiteren Handlungsverlauf wichtige Verteidigungsrede der Dame zu sein. Er ist vielmehr der Auffassung, dass die in der Aufstockung des Personals liegenden Möglichkeiten bei Ulrich nicht ausgeschöpft werden: Die „Gesprächskonstellationen bleiben gleich, weil die Zofe nur als Sprachrohr des Wächters fungiert [...] Daher soll die Einbeziehung der Zofe wohl eher die Glaubwürdigkeit des Textes stützen als traditionelle Muster modifizieren“ (Behr, *Die Inflation einer Gattung*, S. 200).

¹³⁰² Mittels der Bezeichnung *tugentrîche* (2,7) in der nachgeschobenen Inquitformel betont auch die Erzählinstanz die *hövescheit* der Dame, der ihr unhöfisches Verhalten in Form der Liebesbeziehung eigentlich zuwider läuft.

Im zweiten Stollen setzt schließlich die Rede des Ritters ein, der seinen bevorstehenden Abschied als so schwerwiegend einstuft, dass er meint, Gott müsse in Anbetracht dessen Mitleid zeigen: [*S*]ol ich von hinnan strîchen, / owê, daz müeze got erbarmen (3,5f.). Diese Worte stellen eine Verbindung zu der Aussage, *est âne sünde* (2,7), her und machen deutlich, dass aus Sicht des Liebespaares ihre Beziehung zwar einen Verstoß gegen die höfische Konvention darstellt, dies aber in den Augen Gottes nicht als Verfehlung gesehen wird. Die Liebesbeziehung des Paares wird hier von zwei gültigen – aber unterschiedlichen – Norm- und Regelsystemen (gegeneinander) gespiegelt, wobei jenes von Gott sicherlich das umfassendere der beiden darstellt. Es erneuert sich mit dieser Strophe folglich die alte Frage, ob eine Liebesbeziehung, die von Gott abgesegnet wird, tatsächlich einen Normverstoß darstellen kann.

Die Rede des Ritters endet mit der Aufgesangsgrenze, ohne dass dessen genretypische Treueversicherung gegenüber der Dame erfolgt. Überraschend benennt nun stattdessen der Erzähler eine Schuldige für die missliche Situation des Liebespaares. Er schreibt der *fro minne* (3,8) die Verantwortung zu: Sie habe *fröide gar verkêret* (3,8) und dafür gesorgt, dass *beider sinne wurden [...] versêret* (3,7) und *der trehene vil wart dâ gerêret* (3,10). Die Schilderung der Trauer und Freudlosigkeit des Paares, welche Ausweis des Werts ihrer Liebe ist, nimmt in diesem Lied vergleichsweise viel Raum ein. So wird gar auf eine Erwähnung des Abschieds des Ritters vollständig verzichtet. Der Tageliedkenner antizipiert diesen zwar, doch hat der Verzicht auf eine explizite Erwähnung des Abschieds zur Folge, dass der Kummer des Paares vor allem auf die personifizierte Minne als Verursacherin dieser Situation zurückgeführt wird. Sie – und nicht in erster Linie der notwendige Abschied, den die höfische Konvention erfordert – wird als Sündenbock des Tagelieddilemmas präsentiert. So lässt sich nun auch die Frage nach der Diskrepanz zwischen dem göttlichen und höfischen Wertesystem, die früher im Lied aufgeworfen wird, beantworten: Beiden Wertesystemen wird unabhängig voneinander Gültigkeit zugesprochen. Dass sie in Konflikt miteinander geraten, liegt allein an der Minne.

5. Auswahlliteratur

Backes, Martina (Hrsg.): Tagelieder des deutschen Mittelalters: Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Martina Backes, Einleitung von Alois Wolf, Stuttgart 1992 (= RUB; 8831), S. 158ff. (Übersetzung); Bauschke, Mittelalter: Altokzitanische Lyrik, S. 306–334; Behr, Inflation einer Gattung; de Boor, Geschichte der deutschen Literatur; Bd. 3.1, S. 298f.; de Gruyter, Walter: Das deutsche Tagelied, Leipzig 1887, S. 25; Händl, Rollen, S. 303ff.; Hausner, Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters, S. 27; Herkommer, Hubert: „*Urloup nemen*: Abschiede im Mittelalter“, in: Riten, Gesten, Zeremonien: Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Edgar Bierende, Sven Bretfeld, Klaus Oschema, Berlin 2008, S. 347–392, hier S. 361; Höver/Kiepe, Epochen der deutschen Lyrik, S. 302f. (Übersetzung); Höver/Willms, Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. I, S. 302f. (Übersetzung); Holznagel, Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters, S. 1–60;

KLD II, S. 591; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 50; Müller, Ulrich; Weiss, Gerlinde (Hrsg.): Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mhd./Nhd. Ausgewählt, übersetzt und erläutert v. Ulrich Müller i. Zusammenarb. mit Gerlinde Weiss, Stuttgart 1993 (= RUB; 8849), S. 266f.; Ranawake, Silvia: „Sprecherrollen im mittelalterlichen Tagelied“, in: Gattungen und Formen des europäischen Liedes 14. bis zum 16. Jahrhundert, Münster 2005, S. 189–202; Ranawake, Strophenkunst, bes. S. 236ff. und S. 303; Touber, Strophenformen, S. 19.

Lied 30

1. Allgemeine Angaben

C: 93^{va}

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXVII	36.XXXVII	XXX	59.XXX
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	8	2.
		3.	15	3.
		4.	22	4.
		5.	29	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 7wa 7mb / 7wa 7mb // 5wc 7wc // [4md+A2md].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

77 / 77 // 57 // 6

I. 1. Stollen (V. 1–2) A

II. 2. Stollen (V. 3–4) A

III. Abgesang (V. 5–6) B

IV. Refrain (V. 7) R

Die beiden Stollen dieser fünfstrophigen Kanzone mit Refrain bestehen jeweils aus einem siebenhebigen, auftaktlosen Verspaar mit einem Wechsel aus weiblicher und einsilbig-männlicher Kadenz am Versende.¹³⁰³ Während die beiden Stollenverse jeweils durch einen synaphischen Versübergang miteinander verbunden sind, herrscht an der Stollengrenze Asynaphie. Allerdings wird die innere Bindung im Aufgesang durch einen Kreuzreim (ab ab) aufrechterhalten.

Die gleichförmige Regelmäßigkeit des Aufgesangs wird mit Beginn des Abgesangs ein wenig aufgelockert, denn der Abgesang, der gegenüber dem Aufgesang weniger umfangreich ist, beginnt mit einem weiblich kadenzierten Fünfheber, dem sich ein weiblich kadenzierter Siebenheber anschließt. Das Verspaar bildet einen Paarreim miteinander (cc) und ist darüber hinaus durch Synaphie verbunden.

Den Abschluss der Strophe bildet ein Refrain, der hinsichtlich seiner metrischen Komplexität zugleich den Kulminationspunkt der Strophe bildet. Der Refrain besteht aus einem einzigen Sechsheber. Dieser wird durch eine Zäsur nach der vierten Hebung zerteilt und besitzt einen einsilbig-männlich kadenzierten Zäsureim (dd). Der Refrain hebt sich strukturell deutlich vom kanzonalen Teil der Strophe ab, weil er das einerseits das Prinzip des Verspaares nicht aufgreift und den einzigen sechshebigen und dazu noch zäsurierten Vers der Strophe darstellt.

¹³⁰³ Vgl. auch den Stollenbau in Lied 11 mit einer geschlossenen langen Zeile an der Stollenspitze (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 285).

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,3 *vogel*: Ist, wie das Prädikat *singent* (1,3) zeigt, eigentlich Nom. Pl. (*vogele*). Da das Folgewort vokalisch beginnt, fehlt zur Vermeidung eines Hiat bereits in C die Pluralendung -e. Bei H und M erfolgt Ergänzung des Plural-e (*vogele*), während Be stattdessen den Numerus des Prädikats *singent* an den Numerus von *vogel* angleicht: Aus *singent* (3. Pl. Ind. Präs.) wird *singet* (3. Sgl. Ind. Präs.).

1,6 *ez wende der vil reinen güete*: Ist als zukunftsgerichteter Wunsch des Sänger-Ich zu verstehen (Konj. I): *Es möge sich die Gunst der Dame ändern*. H, M und K negieren diesen Satz stattdessen durch Anhängen eines Negationspartikels an *ez* (*ezn* bei M und K) und an *wende* (*enwende* bei H). Es bedeutet dann: *Was nützt mir die Maienblüte? Sie wendet nicht die Güte der Dame*.

2,2 *het ich*: Das Prädikat zeigt Ausfall der Flexionssilbe, was auf die Vermeidung eines Hiat und die Einhaltung der Alternation zurückzuführen ist.

3,6 *heinlich*: Nebenform¹³⁰⁴ von *heimlich* (K). Vor allem im Alem. wird im Frühmhd. stammauslautendes /m/ zu /n/. Diese Entwicklung findet zwar meistens im Auslaut unbetonter Silben statt, kann aber wie in diesem Falle auch in betonten Silben erfolgen (vgl. Paul §L94).

4,1 *sunt*: 2. Pl. Ind. Präs. des anom. Verbs *sol*. Besonders bei alem. Dichtern findet sich in den Präs.-Formen Elision des <l>.¹³⁰⁵ K normalisiert zu *sult*.

4,3 *werlte*: Bei Dreifachkonsonanz kann einer der Konsonanten aufgegeben werden (vgl. *welte* bei M und K). Im Falle von *werlt* ist dies das gutturale <r>. Im 14. Jh. ist diese Entwicklung bereits häufig zu beobachten (vgl. Paul §L81, §L90, Anm. 6)¹³⁰⁶.

4,4 *sichs*: Enklitische Verbindung aus *sich des*.

5,1 *wunneclîcher ougen blicke*: *ouge* Ist eigentlich swN, das im Pl. aber auch ein stN. sein kann. Entsprechend kann ein zugehöriges Adjektiv im Pl. sowohl stark als auch schwach flektiert werden. Die Form *wunneclîcher* (Gen. Pl. N.) ist stark flektiert. Möglich ist aber auch die Form *wunneclîchen* (Gen. Pl. N.), wenn *ougen* swN. ist (vgl. Lied 34,3,1).

5,3 *mînen*: Nach K sei hier eigentlich das Verb *minnen* gemeint (vgl. *minē* C. vs. *mīnē* (= *minnen*)). Syntaktisch und semantisch besteht kein Grund für diese Änderung.

5,6 *nâch sender nôt*: Das Dat.-Objekt *nôt* ist nachträglich ergänzt, denn ohne ein zusätzliches Substantiv fehlt dem Satz ein Objekt, das aber bereits durch das Attribut *sender*, das sich auf das Objektsubstantiv beziehen muss, vorgegeben ist. Bereits in 5,4 tritt *sende* als Attribut zu *nôt* auf. Semantisch ist *nôt* eine Begleit- bzw. Folgeerscheinung des *kumbers*, den die Dame dem Sänger-Ich verursacht (vgl. 5,3). Das bedeutet im Umkehrschluss, dass die Dame, wenn sie dem Sänger-Ich gegenüber *ein fröidelîn erzeugen* (5,4) und also das Gegenteil von *kumber* herbeiführen soll, seine *nôt* beenden muss. M wählt statt *nôt* das Substantiv *pîn*;

¹³⁰⁴ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 653b.

¹³⁰⁵ Vgl. Lexer Bd. II, Sp. 1053f.

¹³⁰⁶ Vgl. auch Weinhold, Karl: Mittelhochdeutsche Grammatik, 2. Aufl., Paderborn 1883, §213.

dieses tritt in 5,3 in der Genitivkonstruktion *jâmers pîn* aber nicht mit dem Attribut *sende* (5,4) auf. Darum scheint *nôt* in 5,6, wo *sende* bereits vorgeben ist, wahrscheinlicher. Zu erwägen wäre auch K.s Vorschlag *leide*. Dieses ist nach K das Gegenteil von *fröide(lîn)* und wird bereits am Beginn des Liedes als Schlagwort genannt (vgl. 1,5).

b) *Sachkommentar:*

4,2 *dienste, untertân*: Beide Substantive entstammen dem ma. Lehnswesen und sind somit im weiteren Sinne Teil der ma. Rechtsterminologie. *Dienst* bezeichnet die „in ein Rechtsverhältnis gebundene Leistung [...] eines bzw. einer Untergebenen zugunsten seines Herrn“¹³⁰⁷. Der Begriff dehnte sich von der Arbeit der Hörigen bzw. Unfreien auf das Lehnswesen aus. Letzteres beruht auf gegenseitiger Treue: Nach Lehnrecht leistet der Vasall (*undertân*) seinem Lehnsherrn gegenüber bestimmte *dienste* (vgl. 4,2) und erhält als Gegenleistung ein Lehen zur Nutzung.¹³⁰⁸ Mit Ableisten eines Lehnseids, der sich etwa in der Dienstformel *ich bin dîn eigen* (5,5) manifestiert, tritt das Lehnrecht in Kraft. Im Lied fordert das Sänger-Ich für seinen *dienst* (vgl. 4,2) bzw. als Gegenleistung für die durch seine (Lehns-)Herrin erlittene Not ein *fröidelîn* (5,6). Der Dienstgedanke entwickelt sich zu einer der Leitvorstellung des höfisch-ritterlichen Standesbewusstseins und der adligen Laienkultur; *dienst* ist ein Ausweis höfischer Tugend. Im Minnesang wird er auf den Bereich der Liebe übertragen, wobei „die spielerisch-ernsthaften Gedanken des ‚Sängers in Minnediensten‘ um den *lôn* (auch: *solt, danc*), den die Dame gewähren könnte“¹³⁰⁹, kreisen. Vgl. auch Lied 23.

3,3 *ingesinde*: Ma. Bezeichnung für (dienstsuchende) junge Männer, die im Hause ihrer Herren leben und einen Großteil des Publikums höf. Literatur ausmachen.¹³¹⁰

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem sommerlichen Natureingang, der anhand klassischer Motive aufgebaut ist. Die Landschaft wird aus der Perspektive eines männlich codierten Sänger-Ich geschildert, das seine imaginierten Zuhörer auffordert, die sommerliche Natur mit eigenen Augen zu betrachten: *Nû hat sich der sumer mit vil maniger hande kleide / wol gezieret: schouwent an den anger, lieht gevar!* (1,1f.). Stilistisch fällt in diesen ersten Versen zunächst die Verwendung der Kleidermetaphorik auf, welche Ulrich von Winterstetten häufig mit seinen Naturbildern – in diesem Falle dem personifizierten Sommer – verbindet. Der Sommer ist dabei eine Instanz (manchmal z. B. als Schneider), welche die Natur in prächtige Gewänder hüllt: Er tritt folglich als sehr aktiv in Erscheinung und wirkt zudem

¹³⁰⁷ Ehrismann, Wortgeschichten, S. 41f.

¹³⁰⁸ Vgl. Schuler, Peter-Johannes: „Lehnswesen“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, S. 475, Sp.a. Vgl. auch Goetz, Werner: Lehnrecht und Staatsgewalt im deutschen Hochmittelalter, Göttingen 1969 (= Historische Texte/Mittelalter; 11) und Trusen, Winfried: Gelehrtes Recht im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Goldbach 1997 (= Bibliotheca eruditorum: Internationale Bibliothek der Wissenschaften, 23).

¹³⁰⁹ Ehrismann, Wortgeschichten, S. 44.

¹³¹⁰ Vgl. Aker, Gudrun: „Jugend“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 404b.

verschönernd. Mit seiner Aufforderung, den Sommer mit eigenen Augen zu erblicken, versichert sich das Sänger-Ich der Aufmerksamkeit seiner Zuhörer. Viel wichtiger ist aber, dass es dadurch deutlich macht, dass seine Natureindrücke allgemein wahrnehmbar sind. Auf diese Weise schreibt das Sänger-Ich seinen Schilderungen einen gewissen Wahrheitsanspruch ein.

Das Naturbild wird im zweiten Stollen der Strophe durch die Beschreibung des sommerlichen Treibens der Vögel ergänzt, die *im walde und ûf der grünen heide* (1,3) laut singen.¹³¹¹ Die schöne Naturwelt, deren Wirkung allgemein als *wunne* (1,4) definiert wird, hat zur Folge, dass *manig herze ist [...] worden sorgen bar* (1,4). Dieser Vers dient zur Einleitung des genrespezifischen Kontrasts zwischen dem Sänger-Ich und der übrigen Welt, denn das Sänger-Ich ist trotz des Sommers nicht sorgenlos. Entsprechend fragt es: *[W]az toug mir vür leit des meijen blüete, / daz ich lange trage?* (1,5f.) und schließt dieser rhetorischen Frage den Wunsch an, *ez wende der vil reinen güete!* (1,6). Deutlich wird durch diese Fragestellung und den anschließenden Wunsch, dass das Sänger-Ich einerseits bereits länger unter Kummer leidet und dass andererseits die ausbleibende *güete* seitens der Dame mit diesem zusammenhängt. Diese nicht vorhandene *güete* ist das, was zwischen der Sommerfreude aller anderen und dem Leid des Sänger-Ich steht. In diesem Sinne dient der Abgesang der Strophe vor allem dazu, eine Überleitung von der allgemeinen Natur- zur individuellen Minnethematik zu schaffen. Zugleich kündigt sie das Programm der folgenden minnethematischen Strophen an.

Der thematische Fokus des Abgesangs, der auf dem *leit* des Sänger-Ich liegt, setzt sich auch im folgenden Refrain fort. Dieses literarische Prinzip beschreibt Streicher als „Struktur-Element dieses Refrain-Liedes“, weil „auch auf die weiteren Abgesänge inhaltlich Vorgangshaftes unterschiedlicher Qualitäten konzentriert wird, worauf die festliegende Form des Refrains auf dessen Ebene antworten kann.“¹³¹² Im Refrain richtet sich das Sänger-Ich direkt an sein *lieb* (1,7),¹³¹³ das in Bezug auf sein „Anliegen“ *Owê, [...] geschæhe daz, mir wurde baz* (1,7)) die handlungsfähige Instanz darstellt. Innerhalb eines konditionalen Satzgefüges wird hier die Bedingung für eine Linderung des Minneleidens formuliert. Die direkte Adressierung der Geliebten lässt zwar auf eine gewisse Nähe zwischen ihr und dem Sänger-Ich schließen, die Prädikatsform im Konjunktiv zeigt aber wiederum, dass das Sänger-Ich selbst seinen Wunsch für nahezu unerfüllbar hält. Das vorangestellte Partikel *owê* (vgl. 1,7) verleiht der Rede des Sänger-Ich einen klagenden Duktus, in dem sich dessen Leiden widerspiegelt.

¹³¹¹ Diese spezifische Abfolge von Landschaftsbeschreibung und anschließender Beschreibung der Tierwelt ist typisch für die Winterstettenschen Natureingänge. Diese Strukturfolge ist beispielsweise auch in den Liedern 2, 12 oder 20 zu finden.

¹³¹² Streicher, Minnesangs Refrain, S. 215.

¹³¹³ Neben Lied 30 existieren im Winterstettenschen Œuvre fünf andere Lieder (Lieder 1, 15, 20, 30 und 34), in deren Refrains das Sänger-Ich direkt die Dame adressiert. Detaillierte Ausführungen bezüglich der Funktionalität dieser Anreden und deren Unterschieden zwischen den einzelnen Liedern finden sich bei Streicher, Minnesangs Refrain, S. 490.

Mit der Schilderung der allgemeinen Sommerfreude, von der aus eine Überleitung auf das Leiden des Sänger-Ich und somit die individuelle Minnethematik erfolgt, erfüllt die erste Strophe die Gattungskonventionen. Sie führt einen Minnesang 1. Ordnung vor; das Sänger-Ich tritt als singendes und zugleich liebendes Sänger-Ich in Erscheinung. Der eher getragene Duktus der Strophe wird auch durch deren Rhythmik mit den gleichmäßigen Langversen befördert.

Während die erste Strophe einleitend zunächst den allgemeinen Zusammenhang zwischen sommerlicher Natur und individuellem Leid herstellt, stellt die zweite Strophe den Zeitpunkt der Erlösung des Sänger-Ich von seinen Leiden in den Mittelpunkt. So fragt das Sänger-Ich gleich zu Beginn der Strophe: *Trst von der vil guoten, wenne sol ich den enpfhen?* (2,1). Den *trst* (vgl. 2,1), den das Sänger-Ich von der Geliebten wünscht, ergänzt es im Folgenden um *lieb von der vil lieben* (2,2) und fasst dann beide Wünsche zusammen: *[E]z wre wol zt* (2,2). Mit dieser Aussage findet das Sänger-Ich zugleich eine Antwort auf seine eigene Frage nach dem Zeitpunkt der Schmerzlinderung (vgl. 2,1).

Gemäß der Gattungsnorm müsste die Minnedame diese Frage anders beantworten als das Sänger-Ich, so dass das Sänger-Ich nun auf die Konsequenzen einer entsprechenden Antwort eingeht: *[W]il si mnen dienst alsô verstedlich versmhen, / waz mir danne kumberlicher sorge in herzen lt* (2,3f.). Dass dieses Szenario aus Sicht des Sänger-Ich keineswegs erstrebenswert ist, manifestiert sich in dessen entschiedenem *nein* (2,5) und der Aufforderung an das imaginierte Publikum, *wünschent alle, daz diu minne / mir gelche twinge ir herze, ir muot und al ir sinne* (2,5f.). Die erneute Ansprache des Publikums zeigt, dass das Sänger-Ich dieses als Symphatisanten und potentielle Unterstützer seiner Sache betrachtet. Zugleich machen die Publikumsansagen immer wieder die Performativität des minnesängerischen Handelns deutlich.

Obwohl das Sänger-Ich bisher die Minnedame als die Instanz dargestellt hatte, der als Verursacherin auch die Linderung seines Leidens obliegt, verlangt sein neuer Wunsch ein Eingreifen der Instanz der personifizierten Minne¹³¹⁴. Ihr Sitz ist das Herz¹³¹⁵ und daher hat sie über dieses Macht (vgl. 2,6). Doch die Minne soll nicht nur das Herz der Geliebten erfassen sondern sie ganz. An diese Wunschvorstellung schließt sich der Refrain an, wobei die konjunktivische Prdikatsform wieder deutlich macht, dass auch die Erfüllung dieses Wunsches des Sänger-Ich überaus unwahrscheinlich ist.

Der innerhalb der zweiten Strophe zentrale Zeitaspekt wird als Überleitung zur dritten Strophe aufgegriffen. Das Sänger-Ich konkretisiert nun die Zeitspanne seines Leidens: *Hn ich ir gedienet tougenlche her von kinde* (3,1). Nach Streicher folge mit dem Motiv der Kinderminne und dem anschließendem *w*-Ruf (vgl. 3,2) an dieser Stelle auch eine moralische Bewertung des Verhaltens der Minnedame,¹³¹⁶ welche durch die Frage nach den

¹³¹⁴ Zur personifizierten Minne vgl. Sachkommentar Leich V.

¹³¹⁵ Vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 86f.

¹³¹⁶ Nach Streicher werde die Minnedame mittels dieses Motivs in eine ethisch fragwürdige Position gerückt, weil sie selbst den Minnedienst eines unerfahrenen und schuldlosen Kindes nicht erhrt habe und sich durch

Gründen für ihre Versündigung am Sänger-Ich eine noch schärfere Kontur gewinnt (vgl. 3,2). Die Frage berührt die poetologischen Dimensionen der Gattung, dergemäß zwar festgelegt ist, dass sich die Dame ihrem Werber gegenüber abweisend verhalten muss, eine Erläuterung der Gründe für dieses Verhalten aber in der Regel sorgsam ausspart. In diesem Sinne verweist die Frage des Sänger-Ich gewissermaßen auf eine Lehrstelle, die sich lediglich poetologisch, nicht aber minnethematisch erklären lässt.¹³¹⁷

Im zweiten Stollen der Strophe hebt das Sänger-Ich zunächst auf einen vergangenen Zustand ab, der sich dadurch kennzeichnet, dass *hie bî vor was ich vil baz der fröiden ingesinde* (3,3). So spielte damals die Minnedame noch keine Rolle im Leben des Sänger-Ich und auch die personifizierte Minne *liez mich [...] leben nâch mînes herzen gir* (3,4). Diese Aussagen werfen gleich mehrere Kontroversen auf. Widersprüchlich ist zunächst, dass die Freude des Sänger-Ich nun von der Minnedame und der personifizierten Minne abhängt (vgl. 3,5f.), beide aber in der freudvollen Vergangenheit des Sänger-Ich keine Rolle spielten. Schlussfolgern ließe sich daraus, dass die Freude des Sänger-Ich von der Abwesenheit der Dame bedingt wird. Doch wie erklärt sich die fröhliche Vergangenheit des Sänger-Ich, wenn es der Dame schon seit dem Kindesalter dient (vgl. 3,1)? Logisch lassen sich diese Widersprüche nicht auflösen und so stellt sich die Frage nach deren poetologischer Funktion. Indem diese logischen Kontroversen liedintern völlig unproblematisch nebeneinandergestellt werden und keinerlei Einspruch des Sänger-Ich evozieren, werden die Konstruiertheit und damit zugleich die Artifizialität der Minnewerbung deutlich. Auch Gegensätzliches oder gar einander Ausschließendes kann hier miteinander in Verbindung gebracht werden, ohne dass eine Kausalität auch auf logischer Ebene vorhanden wäre.

Der *trôst*, den das Sänger-Ich zur Linderung seines Leidens zu erlangen sucht, wird im Abgesang der Strophe schließlich konkretisiert. Er besteht in einem heimlichen Minnegruß und dem Lachen der Dame (vgl. 3,6), die zwei minnesangspezifische Motive sind. Während der Minnegruß noch heimlich erfolgen soll, wären Winken und Lachen der Dame auch für die Öffentlichkeit sichtbar,¹³¹⁸ die das Sänger-Ich mit *wünschent alle* (2,5) noch adressiert hatte. Der Refrain der Strophe bezieht sich schließlich auf diese öffentliche Form des

dieses achtlose Verhalten versündige (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 219). Diese Deutung ist, wie Streicher später einräumt, schon deshalb fragwürdig, weil nicht gesichert ist, dass *gedienet [...] her von kinde* (3,1) tatsächlich „als ein Dienst der (Kinder-)Minne aufzufassen ist“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 220). Vielmehr scheint der Vorwurf der Sünde, entgegen Streicher, primär auf den gegenwärtigen Zeitpunkt bezogen zu sein, der am Beginn des Liedes zunächst mit */n/û* (1,1) und innerhalb der dritten Strophe mit *hie* (3,3) definiert wird und der sich durch eine lange Zeitspanne vorangehenden Leidens (vgl. 1,5f.) auszeichnet. Die Verbildlichung dieser langen Zeitspanne scheint der eigentliche Zweck des Motivs der Kinderminne zu sein, wohingegen eine ethische Bewertung der Dame, die Streicher im Motiv der Kinderminne manifestiert sieht, höchstens eine Randerscheinung sein kann.

¹³¹⁷ Durch das ausbleibende Entgegenkommen der Minnedame ist der Minnewerber gezwungen, seinen Dienst fortzusetzen. In seinem stetigen Festhalten am Minnedienst kann er seine höfische *stæte* unter Beweis stellen.

¹³¹⁸ Der Minnegruß besteht lediglich in Lied 30 aus den beiden Komponenten des heimlichen Blickes und des für die Öffentlichkeit sichtbaren Lachens und Winkens.

Zuneigungsbekennnisses der Dame zum Sänger-Ich, welches das Sänger-Ich fröhlicher stimmen würde (vgl. 3,7).

Mit dem Wechsel zur Folgestrophe erfolgt ein Perspektivwechsel. Das Sänger-Ich verlagert seinen Fokus auf die *[w]erden manne* (4,1), die ebenfalls Minnedienst leisten. Diese fordert das Sänger-Ich auf, *ir sunt den tugentrîchen reinen wîben / ûf genâde in dienste gerne wesen undertân* (4,1f.). Mit Blick auf die eher leidigen Erfahrungen des Sänger-Ich ist diese Aufforderung erstaunlich. Sie ist aber vor allem in metapoetischer Hinsicht bedeutsam, weil das Sänger-Ich damit das Konzept des Minnesangs bewirbt, dessen Gemachtheit unmittelbar zuvor anhand unterschiedlicher Kontroversen ausgestellt wurde.¹³¹⁹

Das Sänger-Ich selbst begründet seine Aufforderung damit, dass *nieman kan den liuten, noch der werlte vrô belîben, / wan von liebes trôste, der sichs rehte wil entstân* (4,3f.). In dieser Antwort wird dem *trôst* durch die Geliebte eine zentrale freudestiftende Funktion zugewiesen und zwar sowohl in Bezug auf die Menschen als auch die ganze Welt. Wenn das Sänger-Ich betont, dass wahrer *trôst* nur durch die angebetete Dame zu erfahren ist, liefert er den *werden manne* einen plausiblen Grund für ihre Minnewerbung.¹³²⁰ Die Pointe besteht aber darin, dass jeder Minnewerber, der durch seine Werbung (1. Ordnung) auf den *trôst* der Minnedame hofft, selbst zum Freudevermittler wird, weil seine gesungene Minnewerbung (als Dichtkunst) bei allen anderen Rezipienten Freude generiert. So ist die Aussage des Sänger-Ich von der Metaebene aus betrachtet als ein Bekenntnis zum Minnesang zu verstehen (2. Ordnung), der als öffentliche Kunstform Freude vermittelt.

Von seinem allgemeinen Exkurs leitet das Sänger-Ich auf seine persönliche Situation über, die sich dadurch kennzeichnet, dass *nû ist mîn trôst von der vil lieben kleine. / daz mag sî mir wenden wol, diu minneclîch, alleine* (4,5f.). Wie in den vorangehenden Abgesängen wird auch in diesem Abgesang eine Argumentationstechnik verwendet, die semantisch auf dem Aspekt des Umkehrens/Wendens (auch durch die Beendigung von etwas) beruht. In diesem Fall ist es die Minnedame, der es potentiell obliegt, den *trôst*-losen Zustand des Sänger-Ich hin zum Positiven zu verändern. Einmal mehr wird hier die gattungsspezifische Crux deutlich, die darin besteht, dass es gerade der *trôst*-lose Zustand des Sänger-Ich (oder jedes anderen Minnewerbers) ist, der zu einer Fortsetzung von Minnedienst motiviert und damit gewährleistet, dass die Minnesangkunst auch weiterhin öffentlich freudestiftend ist. Wenn das Sänger-Ich also hofft, *[o]wê, liep, geschæhe daz* (4,7), so mag der Minnesang- und Dichtungsrezipient eher hoffen, dass dieser Fall niemals eintritt.

¹³¹⁹ Damit die deiktische Geste, die darin besteht, dass die Adresse der *[w]erden manne* (4,1) nicht bloß als Adresse einer imaginierten Zuhörerinstanz aufgefasst wird, sondern innerhalb eines realen, außerliterarischen Situationszusammenhangs, ist es erforderlich, dass die liedintern aufgerufenen Interaktionspartner mit den liedextern Anwesenden entweder übereinstimmen oder aber eine Übereinstimmung zumindest liedintern als möglich attribuiert werden muss (vgl. auch Müller, Jan-Dirk: „Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Mittelalter“, in: Minnesang als Literaturtheorie, hg. v. Jan-Dirk Müller, Ute von Bloh und Armin Schulz, Tübingen 2001, S. 177–208, hier S. 185).

¹³²⁰ Zugleich lässt sich die Aufforderung des Sänger-Ich metapoetisch als Garant für die Fortsetzung der Minnesangkunst verstehen.

Die abschließende Strophe verengt ihren Fokus auf die Situation des Sänger-Ich. Vorgeführt wird mit dem nun einsetzenden Frauenpreis vorbildhafte Minnewerbung (1. Ordnung): *Minneclchez lachen, wunneclcher ougen blicke, / brune brawe, liehte varwe uf wengel, mundel rot / hat ein wib* (5,1ff.). Statt einer intimen Anrede seiner Minnedame (vgl. 4,5) wahlt das Sänger-Ich nun die neutrale Bezeichnung *wib*. Dies markiert die Stereotypie der Minnewerbung, die – so scheint es – auch auf andere Frauen bezogen werden konnte. Lediglich der detailreiche Schonheitspreis schrankt die Reihe der umworbenen Frauen ein.¹³²¹ Die genannten Farben und Korpermerkmale entsprechen dabei vollumfanglich den Gattungsnormen und unterstutzen damit den Eindruck, dass hier Minnewerbung tatsachlich vollzogen wird. Diese ist nun gewissermaßen die Konsequenz der eigenen Forderung (vgl. 4,1), den *tugentrichen wiben* (4,1) gegenuber dienstbar zu sein. Metapoetisch wird mit der hier presentierten Minnewerbung Freude vermittelt, weil deren offentliche Rezeption zur Freude gereicht.

Ebenso gattungstypisch ist die anschließende Klage des Sänger-Ich: *[D]ie fueget minen kumber also dicke, / daz ich lide jamers pin und da bi sende not* (5,3f.). Die Klage ist ebenso Teil der Minnewerbung wie das vorangehende Lob der Dame¹³²² und das Sänger-Ich erfullt damit die Forderung, die es auch an andere stellt (vgl. 4,1f.). Mit der anschließenden Dienstformel, *frowe, ich bin din eigen* (5,6), nimmt es noch einmal explizit Bezug auf seine eigene Forderung und verdeutlicht, dass auch es selbst diese ernst nimmt. Aus seiner Dienstbekundung leitet das Sänger-Ich die Forderung ab, *du solt mir nach sender [not] ein froidelin erzeugen* (5,6). Damit wird erneut die Idee des Umwandelns aufgegriffen, denn aus der Not des Sänger-Ich soll Freude werden. Auf diesen Wandel zur Freude hin bezieht sich schließlich der Refrain. Dass das Sänger-Ich, wahrend es hier vorbildhaften Minnesang (1. Ordnung) betreibt, dafur sorgt, auch alle anderen Zuhorer durch seine gesungene Minnewerbung zu erfreuen, ist die abschließende Pointe dieser Strophe.

Insgesamt verbleibt das Lied uber weite Teile innerhalb der Grenzen des Minnesangs 1. Ordnung (Natureingang, Frauenpreis, Minneklage etc.). Gleichwohl deutet sich an verschiedenen Stellen immer wieder ein poetologischer Diskurs an, der im Ergebnis auf die

¹³²¹ Nach Goheen gelte die Farbenharmonie von braun, weiß und rot als Zeichen perfekter Schonheit in der Natur und im Antlitz der Frau (vgl. Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*, S. 148). Die Verwendung kontrastiver Farben bzw. die Kombination aus Hell und Dunkel, Weiß und Rot, die sich auch in der marchenhaften Schonheit von Figuren wie Schneewittchen erhalten haben, leite sich nach Goheen „wohl vom mittelalterlichen intensiven symbolischen Farbenverstandnis her, das dem Farbeindruck die Implikation von Eigenschaften zuweist, dem Braun unter anderem Weisheit und Wohlanstandigkeit, dem Weiß Reinheit und dem Rot Vitalitat“ (ebd., S. 148).

¹³²² Streicher definiert den Minnesang des Aufgesangs der funften Strophe als Teil der Minnedidaxe der Vorstrophe, da diese wohl einschließe, dass „sich der Sanger in einer Art Vorbild-Situation befindet, die ja gerade durch das Lied legitimiert wird, und es ist selbstverstandlich, da er selbst unter den Bedingungen dieser Lehre sein gesellschaftliches Leben lebt“ (Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 223). Entgegen Streicher ist jedoch nicht davon auszugehen, dass deshalb der Verbund aus vierter und funfter Strophe als „eine literarische Kleinform“ anzusehen ist (ebd., S. 223). Vielmehr wird auch in diesem Lied deutlich, dass der Dichter die von der Gattung implizierte Moglichkeit zur Inszenierung unterschiedlicher kommunikativer Ebenen innerhalb seiner Lieder nutzt, um neben dem Vollzug von Minnewerbung immer wieder auch poetologische Statements einzuflechten, die die Bedeutung des Minnesangs als Kunstform herausheben. Diese hangen aber mitnichten von Strophengrenzen ab.

freudestiftende Funktion und Wirkung von Minnesang abhebt. Mit teilweise didaktischem Duktus wird von Seiten des Sänger-Ich Minnewerbung auch von anderen Sängern eingefordert.

5. Auswahlliteratur

Aker, Jugend; Ehrismann, Wortgeschichten, S. 86f.; Goez, Lehnrecht und Staatsgewalt; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 148; Händl, Rollen, S. 331ff.; Haferland, Hohe Minne, bes. S. 312 und S. 335; KLD II, S. 591; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 56; Müller, Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung, S. 177–208; Ranawake, Strophenkunst, S. 285; Schuler, Lehnswesen; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 211–224 und S. 488–491; Touber, Strophenformen, S. 19; Trusen, Gelehrtes Recht im Mittelalter.

Onlinequellen:

Deutsches Rechtswörterbuch (DRW). Heidelberger Akademie der Wissenschaften

URL: <http://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw/> (Zuletzt verwendet: 30.10.2014).

Lied 31

1. Allgemeine Angaben

C: 93^{va}–93^{vb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXVIII	36.XXXVIII	XXXI.	59.XXXI.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	11	2.
		3.	21	3.
		4.	31	4.
		5.	41	5.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: In der Überlieferung fehlen der Vers 2,3 und die letzten drei Silben von Vers 5,3 (vgl. auch 2. *Form*, c) *Besonderheiten*). C weist an den entsprechenden Stellen jedoch keine Lücken auf; möglicherweise liegt hier tatsächlich ein Fehler des Schreibers vor.

2. Form

a) *Strophenschema*: [2wa+2wa+2mb] 4mc / [2wd+2wd+2mb] 4mc / / 4me [2wf+2wf] [2wf+2wf] 4me / / [1wg+1wg+2mh] [2wi+2wi+2mh].¹³²³

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

64 / 64 / / 4444 / / 46

I. 1. Stollen (V. 1–2) A

II. 2. Stollen (V. 3–4) A

III. Abgesang (V. 5–8) B

IV. Refrain (V. 9–10) R

Die beiden Aufgesangsstollen bestehen aus einem Verspaar aus einem Sechs- und einem Vierheber.¹³²⁴ Die sechshebige Stollenspitze weist doppelte Zäsur nach der zweiten und vierten Hebung und weiblich kadenzierten Binnenreim auf. Der zweite Stollenvers, der mit dem ersten asynapahisch verbunden ist, ist ein unzäsurierter Vierheber mit einer einsilbigen männlichen Kadenz am Versende. Stollenübergreifend bilden die Versenden einen Kreuzreim (bc bc) und verbinden auf diese Weise die beiden ansonsten ungefügten Stollen miteinander. Die Abfolge aus einem in Kurzverse zerlegten Sechsheber und einem

¹³²³ Im ersten Refrainvers (V. 9) erkennt Touber keinen Binnenreim; er gibt das Versschema Z4G+ an (vgl. Touber, *Strophenformen*, S. 19). K hingegen markiert den Binnenreim des Verses nach der ersten und zweiten Hebung (vgl. KLD II, S. 592).

¹³²⁴ Die Bauform aus Stollen 6/4 ist deutsch und wird auch bei Reinmar (z. B. MF 173,6), Walther (58,21, 63,32 und 70,22) und Ulrich von Lichtenstein (LV) verwendet. Im Unterschied zu den genannten Strophen zerlegt Ulrich von Winterstetten zusätzlich den Sechsheber durch Inreime in drei Zweierpaare (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 269f.). Der Abgesang erinnere nach Ranawake zudem an Wolfram (II); ein französisches Stück mit entsprechenden Ähnlichkeiten sei in diesem Falle deutsch beeinflusst (vgl. ebd., S. 269).

regelmäßigen Vierheber¹³²⁵ sorgt innerhalb der Stollen für einen Wechsel zwischen Spannung und Beruhigung und auf diese Weise für metrische Dynamik.

Dem vierversigen Aufgesang folgt ein Abgesang aus vier Vierhebern. Während der erste und letzte Abgesangsvers hinsichtlich Hebungs- und Kadenz- und Zäsurenreglung den jeweils zweiten Stollenversen ähneln, zeigen der zweite und dritte Abgesangsvers ebenfalls eine Zäsur nach der zweiten Hebung und greifen damit das aus den jeweils ersten Stollenversen bekannte Zerlegungsprinzip auf. Dabei entstehen nicht nur weiblich kadenzierte Inreime, sondern auch die Versausgänge greifen diesen Reim auf, so dass der Abgesang insgesamt einen umarmenden Reim zeigt (effe). Fugung ist dank der weiblichen Kadenzierung des mittigen Verspaares zwischen dem zweiten und dritten sowie zwischen dem dritten und vierten Vers des Abgesangs zu beobachten. Im Abgesang scheint die metrische Dynamik des Aufgesangs noch einmal gesteigert zu werden, da insbesondere durch das mittlere Verspaar eine Abfolge aus vier zweihebigen Versteilen entsteht.

Im Refrain findet sich ein asynaphisches Verspaar aus einem Vier- und einem Sechsheber. Die aus den Stollen bekannte Abwärtsbewegung der Hebungs- und Kadenzzahlen wird folglich im Refrain im Sinne einer Spiegelsymmetrie umgekehrt. Anders als bisher in der Strophe wird im Refrain auch der Vierheber durch Zäsuren nach der ersten und zweiten Hebung zerlegt. Dabei entsteht an den Zäsurstellen ein weiblich kadenzierter Inreim (gg). Gleiches gilt für den folgenden Sechsheber, der wie gehabt nach der zweiten und vierten Hebung zäsuriert ist und entsprechend hier einen Reim bildet (ii). Die beiden Versenden des Refrains sind durch einsilbig-männlich kadenzierten Paarreim miteinander verbunden. Metrisch kulminiert die Strophe im Refrain, da hier das höchste Maß der Verszerlegung und somit der Beschleunigung zu beobachten ist.

c) Abweichungen von der Alternation:

2,3 fehlt. Es ist anzunehmen, dass das Versende einsilbig-männliche Kadenz aufweist und auf *leit* (2,1) reimt.

5,3 Weist drei fehlende Silben am Versende auf. Dieses muss zudem eine einsilbig-männliche Kadenz mit Reim auf *gît* (5,1) besitzen.

5,4 *nimit*: Die Synkope zwischen <m> und <t> ist im Obd. zwar häufig, aber nicht notwendig (vgl. auch Lied 33,2,6). K vollzieht die Synkope des <i> aufgrund nicht ausreichender Taktfüllung, was zur Folge hat, dass sich die anschließende Senkungssilbe auf *mir* verlagert. Die Flexionsendung des darauffolgenden *mîn* (das nach C keine Hebungs- und Senkungssilbe bildet), wird bei K ergänzt, so dass auf *mî-ne* alternierend eine Hebungs- und Senkungssilbe fallen.

¹³²⁵ Abwärtssteigende Stollen, in denen ein kürzerer einem längeren Vers folgt, finden sich, allerdings mit anderen Hebungs- und Kadenzzahlen, auch bei Ulrich von Winterstetten in Lied 28 (Tagelied), bei Ulrich von Lichtenstein (XLIII und XXXIX) und Reinmar (MF 184,31*) (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 267ff.).

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

2,3 Für den fehlenden Vers schlägt Selge¹³²⁶ verschiedene Neudichtungen vor, die auf den Regenbogen aufbauen: a) *diu vil kluoge sît si vuoge mir verseit*, b) *swie ich dulde sît ir hulde ie mich meit* und c) *der ich diene sît si niene gruoze mir seit*. Obwohl Selges Vorschläge Spekulationen bleiben, verdeutlichen sie doch, wie viele unterschiedliche Möglichkeiten Dichtern zur Verfügung stehen. Dieser Umstand untermauert die These, dass bei aller Stereotypie seiner Motivik oder seines inhaltlichen Aufbaus Minnesang doch ein relativ hohes Maß an Offenheit und somit Raum für individuelle Textvarianten bietet. Zugleich offenbaren die Textvorschläge Selges, warum die ältere Editionsphilologie, die stets auf die Verbesserung des Textes mit Blick auf das mutmaßliche Dichteroriginal ausgerichtet war, problematisch ist: Texte bieten unterschiedliche Fortsetzungsmöglichkeiten, die alle mehr, weniger oder eben gleichberechtigt sind.

2,5 *der bluomen schîn*: Das Prädikat *ich klage* (2,5) regiert das Akk.-Objekt *schîn*, das seinerseits durch den Gen. *der bluomen* näher bestimmt wird. Be fasst *bluomen schîn* als Kompositum (stM.) und Akkusativobjekt zu *klagen* auf. Folglich muss der Kasus des Artikels (urspr. *der*) den Akk. *den* (Akk. Sgl. Mask.) markieren.

4,1 *Wie*: Wird bei K durch *swie* ersetzt, das er konditional verstanden wissen will: *Wenn es mich auch wundert...* . Auch *wie* (nhd. *obwohl*) ist aber in diesem Kontext sinnvoll.

4,3 *schænen*: K ersetzt diese Form wegen des Kontext aus *enkeine baz* (4,2) und *nie reiner fruht* (4,5) durch die Komparativform *schænern*. Da das Sänger-Ich die Schönheit seiner Dame nicht unmittelbar mit dem (schönen) Äußeren anderer Damen vergleicht, ergeben sich aber weder syntaktisch noch semantisch zwingende Gründe für die Verwendung eines Komparativs.

5,1 *Ungewinne*: Aufgrund des erneuten Auftretens von *ungewin* (5,2) ersetzt M *ungewinne* durch *tumbe sinne* (K ersetzt hingegen *ungewin* in V. 5,2 durch *tumben sin*). Die Veränderung ist editionsphilologisch problematisch; sie ist weder syntaktisch noch semantisch zwingend erforderlich und ergibt sich lediglich aus den Editionsprämissen M.s und K.s. Die Begründung, das doppelte Auftreten eines Lexems in zwei aufeinanderfolgenden Versen sei unwahrscheinlich, überzeugt nicht, da Ulrich mit seiner Vorliebe für Wortspiele auch in anderen Liedern gern (mehrdeutige) Wörter gleichen Stammes miteinander kombiniert. Zu berücksichtigen sind ferner die je nach Kontextualisierung unterschiedlichen Bedeutungen von *ungewin*¹³²⁷ und die Tatsache, dass *ungewin* hier einmal als Akk.-Objekt auftritt, das durch *diu minne gît* (vgl. 5,1) regiert wird und einmal als Akk.-Objekt, das durch *ich habe* (vgl. 5,2) regiert wird.

In Zusammenhang mit *ungewinne* (5,1) ist *ungelinge* (5,3) stilistisch interessant. Beide Begriffe teilen das Präfix und den Partizipialstamm und weisen darüber hinaus eine gewisse semantische Ähnlichkeit auf.

¹³²⁶ Selge, Studien, S. 11.

¹³²⁷ Vgl. dazu Lexer Bd. 2, Sp. 1887 und BMZ Bd. III, Sp. 713a.

5,2 *ungewin*: Vgl. *[u]ngewinne* (5,1).

b) *Sachkommentar*:

2,1 *ich tumber*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

3,4 *spil*: Besitzt im Mhd. je nach Kontextualisierung unterschiedliche Bedeutungen. Ausgehend von der Grundbedeutung (= *Zeitvertreib, Vergnügen*)¹³²⁸ kann *spil* auch auf *einfache Scherze*, dem Ernst entgegengesetzte Belange¹³²⁹ abheben (z. B. auf Kampf- und Wettspiele,¹³³⁰ auf (Kunst-)Vorführungen von Gauklern oder auf Musik (Saitenspiel) und Tanz¹³³¹). Unabhängig von seiner jeweiligen Bedeutung impliziert *spil* stets den Aspekt der Geselligkeit, es müssen also mindestens zwei Personen an einem *spil* beteiligt sein. Darüber ergibt sich, dass *spil* in den meisten Fällen einen performativen Aspekt impliziert: Das *spil* wird von einer oder mehreren Personen inszeniert und je nach Art des *spils* auf spezifische Weise rezipiert.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem Wintereingang, der im ersten Verspaar ex negativo als Ende des Sommer beschrieben wird. Dabei werden die klassischen „Handlungsweisen“ der sommerlichen Naturelemente, (*[h]eide und anger* (1,1)), die hier, wie bei Ulrich von Winterstetten üblich, in einer Doppelformel auftreten, ins Gegenteil verkehrt: *[w]ent niht langer bluomen tragen* (1,1). Nachweisen lässt sich dies auch an *der grüene walt* (1,2), der nicht länger in vollem Grün zu erblicken ist, sondern *nû stêt blôz* (1,2). Die in den Winterstettenschen Sommerliedeingängen beliebte Kleidermetaphorik wird hier im Sinne eines „unbekleidet sein“ negierend aufgegriffen.

Die sichtbare Abwesenheit des Sommers bedeutet die Anwesenheit des Winters, der mit den typischen Herbstboten in Erscheinung tritt: *[K]alde winde went geswinde hin verjagen, / leider loubes ungezalt* (1,3ff.). Stilistisch ist die Einführung des Winters parallelistisch zum ersten Stollen gestaltet. Auffällig ist aber die Umkehr der chronologischen Reihenfolge (Hysteron Proteron): Statt erst entlaubt zu werden und dann entlaubt zu stehen, werden in diesem Lied zunächst die entlaubten Bäume geschildert, bevor dann ihre Entlaubung durch den Wind beschrieben wird. Obwohl das Entlauben der Bäume genaugenommen noch dem Herbst zuzuordnen ist, wird der kalte Wind vom männlich codierten Sänger-Ich bereits als unwillkommener Winterbote wahrgenommen und so entfährt dem Sänger-Ich ein seufzendes *leider* (1,4). Im programmatischen Sinne mag dieses Adverb zudem auf einen eher getragenen Liedinhalt hinweisen.

Im Abgesang erfolgt eine detailliertere Ausgestaltung des Winters, bei der vor allem die gattungsspezifischen Wintermotive (auch doppelformelartig) aufgerufen werden: *[R]îfe und ouch der kalde snê / selwent beide grüene heide, / sumerkleide tuont si leide / und den kleinen*

¹³²⁸ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 499a.

¹³²⁹ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 500a.

¹³³⁰ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 500a.

¹³³¹ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 499b.

vogelin wê (1,5ff.). Die Kombination des Attributs *kalde* mit *winde* (1,3) und *snê* (1,5) schafft eine frostige Winteratmosphäre. Wie zuvor die kalten Winde werden auch *rîfe* und *snê* (vgl. 1,5) durch ihre destruktiven Handlungen in Bezug auf die sommerliche Natur definiert (vgl. 1,6). Die Auswirkungen der drei Winterlemente, *winde*, *rîfe* und *snê*, werden schließlich mit *sumerkleide tuont si leide* (1,7) zusammengefasst. Deutlich tritt dabei auch die erneute Verwendung der Kleidermetaphorik hervor, wobei der Winter als Zerstörer der Kleider inszeniert wird.¹³³² Stets gehören bei Ulrich von Winterstetten zur Natur auch die kleinen Vögelchen, an denen der Winter ebenfalls nicht spurlos vorbeizieht; er tut ihnen *wê* (1,8).¹³³³

Auf den Natureingang folgt ein Refrain, der sich thematisch weder an diesen noch besonders gut an den Inhalt der Folgestrophe anschließt. Gleichwohl deutet sich im Refrain die minnethematische Ausrichtung des Liedes an, die auch in der zweiten Strophe eingeschlagen wird. Der Fokus des Sänger-Ich verlagert sich im Refrain auf den in der Öffentlichkeit heimlich durch die Minnedame erfolgenden Minnegruß: *Süeze grüeze sint sô guot, / swâ liep tougen under ougen blicken tuot* (1,9f.). Der Refrain besitzt einen generalisierenden Charakter, der stilistisch durch eine einfache sprachliche Gestaltung mit mehreren Alliterationen und teilweiser Einsilbigkeit der Lexeme (*sint sô guot*) erzeugt wird. Die eingängige Reimstruktur unterstützt die Memorierbarkeit des Refrains und steigert seine Einprägsamkeit. Der faktische Gehalt des Refrains wird durch die Wahl des völlig wertneutralen Prädikats *sint* (1,9) untermauert.

Die Allgemeingültigkeit des Refrains beruht nach Streicher vor allem auf dem Plural *grüeze* (1,9), der „sich nämlich gewiß eher als ein von vielen gewünschtes und vollzogenes, aus dem gesellschaftlichen Umgang auf die Minnekonvention hin spezialisiertes Geschehen [versteht], denn wörtlich als oftmalige Wiederholung des individuellen Blicke-Kontakts von Sänger und Dame“¹³³⁴. Der Umstand, dass *süeze grüeze* ein Wohlgefühl verursachen, ist Teil des literarischen Wissens und somit der Minnekonvention. Der Minnegruß gilt gattungsintern als das erstrebenswerte Ziel des Minnewerbers, das gleichwohl niemals erreicht wird. Aufgrund der Tatsache, dass der Refrain wegen seiner Allgemeingültigkeit die Zustimmung des Publikums motiviert, spricht Streicher von einem „Beipflichtungs-Refrain“ [...], durch den sich ein jeder in der Gesellschaft individuell angesprochen fühlen kann“¹³³⁵. Entgegen Streicher ist aber der Refrain der ersten Strophe (noch) nicht als Ausdruck eines „Sänger-Wunsch[es]“¹³³⁶ zu sehen, da das Sänger-Ich diese Allgemeinaussage in keiner Weise auf die eigene Person bezieht.

¹³³² Demgegenüber tritt der Mai, der den Sommer symbolisiert, in der Regel als Schneider der farbenprächtigen Sommerkleider in Erscheinung.

¹³³³ Auffällig ist hier auch die geschickte sylleptische Konstruktion aus *leide tuon* und *wê tuon*. Der übereinstimmende Verbteil wird nur einmal genannt, aber auf *leide* und *wê* bezogen.

¹³³⁴ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 117.

¹³³⁵ Ebd., S. 117.

¹³³⁶ Ebd., S. 117.

Allerdings zeigt der Refrain, dass das Sänger-Ich durchaus mit einem bestimmten Gattungswissen vertraut ist und indem es dieses hier zitiert, weist es sich selbst gewissermaßen als literarischer Kenner aus. Vor diesem Hintergrund lässt die Tatsache, dass das Sänger-Ich minnesngerisch tätig ist, die Schlussfolgerung zu, dass es selbst noch nicht in den Genuß der süssen Gre gekommen ist, über die es singt. Aber das Wissen über den wohlthuenden Erfolg von Minnewerbung motiviert sein Singen. Der positive Ausblick auf das angestrebte Ziel seines Minnesingens passt zu der unbeschwerten Rhythmik des Refrains.¹³³⁷

Erst mit Beginn der zweiten Strophe rückt das Sänger-Ich selbst in den Fokus: *Ach, ich tumber!* (2,1), bemitleidet das Sänger-Ich sich, *grôzer kumber tuot mir leit* (2,1). Die im Refrain noch fehlende Aussage in Bezug auf die eigene persönliche Befindlichkeit wird nun schließlich beantwortet, wobei mit *d von bin ich ungemuot* (2,2) auch dessen Folge in den Blick genommen wird.¹³³⁸ Es zeigt sich, dass die einleitend beschriebene Trostlosigkeit des Winters mit dem inneren Zustand des Sänger-Ich korrespondiert. Das wird auch im Folgenden deutlich, wo die beiden Themenkomplexe, Natur und Situation des Sänger-Ich, in der Frage *waz klage ich der bluomen schn?* (2,5) zusammengeführt werden. Die Verbindung beider Themen ist für die Winterstettensche Lyrik, in der meistens am Beginn der zweiten Strophe eine klare Überleitung zum Minnethema erfolgt und das Naturthema später nicht mehr aufgegriffen wird, eher untypisch. Indem die Naturklage als Vergleichsmaßstab herangezogen wird, kann der Grad der Trauer des Sänger-Ich veranschaulicht werden. So dient die in der ersten Strophe inszenierte Dramatik des einsetzenden Winters vor allem dazu, jetzt durch ein noch viel beklagenswerteres Ereignis – nämlich die persönliche Situation des Sänger-Ich – berboten zu werden. Da ferner schon der einsetzende Winter als ein Klagegrund gewissermaßen gesellschaftlich legitimiert ist, erhält die Minneklage des Sänger-Ich, indem sie dem Winter übergeordnet wird, eine noch höhere (gesellschaftliche) Legitimation.¹³³⁹

Im Folgenden wird der Klageanlass des Sänger-Ich präzisiert: *st ich worgen muoz in sorgen / manigen morgen unverborgen / von der lieben frowen mn* (2,6ff.). Als Verursacherin des Leidens wird nun die Minnedame eingeführt, auf die schon der Refrain, wenn auch auf

¹³³⁷ Die kürzeren rhythmischen Einheiten rücken sogar die Frage nach einer möglichen tanzbegleitenden Funktion des Liedes in den Blick.

¹³³⁸ Der dritte Vers der Strophe fehlt. Zwar soll hier von Mutmaßungen abgesehen werden, doch sei zumindest die Anmerkung erlaubt, dass es aufgrund des Versanschlusses des vierten Verses, in dem es heißt, *ach, wie w daz selbe tuot* (2,4), wahrscheinlich ist, dass in 2,3 ein Grund bzw. eine Ursache für die Trauer des Sänger-Ich genannt wird.

¹³³⁹ Demgegenüber argumentiert Streicher, es werde „in einer Art Disqualifizierung der Blumen-klage der ganze Natureingang vom Standort der Minne-Verhältnisse her als ‚unnötig‘ abgetan, ja es kommt beinahe zu seiner Verurteilung als einem ‚Versingen‘“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 120). Entgegen dem oben dargestellten Funktionsmechanismus des Natureingangs sieht Streicher in der Absage an die Natur eine Absage an den Natureingang, den er auf „ein willkommenes Requisite der Aufführungs-Praxis“ reduziert, dessen Funktion als „symbolische Voransage“ er hinter der Erörterung von Minnefragen zurückgeworfen sieht (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 120). Dies ist mitnichten der Fall, wie die funktional begründete Verbindung von Natur- und Minnethema nun zeigt.

allgemeinerer Ebene, anspielte. Die ebenfalls im Refrain beschriebene wohltuende Wirkung *süezer grüeze* (vgl. 1,9) kann zudem nun mit der Wirklichkeit abgeglichen werden. Es bestätigt sich dabei, dass das Sänger-Ich selbst noch keinen Minnegruß erhalten hat, da sein Befinden ansonsten besser wäre.

Die Folgestrophe beginnt mit der Erläuterung des sorgenvollen Zustand, in dem das Sänger-Ich sich befindet: *Sît die mîne starken pîne mêrent sich / und mîn fröide swinden wil / und diu reine harte kleine træstet mich, daz ist mir ein hertez spil* (3,1ff.). Es zeigt sich, dass insbesondere drei Kriterien die Sorgen des Sänger-Ich bedingen: die *starken pîne*, das Schwinden der *fröide* und dass die Geliebte es nicht ermutigt. All diese Ursachen gehören zum originären Motivrepertoire der Gattung. Das Sänger-Ich befindet sich somit in einer Minnewerbevollzugssituation (1. Ordnung). Lexikalisch manifestiert sich dies in der Verwendung stereotypen Sprach- und Motivmaterials. Eine poetologische Metaebene (2. Ordnung) eröffnet sich nur unter der Voraussetzung, dass *herdez spil* (3,4) sich nicht nur auf die drei zuvor genannten Kriterien bezieht, sondern das Pronomen *daz* auch die gesamte Minnewerbung, deren Teil die drei Kriterien sind, erfasst. Wenn *herdez spil* zugleich als eine Wertung des Sänger-Ich über die Praxis des Minnesingens aufgefasst wird, ist hinsichtlich der textinternen Kommunikationssituation davon auszugehen, dass das Sänger-Ich als Sänger spricht und sein eigenes künstlerisches Tun reflektiert.

Die Gemachtheit der Minnewerbung, die unter dieser Voraussetzung als Teil von Dichtung zu begreifen ist, manifestiert sich auch in der Nominalphrase *herdez spil* selbst, denn es ist zu konstatieren, dass die beiden Bestandteile der Nominalphrase, Adjektiv und Substantiv, semantisch miteinander kontrastieren.¹³⁴⁰ Ferner ist davon auszugehen, dass der doppelt codierte Minnewerber aufgrund seines aktuellen Leidenszustandes seine Minnewerbung wohl kaum als spielerische Tätigkeit bezeichnen würde. Dieses Missverhältnis deutet darauf hin, dass hier nicht das minnewerbende Sänger-Ich spricht (1. Ordnung), sondern der Sangkünstler, der über den Vollzug seiner Minnewerbung spricht (2. Ordnung). Von dieser Metaebene aus lässt sich der Vollzug von Minnewerbung spielerisch erproben, wobei sich im Terminus *spil* auch der Aspekt der Performativität widerspiegelt.¹³⁴¹ Zugleich verdeutlicht *herdez spil* aber auch, dass Minnedichtung nicht nur eine vergnügliche sondern auch eine anstrengende Tätigkeit ist, die Mühe und Einsatz erfordert.

Der Abgesang der Strophe beginnt mit dem Klageruf *wê* (3,5), dem sich die Frage anschließt: *[W]ie sol ich frô bestân?* (3,5). Seine Frage gewissermaßen legitimierend führt das Sänger-Ich im Folgenden weitere Gründe an, die sein Leiden verstärken: *sît diu hêre mir niht lère / gît vür sêre, swar ich kêre!* (3,6ff.). In *lère* spiegelt sich die Demut des Sänger-Ich gegenüber

¹³⁴⁰ Diese spezifische Adjektiv-Substantiv-Kombination tritt lediglich einmal bei Neidhart auf, bei dem es innerhalb eines Winterliedes heißt: *[V]on grosser kelte das geschicht vnd ist ein hertes spill ia spill* (131,2,5). Die inhaltliche Kontextualisierung der Nominalphrase und ihre formale Position bei Neidhart und Ulrich sind so unterschiedlich, dass eine intertextuelle Referenz auf Neidhart hier aber unwahrscheinlich ist.

¹³⁴¹ *Spil* bezeichnet u.a. die Künste der Gaukler bzw. das durch Schauspiel, Tanz oder Musik ausgelöste Vergnügen (vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 499b).

seiner Dame und Minneherrin wider. Als Lehrende hat sie eine dem Sänger-Ich überlegene Position inne. Da der Begriff *lre* zugleich in religiösen Kontexten verwendet wird, erscheint die Dame nicht nur als hierarchisch überlegen, sondern auch als die ethisch dominierende Instanz.¹³⁴² Der anschließende Refrain konkretisiert nicht ohne eine gewisse Pointe, worin die *lre* besteht, welche die Minnedame dem Sänger-Ich versagt und so wird die Refrainaussage zu einer allgemeinen Lehre stilisiert.

Umgekehrt wird deutlich, dass die Dame dem Sänger-Ich den heimlichen Gruß versagt (vgl. 3,9f.) und dies seinen Kummer verursacht (vgl. 3,8). Der Refrain der dritten Strophe akzentuiert damit thematisch vor allem die Verantwortung der Dame. Während die Aufgabe der Minnewerbung durch das Sänger-Ich zu erfüllen ist, obliegt es ihr, über den erfolgreichen Ausgang des Minnedienstes zu entscheiden.

In der vierten Strophe finden sich vor allem Frauenpreiselemente. Es scheint, als würde das Sänger-Ich seine Minnewerbung anlehnend an die von ihm festgestellte Aufgabenverteilung nun verstärken. Zunächst konzentriert sich das Sänger-Ich ganz allgemein auf die Qualität der Dame. Die Verwendung typischer Frauenpreismotive, wie zum Beispiel die Minnedame, deren Qualitäten im Vergleich zu allen anderen Damen überwiegen (vgl. 4, 1f.), macht deutlich, dass das Sänger-Ich hier als Minnewerber auftritt (1. Ordnung): *Wie mich wundert, she ich hundert tsent wb, / mir geviele enkeine baz / danne diu guote, wol gemuote* (4,1ff.). Begründet wird dieser eher allgemeine Preis mit der Schönheit der Dame, wobei hier keine detaillierte Beschreibung erfolgt, sondern das Sänger-Ich sich damit begnügt, ihren *schnen lp* (4,3) zu erwähnen.

Besondere Aufmerksamkeit für diesen Frauenpreis erregt das Sänger-Ich durch die Ansprache des impliziten Publikums mit *wizzent daz* (4,4). Zu unterscheiden ist aber die Bedeutung dieser Apostrophe, welche von der jeweiligen textinternen Kommunikation abhängig ist. Spricht der doppelt codierte Minnewerber, so lenkt *wizzent daz* den Fokus auf

¹³⁴² In dieser Weise wird der Begriff der *lre* etwa bei Walther von der Vogelweide kontextualisiert. Dort antwortet in einem Lied die Dame dem Sänger-Ich, das als Bote Gottes auftritt und in dieser Funktion zu der Dame spricht: „*J, mht ich mich des an in niht wol gelzen, / daz er wol behuote sich. / krumbe wege, die gnt b allen strzen, / d vor got behüete mich. / Ich wil nch dem rehten varn, / ze leide im, der mich anders lre. / swar ich kre, / d meze mich doch got bewarn!*“ (Ton 84, 113,23–30). In diesem Lied möchte die Dame im Sinne Gottes richtig handeln. Sie hofft auf Gottes Unterstützung und dass er sie besonders davor bewahrt, dass jemand ihr eine andere Lehre zu vermitteln versucht, die nicht im Sinne Gottes richtig ist. Die Pointe dabei ist, dass das Sänger-Ich vorgibt, der Dame als Bote eine Lehre/Botschaft Gottes zu übermitteln, welche die Dame dazu veranlassen soll, einem *ritter* (113,1) seine Schwermut zu wenden. Der von Schwermut ergriffene Ritter ist aber das Sänger-Ich selbst, das unter dem Deckmäntelchen, der Dame eine Botschaft Gottes zu übermitteln, primär das Ziel verfolgt, dass die Dame *in ze friden bringet* (113,12). Die Freude des Sänger-Ich würde dafür sorgen, *daz er singet / iuwer re und werdekeit* (113,13f.), wobei der öffentliche (Minne-)Sang natürlich auch das imaginierte Publikum erfreuen würde.

Am Ende des Liedes wird in einer Art Ausblick zusammengefasst, dass die Freude, die die Dame dem Sänger-Ich vermittele, dafür sorgen solle, *daz ez in lret, / daz er daz beste gerne tuot* (113,21–22). Das Lied ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie ein religiöses Motiv innerhalb eines Minneliedes dahingehend instrumentalisiert wird, dass die in diesem Falle minnesängerische Absicht letztlich eine religiöse Begründung und damit eine Legitimation erhält, die eben nicht nur auf der Basis minnesngerischer Argumentationsmuster verläuft, sondern durch die höchste moralische Instanz autorisiert ist.h

den Inhalt des Frauenpreises. Spricht hingegen das Sänger-Ich als Sangkünstler, so lenkt *wizzent daz* den Fokus auf die Stereotypie des Frauenpreises und somit auf die (vorbildliche) kunstvolle Gestaltung der Minnewerbung. Dabei gerät die Qualität der Minnedichtung in den Vordergrund (2. Ordnung).

Beide Lesarten gelten auch für die Fortsetzung der Strophe. So kann *ich gesach nie reiner fruht*¹³⁴³. / *s kan machen frelich lachen*, / *trren swachen*. *b den sachen* / *ht mn frouwe wblich zuht* (4,5ff.) einerseits tatsächlich als Lob der Tugenden der Minnedame gelesen werden (1. Ordnung). Es kann aber andererseits auch im poetologischen Sinne als genrespezifischer Tugendpreis angesehen werden (2. Ordnung), der hier anlehnend an die übliche literarische Praxis beispielhaft vorgeführt wird. Als Form von Dichtung impliziert letztere Lesart die Gemachtheit des Tugendpreises welche sich stilistisch etwa in der parallelen Anordnung von *frelich lachen* und *trren swachen* manifestiert, wobei mit *lachen* und *trren* berdies ein antithetisches Begriffspaar miteinander verbunden wird. Genau genommen bilden allerdings *frelich lachen* und *trren swachen* keinen Gegensatz, da *trren swachen* gewissermaßen die Verneinung des Gegenteils (Litotes) ist und somit ähnliches meint wie *frelich lachen*. Die Formulierung hebt einerseits die Fähigkeit der Dame hervor, Freude zu bringen. Andererseits pointiert die stilistische Ausformung des Preises dessen Literarizität.

Vor dem Hintergrund dieser Preisstrophe verändert sich die Semantik des Refrains abermals. Der Frauenpreis ist konkret fassbarer Minnedienst (1. Ordnung) an der Dame. Das Sänger-Ich verrichtet diesen in der Hoffnung auf eine Entlohnung durch *seze greze* (4,9). So pointiert der Refrain in dieser Strophe vor allem den Aspekt des Minnelohns und erhält mit Bezug auf den an der Dame verrichteten Minnedienst des Sänger-Ich fast einen fordernden Charakter.

Die abschließende fünfte Strophe ist eine Minnestrophe, in der das Sänger-Ich zunächst das Verhalten der personifizierten Minne in Bezug auf sich selbst beschreibt: *Ungewinne mir diu minne dicke gt*; / *d von habe ich ungewin*. / *swaz ich singe ungelinge* < _ _ > / *nimet mir mn fröide hin* (5,1ff). Während das fröhliche Lachen und das Verringern von Trauer als positive Eigenschaften der Minnedame zugeschrieben werden, wird die personifizierte Minne hier als diejenige Instanz eingeführt, die Freude schmälert und Trauer verursacht und zwar unabhängig davon, was das Sänger-Ich singt. Die Minne entlastet damit gewissermaßen die Dame: Indem ihr die Handlungen zugeschrieben werden, die das Sänger-Ich verurteilt und beklagt, kann die Minnedame ihre Unschuldigkeit bewahren. Auf diese Weise bleibt zugleich der Minnedienst des Sänger-Ich an der Dame legitim und erklärbar, denn sie ist eine unfehlbare Dame.

Mit Beginn des Abgesangs gewinnt die Strophe einen neuen Duktus. Aus den anklagenden Worten des Sänger-Ich werden flehentliche Hilfebitten: *[M]inne, gib mir sezen trst!* / *l*

¹³⁴³ Die bei Ulrich beliebte Bezeichnung *reine fruht* akzentuiert die vorbildhaften inneren Werte der Dame und ergänzt somit das Bild der schönsten Frau (vor allen anderen Frauen).

die reinen valsches einen / lieplich meinen mir bescheinen, / sô wird ich der nôt erlöst (5,5ff.). Es offenbart sich nun, dass auch die Minne in der Lage wäre, dem Sänger-Ich helfend beizustehen. Die Aussage des Sänger-Ich lässt sogar erkennen, dass nicht die Dame sondern die Minne letztlich diejenige ist, die über den Erfolg oder Misserfolg der Minnewerbung bescheidet, denn die Minne hat Einfluss auf die Dame. Dass die Macht der Minne letztlich die Macht der Dame übersteigt, erlöst die Dame aus ihrer „Verantwortung“ gegenüber ihrem Minnewerber: Der Erfolg der Werbung ist (allein) von der Minne abhängig und so versucht das Sänger-Ich, die Minne als seine Verbündete zu gewinnen. Der Refrain entfaltet auf dieser Grundlage nun eine abschließende Pointe, denn während er fortwährend die Dame als die für den Erfolg der Minnewerbung verantwortliche Instanz darstellt, wird deren Einflussbereich nun bereits vor dem Refrain durch die Minne eingeschränkt. So erscheint die Refrainaussage nunmehr als ein positiver Ausblick auf das vom Sänger-Ich durch Unterstützung der Minne antizipierte Ziel.

Dieses Lied, das überwiegend innerhalb der 1. Ordnung verbleibt,¹³⁴⁴ fragt nach der Verantwortlichkeit für den Erfolg von Minnewerbung und eröffnet damit durchaus eine minnethematische Diskussion. Um die Integrität der Minnedame zu gewährleisten, stellt dieses Lied die Instanz der Minne gewissermaßen als Lösung dar, denn der Machtumfang der Minne schließt die Dame und ihr Handeln gegenüber dem Sänger-Ich mit ein.

5. Auswahl Literatur

Händl, Rollen, S. 326 und 329; KLD II, S. 592; Ranawake, Strophenkunst, 267ff.; Selge, Studien, S. 11; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 111–124; Toubert, Strophenformen, S. 19.

¹³⁴⁴ In der Apostrophe des Publikums verdeutlicht sich die Performativität der Minnewerbung. Zugleich scheint bei der Ansprache seiner Zuhörer die Sängerrolle des Sänger-Ich stärker ausgeprägt zu sein als beispielsweise während des Frauenpreises. Eine umfassende poetologische Diskussion, etwa über den Kunstcharakter von Minnesang und die damit verbundenen Implikationen hinsichtlich einer möglichen Funktionalisierung mit Blick auf ein Minnesangpublikum, eröffnet sich in diesem Lied nur über den Terminus *hertez spil* (3,4).

Lied 32

1. Allgemeine Angaben

C: 93^{vb}–94^{ra} (und C²: 303^{vb}–304^{ra}).

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XXXIX.	36.XXXIX.	XXXII.	59.XXXII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	10	2.
		3.	19	3.
		4.	28	4.
		5.	37	5.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Die fünf Strophen des Liedes erscheinen als Dubletten in derselben Handschrift (303^{vb}–304^{ra}) auch unter dem Autornamen *Der Taler*. Beim Taler zeigt sich eine abweichende Strophenfolge: Die dritte und vierte Strophe sind vertauscht. Vermutlich ist aber die Reihenfolge in C (Ulrich von Winterstetten) die richtige, da das Bild der Verwundung durch den Minnestrahl in der vierten Strophe erstmals erwähnt und in der folgenden fünften Strophe ausgebaut wird. Die Unterbrechung dieses Argumentationsstrangs durch Zwischenschaltung einer Strophe ohne dieses Bild ist unwahrscheinlich. Der Apparat M.s zu den Abweichungen zwischen C und C² ist in 1,2 und 1,6 fehlerhaft.

2. Form

a) *Strophenschema*: [2wa+4mb] [4mb+2wa] / [2wc+4md] [4md+2wc] // 5we [2we+4mf] [4mf+2we] // 4mg 3mg.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit drittem Stollen (Da-Capo-Form).

66 / 66 // 566 // 43

- I. 1. Stollen (V. 1–2) A
- II. 2. Stollen (V. 3–4) A
- III. Abgesang (V. 5–7) BA*
- V. Refrain (V. 8–9) R

Die beiden Aufgesangsstollen bestehen aus jeweils zwei unterschiedlich zerlegten Langversen. Die Stollenspitze besitzt eine Zäsur nach der zweiten Hebung, während der zweite Stollenvers Zäsur nach der vierten Hebung zeigt. Der Zäsurreim der Stollenspitze mit weiblicher Kadenz bildet einen Reim mit dem ebenfalls weiblich kadenzierten Stollenschluss. Der männlich kadenzierte Versausgang des ersten Stollenverses bildet hingegen einen Reim mit dem Versinneren des zweiten Stollenverses (abba cddc)). Infolge der Zäsurierung ist die innere Struktur der Stollen als spiegelsymmetrisch zu beschreiben (2/4 → 4/2).¹³⁴⁵ Während die Stollen im Inneren einen asynaphischen Versübergang

¹³⁴⁵ Ein Vergleich dieser Stollen mit den nordfranzösischen Kanzonen der ersten Hälfte des 13. Jh.s liegt zwar nahe, doch ist die Kadenz-, Auftakt- und Reimgestaltung unfranzösisch; zur metrischen Einheit der Winterstettenschen Stollen passen provenzalische Elfsilberstollen besser (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 282). Auch wenn ein romanischer Einfluss auf die Gestaltung der Sechsheberstollen durchaus möglich

aufweisen, ist die Verbindung beider Stollen synaphisch gestaltet. Durch die Zerlegung der Stollenverse in kürzere metrische Einheiten zeichnet sich der Aufgesang insgesamt durch metrische Dynamik aus, welche zu einer energetischen und kraftvollen Wirkung führt.

Der dreiversige Abgesang besteht aus einem unzerlegten Fünfheber mit weiblicher Kadenz am Versende, der strukturell kein Pendant innerhalb der Strophe findet und deshalb metrisch aus der Strophe hervorsticht. Dem Fünfheber folgt ein zerlegtes Sechsheberpaar, dessen Struktur mit der durch Zäsurierung und Reim bedingten Spiegelsymmetrie der Stollen exakt übereinstimmt. Es entsteht auf diese Weise eine Da-Capo-Form.¹³⁴⁶ Da sich allerdings der Reim selbst von den Stollen unterscheidet, ist der dritte Stollen genaugenommen eine Stollenvariation. Er schließt sich mit seinem Reim dem Abgesangsfünfheber an, so dass zwischen diesem und der variierten Stollenrepetition eine formale Bindung entsteht.

Eine besondere „Formpointe“ stellt mit Streicher die Anbindung des Abgesangverses an diese Stollenrepetition dar, denn „die vorgeschaltete fremde Zeile [ist] in das Pausenreimsystem eingefügt [...], indem sich deren Reimwort nach innen reimt, hin zum Ende der zweitaktigen Kurzversstelle, die den Anfang der Pausenreimung des Repetitionsstollens macht.“¹³⁴⁷ Verstärkt wird die Bindung zwischen dem Abgesangvers und dem Repetitionsstollen durch die Fugung des Versübergangs. Darüber hinaus weist das Versende des Abgesangverses weiblich kadenzierten Endreim zum zweiten Vers des Repetitionsstollens auf. Der gleichförmige Abgesangsfünfheber unterbricht für einen kurzen Moment die Dynamik der Stollen. Durch die metrische Pausa, die er gewissermaßen bedeutet, lenkt der die Aufmerksamkeit aber zugleich auf den ihm folgenden dritten Stollen, wodurch dieser als Formpointe metrisch besonders hervorgehoben wird.

Der Übergang zum Refrain ist abermals gefügt, so dass der Übergang vom dritten Stollen zum Refrain relativ flüssig erscheint. Der Refrain besteht lediglich aus einem unzerlegten Verspaar: Einem einsilbig-männlich kadenzierten Vierheber folgt in synaphischen Anschluss ein einsilbig-männlich kadenzierter Dreiheber; beide Verse bilden Paarreim miteinander (gg). Der Refrain unterscheidet sich hinsichtlich seiner Hebungszahlen, der Kadenzverhältnisse und Reimregelungen deutlich vom kanzonalen Teil der Strophe. Stärker noch als der Fünfheber bringt er ein wenig Gleichförmigkeit in die Strophe, die sich in diesem Falle zum Ende hin beruhigt, sich ansonsten aber durch eine ausgeprägte rhythmische Dynamik, wie sie vor allem durch die Kleinteiligkeit der Verse verursacht wird, auszeichnet.

ist, machen deutsche Abgesänge mit Sechshebern einen rein romanischen Ursprung zumindest fragwürdig. Es ist folglich höchstens von einer „deutschen Aneignung romanischer Formzüge“ zu sprechen, nicht aber einer Übernahme (ebd., S. 283). Nach Ranawake hingen die ähnlichen nordfranzösischen Strophen wahrscheinlich mit Tanzformen und Instrumentalmusik zusammen, was die Vermutung nahelegt, dass Ulrich „möglicherweise einzelne Anregungen aus der Sphäre romanischer Berufsmusiker [bezogen hat] und nicht aus der eigentlichen höfischen Liedkunst“ (ebd., S. 283).

¹³⁴⁶ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 282.

¹³⁴⁷ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 199.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

2,4 /sorge trage/: Die Reihenfolge in C (*trage Sorge*) wird hier zugunsten des Binnenreimes, der zur Strukturierung der Stropheneinheiten dient, vertauscht.

2,7 *soun*: Da die Form *soun* (in C *sōn*) nicht belegt ist, muss hier verbessert werden, auch wenn dabei ein assonanter Reim entsteht.¹³⁴⁸ Der Reim ordnet sich aber dem Primat der syntaktischen Richtigkeit unter. Der Reim *n : m* ist nach Länge möglich, d.h. *oun : oun*.¹³⁴⁹ Vgl. auch 3. *Stellenkommentar*, a) *Grammatischer Kommentar*.

5,1/2 *blicke : stricke*: In den überwiegenden Fällen steht an dieser Stelle einsilbig-männliche Kadenz, so dass H, M und K das schwachtonige Auslaut-*e* apokopieren.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,2 Eine Übersetzung des Verses ins Nhd. ist nicht ganz einfach, da die Phrase *den lîp kunrieren* (nhd. *den Körper pflegen/versorgen*; französisches Lehnwort) auf die Versorgung des Körpers mit Nahrung abhebt.¹³⁵⁰ Der Sommer vermag dies zumindest im Weiteren Sinne zwar zu leisten, doch bezieht sich *dâ von* (1,2) genaugenommen auf die Tatsache, dass der Sommer die Landschaft schückt (vgl. 1,1) und zwischen dem Vorgang des Schmückens und dem Aspekt der Versorgung besteht nicht eigentlich ein Zusammenhang. Somit ist auf eine übertragende Bedeutung von *kunrieren* zu schließen, dernach das sommerliche Aussehen der Natur dem Menschen in der Weise Lebenskraft verleiht, wie das auch Nahrung tut.

1,5 *werlt*: Ältere Form von *welt*, die auf ahd. *werelt*, *weralt* zurückgeht.¹³⁵¹

2,2 *sich [...] entstân*: Refl. Verb, das hier in Verbindung mit der Negation *niht* und dem Gen. *des* auftritt (nhd. = *sich bewusst werden/sich erinnern*)¹³⁵². Bei M findet sich die Form *enstân*, die daraus entsteht, dass M den Sprosskonsonanten /t/ am Silbenauslaut von *ent-* tilgt, der etwa ab dem 13. Jh. nach bestimmten Lauten (z. B. /n/) oft am Silbenauslaut steht (vgl. Paul §L118,4). Anders ließe sich M.s Form auch so erklären, dass M das Präfix des Verbs *ent-/en-* als negierendes Proklitikon deutet, das die Negation *niht* ergänzt (Infinitiv des Verbs ist in diesem Falle *stên*). *Stên* kann allerdings weder mit einem Gen. stehen (*des*), noch ergäbe dieses Verb im Kontext der Strophe Sinn, so dass folglich die erste Erklärung die richtige ist.

2,3 *hulde*: Wird bei Be, H, M und K gemäß C² zu *hulden*. Zwar wird *hulde* gern im Pl. verwendet,¹³⁵³ syntaktisch notwendig ist dies aber nicht (vgl. Paul §S97f.).

2,5f. *bis daz ich noh lieben trôst gewinne / von ir minne*: Der Nebensatz wird als Apokoinu zu *die muoz ich dulden* (2,4) und *ist mir Sorge gar ein trouen* (2,6) aufgefasst.

¹³⁴⁸ Vgl. BMZ, Bd. II/2, Sp. 473a.

¹³⁴⁹ Zum Umgang mit dem Reim auf *n : m* bei alem. Dichtern vgl. Zwierzina, *Mittelhochdeutsche Studien* 10–15, S. 19–100, hier S. 72.

¹³⁵⁰ Vgl. *Lexer* Bd. 1, Sp. 1779.

¹³⁵¹ Vgl. BMZ, Bd. III, Sp. 577b–578a.

¹³⁵² Vgl. *Lexer* Bd. 1, Sp. 590.

¹³⁵³ Vgl. *Lexer* Bd. 1, Sp. 1380.

2,6 *ist*: Besitzt futurische Bedeutung (vgl. Paul §S4). Um dies deutlicher hervorzuheben, ergänzen H, M und K *sô*, welches einerseits konditional zurückweist auf *biz daz ich noch lieben trôst gewinne / von ir minne* (2,5f.) und andererseits temporal eine zeitliche Beziehung im Sinne eines Fortschritts andeutet.¹³⁵⁴

2,6 *mir*: Ist in C Dat.-Objekt. *Mir* wird bei M durch das Poss.-Pron. *mîn* (mit Bezug auf das nachfolgende Substantiv *sorge*) ersetzt. Grammatikalisch ist diese Änderung unnötig, sie verändert aber die Bedeutung des Satzes. Anstatt hervorzuheben, was die Sorge für das Sänger-Ich bedeutet (Dat. *mir* = dem Sänger-Ich), akzentuiert der Satz mit *mîn* ganz allgemein, was die Sorge des Sänger-Ich bedeutet.

2,6 *troun*: Nebenform von *troum* (stM.).¹³⁵⁵

3,7 *ich*: Wird bei M und K gemäß C² zu *in* verändert, welches eine Kontraktionsform aus *ich* und dem Negationsklitikon *ne* ist.¹³⁵⁶ Die adv. Bestimmung *niender* (3,7) ist durch eine Verschmelzung des Negationspartikels *ne-* mit einem Komplementwort entstanden und fungiert häufig als ein verstärktes *niht* (vgl. Paul §S144,2).¹³⁵⁷ Über das (Nicht-) Auftreten von *ne-* kann manchmal das verneinende Adverb entscheiden: Steht das finite Verb vor der Verneinung, ist seine Verneinung offenbar erwünscht – diese Regelung ist aber nicht bindend. Generell zeigt sich eher eine Entwicklung in Richtung auf den Verzicht von *ne* (vgl. Paul §S144,3). Die Ergänzung des Negationspartikels bei M und K ist folglich nicht zwingend erforderlich.¹³⁵⁸

4,3 *sidunt*: Ist Adv. (nhd. = *seit der Zeit*¹³⁵⁹/*seither*¹³⁶⁰).

4,4 *alsô daz*: Leitet einen konsekutiven Konjunktionalsatz im Sinne von *in der Weise dass/so dass* ein. Der durch *alsô daz* eingeleitete Nebensatz ist auf die in den drei vorangehenden Versen (4,1ff.) beschriebene Handlung zu beziehen. H, M und K heben diesen Satzbezug syntaktisch hervor, indem sie ein Akk.-Objekt (*ez* oder *daz*) in Form eines enklitisch an das Personalpronomen *ich* (4,4) angehängten *-s* ergänzen.

4,4 *gewuoc*: Stammt von *gewahen* stV., was manchmal nur zur Umschreibung einer Tätigkeit dient.¹³⁶¹

4,5 *ander klagē swære*: H und M schreiben *klagende*, die Form aus C². Die Form *klagende* müsste als Partizip und *swære* (stF.) als Substantiv aufgefasst werden. K wählt *klage*, den Sgl. der in C tradierten Form *klagen*. Die Form *ander* ist entweder unflektiert oder apokopiert; sowohl im Falle von *klagen* (K) als auch *klage* fehlt *-e*-Endung. Im Gegensatz

¹³⁵⁴ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 1048.

¹³⁵⁵ Vgl. Lexer, Bd. 2, Sp. 1531.

¹³⁵⁶ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1422 und BMZ, Bd. I, Sp. 743a.

¹³⁵⁷ Vgl. auch Lexer Bd. 2, Sp. 77.

¹³⁵⁸ Zur Negation im Mhd. vgl. auch Bergmann, Rolf; Moulin-Fankhänel, Claudine; Ruge, Nikolaus [u.a.]: Alt- und Mittelhochdeutsch. Arbeitsbuch zur Grammatik der älteren deutschen Sprachstufen und zur deutschen Sprachgeschichte, Göttingen 2011, S. 165f.

¹³⁵⁹ Vgl. BMZ, Bd. III, Sp. 322b.

¹³⁶⁰ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 907.

¹³⁶¹ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 971.

zu C² ist *klagen* (C) das Substantiv; *swære* ist als Adj. dann entsprechend ein nachgestelltes Attribut.

4,7 Die Abweichungen zwischen C und C² erklärt K mit einer (mutmaßlichen!) gemeinsamen Ursprungsfassung: *Daz mich baz ze fröiden frumt, diu sældenære*¹³⁶². Ausgehend von dieser nimmt K Verlust von *baz* an, woraus er wiederum Verbesserungen durch die Schreiber ableitet, die zu den beiden unterschiedlichen Fassungen in C und C² geführt haben. Grund für die Abweichung von C² könnte hingegen auch der nicht ganz klare Bezug des Relativpronomens *diu* sein, das sich sowohl auf ein *mære* stF. (4,6) als auch auf *liebun* (4,6) beziehen kann. Anstatt eines Relativsatzes (C) schließt C² einen durch *daz* eingeleiteten finalen bzw. konsekutiven Konjunktionalsatz an. Die Perfektform des Verbs *hat erfrumt* in C bringt in diesem Kontext eine Zukunftsaussage im Sinne eines Futurum exactum zum Ausdruck, d.h. die Präsensform besitzt futurische Bedeutung (vgl. Paul §S8 und §S9, sowie §S4). Unterstützt wird die futurische Bedeutung durch *biz* (4,6) mit temporal-konditionaler Bedeutung (vgl. Paul §173,6).

5,7 *wiez*: Aus ahd. *hwiêo*, *hwio* (9. Jh.), *hweo* (8. Jh.), goth. *hvaiva*¹³⁶³ dient hier zur Einleitung eines indirekten Fragesatzes, der semantisch auf die Modalität des Sachverhalts abzielt, also eine Graduierung beinhaltet. Die Form *swiez* (M), welche aus *sô wie*¹³⁶⁴ entstanden ist, besitzt häufig konzessive Bedeutung.¹³⁶⁵ Im Gegensatz zu *wie* zielt aber das in *swie* enthaltende *so* darauf ab, Gleichheit im Vergleich anzuzeigen, d.h. es setzt zwei Dinge identisch (nhd. = (*genau*) *so wie*). Folglich wird *swie* genutzt um anzuzeigen, dass das Vergleichene in gleichem Maße (*so wie*) graduiert ist wie das Vergleichsobjekt.¹³⁶⁶ Da es hier aber nur um die Modalität eines Sachverhaltes geht, ist *wie* die richtige Form.

b) Sachkommentar:

1,2 *kunrieren*: Der Begriff stammt vom altfrz. *conréer*, *conroier*¹³⁶⁷.¹³⁶⁸ Er wird in den einschlägigen Wörterbüchern mit *bewirten*, *pflügen*, *füttern*, *versorgen*¹³⁶⁹ ins Nhd. übertragen und zielt folglich auf die Aufnahme von etwas Nahrhaftem zur Stärkung des

¹³⁶² KLD II, 592f..

¹³⁶³ Vgl. Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 2. Aufl., 2 Bde., Berlin 1993, S. 1565f..

¹³⁶⁴ Vgl. Pfeifer, Etymologisches Wörterbuch, S. 1566.

¹³⁶⁵ Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 1371. Es tritt aber auch in Irrelevanzkonditionalkontexten auf (vgl. Eggs, Frederike: Die Grammatik von *als* und *wie*, Tübingen 2006, S. 30) oder wird in der Bedeutung (*so wie*) zur Einleitung ganzer Vergleichssätze genutzt (vgl. Paul §179.5 oder Behaghel, Otto: Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung. Bd. III: Die Satzgebilde, Heidelberg 1928, S. 300).

¹³⁶⁶ Vgl. Eggs, Grammatik von *als* und *wie*, S. 32.

¹³⁶⁷ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 914a.

¹³⁶⁸ Die Form zeigt, dass das Französische seinen Einfluß nicht nur auf den Wortschatz ausübte, sondern auch auf die Wortbildung selbst; ein besonders produktives Lehnsuffix für Verben ist *-ieren* aus frz. *-ier* und der deutschen Endung *-en* (vgl. Ehrismann, Wortgeschichten, S. 37).

¹³⁶⁹ Vgl. Lexer Bd. I, Sp. 1779. Auch die Bedeutung *ausruhen* ist vermerkt (vgl. Koller, Erwin; Wegstein, Werner; Wolf, Norbert Richard: Neuhochdeutscher Index zum mittelhochdeutschen Wortschatz, Stuttgart 1990, S. 36). Zur Verwendung von Fremdwörtern im Mittelhochdeutschen siehe auch Fuchs, August: Geschichte und Beurtheilung der Fremdwörter im Deutschen, Dessau 1842, S. 10 und Schweikle, Günther: Minnesang, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 1995 (= Sammlung Metzler; Bd. 244), S. 209.

Körpers ab. Im semantischen Kontext dieser Strophe hebt der Begriff im übertragenden Sinne wohl darauf ab, dass die unterschiedlichen Erscheinungen der sommerlichen Natur von den Menschen als stärkend wahrgenommen werden. Die mit *kunrieren* verbundene semantische Nuance der Nahrungsaufnahme vermittelt zudem den Sinn, die (sinnliche) Wahrnehmung der sommerlichen Natur stelle ein lebensnotwendiges Grundbedürfnis der Menschen dar.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem sommerlichen Natureingang, der zunächst den situativen Hintergrund der Liedhandlung offenlegt. Der personifizierte *Sumer zieret heide und anger und den walt / dâ von manig herze balt den lip kunrieret* (1,1f.).¹³⁷⁰ Die Doppelformel *heide und anger*, welche für die Winterstettenschen Natureingänge typisch ist, wird hier durch den *walt* ergänzt; die drei Naturelemente stehen stellvertretend für alle Landschaftsformen und so verdeutlicht der erste Vers, dass der Sommer wirklich die gesamte Naturwelt erfasst.

In vielen sommerlichen Natureingängen Ulrichs von Winterstetten wird der Sommer als Schneider inszeniert, der die Landschaft mit bunten Kleidern schmückt. Dieses Bild wird hier zunächst auf den Terminus *zieret* reduziert, später aber mit *wol bekleidet* (1,3) noch einmal präzisiert. Trotz der sparsamen Verwendung der Kleidermetaphorik evoziert die Kenntnis der literarischen Tradition der Winterstettenschen Lyrik geradezu unwillkürlich das Gesamtbild. Ungewöhnlich für Ulrichs Natureingang ist allerdings die Tatsache, dass die Menschen hier aktiv in Erscheinung treten, indem sie aus der sommerlichen Jahreszeit Kraft schöpfen. In der Winterstettenschen Dichtung ist in der Regel die Natur stets aktiv und wirkt sich in bestimmter Weise auf ihre passiv bleibende Umwelt aus.

Eher untypisch zeigt sich der zweite Vers mit dem auf das Französische zurückgehenden Terminus *kunrieren*. Dieser ist in der Winterstettenschen Lyrik allein hier belegt.¹³⁷¹ Die Verwendung dieses französischen Ausdrucks ist insofern unnötig, als auch das Mittelhochdeutsche Wörter mit entsprechenden Bedeutungen kennt. Allerdings stilisiert die Verwendung des Französischen das Sänger-Ich in besonderer Weise und ist deshalb für die textinterne Kommunikationssituation überaus relevant. So weist sich das Sänger-Ich durch den Gebrauch von *kunrieret* als literarisch gebildet aus, denn die Technik des *strîfelns*¹³⁷² ist ihm vertraut. Dies wiederum lässt auf ein Sänger-Ich schließen, das künstlerisch, z. B. als Dichter bzw. Sänger, tätig ist und diese Praxis in eben jenem Moment ausübt. So besteht die Funktion des Terminus *kunrieret* vor allem darin, auf die Artifizialität des Gesagten zu

¹³⁷⁰ Aus der sommerlichen Natur schöpfen die Menschen neue Kraft; vgl. dazu auch Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 40.

¹³⁷¹ Das als *strîfeln* („bunt zu machen“) bekannte Anreichern der Rede durch fremdsprachige, insbesondere französische Ausdrücke wurde vom mittelalterlichen Publikum als besonders vornehm wahrgenommen (vgl. Bumke, Höfische Kultur, 114ff). Der Tannhäuser parodiert diese höfische Mode in einem seiner Leichs durch übermäßiges Einstreuen französischer Ausdrücke. Im Gegensatz dazu stellt die einmalige Verwendung Terminus mit französischem Ursprung bei Ulrich eine Form der Traditionswahrung im Sinne einer Affirmation dieser höfischen Tradition dar. Vgl. auch *rifiere* (6,2,2).

¹³⁷² Zum *strîfeln* vgl. Anm. 1371.

verweisen (2. Ordnung) und auszustellen, dass das Sänger-Ich als Künstler die Kunstform Minnesang beherrscht. Das bedeutet auch für den Natureingang, dass dieser als Dichtung zu verstehen ist und nicht als authentische Naturbeschreibung.

Darüber hinaus präsentiert sich das Sänger-Ich durch Verwendung des Französischen, der Sprache der Adelskultur, als vornehm und höfisch: „Fremdwörter aus dem französisch-flämischen Kulturkreis [...] besaßen eine hohe Akzeptanz in einer Gesellschaft, die von dorthier das ritterliche Leitbild bezog und sich über die Exklusivität definierte“¹³⁷³.

Im zweiten Stollen erweitert sich die Perspektive des Sänger-Ich. Es blickt nunmehr auch auf *berc und tal* (1,3), die stilistisch wieder in der beliebten Doppelformel eingeführt werden. Durch die Verwendung eines allgemeinen Indefinitpronomens in dem Hinweis *wan mag schouwen* (1,3) betont das Sänger-Ich die Gültigkeit seiner Schilderungen, denn es suggeriert, dass diese für jederman sichtbar seien. Das steht nur vermeintlich im Widerspruch zu der Markierung der eigenen Rede als Dichtung (Fiktion), sondern ist vielmehr der Versuch, der Dichtung – und damit retrospektiv auch der subjektiven Feststellung *d von manig herze balt den lp kunrieret* – einen allgemeinen Wirklichkeits- und Wahrheitsanspruch einzuschreiben.

Nach der Landschaftsbeschreibung richtet das Sänger-Ich seinen Blick auf die Vogelwelt, die ebenfalls Teil der Naturszenerie ist. Präziser als in vielen anderen Liedern des Dichters heißt es hier: *[D] hert man die nahtegal und in den ouwen* (1,4), wobei mit *ouwen* schließlich das letzte stereotype Naturelement genannt wird. Die Bedeutung der sommerlichen Natur für den Menschen wird schließlich im Abgesang zusammengefasst: *[H]ie gegen frit sich al diu werlt gemeine* (1,5).¹³⁷⁴ Das literarische Natureingangsmuster, demgemäß sich in der sommerlichen Natur die Freude der Menschen spiegelt, ist somit erfüllt. Zu diesem Muster gehört ebenfalls, dass die Freude des Sänger-Ich, welche nur *kleine* (1,6) ist, von der allgemeinen Sommerfreude ausgenommen ist. Es liegt hier der typische Kontrast zwischen der äußeren Natursituation und dem inneren Zustand des Sänger-Ich vor.¹³⁷⁵ Dieses Motiv dient literarisch zugleich als Überleitung vom Natur- zum Minnethema und so wird denn auch offensichtlich, dass die Freudlosigkeit des Sänger-Ich nicht abhängig ist von der Jahreszeit, wie der adverbiale Zusatz *zaller zt* (1,6) zeigt. Grund dafür ist, dass *mir niht trôstes gt diu seze reine* (1,7).

Das Ausbleiben von *trst* durch die Minnedame führt zur Trauer des Sänger-Ich. Diese Aussage sticht stilistisch hervor, da sie einen semantischen Kontrapunkt zum zweiten Vers

¹³⁷³ Ehrismann, Wortgeschichten, S. 36.

¹³⁷⁴ Das Motiv des Gegensatzes zwischen der Freude der Welt und dem eigenen Leid gehört zu den typischen Minneliedmotiven. Durch den doppelten Antagonismus, Freude vs. Trauer und die ganze Welt vs. das Sänger-Ich, werden die Distanz und das Spannungsverhältnis des Sänger-Ich zu allen anderen verdeutlicht. Bei Ulrich ist dieses Motiv mehrfach belegt (in 32, in 20,2,1ff. und 9,1,7f.). Es ist u.a. bereits bei Walther von der Vogelweide (L52,20ff.), dem Tannhäuser (z. B. Lied 7,2,4) und Gottfried von Neifen (49,1,1f.) belegt und findet sich nach Ulrich auch bei dem Schweizer Minnesänger Schenk Konrad von Landeck (8,2,1).

¹³⁷⁵ Vgl. Schweikle, Minnesang, 130ff.

des ersten Stollens bildet. Indem *trôst* auf diese Weise in die semantische Nähe zu *den lip kunrieren* (vgl. 1,2) gerückt wird, färben beide Ausdrücke aufeinander ab. Auf diese Weise erhält vor allem *trôst* im Sinne von Nahrung oder Stärkung eine semantische Kontur, die auf den Aspekt des Lebensnotwendigen abhebt.

Der Refrain nimmt schließlich die Eigenschaften der die Dame, die im zweiten Stollenvers als *diu süeze reine* (1,7) eingeführt wird, näher in den Blick. Den konventionellen Gattungsmustern folgend heißt es zunächst: *Si ist vor valsche wol behuot* (1,8). Ergänzt wird diese Beschreibung mit einer Aussage zu den Auswirkungen, welche die Makellosigkeit der Dame auf das Sänger-Ich hat: *diu [tuot] mich singen* (vgl. 1,9). Mit diesem Zusatz verrät das Sänger-Ich mehr über sich und die textinterne Kommunikationssituation als über die Dame: Das Sänger-Ich wird hier als Sänger stilisiert, dessen Gesang durch die Dame motiviert ist. Es spiegelt sich in dieser Kausalitätsbeziehung die für Minnekanzonen klassische Doppelcodierung des Sänger-Ich als Liebender und Singender: Singen bedeutet hier Werben und umgekehrt (1. Ordnung).

Das metakommunikative *diu mich singen tuot* (1,9) charakterisiert retrospektiv auch die textinterne Kommunikationssituation der vorangehenden Strophe, die nun folglich als Inhalt von Minnesang, ergo als Minnewerbung, aufgefasst werden muss. Streicher sieht in diesem „Hinweischarakter auf den Vollzug“¹³⁷⁶ die Hauptfunktion des ersten Refrains. Gleichzeitig erinnern die metakommunikativen Signalwörter auch an die Performativität der Minnewerbung und somit an die im Terminus *kunrieret* angedeutete Tatsache, dass die Minnewerbung (1. Ordnung) als künstlerische Form Teil von Minnedichtung ist und von einem Sänger vorgetragen wird (2. Ordnung).

Das Sang- bzw. Dienstthema leitet auch in die zweite Strophe über, in der das Sänger-Ich zunächst seine Situation als Minnewerber (1. Ordnung) beschreibt: *Der ich singe und ouch vil gedienet hân, / diu wil sich des niht entstân, war nâch ich ringe* (2,1f.). Die Doppelrolle des Sänger-Ich als liebendes und singendes Sänger-Ich wird hier zunächst mit Blick auf seine Vergangenheit perspektiviert. Dabei tritt die lange Zeitspanne, die das Sänger-Ich seinen Minnedienst an der Dame bereits ergebnislos ausübt, in den Fokus. Diese Situation des Sänger-Ich ist stereotyp, denn der Verweis auf den langen erfolglosen Minnedienst gehört zu den wichtigen Motiven der Gattung.

Anstatt aber über diesen Umstand, wie es gattungsgemäß zu erwarten wäre, in eine Klage zu verfallen, nennt das Sänger-Ich die Ursache für die bisherige Erfolglosigkeit seines Dienstes. Diese besteht überraschenderweise nicht im Unwillen der Dame, sich ihrem Werber gegenüber erkenntlich zu zeigen, sondern darin, dass sie sich über dessen Ansinnen nicht bewusst werden will (vgl. 1,2). Möglicherweise sind also nicht (nur) die positiven Eigenschaften der Dame (vgl. 1,8), sondern das Unverständnis der Dame gegenüber dem

¹³⁷⁶ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 203.

Dienstgesang des Sänger-Ich der Grund dafür, dass die Dame das Sänger-Ich zu einer Fortsetzung seines Gesanges veranlasst (vgl. 1,9).

Doch auch andere Gründe motivieren das Sänger-Ich zu seinem Dienst: *[U]mbe ihr hulde ringe ich alle mne tage* (2,3) und zwar in einer Weise *daz ich /sorge trage/* (2,4).¹³⁷⁷ Die Sorge des Sänger-Ich wird folglich nicht dadurch bedingt, dass ein Entgegenkommen von der Dame ausbleibt, sondern durch sein anstrengendes Werben um die Dame. Es wird pointiert, dass Minnewerbung Mühe kostet und Anstrengung bedeutet. Zu erdulden hat der Minnewerber diesen Zustand. Dem Terminus *trst*, der hier im Gegensatz zur Vorstrophe (vgl. 1,7) durch *minne* (2,6) präzisiert wird, kommt in dieser Aussage eine Schlselfunktion zu, denn er beschreibt die Bedingung für das Glück des Sänger-Ich. Die Bedeutung des Verses *biz daz ich noh lieben trst gewinne* (2,5) spiegelt sich auch in seiner zentralen formalen Position, denn er ist in Form eines Apokoinu sowohl an das vorangehende als auch darauffolgende syntaktische Gefüge angeschlossen: Das Sänger-Ich muss Sorgen erdulden, die durch seinen schwierigen Minnedienst ausgelöst werden und sogar im Traum (vgl. 2,6) wird es von seinen Sorgen verfolgt. Dass Sorgen all seine Sinneszustnde bestimmen, fasst das Sänger-Ich in *sus trage ich den jmers soum in mnem sinne* (2,7) schließlich selbst zusammen.

Insgesamt dominieren in dieser Strophe die Leidensschilderungen des Sänger-Ich sowie sein Wunsch nach einer Verbesserung seines Leidens. Stilistisch tragen dazu nicht nur Termini wie *sorge* und *jmer* bei, sondern auch *dulden*, welches eine erzwungene Handlung benennt, und *ringen* (vgl. 2,2 und 2,3), welches das verzweifelte Bemühen um ein Anliegen bezeichnet. Der anschließende Refrain, der die Makellosigkeit der Dame pointiert, kontrastiert in gewisser Weise mit diesen Schilderungen, da doch die Dame, die sich des Dienstes des Sänger-Ich nicht bewusst werden will (vgl. 2,2), wesentlichen Anteil an seinem Leiden hat.

Ähnlich wie beim ersten Refrain werde durch die Sangansage *diu mich singen tuot* (2,9) nach Streicher die Doppelschichtigkeit der Handlung sichtbar, die sich zum einen „in der Schicht des Situations-Berichts“ der Minnehandlung verorte, zum anderen „in der Schicht der Reflexion dieses Situations-Berichts“¹³⁷⁸. Im Refrain erfolgt einerseits der Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung), andererseits eine Reflexion des Vollzugs von Minnewerbung (2. Ordnung). Obwohl insbesondere die 2. Ordnung in der Regel dort deutlich wird, wo sie durch metakommunikative Verben gekennzeichnet ist, ist generell aber zu beachten, dass der Übergang von der einen zur anderen Ordnung fließend verläuft, so dass eine klare Grenze nicht immer eindeutig zu ziehen ist. So weist der Gebrauch klassischer Minnesangmotive und -handlungsstrukturen zwar den überwiegenden Anteil der

¹³⁷⁷ Die Formulierung *ich trage* (vgl. 2,4) wird innerhalb dieses Liedes noch zwei weitere Male verwendet: einmal unmittelbar folgend (vgl. 1,7) und einmal in der vierten Strophe (vgl. 4,4f.). Jedes Mal folgt auf das Prädikate *trage* ein negativ konnotiertes Objekt: *sorge* (2,4) bei ersten, *jmer* (vgl. 2,7) beim zweiten und *kumber* (4,4) beim dritten Mal.

¹³⁷⁸ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 200.

Liedhandlung als Minnewerbung (1. Ordnung) aus, doch beginnt bereits mit der impliziten Kommentierung dieser durch das Sänger-Ich der Übergang zur 2. Ordnung, die sich ganz allgemein durch die poetologische Diskussion von Minnesang (als Kunstform oder Dichtung) auszeichnet. In Falle des Refrains dieses Liedes ist das die Frage danach, was das Sänger-Ich zu seinem Singen veranlasst.

In der dritten Strophe, einer klassischen Preisstrophe, hebt das Sänger-Ich zunächst das wunderbare Aussehen und anschließend die positiven Charaktereigenschaften der Minnedame hervor. Als konstitutiver Teil von Minnewerbung deutet der Frauenpreis hier auf den konkreten Vollzug von Minnewerbung und somit auf den Minnesang 1. Ordnung hin.

Am Beginn der Strophe nimmt das Sänger-Ich zunächst die Schönheit der Dame und deren Auswirkungen in Bezug auf sich selbst in den Blick: *Lieplich lachen, liechten ougen, rter munt / schaffent hundert tsent stunt mn herze erkrachen* (3,1f.). Stilistisch fllt die Alliteration auf /l/ am Beginn des Preises auf, durch welche die Schilderung eine gewisse klangliche Plastizität und Ästhetik gewinnt. Motivisch liegt der Fokus der Gattungsnorm entsprechend auf den Augen und dem Mund der Dame, wobei das Lachen als mimische Ausdrucksform wiederum dem Mund zuzuordnen ist.

Ergänzt wird dieses Konglomerat durch das Motiv des krachenden Herzens, welches das innerhalb dieses Liedes mehrfach auftretende Herzbild inhaltlich ergänzt. Erstmals tritt das Herzbild in Form von *manig herze balt* (1,2) auf, dann als *mn herze erkrachen* (3,2) sowie *daz sende herze mn* (4,2) und schließlich als *mn herze wunt* (5,4). In formaler Hinsicht fllt zunächst unmittelbar die dreimal übereinstimmende Position des Herzbildes am Ende des ersten Stollens auf. Während das Herzbild innerhalb der ersten Strophe als Teil des Natureingangs noch auf die Menschen allgemein abhebt, wird es in den übrigen drei Fällen mit dem Possessivpronomen *mn* gekoppelt und folglich direkt auf das Sänger-Ich bezogen. Weiterhin wird das Herzbild in allen drei Fällen semantisch mit einem Leidensbegriff verbunden (*wunt* (5,4), *erkrachen* (3,2) und *sende* (4,2)), so dass das Herz vor allem als der Ort erscheint, an dem sich Kummer und Leid konzentrieren.¹³⁷⁹

Der semantische Aufbau des zweiten Stollens ähnelt dem antithetischen Muster des ersten Stollens. Den guten Eigenschaften der Dame werden deren Negativauswirkungen auf das Sänger-Ich gegenübergestellt: *[G]uot gebren, d b wol gestalter lp / ht daz minneclche wb, diu mn kan varen* (3,3f.). Die Minnedame wird hier zunächst mittels des Appellativums *wp* und dem positiven Attribut *minneclche* bezeichnet. Dem Lob schließt sich dann aber ein Relativsatz an, der einen semantischen Kontrast zu diesem aufbringt und eine Ankündigung dessen ist, was dem Herz des Sänger-Ich noch wiederfahren wird. Die durch den Verbalkomplex ausgedrückte Andeutung steigert die Spannung, weil sie die Frage

¹³⁷⁹ Das Herz als Sitz der *minne* gehört zu den Zentralbegriffen des Minnesangs. Weitere Informationen zur Metaphorik des Herzens in der mhd. Literatur finden sich bei von Ertzdorff, Xenia: Studien zum Begriff des Herzens und seiner Verwendung als Aussagemotiv in der höfischen Liebeslyrik des 12. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1958.

aufwirft, inwiefern die als ideal beschriebene Dame das Sänger-Ich schädigen kann. Insgesamt konterkariert die Art, in der sich die Dame auf das Sänger-Ich „auswirkt“, das vorangehende Lob und entlarvt es entweder als Unwahrheit oder Hyperbolik. Besonders letzteres deutet wiederum auf die Gemachtheit der Minnewerbung hin, wobei mit dieser Andeutung bereits eine Annäherung an die Ebene des Minnesangs 2. Ordnung stattfindet.

Mit *s ist der Wunsch f erden sicherlichen* (3,5) zieht das Sänger-Ich zunächst ein Fazit aus seinem Preis. Deshalb könnte dieser Vers eigentlich auch den Abschluss der Strophe bilden. Doch wie ein retardierendes Moment schließt sich der dritte Stollen an, der den Frauenpreis nochmals fortsetzt, ohne die Eigenschaften der Dame aber dieses Mal auf das Sänger-Ich zu beziehen: *friderche ist si, doch mit rehter zuht. / ich weiz niender wbes fruht, diu ir gelche* (3,6f.). Das Motiv der Einzigartigkeit der Dame, die keiner anderen Frau gleicht, gehört zu den prominenten Motiven des Minnesangs. Da es impliziert, dass die Dame von keiner anderen Frau überboten werden kann, impliziert dieses Motiv gewissermaßen eine Endgültigkeit des Preises – es wird zum Kulminations- und gleichzeitig Endpunkt des Frauenpreises. Der anschließende Refrain, der mit einem Preisvers beginnt, kann den vorangehenden Preis nicht mehr überbieten. Die Motivation des Sänger-Ich zu singen, erklärt sich allerdings in dieser Strophe vor dem Hintergrund all der lobenswerten Eigenschaften der Dame (und nicht wie noch in der zweiten Strophe aus ihrem mangelnden Verständnis dem Minnedienst des Sänger-Ichs gegenüber).

Mit Beginn der vierten Strophe richtet das Sänger-Ich seinen Blick zunächst auf die Vergangenheit und schildert die kausalen Hintergründe seines derzeitigen Zustandes. Seine Beschreibungen beinhalten wieder bekannte Minnesangmotivik: *Zeinem mle schz ir minneclcher schn / daz sende herze mn ir minne strle* (4,1f.). Das bereits in der Vorstrophe angedeutete „feindliche“ Verhalten der Minnedame dem Sänger-Ich gegenüber (vgl. 3,4) präzisiert sich nun im Motiv des Minnepfeils, der das Sänger-Ich im Herzen trifft.¹³⁸⁰ Das durch den Minnepfeil ausgelöste Leiden des Sänger-Ich konzentriert sich also in seinem Innersten. Das Herz als emotionales Zentrum wird nun zu dem Ort, von dem sowohl die Leidens- als auch die Liebesgefhle des Sänger-Ich ausgehen. Folglich werden durch das Herzmotiv Leid und Liebe in einen bildlichen Zusammenhang gebracht.

Den Minnepfeil trägt das Sänger-Ich, das sich selbst nun als *ich tumber* (4,3) bezeichnet, bis in die Gegenwart in seinem Herzen (vgl. 4,3f.). Die Selbstcharakterisierung als *ich tumber* impliziert, dass das Sänger-Ich sein Verhalten – und zwar die Tatsache, dass es seine Verletzung nie gezeigt hat, durch den Minnepfeil getroffen worden zu sein (vgl. 4,4) – kritisch reflektiert. Die gegenwärtige Artikulation seines Leidens setzt folglich der Zeit des Schweigens ein Ende. Zugleich ist der Bericht über das eigene Leiden, welcher ja faktisch Minnewerbung ist, die notwendige Voraussetzung dafür, dass eine Besserung des Leids eintritt, wie sie nur durch die *mere* (4,6) der Dame erzielt werden kann. Diese kann aus den

¹³⁸⁰ In der fünften Strophe wird es schließlich um die Folgeerscheinungen des im Herzen des Sänger-Ich steckenden Minnepfeils gehen: Das Herz ist dann nicht mehr nur getroffen, sondern verletzt (vgl. 5,4).

klagen swære (4,5) schließlich (den programmatischen Gegenpol) *fröide* (4,7) werden lassen. Funktional wird im Repetitionsstollen folglich eine Lösungsperspektive für das Sänger-Ich entworfen, wobei mit *mære* auch eine Brücke zur zweiten Strophe geschlagen wird, in der das Sänger-Ich als Motivation für das Singen das Unverständnis der Dame angegeben hatte. Eine Rückmeldung von der Dame in Form eines *mære* setzt aber ihr Verständnis voraus, so dass nun mit dem Verständnis der Dame und dem Erhalt einer positiven Nachricht von ihr zwei präzise Ziele der Minnewerbung definiert sind.

Mit dem Einsetzen des Refrains sind nunmehr die Ziele des Minnesingens (öffentlich) bekannt. Die Minnewerbung des Sänger-Ich verfolgt ein konkretes Ziel und wird durch konkrete Absichten motiviert. Das gattungstypische Grundmuster, Singen aus Sorge, um Freude zu erreichen, wird damit korrigiert: Dieses Sänger-Ich hat trotz seiner Sorgen lange Zeit geschwiegen (vgl. 4,4) und seine jetzige Entscheidung zum Singen erklärt sich aus dem bisherigen Unverständnis der Dame seinem Dienst gegenüber (vgl. 2,1f.) und der Hoffnung, dieses Unverständnis in ein Verstehen zu verwandeln (vgl. 4,6f.).

Die abschließende fünfte Strophe schließt sich motivisch an die Vorstrophe an, indem sie das Bild des getroffenen Herzens und damit die Vorgeschichte der gegenwärtigen Situation des Sänger-Ich weiter ausgestaltet: *Dô ir ougen santen mir ir lösen blicke, / sâ zehant diu minne ir stricke warf an mich tougen* (5,1f.). Der Minneblick, der innerhalb von Minneliedern häufig als Ziel der Minnewerber definiert wird, ist innerhalb dieses Liedes ein Ereignis, welches das Sänger-Ich unfreiwillig in Fesseln legt.¹³⁸¹ Zeitgleich mit dem Anlegen der Minnefessel hat das Sänger-Ich *von der vil süezen* (5,4) ein *güetlich grüezen* (5,3)¹³⁸² erhalten, so dass seither sein *herze wunt* (5,4) ist. Anders als in vielen anderen Minneliedern ist der Minnegruß hier nicht der Heilung zuträglich, sondern er ist dasjenige, was das Sänger-Ich erst verwundet. Durch die Umfunktionalisierung des Grußmotivs, bei dem die übliche Systematik ins Gegenteil verkehrt wird, können neue

¹³⁸¹ Minnefessel und -pfeil gehören zu den gattungstypischen Motiven. De Jong schließt aus der Präsenz dieser Motive bei Gottfried von Neifen und Ulrich von Winterstetten auf die Epigonalität Ulrichs von Winterstetten. Nach de Jong habe jener diese Motive von Gottfried übernommen (vgl. de Jong, Gottfried von Neifen, S. 379). Als frei verfügbare Gattungsmotive treten beide Motive aber bei ganz unterschiedlichen Minnesängern häufig auf. Dieser Befund deutet eher darauf hin, dass beide Motive den Charakter systemischer Referenzen besitzen, deren Funktion in erster Linie darin besteht auf den Minnediskurs zu verweisen (vgl. Kap. 1.4). Handelte es sich tatsächlich um Übernahmen von Gottfried, müssten die Motive bei Ulrich speziell auf dessen Texte (als Prätexte) verweisen – das ist jedoch nicht der Fall. Vgl. die Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank; Suchanfrage minne+strål
URL: <http://mhdadb.sbg.ac.at/mhdadb/App>; letzter Zugriff: 08.10.2018.

¹³⁸² Im Motiv des *güetlich grüezen* sieht Streicher die erotische Erfüllung von Liebe umschrieben: „Im GÜETLICH GRÜEZEN [Hervorhebung G.S.] ist die von der Minne qualifizierte Zeichenhaftigkeit der ‚erotischen Begegnung‘ in der höfischen Gesellschaft sehr genau umschrieben, nämlich in GÜETLICH die besonders von der Preisstrophe indizierten Qualitäten der zur Dame stilisierten weiblichen Partnerin und im GRÜEZEN die Zeremonisierung und vollzugsmäßige Legitimierung der ständisch-öffentlichen Beziehungen zu ihr“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 209). Entgegen Streicher scheint es hier insgesamt weniger auf den Grad der Intensität dieser Form des Kontaktes anzukommen als vielmehr darauf, dass auch der Minnegruß ein fest verankertes Gattungsmotiv darstellt und dessen Kontextualisierung hier entgegen der sonst üblichen Form verläuft.

Begründungszusammenhänge für Minnesang, zum Beispiel die durch das bisherige Unverständnis der Dame motivierte Minnewerbung, erprobt werden.

Während im Aufgesang vor allem die Vorgeschichte des derzeitigen Leids, ergo dessen Ursachen, geschildert werden (Präteritum), richtet sich der Fokus im Abgesang wieder auf die Gegenwart (Präsens): *[S]î hât mir den stric noch niht enbunden / und die wunden ungeheilet. wê mir, wê! / dâ von sorge ich, wiez ergê, ze manigen stunden* (5,5ff.). Beide Aufgesangsmotive, die Minnefessel und das verletzte Herz, werden hier erneut aufgegriffen und hinsichtlich ihrer augenblicklichen Bedeutung (*ich sorge*) für das Sänger-Ich aktualisiert. Dabei ist der Klageruf, *wê mir, wê!* (5,6), sowohl auf die gegenwärtige, als auch auf die zukünftige Situation des Sänger-Ich zu beziehen, die im letzten Vers des Repetitionsstollens durch *wiez ergê* (5,9) angedeutet wird. Es schließt sich ein abschließender Refrain an, in dem das Sänger-Ich zum letzten Mal den Grund seines Singens angibt: Er wird durch die Dame motiviert bzw. dadurch angeregt, dass sich die Dame des Minnedienstes ihres Minnewerbers nicht bewusst ist – und das – so die Gesamtpointe des Liedes – obwohl die Minnewerbung doch eindeutig und offensiv vollzogen wird.

Der klagende Duktus der Minnewerbung spiegelt sich in der formal-rhythmischen Gestaltung der Strophe nur bedingt wider. So zeichnet sich zwar der Refrain durch eine recht gleichmäßige Rhythmik aus, die zu dem eher getragenen Inhalt passt, doch bilden der Auf- und Abgesang der Kanzonenstrophe einen recht dynamischen Gegenpol zum Refrain. Durch ihre metrische Kleinteiligkeit drängen sie rhythmisch vorwärts. Diese Energie zeigt das Sänger-Ich, sofern es in seiner klassischen Doppelcodierung auftritt, nur im Festhalten an seinem Minnedienst, nicht aber in seinen Worten. So zeigt sich zumindest zwischen dem doppelt codierten Sänger-Ich und der Form der Strophe eine Diskrepanz. Ausgehend von der Sängerrolle des Sänger-Ich, die darüber singt, dass sie minnt und singt, gibt es diese Diskrepanz hingegen nicht: Als Minnesangkünstler stellt das Sänger-Ich sein Können nicht nur durch die kunstvolle Inszenierung von Minnedienst unter Beweis, sondern auch durch die Einbettung dessen in einen entsprechend kunstvoll gestalteten metrischen Rahmen.

5. Auswahl Literatur

Behaghel, Deutsche Syntax; Bergmann/Moulin-Fankhänel/Ruge, Alt- und Mittelhochdeutsch; Bumke, Höfische Kultur; Eggs, Die Grammatik von als und wie; Fuchs, Geschichte und Beurteilung der Fremdwörter im Deutschen; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 40; Händl, Rollen, S. 325; Haferland, Aufrichtigkeitsbeteuerungen, 232–252; KLD II, S. 592f.; Koller/Wegstein/Wolf, Neuhochdeutscher Index zum mittelhochdeutschen Wortschatz; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 56; Mohr, Wolfgang: „Die Natur im mittelalterlichen Liede“, in: Oswald von Wolkenstein, hg. v. Ulrich Müller, Darmstadt 1980, S. 194–217 (= WdF; Bd. 526); Pfeifer, Etymologisches Wörterbuch; Ranawake, Strophenkunst, S. 281ff.; Schweikle, Minnesang; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 196–211 und S. 486–487; Toubert, Strophenformen, S. 19; von Ertzdorff, Studien zum Begriff des Herzens; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 43f.; Zwierzina, Mittelhochdeutsche Studien 10–15, S. 19–100.

Lied 33

1. Allgemeine Angaben

C: 94^{ra}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XL.	36.XL.	XXXIII.	59.XXXIII.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	8	2.
		3.	15	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: [2wa+2wb] 5mc / [2wa+2wb] 5mc // 4wb 4wb 5mc.

b) *Strophenform und -bau*: Rundkanzone.

45 / 45 // 445

I. 1. Stollen (V. 1–2) AB

II. 2. Stollen (V. 3–4) AB

III. Abgesang (V. 5–6) CB

Die beiden Stollen der Strophe bestehen jeweils aus einem Verspaar, welches sich aus einem zerlegten Vier-¹³⁸³ und einem unzerlegten Fünfheber zusammensetzt. Während die Versenden des Aufgesangs einen abwechselnd weiblich und männlich kadenzierten Kreuzreim bilden (bc bc), zeigen die nach der zweiten Hebung durch Zäsur unterteilten Stollenspitzen einen zusätzlichen weiblich kadenzierten Binnenreim (a a). Während die Aufgesangsverse durch die Reimung eng miteinander verbunden sind, wird die Stollengrenze durch einen asynaphischen Versübergang markiert, während die Versübergänge in den Stollen ansonsten gefügt sind. Die Abfolge von einem Vier- und einem Fünfheber in den Stollen geht auf eine deutsche Formtradition zurück.¹³⁸⁴ Durch die Zerlegung des Vierhebers und den darauffolgenden Fünfheber zeichnen sich die Stollen bei Ulrich durch einen schnellen Wechsel von energiereicher Dynamik und beruhigender Gleichmäßigkeit aus.

Im Abgesang wird zunächst die Stollenspitze wiederholt, allerdings ohne Zerlegung nach der zweiten Hebung, so dass genaugenommen von einer Variation des ersten Stollenverses zu sprechen ist. Dieser wird zudem verdoppelt, wobei das Verspaar den weiblich kadenzierten Reim des Aufgesangs in Paarreimung wiederholt (bb). Dem Vierheberpaar folgt dem Stollenmuster entsprechend ein Fünfheber, der auch den Reim des Stollenschlusses (c) wieder aufgreift. Wie die beiden Stollen zeigen auch diese drei Verse eine synaphische Verbindung. Obwohl der Abgesang das im Aufgesang vollzogene Prinzip

¹³⁸³ Die Unterbrechung des ersten Stollenverses durch Inreim findet weder bei Touber noch bei Ranawake Berücksichtigung (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 259 und Touber, *Strophenformen*, S. 19).

¹³⁸⁴ Ranawake verortet die Strophe in der Gruppe der aufsteigenden Zweivers- und Terzinenstollen, wobei insbesondere der Stollen 4/5 der heimischen Strophenkunst zu verdanken sei und sich bei zahlreichen deutschen Dichtern, etwa Ulrich von Lichtenstein, Gottfried von Neifen oder Walther von der Vogelweide, nachweisen lasse (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 259ff.).

des Wechsels von einem Vier- zu einem Fünfheber aufnimmt, wirkt seine Rhythmik weitaus weniger energiereich. Dies liegt einerseits daran, dass die Zerlegung der Vierheber entfällt und andererseits an der Verdopplung des Vierhebers. Insgesamt zeichnet sich die Strophe folglich durch einen recht dynamischen Aufgesang aus, dem ein gleichmäßiger Abgesang folgt.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

3,5 *daz ist*: Kann im Liedvortrag zu *dast* zusammengezogen werden, um zweisilbige Senkung bei *ist ein* zu vermeiden. Die Angleichung von <z> an folgendes <s> bei *dast* gehört zu den jüngeren Assimilationserscheinungen (vgl. Paul §L41, Anm. 6).

3,7 Der Vers besitzt statt der vorgegebenen fünf Hebungen sechs. Be und M ändern deshalb *mich* zu *ich* (vgl. auch *Grammatischer Kommentar*), was wiederum zur Tilgung des schwachtonigen -e-Auslauts von *ruochte* führt. Bei Be bleibt trotz dieser Änderung eine zweisilbige Senkung im Vers bestehen (*so-ne ruocht-e ich*). M ersetzt darüber hinaus und unter Verweis auf Walther (L 63,13) das Pronominals substantiv *iemān* durch das Zahlwort *ein* und spart auf diese Weise eine Senkungssilbe ein. Dabei verschieben sich die Hebungssilben des Verses so, dass Alternation hergestellt wird. Ganz ähnlich verfährt K, der die von den anderen Editoren durchgeführte Veränderung des Pronominals substantivs zu *ich* übernimmt, aber zusätzlich und im Gegensatz zu Be und M den schwachtonigen -e-Auslaut von *sōne* apokopiert. H stellt Fünfhebigkeit des Verses durch Tilgung des substantivierten Adjektivs *bæser* (3,7) her, welches aber das Pron. *waz* (3,7) näher beschreibt.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,5 *elliu*: Obd. Form, deren auslautendes -ie in der Regel dem md. -e entspricht (vgl. Paul §M29)¹³⁸⁵. Bei K erfolgt Ausgleich der obd. Form.

1,5 *vogelî*: zeigt die alem. Diminutivendung auf -î (vgl. Paul §L57,1). Diese wird bei M durch die md. -în-Endung ersetzt und bei K aus metrischen Gründen komplett getilgt.

2,1 *trûren*: Das schwache Verb zeigt eine spezifisch alem. Flexionsendung auf -en für die 1. Sgl. Ind. Präs. (vgl. Paul §M70, Anm. 5). Das Phänomen geht auf das Ahd. zurück, in dem schwache Verben der II. und III. Klasse auf -ōn/-ēn enden (vgl. Paul §L57,5)¹³⁸⁶. Die Form *trûre* (Be, H, M und K) zeigt die übliche mhd. Flexionsendung.

2,3 *nach gebûren*: Kann stark oder schwach flektiert werden. Aufgrund des Prädikats (*ich hân* (2,3), welches einen Akk. regiert, muss der Nasalstrich in C (*nach geburē*) nach -en hin aufgelöst werden; es liegt somit hier schwache Flexion vor. Be, H, M, K flektieren das Substantiv durch Tilgung der -n-Endung stark.

2,5 *ir*: Poss.-Pron., dessen Referenzobjekt die Minnedame ist, die im übernächsten Vers, *ob ich gen ir holdez herze trage* (2,7), erwähnt wird. Dies lässt sich auch mit Blick auf die gattungsspezifischen Handlungsmuster des Minnesangs begründen, dergemäß die

¹³⁸⁵ Vgl. auch Braune/Reiffenstein, *Althochdeutsche Grammatik I: Laut- und Formenlehre* §284, Anm. 6 und BMZ Bd. I, Sp. 19b.

¹³⁸⁶ Vgl. auch ebd., §303 und §305, Anm. 4.

Minnedame dem Sänger-Ich nicht wohlwollend begegnet, sondern sich ihm gegenüber genau gegenteilig, z. B. mit *sûrem willen* (vgl. 2,5), verhält. Syntaktisch wäre zwar auch ein Bezug auf *nach gebûren* (2,3) möglich, doch erschließt sich dann nicht der Sinn der Folgeverse. Wachinger bietet zwar eine Deutungsmöglichkeit an,¹³⁸⁷ doch beruht diese einerseits auf einer (syntaktisch unnötigen!) Konjekturen in 2,6 (vgl. 2,7 *ob*) und setzt andererseits eine kausale Bedeutung von *ob* (2,7) voraus, welche diese Konj. aber nicht besitzt.¹³⁸⁸

2,6 *nimit*: Die Flexionssilbe starker Verben kann im Alem. voll bleiben, wenn sie im Ahd. lang waren (vgl. Paul §E31,11, §L57,5 sowie Lied 31,5,4). Gängiger sind *nimet* (Abschwächung der Flexionsendung/Endsilbe <i> zu <e>) oder (normalisiertes) *nimt*, das Synkope des <e> zwischen <m> und <t> zeigt (vgl. Paul §M70).

2,6 *kein wunder*: Kann in der Wendung *wunder nemen* mit einem Gen.-Objekt (hier: *des* (2,6)) als *sich wundern/sich fragen* ins Nhd. übertragen werden.¹³⁸⁹ Das Gen.-Objekt *des* bezieht sich auf sich auf den vorangehenden Vers 2,5. Das Ersetzen von *kein wunder* durch *vil untûre* (M und K) ist nicht notwendig.

2,7 *ob*: Hier konzessiv als *wenn auch* (Gegengrund) aufzufassen (vgl. Paul §S174b und §S175,4). Dass eine kausale Bedeutung (Grund) für *ob* nicht belegt ist, widerspricht der Lesart Wachingers, dergemäß der Vers 2,7 mit *weil ich ihr mein Herz entgegenbringe* übersetzt werden müsse.¹³⁹⁰ Die Bedeutung von *ob* ist in Bezug auf das Referenzobjekt des Pronomens *ir* (2,5) bedeutsam, da *ob* markiert, dass Vers 2,7 als Einräumung zu dem in den beiden Vorversen Gesagten zu verstehen ist. Als Einräumung ergibt der Vers 2,7 wiederum nur dann Sinn, wenn *ir* sich auch in 2,5 auf die Minnedame des Sänger-Ich bezieht (vgl. 2,5 *ir*).

3,6 *aber*: Wird bei M und K zu *ab* verkürzt, um zweisilbige Senkung zu vermeiden. Dabei ist zu beachten, dass zwischen *aber* und *ab(e)* sowohl metrische wie auch syntaktische Unterschiede bestehen können. Einerseits kann *ab(e)* die allein metrisch bedingte Verkürzung von *aber* sein, wobei beide Formen derselben Wortart angehören. Andererseits können die beiden Formen unterschiedlichen Wortarten angehören (Adv., Präp. oder Konj.). Dies erklärt sich sprachhistorisch daraus, dass ursprünglich zweisilbige Wörter (*abe(r)*) im Mhd. schwach betont ihr Endungs-*e* einbüßen, es bei voller Betonung jedoch erhalten. Diese Entwicklung führt dazu, dass z. B. *aber* seine volle Form meist dann bewahrt, wenn es Adv. ist, als Präp. jedoch zu *ab* wird (vgl. Paul §L53). Im Zweifelsfall entscheidet der Kontext darüber, welcher Wortart *aber/ab(e)* zugeordnet wird. In der Übersetzung wird *aber* als ein Adv. aufgefasst, das Entgegnung ausgedrückt. Es wird also mit *dagegen* übersetzt.¹³⁹¹

¹³⁸⁷ Vgl. Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 224f. und S. 741.

¹³⁸⁸ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 425b–428b.

¹³⁸⁹ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 813b.

¹³⁹⁰ Vgl. Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 225.

¹³⁹¹ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 73a.

3,7 *waz*: Leitet hier einen Nebensatz mit der Funktion eines Akk.-Objektsatzes ein (vgl. Paul §S170), der wiederum durch das Prädikat des Hauptsatzes, *ruochte* (3,7), regiert wird. Dieses kann ebenfalls mit Gen. stehen (*wes* (M und K))¹³⁹².

b) *Sachkommentar*:

2,4 *der mære niht ensage*: Das Verstummen bzw. Schweigen ist in der mittelalterlichen Lyrik einerseits Thema, andererseits rhetorisches Mittel. So lässt sich mittels des Schweigemotivs (singend – nicht schweigend) verdeutlichen, dass das Leid des Sänger-Ich so schwerwiegend ist, dass es sich nicht in Worte fassen, ergo in Sang ausdrücken lässt. In diesem Sinne ist das Singen (des Minnewerbers) über sein Schweigen häufig Teil der Minnewerbung;¹³⁹³ es steigert das Leid des Sänger-Ich hyperbolisch und rückt dessen Ausmaß in das Bewusstsein des Rezipienten.¹³⁹⁴ Im vorliegenden Lied ist das Verstummen des Sänger-Ich nur teilweise minnebedingt und damit dem Leid des Minnewerbers geschuldet. Es dient vielmehr dem Selbstschutz des Sänger-Ich, das das Gerede bestimmter Personengruppen fürchtet, die es aus diesem Grund aus dem Kreis seiner Zuhörer ausschließen möchte. Das Paradox, dass das Schweigen des Sänger-Ich stets singend vermittelt wird, rückt den performativen Charakter von Minnesang in den Fokus.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einem sommerlichen Natureingang, bei dem anhand der für Ulrich von Winterstetten typischen Landschaftsformen und mittels kleidermetaphorischer Bildsprache die sommerliche Erscheinung der Natur beschrieben wird: *Walt und ouwe und diu heide, / die stênt aber in wunneclîcher wât* (1,f.). Ergänzt wird dieser Rundumblick auf Wald, Aue und Heide durch den *anger* (1,4), der sich *in der schouwe liehter kleide / [...] nû gewarnet hât* (1,3f.). Sowohl *wât* als auch *kleide*, die beiden kleidermetaphorischen Substantive, werden mit Attributen gekoppelt, die positive Assoziationen wecken und an helle (*liehte*) und wundersam-schöne (*wunneclîche*) Farben denken lassen. Es entsteht Bild einer wohlthuenden Jahreszeit.

Mit Beginn des Abgesangs richtet sich der Fokus kurz auf die *vogelî* (1,5), deren Hochgefühl ex negativo mit *sint ûz leide* (1,5) beschrieben wird. Obwohl *leide* negiert ist, evoziert es zumindest kurz die Vorstellung des Winters, der gattungstypologisch in der Regel die Vögelchen in Bedrängnis bringt. Das angenehme Naturbild wird durch die Nennung des Begriffs *leide* gewissermaßen für einen Augenblick erschüttert, bevor der Blick des Sänger-Ich abschließend noch einmal auf das Feld¹³⁹⁵ schweift, das sich wie eine Augenweide *mit*

¹³⁹² Vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 545.

¹³⁹³ Vgl. Wallmann, Katharina: Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnerede des 12. bis 16. Jahrhunderts, Frankfurt a. M./New York 1985 (= Mikrokosmos, Bd. 13), S. 69. Zum Motiv des Schweigens vgl. auch Schnyder, Mireille: Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200, Göttingen 2003 (= Historische Semantik, Bd. 3).

¹³⁹⁴ Vgl. Obermaier, Nachtigallen, S. 38. Vgl. auch Wallmann, Minnebedingtes Schweigen, S. 80f..

¹³⁹⁵ Als ein vom Menschen geschaffener Bereich der Natur stellt das Feld einen Landschaftstypus dar, der in der Winterstettenschen Lyrik in der Regel nicht berücksichtigt wird und dessen Erwähnung hier eine Besonderheit darstellt. Trotz des Einflusses des Menschen deutet die fortgeführte Verwendung der

der grüenen sât (1,7) zielt. Insbesondere der Terminus *ougenweide* (1,6), der hier semantisch auf das abhebt, was den Augen Erquickung bereitet,¹³⁹⁶ fasst dabei auch die Wirkung des Gesamtbildes der Naturerscheinungen zusammen.

Während sich das Sänger-Ich in anderen Winterstettenschen Liedern apostrophierend an den Sommer wendet oder diesen zumindest programmatisch bei seinem Gattungsnamen nennt, werden derartige Appellativa hier vergeblich gesucht. Gleichwohl ist klar, dass die sommerliche Jahreszeit gemeint ist, denn nur der Sommer sorgt – so die Gattungsnorm, deren Bekanntheit sich der Dichter hier zunutze macht – für eine so farbenfrohe und schöne Landschaft, wie sie hier beschrieben wird. Das Sänger-Ich selbst tritt anfangs als relativ neutraler Natureingangssprecher auf, der sich persönlicher Kommentare mit Blick auf die Natursituation ebenso enthält wie Anmerkungen zu seiner eigenen Person. So steht auch der Natureingang zunächst für sich; lediglich der im Kontext der Vögelchen genannte Begriff *leide* mag eine sachte Andeutung kommender Themen sein.

Bereits am Beginn der zweiten Strophe greift die Liedhandlung in vollem Umfang die Thematik auf, auf die mit dem Begriff *leide* bereits alludiert wird: *Manigen wundert, wes ich trûren, / alde von weme ich habe die senden klage* (2,1f.). Das Sänger-Ich verengt nun seinen Blick von der äußeren Natursituation auf sich selbst und seine Mitmenschen. Es beschreibt zunächst kurz seine eigene emotionale Befindlichkeit, welche mit der angenehmen sommerlichen Jahreszeit kontrastiert. Dabei wird das bereits in der ersten Strophe durch *leide* anzitierte semantische Cluster durch *trûren* und *senden klage* ergänzt.

Als besonders ist an dieser Stelle die spezifische textinterne Kommunikationssituation zwischen dem Sänger-Ich und seinem imaginierten Publikum hervorzuheben. Diese beruht darauf, dass das Sänger-Ich sein imaginiertes Publikum und *manige* (vgl. 2,1) als zwei voneinander getrennte Instanzen behandelt, denn das Sänger-Ich spricht (zu seinem imaginierten Publikum) über *manige*. Eine kommunikative Pointe besteht allerdings darin, dass *manige* durchaus eine Teilmenge des imaginierten Publikums sein kann. Auf die Spitze getrieben wird diese Pointe dadurch, dass das Sänger-Ich explizit einräumt, bestimmten Mitmenschen nicht über die Gründe seiner Trauer berichten zu wollen: *[I]ch hân hundert nâch gebûren, / dien ich doch der mære niht ensage* (2,3f.). Wenn es dann aber doch öffentlich über seine Trauer spricht, so bekommen auch diejenigen seine Rede mit, die es als Adressaten unbedingt ausklammern möchte, denn ebenso wie *manige* können auch die ihm weniger gut gesinnten *nâch gebûren*¹³⁹⁷ Zuhörer seiner öffentlichen Rede sein. Der Clou ergibt sich hier folglich aus der Divergenz zwischen offen erklärter Absicht und tatsächlichem Handeln.

Kleidermetaphorik im Hinblick auf das Feld (gezieret) jedoch an, dass sich auch diese Landschaft nahtlos in das Gesamtbild der Natur einfügt.

¹³⁹⁶ Vgl. BMZ Bd. III, Sp. 552b.

¹³⁹⁷ Die gemeinte Personengruppe entspricht der aus anderen Minneliedern bekannten *huote*, den *merkære* oder den *klaffern*; ihr Handeln ist insofern minnefeindlich, als ihr Gerede ein Hindernis für den Erfolg des Minnedienstes des Sänger-Ichs darstellt (vgl. Wallmann, Minnebedingtes Schweigen, S. 74f. und S. 353).

Entscheidend bedingt wird die beschriebene Pointe durch die Codierung des Sänger-Ich selbst. So ist das Sprechen des Sänger-Ich als ein öffentliches Sprechen inszeniert, das darauf ausgerichtet ist, von anderen gehört zu werden (2. Ordnung). Das lässt wiederum darauf schließen, dass das Sänger-Ich als Sänger codiert ist, wobei zum Inhalt seiner Rede bzw. seines Sanges (1. Ordnung) einerseits die Naturschilderungen der ersten Strophe gehören, andererseits Erklärungen über die konkrete Ursache seiner Trauer. Aus der Perspektive des öffentlich auftretenden Sängers sind weder Schweigen (vgl. 2,4), noch das Ausschließen ungewollter Zuhörer realistische Handlungsoptionen, sondern lediglich Maßnahmen, mit denen das Sänger-Ich als Sänger zwar kokettieren, die es aber niemals tatsächlich durchführen kann. Deshalb dient insbesondere das Schweigemotiv in diesem Zusammenhang poetologisch auch nicht dazu, die Größe des Minneleidens zu verdeutlichen, wie dies in rein minnethematischen Kontexten häufig der Fall ist. Der Kontrast, der sich bei einem öffentlich artikulierten Nachdenken über das Schweigen ergibt, ist vielmehr ein poetologisches Mittel, mit dessen Hilfe die Performativität der Rede auf pointierende Weise ausgestellt wird.¹³⁹⁸ Offen bleibt allerdings, inwieweit das Sänger-Ich als vortragender Sänger mit Blick auf die Erzeugung einer Publikumspointe bewusst mit der Möglichkeit des Schweigens spielt und ob es hinsichtlich des Ausschließens bestimmter Leute vom Publikum bewusst einen unwissend Naiven mimt.

Mit Beginn des Abgesangs rückt das Sänger-Ich seinen Fokus von den unliebsamen Mitwissern zu der Minnedame und nun beginnt (endlich) die schon von Beginn des Liedes an antizipierte minnethematische Ausrichtung des Handlungsverlaufs. Dem thematischen Wechsel entspricht eine Veränderung der textinternen Kommunikationssituation: Das singende Sänger-Ich spricht nun nicht weiter über sein Sanghandeln (2. Ordnung), sondern es übernimmt die klassisch doppelt codierte Rolle eines Minnesängers, der singt, weil er die Dame liebt und mit seinem Gesang um sie wirbt (1. Ordnung). Mit *ist ir wille gen mir sûre* (2,5) nennt das Sänger-Ich zunächst einen Grund für seine Trauer. Gleichzeitig räumt es ein, *sô nimit mich des kein wunder, / ob ich gen ir holdez herze trage* (2,6f.). Das Minneprobem des Sänger-Ich verdeutlicht sich in dem Kontrast zwischen seinen Gefühlen für die Dame und ihren Gefühlen für es selbst. Sprachlich spiegelt sich dies in der Antithetik von *sûrer wille* (vgl. 2,5) und *holdez herze* (vgl. 2,7) wider.

Auffällig ist an dieser Stelle die Wiederaufnahme des Wortstamms *wunder* (vgl. 2,6), im Gegensatz zum Beginn der Strophe (vgl. 2,1) nun aber in Bezug auf das Sänger-Ich selbst. Anders als vorher wird *wunder* nun ex negativo im Sinne von *nimit mich des kein wunder* gebraucht, das heißt anders als die Leute, die den Trauergrund des Sänger-Ich nicht verstehen (vgl. 2,1), ist das Sänger-Ich selbst keineswegs erstaunt, dass die Minnedame ihm nicht mit der gleichen Zuneigung begegnet wie es ihr. Dies wiederum bedeutet, dass das Sänger-Ich über ein (Vor-)Wissen verfügt, welches es auf diese Reaktion der Dame vorbereitet. Als Minnewerber (1. Ordnung) kann das Sänger-Ich nur dann die Gründe für die

¹³⁹⁸ Diese Kontextualisierung des Schweigemotivs als ein vermeintliches Schweigen vor den übel gesinnten Nachbarn stellt eine Besonderheit des Liedes dar.

Ablehnung der Dame kennen, wenn vorher bereits eine Kommunikation mit ihr stattgefunden hat. Als Sangkünstler, der Minnewerbung im Sinne eines ästhetischen Ereignisses vorträgt (2. Ordnung), ist das Sänger-Ich wiederum mit den Gattungsmodalitäten vertraut und weiß aus diesem Grund, dass die Dame ihren Minnewerber nicht erhören kann.

Die dritte Strophe beginnt mit dem Vollzug von Minnewerbung. In einer direkten Hinwendung an die Dame leitet das Sänger-Ich aus seiner Verpflichtung ihr gegenüber seine Forderung nach einem Entgegenkommen ihrerseits ab: *Lieb ân ende, vor in allen / ich hân iemer mich zuo dir verpflieht* (3,1f.). Der schmeichelnden Apostrophe *lieb ân ende* folgt die Dienstansage des Sänger-Ich, wobei diese stilistisch mit dem beliebten Minnesangmotiv verbunden wird, dass das Sänger-Ich die Minnedame allen anderen Damen vorzieht.¹³⁹⁹ Indem die Minnedame wiederum aus der Gruppe aller Damen die Auserwählte des Sänger-Ich ist, erhält sie ein weiteres Alleinstellungsmerkmal, das sie einzigartig macht.¹⁴⁰⁰ Das Sänger-Ich spricht hier aus der Rolle des Minnewerbers heraus, der durch seinen Sang um die geliebte Dame wirbt.

Rhetorisch schließt sich der zweite Stollen mit seinem anaphorischen Versbeginn *lieb* (3,3) unmittelbar an den ersten Stollen an. Im Gegensatz zum ersten Stollen folgt der Anrede der Minnedame nun die konkrete, gleichwohl ungewöhnliche Bitte des Sänger-Ich *nu wende maniges kallen!* (3,3). So wird die durchaus typische Bitte *nu wende* in der Regel so mit einem Objekt kombiniert, das sie auf die Beendigung von Trauer oder Leid hinausläuft. Hier hingegen geht es um *maniges kallen*. Als Begriff, der eine Verbalhandlung bezeichnet, könnte *kallen* auf das (zänkische) Gerede derjenigen abzielen, die das Sänger-Ich in der zweiten Strophe als diejenigen benennt, denen es sein *mære* (2,4) nicht erzählen möchte. Dafür spricht die Ergänzung des Sänger-Ich, *maniger sprichet, sî gewer mich niht* (3,4), bei der mit *maniger* der gleiche Terminus aufgegriffen wird, den das Sänger-Ich schon zuvor nutzt, um über diejenigen zu sprechen, die seine Trauer nicht verstehen (vgl. 2,1). Die Personen, die also den Grund der Trauer des Sänger-Ich nicht verstehen, sind dieselben, die ihm nun erklären, die Dame erhöre es nicht.

An dieser Stelle konstruiert das Lied eine weitere Pointe, denn das Sänger-Ich beklagt durchaus abschätzig das *kallen* (3,3) der Leute, die ihm verdeutlichen, dass es von der Dame nicht erhört wird (vgl. 3,4). Zu berücksichtigen ist dabei, dass der Begriff *kallen* auch auf unbegründetes Gerede oder Geschätz abheben kann. Unbegründet ist allerdings die Aussage der Leute, dass die Minnedame das Sänger-Ich nicht erhöre, ganz und gar nicht – und dies gibt das Sänger-Ich selbst zu, wenn es einräumt, *ir wille [ist] gen mir sûre* (vgl. 2,5). Das

¹³⁹⁹ Das Motiv und die Apostrophe der Dame ergänzen einander semantisch insofern, als *ân ende* die Grenzenlosigkeit der Eigenschaft *lieb* definiert und eben dieser unendliche Liebreiz wiederum der Grund dafür ist, dass die Minnedame durch keine andere Dame überboten werden kann.

¹⁴⁰⁰ Die Semantik der Absolutheit, welche durch die Apostrophe der Dame und das anschließende Motiv der Einzigartigkeit der Minnedame vor allen anderen Damen vermittelt wird, schlägt sich auch in anderen Formulierungen der Strophe nieder. So setzt *alle* (vgl. 3,1) als Gegenteil von niemand die Anzahl eines Personenkreises absolut, aus der sich die Dame heraushebt. Ebenso setzt *iemer* (3,2) als Gegenteil von *niemals* die zeitliche Dauer absolut, die das Sänger-Ich seinen Dienst an der Dame aufrechterhalten will.

Gerede der Leute, welches das Sänger-Ich hier beklagt, entspricht demnach den Tatsachen, die das Sänger-Ich selbst einräumt.

Diese Pointe wird zum Ende der Strophe hin schließlich auf die Spitze getrieben, wenn das Sänger-Ich, sich in seine Empörung hineinsteigernd sagt: *[D]az ist ein ungefuegez schallen*¹⁴⁰¹ (3,5). Je mehr das Sänger-Ich sich empört, desto deutlicher tritt die Diskrepanz zwischen seinen Schuldzuweisungen und der von ihm selbst beschriebenen Realität hervor. So zeigen auch die folgenden Worte des Sänger-Ich ganz genau, dass es sich der Realität bewusst ist. Die Verwendung des Konjunktivs in *mht aber ich ir wol gevallen* (3,6) verdeutlicht, dass das Sänger-Ich genau weiß, dass es der Dame momentan eben nicht gefllt.

Obwohl das Sänger-Ich durch seine Wortwahl (*kallen*, *schallen*) seiner Geringschtzigkeit für die Hinweise der Leute Ausdruck verleiht, räumt es dennoch ein, dass deren Kommentare es nur unter der Bedingung nicht mehr tangieren würden (vgl. 3,7), dass die Minnedame ihm ihr Entgegenkommen bewiese. In dieser Aussage verbirgt sich die abschließende Pointe des Liedes, die darauf abzielt, dass das Gerede der Leute sowieso seines Gegenstandes enthoben wäre, wenn die Dame dem Sänger-Ich ihre Zuneigung erweist. Das Gerede wäre dann gehalt- und sinnlos, es würde enden und könnte darum das Sänger-Ich ohnehin nicht mehr stören. Die Bedingung, unter der das Sänger-Ich sich also vom Gerede nicht mehr gestört fühlt, impliziert dessen Ende.

Dieses Argument findet sich auch in einer Strophe Walthers von der Vogelweide wider, in der es heißt: *[O]be mir lieb von der geschiht, / s enruoeche ich wes ein bser giht* (L 63,12).¹⁴⁰² Neben der syntaktisch-semantischen Struktur orientiert sich Ulrich vor allem lexikalisch an Walther und greift fast wörtlich dessen zweiten Vers auf. Walther beschreibt in seiner Strophe die an der Erfolglosigkeit des Minnewerbung verzagenden Sänger, die glauben, dem Sänger-Ich gehe es wegen seines erfolglosen Dienstes ebenso wie ihnen. Das Sänger-Ich hingegen hält an seiner Zuversicht fest.

Ulrich von Winterstetten lässt sein Sänger-Ich das Gerede der anderen Minnesänger brüsk als *ungefuegez schallen* (3,5) abqualifizieren und wählt damit einen weit schrofferen Duktus für sein Sänger-Ich als Walther. Zudem werden die anderen Leute bei Ulrich nicht deutlich als Minnesänger stilisiert, sondern sie erscheinen als diejenigen, die die Minnewerbung als Teil der höfischen Gesellschaft auch rezipieren. Sowohl Walthers als auch Ulrichs Sänger-Ichs stellen sich durch den Bezug auf die anderen Leute – bei Walther die schon früh aufgebenden Minnesänger, bei Ulrich die unverständige höfische Gesellschaft – als im höfischen Sinne besonders qualifizierte Minnewerber heraus. Entgegen der Widerstände halten sie an ihrem Minnedienst fest und stellen so ihre *stete* unter Beweis. Walthers Sänger-

¹⁴⁰¹ *Schallen* besitzt ähnliche Konnotationen wie *kallen* und dient folglich dazu, die Einwände der Leute semantisch zu einem unwichtigen und lärmenden Geschwätz herabzusetzen (vgl. Lexer Bd. 2, Sp. 644).

¹⁴⁰² Vgl. dazu de Boor, Helmut: „Walther von der Vogelweide, Die verzagten aller guoten dinge“, in: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Bd. 1: Interpretationen vom Frühmittelalter bis zur Frühromantik, hg. v. Benno Wiese, 2. Aufl., Düsseldorf 1957, S. 52–55.

Ich möchte seine Dame mit dem Argument gewinnen, dass durch ihr Entgegenkommen die anderen Minnewerber eines Besseren belehrt werden könnten. Sein Lied ist ein

Plädoyer für eine Minne, in der die Minnenden in einvernehmendem Wertverständnis und –streben und gegenseitig liebender, beglückender Zuwendung verbunden sind. Sie ist, wie Walther in Strophe I und II ausführt, durchaus von gesellschaftlicher Bedeutung. Von der Umworbenen verwirklicht, wozu begründete Hoffnung besteht [...], vermag sie die zu widerlegen, die, resigniert, nichts Gutes mehr erwarten [...] und Walther, wohl aufgrund seiner kritischen Lieder, zu den ihren rechnen (I); und sie verurteilt die böse, neidisch, gehässig Gesinnten zu leidvoller Unmacht (II).¹⁴⁰³

Entgegen der Argumentation Walthers möchte Ulrichs Sänger-Ich seine Dame gewinnen, damit endlich das Gezänke zwischen ihm und den geschwätzigen Leuten beendet wird, die die Gründe seiner Trauer (ergo seine Minnewerbung) nicht verstehen. Ulrich liefert damit kein Plädoyer für eine gegenseitige Minne. Vielmehr verteidigt er die traditionelle, der Dame unterlegene Position des Minnewerbers und richtet seine Kritik auf das Unverständnis derjenigen, die diese Liebe nicht verstehen (vgl. 2,1ff.). Das Sänger-Ich erwägt, ihnen von seiner Trauer nicht zu erzählen (vgl. 2,4), was in der Folge gewissermaßen deren Ausschluss vom Minnesang bedeuten würde. In Bezug auf Walther gewinnt auch der Terminus *maniges kallen* (3,3) eine tiefere Bedeutung, wenn er nämlich auf die poetologische Auseinandersetzung zwischen der Position Walthers und der Ulrichs bezogen wird. Nach Ulrich könnte das Entgegenkommen der Dame diesen literarischen Streit auf die traditionellere Position Ulrichs hin korrigieren.

Insgesamt zeichnet sich Ulrichs Lied durch eine Vielzahl teils komischer Pointen aus, die, wie im zuletzt genannten Fall, durch einen intertextuellen Verweis auf Walther erzielt werden, die aber auch entscheidend durch die jeweilige Inszenierung der textinternen Kommunikationssituation bedingt sind. So stellt sich beispielsweise immer wieder die Frage, ob das Sänger-Ich eigentlich poetisch sehr versiert oder doch einfach nur naiv ist. Ein poetisch versiertes Sänger-Ich wäre immerhin in der Lage, sich bewusst naiv zu stellen. Dies würde hinsichtlich der Rollencodierung wiederum auf ein künftlerisch tätiges Sänger-Ich schließen lassen, das ausserhalb der Minnefiktion steht und seine Naivität zum Zweck der Komik oder der poetologischen Auseinandersetzung mit Walther nur inszeniert (2. Ordnung). Zugleich würde diese Annahme wiederum erklären, warum das Sänger-Ich über die Anlehnung der Dame nicht überrascht ist (vgl. 2,6), denn als literarischer Kenner wäre es mit den Gattungsregeln vertraut und wüsste, dass die Ablehnung der Dame für das Funktionieren der Gattung notwendig ist.

So oszilliert in diesem Lied die Codierung des Sänger-Ich insgesamt zwischen der klassischen Doppelcodierung des Minnewerbers, so z. B. während der Natureingangs oder der Apostrophe der Minnedame in der dritten Strophe, und dem abgeklärten Künstler-Sänger-Ich, das über seinen (Nicht-)Vollzug von Minnewerbung spricht (z. B. 2,4).¹⁴⁰⁴ Da

¹⁴⁰³ Brunner, Horst; Hahn, Gerhard; Müller, Ulrich; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): Walther von der Vogelweide: Epoche – Werk – Wirkung, 2. überarb. und ergänzte Aufl., München 2009, S. 109f.

¹⁴⁰⁴ Lembke verweist ganz allgemein darauf, dass die „Aussagen des minnenden Ich zunächst auf der Textebene im Rahmen der Minnefiktion zu deuten sind“, während sich aber die Text- und die Metaebene

diese Übergänge häufig fließend verlaufen, können bestimmte Textaussagen nicht immer klar der einen oder der anderen Sänger-Ich-Rolle zugewiesen werden. Der Reichtum metakommunikativer Ausdrücke deutet aber auf sprachlicher Ebene darauf hin,¹⁴⁰⁵ dass der Vollzug von Minnewerbung, ergo deren Performativität und die damit verbundene literarische Gemachtheit zu den Themen gehören, die dieses Lied aufgreift.

In diesem Sinne verweist etwa die Unmöglichkeit, bestimmte Personen von der Kommunikation über Minne auszuschließen, auf die Rahmenbedingungen von Minnesang hinsichtlich seiner Produktion und Rezeption in der höfischen Gesellschaft. So kann etwa am Beispiel eines Sänger-Ich, das einerseits Minnewerbung vollzieht und dabei andererseits den Kommentaren der Öffentlichkeit ausgesetzt ist, die die Minnewerbung rezipiert, so dass es als Sänger jene ebenfalls kommentiert, veranschaulicht werden, dass und wie Rezipienten die Produktion und das Wesen von Minnedichtung beeinflussen. Insbesondere wenn das Sänger-Ich Publikumsmeinungen kommentiert (z. B. in 2,3f. oder 3,5) und dabei intertextuelle Verweise in das Lied eingeflochten werden, rückt die Ebene der Minnefiktion (1. Ordnung) zugunsten einer stärker poetologisch konturierten Ebene (2. Ordnung) in den Hintergrund.

5. Auswahlliteratur

De Boor, Walther von der Vogelweide; Brunner/Hahn/Müller [u.a.]: Walther von der Vogelweide; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 40; KLD II, S. 593; Lembke, Minnekommunikation, S. 237; Obermaier, Nachtigallen, S. 38; Ranawake, Strophenkunst, S. 259ff.; Schnyder, Topographie des Schweigens; Toubert, Strophenformen, S. 19; Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 224f. und S. 741; Wallmann, Minnebedingtes Schweigen, S. 80f..

einander in den Aussagen eines singenden Sänger-Ich über seinen Sang annähern könnten (Lembke, Minnekommunikation, S. 237).

¹⁴⁰⁵ Dazu gehören *mære* (2,4), *ensage* (2,4), *verpflicht* (3,2), *kallen* (3,3), *sprichet* (3,4), *gewert* (3,4), *schallen* (3,5) und *giht* (3,7). Anders als *singen* gehören die genannten Lexeme nach Lembke eher zu denjenigen, die den Inhalt einer Äußerung und nicht die Äußerung selbst akzentuieren; sie würden den Fokus auf die verhandelten Themen anstatt auf die äußere Form des Textes lenken, die wiederum ein Verweis auf das Wirken des Dichters wäre (vgl. Lembke, Minnekommunikation, S. 412f.).

Lied 34

1. Allgemeine Angaben

C: 94^{rb}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XLI.	36.XLI.	XXXIV.	59.XXXIV.
Strophe/Vers		2.	1	1.
		2.	11	2.
		3.	21	3.
		4.	31	4.
		5.	41	5.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4wa 4mb / 4wa 4mb // 4wc 4wc 4wc 4wc 4mb // 2md [2md+2md].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

44 / 44 // 44444 // 24

- I. 1. Stollen (V. 1–2) AB
- II. 2. Stollen (V. 3–4) AB
- III. Abgesang (V. 5–9) CCB
- IV. Refrain (V. 10–11) R

Der formale Aufbau des Liedes kennzeichnet sich durch eine Viererstruktur. Auf- und Abgesang bestehen jeweils aus vier Versen, wobei allerdings der Abgesang durch einen Stollenrepetitionsvers ergänzt wird.

Die Aufgesangsverse sind durchgehend auftaktlos und vierhebig¹⁴⁰⁶. Sie zeigen am Versende einen Wechsel weiblicher und männlicher Kadenzierung; eine Kreuzreimstruktur verbindet die beiden Aufgesangsstollen (ab ab). Die durchgehende Alternation des Aufgesangs wird lediglich an der asynaphischen Stollengrenze durchbrochen.

Der Abgesang setzt die Viererstruktur des Aufgesangs fort. Er besteht aus vier auftaktlosen, gefugten Versen mit je vier Hebungen, die jedoch im Gegensatz zum Aufgesang allesamt weiblich kadenzieren und einen Vierreim bilden (cccc). Aufgrund der durchgängigen Synaphie und wegen des Reimes fällt die Verbindung zwischen den vier Abgesangsversen stärker aus als im Aufgesang. Der Abgesang schließt mit einem Stollenrepetitionsvers, der synaphisch an die vier Abgesangsverse angeschlossen ist.¹⁴⁰⁷ Dieser Vers ist verantwortlich für den Rundkazonencharakter der Strophe.¹⁴⁰⁸

¹⁴⁰⁶ Die Vielzahl vierhebiger Verse zeigt, dass ein derartiger Strophenbeginn unter den deutschen Dichtern zu den beliebtesten gehört (vgl. Touber, Strophenformen, S. 101ff., bes. S. 106). Ulrich zeigt Liedbeginne mit Vierhebern neben Lied 34 noch in den Liedern 10, 13, 14, 17, 20, 26 und 37.

¹⁴⁰⁷ Streicher versteht den Vers als „markierende Barriere“ zwischen Strophe und Refrain. Diese formale Markierung der Strukturabschnitte korrespondiere mit einer inhaltlichen Distanz, die insbesondere zwischen der ersten Strophe und dem Refrain zu beobachten sei (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 22).

¹⁴⁰⁸ Vgl. Rettelbach, Variation, 10ff. Je nach Definition kann die Strophe auch als Strophe mit verkürztem dritten Stollen ausgewiesen werden. Rettelbach verweist darauf, dass für die Kazonenform „von der

Die gleichmäßige Viererstruktur des kanzonalen Teils der Strophe wird vor allem mittels des Kadenzgeschlechts und der Reime deutlich gemacht. Die zentralen Funktionen der Gliederungsstellen beschreibt Ranawake deshalb mit „Abrundung und Betonung“¹⁴⁰⁹

Der Refrain besteht aus einem kurzen Zwei- und einem Vierheber. Aufgrund des dreifach einsilbig-männlich kadenzierten Reimes (ddd) wäre für den Refrain auch ein einziger sechshebiger Vers anzunehmen, doch pointiert der Zeilenumbruch nach der zweiten Hebung die Apostrophe der Dame, die den Refrain einleitet.¹⁴¹⁰ Der zweite Refrainvers greift mit seiner Vierhebigkeit zwar ein Merkmal der übrigen Strophe auf, variiert dieses aber durch die Zerlegung des Verses durch Zäsur nach der zweiten Hebung. Der Refrain zeichnet sich gegenüber dem gleichförmigen Rest der Strophe durch eine höhere rhythmische Dynamik aus. Dass rhythmisch bis auf den Refrain wenig Ablenkung geboten wird, lenkt den Fokus auf den Inhalt des Liedes.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

5,2 *minneclîch wol*: Zeigt beschwerte Hebung.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

2,1 *tummer*: Vgl. *verstummen* (23,2,1).

2,3 *kummer*: Vgl. *verstummen* (23,2,1).

2,5 *reinem wîbe*: Die Dat.-Form wird durch das Prädikat *dienen* regiert.¹⁴¹¹ Daher muss der Nasalstrich in C (*reinē*) nach <m> hin aufgelöst werden.

2,6 *wol ir minneclîchem lîbe*: Lässt sich grammatikalisch auf zwei Arten lesen. Zum einen kann *ir* als Poss.-Pron. zum Dat.-Objekt *ir minneclîchem lîbe* gehören. Da dem Substantiv *lîbe* in diesem Falle zwei Attribute zugeordnet sind (*ir* und *minneclîch*), trägt das erste, das Poss.-Pron. *ir*, als Kasus- und Numerusdeterminativ die Flexionsendung. Dabei ist aber zu berücksichtigen, dass *ir* gewöhnlich unflektiert auftritt, also keine Flexionsendung besitzt (vgl. Paul §M43). Das zweite Attribut kann im Mhd. sowohl stark als auch schwach flektiert werden (vgl. Paul §S102). Schwach flektiert muss der Nasalstrich, den das Attribut in C zeigt (*mīneklichē*), als <n> verstanden werden, stark flektiert wird er hingegen zu <m>. Gleiches gilt auch für *ir liehtem mündel* (2,9). Zum anderen kann *ir* als Pers.-Pron. (3. Sgl. Dat. Fem.) als Dat.-Objekt zu *wol* aufgefasst werden. Die Verbindung *minneclîchem lîbe* bezieht sich in diesem Fall als weite Apposition im Sinne eines spezifizierenden Zusatzes auf das Dat.-Objekt; das Adj. richtet sich dann in Kasus-, Numerus- und Genus-Kongruenz

vollständigen Wiederholung bis zur lediglichen Einmündung in den Stollenschluß ein Kontinuum von Formen existiert. Die Einordnung wird [...] immer ein subjektives Moment behalten, sie ist von der Abschätzung der Länge der Wiederholung im Verhältnis zur Gesamtlänge der Strophenteile abhängig“ (Rettelbach, Variation, S. 13).

¹⁴⁰⁹ Ranawake, Strophenkunst, S. 46.

¹⁴¹⁰ Die Apostrophe der Dame wird der eigentlichen Satzaussage vorangestellt und besitzt als direkte Hinauswendung an eine konkrete Zuhörerinstanz einen besonderen semantischen Wert. Dieser wird durch das Absetzen der Apostrophe als eigenständiger Vers pointiert.

¹⁴¹¹ Vgl. Lexer Bd. I, Sp. 426.

nach seinem Beziehungswort *lîbe* (stM.), muss also *minneclîchem* heißen. Die Apposition könnte durch Setzen eines Kommas verdeutlicht werden.

2,9 *ir liehtem mündel*: Vgl. *wol ir minneclîchem lîbe* (2,9).

3,1 *Wunneclîchen ougen*: Ist ein Genitiv (*genitivus qualitatis*) zu *blicke*. Dabei wird *blicke* durch *wunneclîcher ougen* näher bestimmt. *Wunneclîchen* richtet sich in Kasus-, Numerus- und Genuskongruenz nach seinem Beziehungswort *ougen*, das zwar eigentlich swN. ist, im Pl. jedoch auch stN. sein kann.¹⁴¹² Entsprechend lautet das zugehörige Adjektiv *wunneclîcher*, wenn stark flektiert wird, oder *wunneclîchen*, wenn es schwach flektiert wird. Da beide Form richtig sind, ist eine Ausbesserung nicht notwendig (vgl. auch *wunneclîcher* (30,5,1)).

3,4 *da von*: Stellt als Konjunktion (nhd. *deshalb, aus diesem Grund*) einen kausalen Satzzusammenhang mit *die mich smâhent alsô dicke* (3,3) her.

3,5 *si*: Dieses Pron. (mit Bezug auf *blicke* (3,1)) könnte Subjekt zu *swenket* (3,5) sein.¹⁴¹³ Die Lesart, bei der *si* Pl. ist, hätte allerdings zur Folge, dass der Numerus aller folgenden Prädikate angepasst werden müste.¹⁴¹⁴ Wahrscheinlicher ist deshalb, dass *si* 3. Prs. Sgl. ist (*si* = die Dame); die Prädikate lauten *swenket* (3,5), *senket* (3,6), *krenket* (3,7) und *ertrenket* (3,8). Obgleich *senken* semantisch durchaus zu *blicke* passt, bleibt fraglich, ob *wunneclîcher ougen blicke* (3,1) auch in der Lage sind, *jâmer* zu *senken* (vgl. 3,6), *fröiden* zu *krenken* (vgl. 3,7) und *ein herze in riuwe* zu *ertrenken* (vgl. 3,8).

4,6 *tuost du*: Wird im Liedvortrag zu *tuostu* zusammengezogen, weil das nachgestellte *du* durch Assimilation sein <d> verliert (vgl. Paul §E21/2). Vgl. auch *bist dû* (4,8).

4,7 *dien*: Ist Prädikat in der 1. Sgl. Ind. Präs. von *dienen* swv., dessen Flexionsendung -e aber in C fehlt.

4,8 *bist dû*: Kann im Liedvortrag zu *bistû* zusammengezogen werden, weil das nachgestellte *dû* durch Assimilation sein <d> verliert. Anders als im Falle von *tuost du*, bildet *dû* hier eine Hebungssilbe. Vgl. auch *tuost du* (4,6).

4,8 *unminne*: Hier Adj. (nhd. = *unfreundlich, unbeliebt*).¹⁴¹⁵

b) Sachkommentar:

2,1 *ich tumber*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

3,4 *minne*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

3,9 *mündel rôt*: Vgl. Sachkommentar Leich I.

4. Interpretation

Das Lied beginnt mit einer Natureingangsstrophe, die mit der Nennung des Winters programmatisch eingeleitet wird: *Winter wil uns aber twingen* (1,1). Programmatisch ist

¹⁴¹² Vgl. Hennig, Beate: Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch. In Zusammenarbeit mit Christa Hepfer und unter redaktioneller Mitwirkung von Wolfgang Bachofer, 5. durchgesehene Aufl., Tübingen 2007, S. 249a.

¹⁴¹³ Vgl. KLD II, S. 593 und Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1077.

¹⁴¹⁴ Bartsch begründet diese – nach seiner Auffassung notwendige – Änderung der Verbformen unter Verweis auf *swanne ich sihe ir liehten ougen blicke / von mir swenken*, Lied 3,2,7f. (Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1077).

¹⁴¹⁵ Vgl. Lexer Bd. II/1, Sp. 185a.

ebenfalls das Prädikat *twingen*, welches auf *heide und ouch den grüenen klê* (1,2) bezogen wird. Die Verwendung des (inklusive) Personalpronomens *uns* zeigt, dass das Sänger-Ich neben seiner imaginären Zuhörerschaft sich selbst zu der Gruppe der vom Winter Betroffenen zählt. Indem das Sänger-Ich nicht allein vom Winter betroffen ist, erlangen seine Schilderungen gewissermaßen eine allgemeinere Gültigkeit, weil sie auch von anderen verifizierbar sind. Durch diese Argumentationsweise führt sich das Sänger-Ich gleich zu Beginn als ein glaubhaftes und verlässliches Sänger-Ich ein und untermauert zudem den Wahrheitsanspruch seiner Aussagen. Von der Landschaft verlagert das Sänger-Ich seine Schilderung auf die Waldvögel, deren Singen durch *die kalten winde* (1,4) beeinträchtigt wird. Der Winter wird durch die Stille der Vögel akustisch wahrnehmbar; er bedeutet das Ende typischer Sommerlaute.

Während der Aufgesang zunächst auf ausgewählte Naturerscheinungen eingeht, konzentriert sich der Abgesang in Abgrenzung des Winters vom Sommer auf dessen soziale Bedeutung. Die Abneigung des Sänger-Ich gegenüber dem Winter wird schließlich deutlich, wenn es argumentiert, es würde dem Winter selbst einen schlechten Sommer vorziehen (vgl. 1,5f.). Dabei wird der *fröide*-Begriff, der als Eigenschaftsbegriff eigentlich dem Sommer vorbehalten ist, in negierter Form als Eigenschaft des Winters aufgeführt: *[W]inter ist so fröiden lære* (1,6). Die *fröide* wird zum Maßstab, an dem sich die Gegensätzlichkeit und Bedeutung der beiden Jahreszeiten misst.

In den folgenden Versen wird mit *daz er birt noch grôzer swære* (1,7) unterfüttert, was *fröiden lære* bedeutet: *Fröiden lære* heißt *grôze swære*. In Anbetracht dessen lauten die allgemeine Schlussfolgerung und der Wunsch des Sänger-Ich, *mir wær liep, daz uns verbære / rîfe und ouch der kalde snê* (1,8f.). Stilistisch tritt der Winter hier noch einmal durch seine typischen Winterboten, *rîfe* und *snê*, in Erscheinung, die neben den *kalden winden* (vgl. 1,4) geradezu konstituierend für die Winterstettenschen Natureingänge sind.

Der anschließende Refrain wendet sich der Minnethematik zu und stellt damit eine jähe Unterbrechung der Naturthematik dar: *Frowe mîn, / ich wil dîn diener sîn* (1,10f.). Da die Naturthematik sich am Beginn der Folgestrophe fortsetzt, erfolge mit dem Refrain nach Streicher „eine ‚textlich‘ anschluflose, ‚strophenfremde‘ Formulierung innerhalb der übergehenden Naturstrophe“¹⁴¹⁶. So wendet sich das Sänger-Ich apostrophierend an seine Minnedame, der es mithilfe einer einfachen, aber typischen Formel seine Dienstbarkeit erklärt. Diese Dienstansage fällt unter die klassischen Minnesangmotive. Durch ihren Gebrauch wird das Sänger-Ich als ein liebendes Sänger-Ich stilisiert, welches um die Dame wirbt (Minnesang 1. Ordnung). Von dieser internen Kommunikationssituation ausgehend, ist retrospektiv auch der Inhalt der ersten Strophe als Teil der Minnewerbung des Sänger-Ich anzusehen.

¹⁴¹⁶ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 18. Auch in den Folgestrophen nimmt der Refrain, und zwar u.a. weil er die einzige Apostrophe der Minnedame enthält, eine inhaltliche Sonderstellung gegenüber der Strophe ein.

In der zweiten Strophe setzt das Sänger-Ich das Leid, das ihm der Winter verursacht, in Bezug zu seiner persönlichen (Minne-)Not: *Ach, waz klage ich sender tummer, / st noch grôzer ist mn nt?* (2,1f.). Mit *grôzer nt* wird das semantische Cluster, das im Natureingang mit *grôzer swære* eröffnet wurde, um einen weiteren Begriff ergänzt und auch *tummer* (2,1) und das Verb *klagen* (vgl. 2,1) lassen sich ihm zuordnen. Während sich dieses Cluster der Leidensausdrcke in der ersten Strophe noch auf die Natursituation bezog, wird es nun in Bezug auf die Minnethematik angewendet und weist den bisherigen Minnedienst des Sänger-Ich als erfolglos aus. Durch die Nutzung desselben semantischen Clusters für Natur- und Minnebeschreibung, werden Winter und Minne einander hinsichtlich ihrer Wirkungen auf den Menschen bzw. das Sänger-Ich angenähert.

Durch dieses Kausalitätsverhältnis lässt sich auch der Anspruch nach allgemeiner Gültigkeit, die das Sänger-Ich für seine Naturbeschreibungen eingefordert hatte, auf das Minnethema übertragen. Das Sänger-Ich erklärt seinen Zuhörern gewissermaßen sein nur individuell wahrnehmbares Befinden, indem es dieses mit den Gefühlen in Beziehung setzt, die der Winter bei der Allgemeinheit hervorruft. Der Vergleich von Winter-*swære* und Minne-*nt* machen es auch möglich, letztere hinsichtlich ihrer Bedeutung über die Winter-*swære* zu stellen, wie der Komparativ *noch grôzer* (2,2) verdeutlicht.

Grund für die Minnenot des Sänger-Ich ist seine doppelte Dienstverpflichtung, einerseits gegenüber der Minnedame, andererseits gegenüber der personifizierten Minne: *[I]ch lde al ze grôzen kummer, / st diu minne mir gebt, / dienen alsô reinem wbe* (2,3ff.). Das Sänger-Ich hat seinen Dienst an der Minnedame auf Gehe der personifizierten Minne angenommen; es folgt dabei nicht etwa seinem eigenen Bedürfnis oder einem gesellschaftlichen Anspruch. Das bedeutet aber, dass die Instanz der Minne, deren Machtumfang denjenigen der Dame noch übersteigt, für das Glück des Sänger-Ich verantwortlich ist, denn sie befiehlt dem Sänger-Ich seinen Minnedienst erst. Der doppelte Dienst funktioniert nur, weil der Dienst des Sänger-Ich an der Dame der Dienstforderung der Minne entspricht. Allerdings führt dies das Sänger-Ich in eine doppelte Abhängigkeit von Minnedame und Minne, wodurch wiederum eine gewisse Konkurrenzsituation zwischen den beiden entsteht.

Das komplexe Dienstverhältnis führt dazu, dass die Minnenot des Sänger-Ich nur dadurch gelindert werden, dass es entweder von der Minne aus den Diensten entlassen wird oder die Minnedame *mit ir liechten mndel rt* (2,9) *fröide mir beschbe / und die swære mir vertrbe* (2,7f.). Vor dem Hintergrund der doppelten Dienstbarkeit ist die Dienstansage des Sänger-Ich im Refrain zwar in erster Linie an die Dame gerichtet, impliziert aber gleichwohl auch eine Dienstansage an die Minne, auf deren Anweisung hin das Sänger-Ich erst in den Dienst der Dame tritt. Unverändert stellt sich die kommunikative Situation der Strophe dar: Es tritt ein Sänger-Ich auf, welches durch sein Singen Minnedienst an der Dame betreibt, wenngleich es darin auch auf die Minne als Dienstherrin abhebt.

In der dritten Strophe liegt der Fokus des Sänger-Ich auf den Entstehungsbedingungen seines Kummers. Die Vergangenheitsform der Verben macht deutlich, dass der Blick zunächst in die Vergangenheit geht: *Wunneclchen ougen blicke / hnt daz herze mn verwunt* (3,1f.). Anhand des klassischen Minnemotivs der Verwundung des Herzens durch den Minneblick der Dame wird der Moment benannt, mit dem sowohl Minneleiden als auch Minnedienst des Sänger-Ich begannen. Eine gewisse logische Ambiguität, die aber zugleich von rhetorischer Finesse zeugt, entsteht im Folgenden dadurch, dass die derzeitigen Sorgen des Sänger-Ich dadurch bedingt werden, dass die Blicke der Dame, die einst seine Verwundung auslösten, nun ausbleiben: *[D]ie mich smhent alsô dicke* (3,3). Das Ergebnis dieser beiden sich konträr zueinander verhaltenden Handlungsweisen ist gleich; das Gegensätzliche wird gewissermaßen zusammengeführt in *d von ist mir sorgen kunt* (3,4).

Das Blickmotiv, aktualisiert als Nicht-Beachtung des Sänger-Ich, wird im Abgesang weiter ausgestaltet; leitmotivartig stellen die verschiedenen Formen der Gleichgültigkeit der Dame dem Sänger-Ich gegenüber gewissermaßen den roten Faden der Strophenhandlung dar.¹⁴¹⁷ Stilistisch werden in Form eines Parallelismus all jene Ereignisse aufgezählt, die letztlich den Kummer des Sänger-Ich bewirken: *[S] si löslich von mir swenket / und mich in den jmer senket / und mich an den friden krenket / und mn herze in riuwe ertrenket* (3,5ff.). Durch diese Aufzählung wird das Cluster der Leidensbegriffe, das bereits zu Beginn des Liedes etabliert wurde, um zahlreiche Begriffe ergänzt. Dazu zählen *jmer*, *senken*, *krenken*, *riuwe* und *ertrenken*. Stilistisch auffällig ist vor allem die Auswahl der Verben, die semantisch eine Abwärtsbewegung im Sinne einer Verschlechterung eines Zustandes implizieren und die alle durch Endreim aneinander gekoppelt werden: *senket* : *krenket* : *ertrenket*. Die Reimsilbe findet sich ferner in *swenket* (3,5) wieder, doch weicht dieser Terminus hinsichtlich seiner Semantik, die zwar auch die Verschlechterung von etwas implizieren kann, aber eben nicht muss, von den anderen ab. Das semantische Cluster wird folglich wie ein Netz über die gesamte Strophe gespannt, worin sich wiederum der Eindruck, die Situation des Sänger-Ich sei wirklich ohne Ausnahme hoffnungslos, gewissermaßen stilistisch vergegenständlicht. Die Schilderung der Leidenserfahrungen erreicht durch die Zeitangabe *tsent stunt* (3,9) ihren dramatischen Kulminationspunkt, da alles, was das Sänger-Ich aufzählt, ihm nicht einmalig sondern zu andauernd wiederfhrt.

Gleichwohl hält das Sänger-Ich an seiner Dienstbarkeit der Dame gegenüber fest, wie durch den folgenden Refrain bekräftigt wird. Das Festhalten am Minnedienst trotz der Schwierigkeiten, die damit für das Sänger-Ich verbunden sind, symbolisiert die *stete* des Sänger-Ich und weist es als ein höfisches aus.

¹⁴¹⁷ Nach Streicher werde die Motivverwendung dieser Strophe vom „zweiten Stollen an bis zum Schluß [...] in breiter Ausführlichkeit [...] der ‚negative Kontakt‘ des SMAHENS [Herv. G. S.] als permanente Blickabwendung in der Gesellschaft dargestellt. [...] Die Vierreim-Sequenz des Abgesangs [...] fllt breit den immerwährenden (!) Blick-Entzug mit dreimaliger Und-Verknüpfung, wobei dreimal ‚Inneres‘ als öffentliches dargestellt wird“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 26).

Insgesamt zeichnet sich die dritte Strophe durch ihren klagenden Duktus aus. Sie zitiert zudem typische Minnesangmotive, wenn sie die Ursachen der Klage des Sänger-Ich aufzählt. Es wird deutlich, dass hier ein Sänger-Ich auftritt, das als liebendes und singendes Sänger-Ich Minnewerbung betreibt (1. Ordnung).

Der Aufgesang der vierten Strophe weist Parallelen zum Aufgesang der zweiten Strophe auf und knüpft thematisch an diesen an. Erneut wird auf die Rolle der personifizierten Minne eingegangen, wenn das Sänger-Ich beschreibt, in welcher Weise die Minne es weiterhin bedrängt: *Minne twinget ne schulde / mich vil senden, siechen man* (4,1f.). Wird das Handeln der Minne in Bezug auf das Sänger-Ich in der zweiten Strophe noch mit *gebieten* (vgl. 2,4) beschrieben, so ist es nun ein *twingen* (vgl. 4,1), das weitaus mehr gewaltsames Einwirken der Minne impliziert als noch ihr Gebot. Entsprechend bezeichnet sich auch das Sänger-Ich selbst nun nicht mehr als *sender tummer* (2,1), sondern als einen *vil senden, siechen man* (4,2). Es sieht sich selbst nicht mehr nur als naiver Narr, sondern vielmehr als gequälter und leidender Mensch. Dabei verdeutlicht die Formulierung *ne schulde* (4,1), dass sich das Sänger-Ich keiner Schuld bewusst ist, die dieses Verhalten von Seiten der Minne rechtfertigen würde.

Erst der zweite Stollen der Strophe liefert Erklärungen. Aus *wan ich warb ie nch ir hulde, / daz ich ruowe nie gewan* (4,3f.) lässt sich ableiten, dass das Verhalten der Minne dem Sänger-Ich gegenüber nur aus dessen unzufriedenstellendem Werbeverhalten resultieren kann. Unklar bleibt, ob *ir* (4,3) sich dabei auf die Dame oder die Minne bezieht. Allerdings spricht die Tatsache, dass die Dame in dieser Strophe nicht erwähnt wird, dagegen, dass sie hier gemeint ist. Wahrscheinlicher ist, dass das Sänger-Ich hier beklagt, dass es seinen Werbedienst (an der Minnedame) zwar stets nach dem Gefallen der Minne ausrichtete, die ihm sein Werben befahl, es aber trotzdem *ruowe nie gewan* (4,4).

Als Verantwortliche richtet sich das Sänger-Ich deshalb direkt an die Minne und fragt sie: *[M]inne, liebes fegerinne, / ach, war tuost du dne sinne?* (4,f.). Es ist dies die einzige Apostrophe der Minne im Lied – umso prägnanter sticht die Frage des Sänger-Ich hervor, durch welche direkt auf die Verantwortung der Minne verwiesen wird. Sie ist die *liebes fegerinne* (4,5). Die Bezeichnung muss aus Sicht des Sänger-Ich ihrem Einfluss in Liebesfragen entsprechen. Paradox ist allerdings in Bezug auf diese Bezeichnung die Frage des Sänger-Ich, denn die Minne ist ihrem Selbstverständnis nach vor allem deshalb eine *fegerinne*, weil sie ihrem *sinne* entsprechend handelt. Als *fegerinne* initiiert sie gewissermaßen den Minnedienst des Sänger-Ich. Dies bedeutet aber in der Konsequenz, dass dem Sänger-Ich Leid widerfährt. Durch diesen Widerspruch wird auf die ambivalente (poetologische) Rolle der Minne hingewiesen, die einerseits die Personifikation der Liebe ist und damit angenehme und erwünschte Gefühle verursachen soll, die sich andererseits aber geradezu minnefeindlich verhält, indem sie durch ihre Dienstverpflichtung den Liebenden in eine Situation des (Minne-)Schmerzes bringt. Im Sprechen des Sänger-Ich über das Verhalten und Handeln der Minne manifestiert sich dieses Paradoxon.

Der Widerspruch zwischen der eigentlichen Aufgabe der Minne und ihrem tatsächlichen Handeln bleibt auch im Folgenden Thema. So erklärt das Sänger-Ich, in welchen Konflikt es erst durch die Minne geraten ist: *[D]ien ich dir nh ungewinne, / s bist d gen mir unminne* (4,7f.). Ihren rhetorischen Reiz verdanken diese Verse dem Umstand, dass der Widerspruch, der mit der Minne verbunden ist, sich hier auch lexikalisch niederschlägt: Seit Beginn seines Dienstes verhält sich die *minne* gegenüber dem Sänger-Ich *unminne* (4,8). Ein anderes Beispiel ist die Gegenüberstellung von *nh ungewinne* (4,7) und *nch ir hulde* (4,3), die zugleich mit einer Parallelisierung von *dienen* (vgl. 4,7) und *werben* (vgl. 4,3) verbunden ist. Die Kontrastierung und gleichzeitige Parallelisierung von Begrifflichkeiten verdeutlicht auf sprachlicher Ebene die Widersprüchlichkeit, die für das Sänger-Ich mit der Instanz der Minne verbunden ist. Dies ist zugleich Ausdruck dafür, dass das Sänger-Ich sich in einer Situation befindet, aus der es nicht als Gewinner hervorgehen kann. Befolgt es den Wunsch der Minne nicht, straft diese es, befolgt es hingegen den Wunsch der Minne, indem es der Dame Minnedienst erweist, erfährt es die Abweisung der Dame. Ein Ausweg wird hingegen nicht aufgezeigt.

Gleichwohl versichert das Sänger-Ich (im Refrain), zu seinem Dienst zu stehen und es erneuert sein Dienstversprechen (*ich wil dn diener sn* (4,11)), obwohl dies im Ergebnis für bedeutet, dass es ein *vil sender, siecher man* (vgl. 4,2) sein wird. Das Dienstbekenntnis mag auf poetologischer Ebene zugleich als Bekenntnis zu eben jenem Minnedienstprinzip gewertet werden, welches dieses Sänger-Ich – oder den Minnewerber im Allgemeinen – in seine missliche Lage versetzt und welches eine Verbesserung von dessen Situation stets ausschließt, weil nur so die Fortsetzung von Minnewerbung gewährleistet ist.

Die fünfte Strophe erweckt zunächst den Eindruck einer Frauenpreisstrophe, da zumindest im ersten Stollen die positiven Eigenschaften der Minnedame gattungstypisch in den Blick genommen werden: *Diu vil guote und diu vil reine, / minneclch, wol gezogen* (5,1f.). Das Lob des Sänger-Ich konzentriert sich auf ihre Güte und Reinheit und ihre höfische Wohlgezogenheit und richtet seinen Fokus damit auf die stereotypen Eigenschaften der Dame. Umso verblüffender ist die Fortsetzung des Lobs, denn das Sänger-Ich kommt nun zu einer Einschränkung: Die Minnedame *ht niht bresten wan ein kleine, / für die wrheit ungelogen* (5,3f.). Dass der Minnedame ein Fehler zugeschrieben wird, ist innerhalb der Gattung des Minnesangs selten¹⁴¹⁸ und auch im Winterstettenschen uvre einzigartig. Umso mehr stellt sich die Frage nach der poetologischen Funktion dieser „außergewöhnliche[n] Schelte“¹⁴¹⁹, die durch das Beharren des Sänger-Ich, die Wahrheit zu sprechen (vgl. 5,4), auch noch besonders betont wird.¹⁴²⁰

¹⁴¹⁸ Weitere Beispiele finden sich etwa bei Heinrich von Morungen (MF 133ff.) und Walther von der Vogelweide, auf dessen Lied an gegebener Stelle zurückzukommen sein wird.

¹⁴¹⁹ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 27.

¹⁴²⁰ Das Insistieren des Sänger-Ich darauf, die Wahrheit zu sprechen, wird rhetorisch durch das Nebeneinanderstellen der beiden synonymen Ausdrücke *für die wrheit* und *ungelogen* (beide 5,4) verdeutlicht. Es liegt gewissermaßen eine doppelte Aufrichtigkeitsbeteuerung vor.

Die Funktion der Wahrheitsbeteuerungen¹⁴²¹ liegt nicht allein darin, die Glaubwürdigkeit des Sänger-Ich zu beteuern. Nach Haferland seien sie darüber hinaus eine Reaktion des Sänger-Ich auf die Zweifel des Publikums an der Aufrichtigkeit des Sänger-Ich, denn „das Publikum registriere, daß mit der für die Vortragssituation zurechtgelegten und in ihr inszenierten Aufrichtigkeit etwas nicht stimmen kann“¹⁴²². Folglich seien Aufrichtigkeitsbeteuerungen in erster Linie als das wahrzunehmen, was sie tatsächlich sind: Beteuerungen.¹⁴²³ Haferlands These beruht auf der Annahme, dass keine textexterne Sprechsituation bei Minneliedern existiert,¹⁴²⁴ sondern „der Sänger als die reale Person, die er ist, um eine reale Dame wirbt“¹⁴²⁵. Die Rede des Sänger-Ich als authentisch (nicht fiktiv) zu betrachten, widerspricht jedoch der Betrachtung von Minnesang als Rollenlyrik. Minnelieder müssten nach Haferland demnach als authentische Bekenntnisse von Liebenden aufgefasst werden, wobei die Aufrichtigkeitsbeteuerung die Glaubwürdigkeit des physisch präsenten Sängers und seiner tatsächlichen Gefühle unterstreiche.¹⁴²⁶ Die Notwendigkeit der Aufrichtigkeitsbeteuerungen erkläre sich demnach daraus, dass die Werbung des Sängers –

¹⁴²¹ Nach Ehlert und Schweikle würden Aufrichtigkeitsbeteuerungen in den Minnekanzonen als Topoi oder Motive kategorisiert (vgl. Ehlert, Konvention, S. 69 und S. 259 sowie Schweikle, Minnesang, S. 201). Haferland hingegen kritisiert diese Auffassung, da nicht alles, was in der Literatur wiederholt vorkomme, Topos oder Motiv sei (vgl. Haferland, Hohe Minne, S. 169). Er räumt zwar in seinem Aufsatz zu den Aufrichtigkeitsbeteuerungen der Minnesänger ein, dass Aufrichtigkeitsbeteuerungen zum Motiv oder Topos erklärt werden könnten, betont aber zugleich, dass damit nicht die Bedeutungen dieser Beteuerungen verlustig gingen (vgl. Haferland, Aufrichtigkeitsbeteuerungen, S. 235). Auch eine Kategorisierung nach Formelhaftigkeit oder Stereotypie lehnt er ab, da die unterschiedlichen Ausgangsbedingungen von Aufrichtigkeitsbeteuerungen, etwa ihre unterschiedlichen Adressateninstanzen oder ihr grundsätzlicher Status innerhalb des Liedes, deren Stereotypie von vornherein verhindere (vgl. Haferland, Hohe Minne, S. 169).

¹⁴²² Haferland, Hohe Minne, S. 169.

¹⁴²³ Vgl. Haferland, Aufrichtigkeitsbeteuerungen, S. 235.

¹⁴²⁴ Auch Müller erkennt grundsätzlich das Problem der Unterscheidung von textexternem Sänger und textinternen Sänger-Ich an, sieht hierin aber anders als Haferland ein bewusstes Verwischen der Grenzen zwischen textexterner und textinterner Sprecherrolle. Dies komme letztlich einer Verschleierung des Fiktionalitätsstatus der Lieder gleich. Müller führt die Verklammerung referentialisierender und fiktionaler Rede vor und erläutert die Strategien der Autoren im 13. Jahrhundert, diese Verklammerung zu thematisieren und auf diese Weise die Grenze zwischen beiden wieder zu verdeutlichen. (vgl. Müller, Jan-Dirk: „Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. Zum Verhältnis von Liedkunst und Lebenskunst“ in: Mediävistische Kulturwissenschaft: Ausgewählte Studien, Berlin 2010, S. 65–82, hier S. 66ff und Müller, Ir sult sprechen willekomen, S. 1–21).

Eine andere Funktion von Authentizitätsbehauptungen sieht Müller in der Aufrechterhaltung eines in der Instanz des Sänger-Ich immanenten Spannungsverhältnisses. So sei insgesamt weniger entscheidend, ob das Sänger-Ich oder der textexterne Sänger *minne*, sondern die Tatsache, dass im Minnesang ein bestimmtes Verhältnis von „Ich“, „Sie“ und „Gesellschaft“ modelliert werde. Dazu erfolge der Entwurf eines Selbst, das sich weder als radikal besonderes, in totaler Opposition zu den anderen verstehe („ich aber“), noch als bloßer Repräsentant dessen, was kollektiv gelte („ich“ = „wir alle“), sondern das beide Positionen höfisch zu integrieren wisse. Aufgabe der Aufrichtigkeitsbeteuerung sei es, diese Differenz immer wieder zu betonen (vgl. Müller, Die Fiktion höfischer Liebe, S. 80).

¹⁴²⁵ Haferland, Hohe, Minne, S. 32. Als fiktiv seien Minnelieder nach Haferland nur insofern zu denken, als sie sich auf fiktive Personen, Handlungen und Ereignisse beziehen oder von erfundenen Personen oder Ereignissen berichten könnten. Dabei wird explizit darauf verwiesen, dass zwischen unterschiedlichen Graden der Fiktivität zu unterscheiden sei, weil nicht grundsätzlich alle Textbezüge auf einzelne Dinge oder Personen fiktiv sein müssten (vgl. Haferland, Hohe Minne, S. 40f.).

¹⁴²⁶ Vgl. ebd., S. 168.

und dies sei ein strukturelles Problem der Hohen Minne – stets unter dem Verdacht erfolge, er wolle die Dame nur erobern (vgl. zu dieser Kontroverse auch Kap. I.4.1.2).¹⁴²⁷

Bei einer entgegen Haferland erfolgenden Differenzierung von textexterner und textinterner Ebene gestaltet sich die Funktionszuweisung der Aufrichtigkeitsbeteuerung komplexer. So pointiert die Beteuerung in erster Linie die Tatsache, dass das Sänger-Ich einen Fehler der Dame einräumt. Mit Blick auf die Minnewerbesituation (1. Ordnung) mag dieses Eingeständnis den Frauenpreis und somit den Minnewerber glaubwürdiger machen, was sich positiv auf den Erfolg der Minnewerbung auswirken könnte.

Umgekehrt ist denkbar, dass die Aufrichtigkeitsbeteuerung im Sinne von Ironie genau das Gegenteil dessen markiert: dass das Sänger-Ich die Unwahrheit spricht. Insbesondere mit Blick auf die 2. Ordnung würde die Aufrichtigkeitsbeteuerung in diesem Falle darauf hindeuten, dass die Minnewerbung zwar nicht unwahr, aber eben fiktiv und literarisch gemacht ist. Die Aufrichtigkeitsbeteuerung käme einer Markierung der poetologischen Metaebene gleich und würde die Minnewerbung des Sänger-Ich Dichtung ausweisen.¹⁴²⁸ Das Beispiel führt vor, dass Dichtung sich mit sich selbst und ihren Regeln auseinandersetzen und diese bei Bedarf auch modifizieren kann.

Die Dekonstruktion der Makellosigkeit der Dame findet sich auch in einem Lied Walthers von der Vogelweide wieder (L 58,21–59,36), in dem das Sänger-Ich, eingebettet in eine Reflexion über die Bedingungen für Minnesang, der Minnedame einen Fehler zuschreibt: *Ich kan aber niht erkennen, waz ir missestê / wan ein vil kleine: / si schafet ir vienden niht, und tuot ir friunden wê* (L 59,23–25).¹⁴²⁹ Anders als bei Walther, wo andere dem Sänger-Ich vermitteln, *daz niht lebendiges âne wandel sî* (L 59,21) und es erst daraufhin den Makel der Dame erkennt, beruht die Erkenntnis, dass auch die Dame einen Fehler besitzt, bei Ulrich von Winterstetten auf der subjektiven Erfahrung des Sänger-Ich. Auch ist der Fehler der Dame bei Walther Anlass zu einer weiterreichenden Kritik am Werteverfall der Gesellschaft; ihr Makel wird dabei als Abbild der Fehler der Gesellschaft funktionalisiert.¹⁴³⁰ Bei Ulrich hingegen ist das Fehlermotiv nicht Stimulus einer Gesellschaftskritik und untergräbt auch die Konventionen der Hohen Minne nicht.¹⁴³¹ Ganz im Gegenteil: Geradezu kokettierend

¹⁴²⁷ Vgl. Haferland, *Hohe Minne*, S. 174.

¹⁴²⁸ Insgesamt unterstreicht also die jeweils von der kommunikativen Situation (und der spezifischen Codierung des Sänger-Ich) abhängige Bedeutung und Funktion der Aufrichtigkeitsbeteuerung entgegen Haferland die Auffassung von Minnesang als Rollenlyrik.

¹⁴²⁹ Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder, Sangsprüche*, 15. veränderte u. um Fassungseditionen erw. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, aufgrund der 14., v. Christoph Cormeau bearb. Ausg. neu herausgegeben, mit Erschließungshilfen u. textkritischen Kommentaren versehen v. Thomas Bein, Edition d. Melodien v. Horst Brunner, Berlin/Boston 2013, S. 234.

¹⁴³⁰ Vgl. Schuchert, *Walther in A*, S. 149.

¹⁴³¹ In diesem Falle von einer intertextuellen Referenz Ulrichs von Winterstetten auf das Lied Walthers von der Vogelweide zu sprechen wäre falsch. Zu spärlich sind die formalen und sprachlichen Belege, die als Nachweis angeführt werden könnten. Da das Motiv nur selten auftritt – immerhin bricht es mit der Vorstellung der idealen Minnedame – treten seine wenigen literarischen Aktualisierungen deutlicher hervor als das bei häufiger auftretenden Motiven der Fall ist. Der Verweis auf Walther soll denn auch eher zeigen, wie unterschiedlich das Motiv trotzdem inszeniert und funktionalisiert werden kann.

stellt das Sänger-Ich klar, dass der Fehler der Dame aus seiner Sicht nur darin bestehe, ihm gegenüber *ein teil ze hre* (5,5) zu sein. Einen weiteren Makel könne es hingegen nicht benennen (vgl. 5,6).

Der vermeintliche Fehler der Dame macht das Minneanliegen des Sänger-Ich natürlich schwierig – deshalb muss er aus der persönlichen Sicht des Sänger-Ich auch ein Makel sein. Gleichwohl entspricht das „fehlerhafte“ Verhalten der Dame den Konventionen der Hohen Minne. Er ist vor diesem Hintergrund kein Makel, sondern vielmehr Ausweis ihrer Hfischkeit. Das vom Sänger-Ich beklagte Verhalten der Dame ist demnach das Gegenteil dessen, als was das Sänger-Ich es zu deklarieren versucht und damit wird die Aussage des Sänger-Ich, die Dame besitze einen Fehler, insgesamt ad absurdum geführt.

Diese Argumentationsweise eines vermeintlich naiven Sänger-Ich birgt eine Menge komisches Potential. Dabei spricht das Sänger-Ich aus Sicht des sicher tatsächlich die Wahrheit, wenn es das Verhalten der Dame verurteilt. Von der poetologischen Metaebene aus betrachtet (2. Ordnung) deckt aber die Komik generierende Argumentationsweise des Minnewerbers zugleich die Gemachtheit der Minnewerbung auf, die – eben weil sie nicht echt ist – auch ein übertreten ihrer eigenen (Gattungs-)Grenzen möglich macht.¹⁴³² So gerät etwa die Schwierigkeit in den Blick, dass die Perfektion der Minnedame, die sie für das Sänger-Ich liebenswert macht, sie für das Sänger-Ich zugleich unerreichbar macht. Paradox ist auch, dass das Sänger-Ich die Perfektion der Minnedame gewissermaßen als Fehler bezeichnet, sie ohne diesen Fehler aber noch perfekter und somit noch unerreichbarer für das Sänger-Ich wäre.

Im Folgenden betont das Sänger-Ich zunächst seine Dienstbarkeit der Dame gegenüber: *[S]war ich doch der lande kre, / s gib ich ir prs und re* (5,7f.). Indem es diese Ankündigung dann mit *s ist an tugenden unbetrogen* (5,8) begründet, realisiert es bereits das Lob, welches es mit *prs und re* ankündigt. Dass das Sänger-Ich in Anbetracht des Makels der Dame sein Lob großmütig fortsetzt, erzeugt erneut Komik, da gerade das, was das Sänger-Ich als Fehler der Dame ausweist, sie als höfisch deklariert. Das Sänger-Ich schließt seinen Lobpreis mit einem erneuten Dienstbekenntnis (vgl. 5,10f.).

Insgesamt zeichnet sich dieses Lied durch seine semantische Tiefenstruktur aus, die zentrale Aspekte der Hohen Minne in den Blick nimmt. Die spezifische Inszenierung unterschiedlicher kommunikativer Ebenen mittels der Stilisierung der Sänger-Ich-Rolle (1. und 2. Ordnung) betont immer wieder die literarische Gemachtheit der Hohen Minne und verlagert die poetologische Diskussion auf die unverbindlichere Ebene des Als-Ob. Auf diese Weise können nicht nur vermeintliche Tabus artikuliert werden, sondern es wird mit Blick auf die Aufführungssituation des Liedes auch Komik erzeugt, die das Lied trotz seiner poetologischen Anliegen reizvoll macht.

¹⁴³² Anders Streicher, der die „Nonchalance“ des Tadels, der die „Nichtannahme des Refrain-Antrags“ durch die Dame impliziert, darin sieht, dass „die Lohnfrage für den Fall der Dienst-Annahme umgangen“ wird (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 27).

5. Auswahlliteratur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1077; Boll, vrowe, S. 92ff.; Ehlert, Konvention, S. 69 und S. 259; Haferland, Hohe Minne, bes. S. 44–48 sowie Kap. 5; KLD II, S. 593; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 49; Müller, Die Fiktion höfischer Liebe, S. 1–21; Ranawake, Strophenkunst, S. 46; Rettelbach, Variation, 10ff.; Schnell, Causa amoris, S. 463; Schuchert, Walther in A; Schweikle, Minnesang, S. 201; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 17–28 und S. 425–428; Touber, Strophenformen, S. 19 und 101ff..

Lied 35

1. Allgemeine Angaben

C: 94^{rb}–94^{va}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XLII.	36.XLII.	XXXV.	59.XXXV.
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	14	2.
		3.	27	3.
		4.	40	4.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Der Schreiber in C nimmt Fünfstrophigkeit des Liedes an, da er nach der vierten Strophe sieben Zeilen Platz lässt. Dies entspricht etwa dem Umfang der Vorstrophen.

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma [2wb+2wb] [2wb+2ma] / 4mc [2wd+2wd] [2wd+2mc] // 2we [2wf+2mg] 2we [2wf+2mg] [2wh+2wh] [2wh+2mg] // [2mi+2mi] [2wj+2wj] [2wj+2mi].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit verkürztem dritten Stollen.

444 / 444 // 242444 // 444

- I. 1. Stollen (V. 1–3) AB
- II. 2. Stollen (V. 4–6) AB
- III. Abgesang (V. 7–12) CCB*
- IV. Refrain (V. 13–14) R

Der Aufgesang der Strophe zeichnet sich durch seine Terzinenstollen aus. Die Stollenspitze besteht jeweils aus einem einsilbig-männlich kadenzierten Vierheber, dem ein vierhebiger Verspaar folgt, dessen Einzelverse jeweils nach der zweiten Hebung zäsuriert sind. Durch die Zerlegung der Verse entsteht eine Abfolge von vier zweihebigen Versteilen, die bis auf den letzten Zweiheber mit einsilbig-männlicher Kadenz alle weiblich kadenziert sind. Während der letzte Zweiheber, der zugleich das Stollenende darstellt, einen (umarmenden) Reim mit der Stollenspitze bildet, zeigen die übrigen zweihebigen Versteile Inreime (aba). Die Versübergänge in den Stollen zeichnen sich mit Ausnahme von der Stollenspitze durch Synaphie aus. Ihr asynaphischer Anschluss und die fehlende Zäsur heben die Stollenspitze vom Rest der Stollen ab. Aufgrund der Zäsur, der Reim- und der Synaphieeigenschaften sind der zweite und der dritte Stollenvers stärker miteinander verbunden. Auch die Stollengrenze wird durch Asynaphie markiert. Insgesamt zeichnen sich die Stollen durch eine hohe rhythmische Dynamik aus, die insbesondere durch die Zerlegung der Verse entsteht. Die Stollenspitze stellt dabei eine gleichmäßige Einleitung dar, die die anschließende Dynamik vorbereitet.

Der Abgesang unterteilt sich in drei Verspaare, wobei sich das erste und zweite Verspaar strukturell näher stehen, während das dritte Verspaar eine Repetition von Stollenelementen darstellt. Die beiden einleitenden metrisch-musikalischen Einheiten bestehen jeweils aus

einem weiblich kadenzierten Zweiheber, dem ein männlich kadenzierter Vierheber folgt, der nach der zweiten Hebung durch Zäsur unterbrochen ist. Die Versenden der ersten vier Abgesangsverse zeigen eine kreuzreimstruktur (egeg), welche durch einen zusätzlichen Zäsurreim ergänzt wird, der den Vierheber an den vorangehenden Zweiheber bindet (e). Eine Gliederung der vier Eingangsverse erfolgt zudem über die synaphische Verbindung innerhalb der beiden Verspaare, die im Übergang vom einen zum anderen Verspaar jeweils zu einer asynaphischen wird.

Entgegen der vorliegenden Darstellung lassen sich die vier Abgesangsverse auch als zwei Sechsheber darstellen. Ranawake verweist auf beide Möglichkeiten¹⁴³³, legt aber für ihre Ausführungen über die möglichen Verwandtschaftsbeziehungen dieser Kanzonenstrophe Sechshebigkeit zugrunde. Der Strophentyp aus zwei Vierheberblöcken im Aufgesang und zwei Sechshebern im Abgesang sowie der Wiederholung von Vierhebern am Strophenende erinnere teilweise an romanische Blockkzonen.¹⁴³⁴ Die Sechsheber mit Mittelzäsur weisen nach Ranawake wiederum auf einen Sondertyp hin, der in enger Beziehung zur Tanzmusik stehe, wobei aber die mehrfach wiederholten Stollenteile gleichermaßen auf einen einfachen Kanzonentyp deuten.¹⁴³⁵ Die Kennzeichnung der Abgesangsspitze in den Strophen zwei bis vier durch das Lexem *ach* (2,7, 3,7 und 4,7) entspreche hingegen einer französischen Gliederungstechnik.¹⁴³⁶

Der Abgesang endet mit der Repetition eines verkürzten Stollens. Deren Anbindung an den Abgesang verdeutlicht sich durch den Reim (g), der sich an das Stollenende der beiden Abgesangsvierheber anschließt. Insgesamt steigert sich im Abgesang die durch den Aufgesang bereits vorgegebene rhythmische Dynamik erneut, da sämtliche Verse nur noch zerlegt bzw. als Zweiheber vorkommen.

Der Refrain greift die aus dem Aufgesang bekannte Terzinenstruktur auf, variiert sie aber dahingehend, dass alle Vierheber nach der zweiten Hebung Zäsur besitzen. Im Gegensatz zu den Stollen ist im Refrain folglich auch der erste Vers durch Zäsur unterbrochen, wodurch er strukturell etwas mehr den beiden folgenden und ebenfalls zäsurierten Versen ähnelt als dies in den Aufgesangsstollen der Fall ist. Im zweiten und dritten Refrainvers folgen drei weiblich kadenzierte Reime, wobei der Refrainschluss – wie in den Stollen – einsilbig-männlich kadenziert ist und Reim mit der Refrainspitze aufweist. Wie in den Stollen zeigt sich am Übergang von der Refrainspitze zum zweiten Refrainvers Asynaphie, während der Übergang vom zweiten zum dritten Refrainvers synaphisch gestaltet ist.¹⁴³⁷

Die Strophe zeichnet sich durch eine Vielzahl von Repetitionsstrukturen aus. Dabei werden die im Aufgesang entwickelten metrischen Strukturen, etwa die Zerlegung der Vierheber

¹⁴³³ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 237ff und S. 302f.

¹⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 236.

¹⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 239.

¹⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 239.

¹⁴³⁷ Streicher verweist darüber hinaus auf die Baugleichheit von Stollen und Refrain in den Liedern 2, 15, 19, 23 (vgl. Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 468).

oder die spezifische (Binnen-)Reimstruktur, in allen anderen Bauabschnitten der Strophe wiederholt oder variiert. Dies stellt sicher, dass trotz Wiederholungen keine Gleichförmigkeit entsteht, sondern eine dynamische Rhythmik. Die Strophe könnte, wie ihre Ähnlichkeit mit dem zum Tanz geeigneten Sondertypus der romanischen Blockkanzone nahelegt, durchaus als Tanzbegleitung fungiert haben.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

1,8 *ruome*: Wird bei Be aus Gründen des Reimes zu *ruomen* verändert. Siehe dazu blume (1,10) im *Grammatischen Kommentar*.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,10 *manig bluome stêt*: Das Prädikat (*stêt*) wird durch *bluome* (swM./F. Nom. Sgl.) regiert. Der Numerus von *bluome* wird überdies durch *manig* bestärkt, das im Nom. Sgl. meist unflektiert steht.¹⁴³⁸ Wenn Be *bluome* in den Pl. setzt, muss er auch die Prädikatform zu *stên* (3. Pl.) angleichen. Die Veränderung von *bluome* führt zu weiteren reimbedingten Veränderungen bei *ruome* (1,8).

1,11 *die*: Relativpron. (Nom. Pl. F./M.) mit Bezug auf *heide* und *anger* (1,11). *Die* ist neben *diu* (K) möglich.¹⁴³⁹

2,6 *zallēm*: Zeigt Proklise aus *ze allem*. Die Präp. *ze* steht mit Dat., *mâle* (2,6) ist Sgl., so dass der Nasalstrich in C (*zallē*) nach <m> hin aufgelöst werden muss.

3,11 *sîn enwende*: Zeigt doppelte Negation: zum einen das enklitisch an das Pers.-Pron. angehängte *-n* (eigentlich *-ne*, doch ist der schwache Auslaut elidiert worden), zum anderen der dem Prädikat vorangestellte Negationspartikel *en-*. Das Beifügen der Negation zu verschiedenen Satzteilen verleiht ihr besonderen Nachdruck (vgl. Paul §S145).

b) *Sachkommentar:*

1,8 *wol bekleit*: Zur Kleidermetaphorik in Natureingängen vgl. Sachkommentar Leich III.

4,7 *ich tumber*: Vgl. Sachkommentar Leich V.

4. Interpretation

Dieses Lied beginnt in einer für Ulrich unüblichen Weise mit einer Frage des Sänger-Ich: *Wer gesach den winter ie / alsô langen unzergangen?* (1,1f.). Die Frage ist so allgemein gehalten, dass jeder sie beantworten kann; sie zielt auf die Aktualisierung des von allen geteilten „Gesellschaftswissens“ darüber ab, dass der Winter als eine entbehrungsreiche Zeit stets viel zu lang ist. Mittels dieser rhetorischen Frage wird eine vermeintliche Einbindung der Liedrezipienten erzielt, die in erster Linie dazu dient, sich deren Aufmerksamkeit zu sichern. Darüber hinaus stellt sich das Sänger-Ich durch diese Aktualisierung von Allgemeinwissen auf eine Erfahrungsstufe mit seinen imaginierten Zuhörern und signalisiert damit, dass es ein Teil von ihnen ist. Da das Sänger-Ich sich auf diese Weise Glaubhaftigkeit

¹⁴³⁸ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 2026.

¹⁴³⁹ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 312b.

verschafft, besitzt die Frage im Hinblick auf die Genese einer Kommunikationsbasis zwischen Sänger-Ich und imaginiertem Publikum eine autoritätsstiftende Funktion.

Sobald diese sichergestellt ist, bezieht das Sänger-Ich eine subjektivere Position, indem es mit Blick auf den langen Winter einräumt, dass *al mîn blangen nie vervie* (1,3). Es verdeutlicht damit zunächst, dass der Winter nicht seinem persönlichen Wunsch entspricht. Sprachlich spiegelt sich dies im Gebrauch der antithetischen Adverbien *ie* (1,1) und *nie* (1,3). Die Aussagen des Sänger-Ich wecken den Eindruck, es beziehe sowohl seine Frage als auch seinen Wunsch auf die derzeitige Jahreszeit und so erscheint der erste Stollen als ein Winterliedeingang. Dies erweist sich aber als Trugschluss, wie der zweite Stollen beweist. Nach Aussage des Sänger-Ich habe der *sumer sigehaft* (1,4) jetzt den Winter überwunden (vgl. 1,4ff.).

In einer Amplificatio werden im Fortlauf der Strophe die sommerliche Jahreszeit und ihre Auswirkungen auf die Natur geschildert. Dabei treten die typischen Naturmotive auf, teilweise in Verbindung mit der Kleidermetaphorik: Wald und Wiesen legen schöne Kleider an (vgl. 1,7f.), im Tau steht so manche Blume (vgl. 1,9–10) und Anger und Heide schmücken sich mit einem Kleid (vgl. 1,11f.). Eingängig sind die Naturschilderungen, weil immer wieder auf Doppelformeln (*walt und ouwe* (1,7), *anger, heide* (1,11)) zurückgegriffen wird, während die Anschaulichkeit des Naturbildes vor allem mittels kleidermetaphorischer Elemente (*wol bekleit* (1,8), *ir kleide* und *gemeit* (1,12)) verdeutlicht wird. Des Weiteren evozieren Lexeme wie *sigehaft* (1,4), *überwunden* (1,5), *kraft* (1,5) und *nâch ruome* (1,8) die Vorstellung eines kraftvollen, ruhmreichen Sommers, der in all seiner Pracht (Kleidermetaphorik) den Winter ablöst. Stilistisch auffällig ist, dass die bedeutungstragenden Wörter der Strophe in vielen Fällen gleichzeitig die Reimwörter sind, so dass ihre Bedeutung allein durch ihre exponierte Position und den Reim betont wird. Die überwiegend zweitaktige Rhythmik, die eine unbeschwert hüpfende Wirkung vermittelt, unterstützt zudem das durch die Sommerschilderungen evozierte Gefühl der Leichtigkeit.

Den beiden entgegengesetzten Jahreszeiten entspricht deren kontrastive Darstellung im Lied. Der Vorzug, den das Sänger-Ich dem Sommer einräumt, spiegelt sich einerseits im Umfang der Sommerschilderungen, welche die des Winters weit überwiegen. Andererseits manifestiert sich der Vorrang des Sommers vor dem Winter lexikalisch in Begriffen wie *sigehaft* (1,4) oder *überwunden* (1,5), die Ausdruck der Überlegenheit des Sommers sind. In eben diesem Sinne wäre die Funktion des Winters in diesem Lied zum einen, die Stärke des Sommers zu betonen, indem er den Winter mühelos überbietet. Zum anderen erscheint die allgemeine, fröhliche Sommeratmosphäre im Kontrast zu dem langen, kalten Winters umso angenehmer und schöner.

Eine stärker auf performative Aspekte gerichtete Lesart müsste zudem auf den Reiz verweisen, den dieses Spiel mit der Erwartungshaltung bzw. die Irritationsstrategie, die hier inszeniert wird, für das Publikum bedeutet. So sorgt das Winterthema für einen Störmoment, weil es so gar nicht zur unbeschwerten Rhythmik der Strophe zu passen scheint und

unmittelbar darauf stellt sich in Anbetracht der Sommerschilderungen heraus, dass das Winterthema ohnehin nur eine geschickte Finte war.¹⁴⁴⁰

Der unproblematische Wechsel zwischen den beiden unterschiedlichen Jahreszeiten veranlasst zu der These, dass die äußere Natursituation nicht (mehr) im Zusammenhang mit der inneren Befindlichkeit des Sänger-Ich steht.¹⁴⁴¹ Losgelöst vom Minnethema und seiner ursprünglichen Funktion dient der Naturtopos im Sinne einer systemischen Referenz als Verweis auf den (minnethematischen) Gattungsdiskurs und in diesem Sinne als Markierung seiner eigenen Literarizität bzw. künstlerischen Gemachtheit.¹⁴⁴²

Eine weitere poetische Umfunktionalisierung des Natureingangs lässt sich mit Blick auf die schnelle Rhythmik der Strophe und deren formale Parallelen zum französischen Tanzlied konstatieren. Die sommerliche Jahreszeit wird dabei (anlehnend an Neidhart) zu einer Chiffre für die ausgelassene Tanzstimmung, die auch durch die Rhythmik der Strophe kolportiert wird und auf die möglicherweise auch von Seiten des Sänger-Ich mit *[ff]röit iuch, fröit iuch, jung und alt!* (2,1) angespielt wird.

Mit dem Refrain wendet das Sänger-Ich seinen Fokus zunächst vollständig von der Naturthematik ab, wodurch der Refrain innerhalb dieser Strophe als relativ selbstständiges Element erscheint, obwohl seine formale Bindung an die Reststrophe eng ist.¹⁴⁴³ Der Refrain konzentriert sich auf die persönlichen Belange des Sänger-Ich. Mit *[s]üezer gruoꝝ tæte buoꝝ / mir vil schricke, sît ich dicke / lieblich blicke mîden muoꝝ* (1,13ff.) deutet das Sänger-Ich bereits an, dass sein Befinden nicht der Stimmung entspricht, welche durch die sommerliche Jahreszeit vermittelt wird, sondern minnebedingt eher mit dieser kontrastiert. Gebessert werden könnte seine Stimmung, verursacht durch das Ausbleiben der *lieblich blicke*,¹⁴⁴⁴ demnach durch einen *süezen gruoꝝ*, wobei der Gattungskenner weiß, wessen Gruß und

¹⁴⁴⁰ Eine ähnliche Struktur besitzt der Natureingang von Lied 26, wo der Winter im ersten Stollen zunächst sogar apostrophiert wird. Dies vermittelt den Eindruck, der Winter sei tatsächlich präsent. Wie in Lied 35 richtet das Sänger-Ich von Lied 26 erst mit Beginn des zweiten Stollens seinen Blick auf die sommerliche Natur. Der Kontrast zwischen Sommer und Winter wird in Lied 26 allerdings poetologisch anders funktionalisiert als in diesem Lied.

¹⁴⁴¹ Der Natureingang dient nach Giloy-Hirtz dazu, der „psychischen Verfassung des Sänger-Ichs Ausdruck zu verleihen, seine Stimmungslage gegenständlich an die Natur zu binden“ (Giloy-Hirtz, *Petra: Deformation des Minnesangs: Wandel literarischer Kommunikation und gesellschaftlicher Funktionsverlust in Neidharts Liedern*, Heidelberg 1982 (= Beiheft zum Euphorion, H. 19), S. 47).

¹⁴⁴² Nach Lieb funktionierte die „kreative‘ Topik“ des Minnesangs nach 1200 nicht mehr; der Topos sei vielmehr ein konventionelles Angebot an Dichter und Rezipienten, durch den Bezug auf die Jahreszeit einen bekannten und damit kommunikativ gesicherten Beginn für ein Liebeslied zu finden, wobei es für diesen Aspekt nicht darauf ankomme, wie der Jahreszeitentopos mit den nachfolgenden Aussagen in Zusammenhang stehe. Lieb verweist auch darauf, dass erst „mit der Institutionalisierung des Jahreszeitentopos als Exordialtopik [...] dieser frei [wird] sowohl für jene ‚topischen Variationen‘, die für den Minnesang des 13. Jahrhunderts so charakteristisch sind, als auch für den Gegengesang Neidharts und seiner Nachfolger (Lieb, *Der Jahreszeitentopos im ‚frühen‘ Minnesang*, S. 129f.). Vgl. auch die Ausführungen bei Cramer, *Lyrik im 13. Jahrhundert*, bes. S. 184.

¹⁴⁴³ So auch Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 139.

¹⁴⁴⁴ Obwohl die Verbform *mîden muoꝝ* im Aktiv steht, drückt sie doch eine passive Handlung aus: Das Sänger-Ich ist gezwungen, einen Mangel auszuhalten, dessen Ursache nicht bei ihm selbst liegt. Darin manifestiert sich die für den Frauendienst typische Abhängigkeit des Werbenden von der Umworbenen.

wessen Blicke hier gemeint sind.¹⁴⁴⁵ Beide markieren als typische Motive den minnethematischen Diskurs und folglich die literarische Gattung, in welcher dieser seine Aktualisierung findet.

Der Refrain lässt zugleich Schlussfolgerungen in Bezug auf die spezifische Codierung der Sänger-Ich-Instanz zu. Durch seinen Wunsch stilisiert sich das Sänger-Ich als ein minnendes und darum singendes (= werbendes) Sänger-Ich, dessen Minnedienst aber bisher erfolglos war. Der Irrealis *tæte* (1,13) verrät zudem, dass das Sänger-Ich hinsichtlich der Erfüllbarkeit seines Wunsches Zweifel hegt, die zumindest aus gattungspoetologischer Sicht begründet sind.

Streicher sieht den realhistorischen Kontext des Blicketauschs in einer intensiveren Tanzbegegnung, wobei er den Tanz aufgrund der Aufforderung *[f]röit iuch* (2,1) am Beginn der zweiten Strophe als „Frühlingstanz im Freien [verortet], für dessen Bestimmung es sowohl soziologische Verschiebungen wie deren vorangegangene literarische Fassung durch Neidhart zu bedenken“¹⁴⁴⁶ gebe. In semantischer Opposition zu dem im Refrain überwiegenden Klagegestus beginnt die zweite Strophe mit der expliziten Freudeaufforderung: *Fröit iuch, fröit iuch, jung und alt* (2,1). Die Verdopplung des Imperativs verleiht diesem Emphase und Nachdruck und betont den Aspekt der Freude auch semantisch.

Auch formal-stilistisch besitzt der Freudeaufforderungsvers eine exponierte Stellung, die nicht nur durch seine Position am Beginn einer Strophe bedingt wird. So sorgt auch die stilistische Verdichtung bei *jung und alt* für eine Betonung des Imperativs, denn die Apostrophe ist einerseits als eingängige Doppelformel konstruiert, andererseits weist sie einen antithetischen Bau (*jung* versus *alt*) auf, was wiederum ihre Semantik verstärkt.¹⁴⁴⁷ Als Synekdoche wirkt sie im Sinne eines *totum pro parte* trotz ihrer Abstraktheit pointierend. Auch die geringe syntaktische Komplexität des Verses und die Tatsache, dass hier auf uneigentliches Sprechen verzichtet wird, sondern der Vers wörtlich zu verstehen ist, sorgen für eine besonders verständliche Botschaft. Die stilistische Verdichtung des Verses, durch welche seine Semantik besonders hervorgehoben wird, markiert seine Sonderstellung innerhalb des Liedes deutlich.

Die Freudeaufforderung weckt vor dem Hintergrund des sommerlichen Natureingangs starke Assoziationen an die Neidhartschen Sommerlieder.¹⁴⁴⁸ Tatsächlich zeigt Neidharts SL

¹⁴⁴⁵ Obwohl die Minnedame selbst nicht direkt genannt wird, wecken die häufig mit ihr verbundenen Attribute *süezer* und *lieblich* (1,15), obwohl beide hier mit anderen Substantiven kombiniert werden, entsprechende Konnotationen. Die assoziative Verbindung wird noch dadurch verstärkt, dass auch die beiden Substantive *gruoz* (1,13) und *blicke* (1,15), zu denen die beiden Attribute gehören, Handlungen bezeichnen, die sich das Sänger-Ich von seiner Dame wünscht.

¹⁴⁴⁶ Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 142.

¹⁴⁴⁷ Die Apostrophe ist semantisch so allgemein gehalten, dass sie alle Rezipienten mit einschließt. Diese Technik erinnert an die rhetorische Frage am Liedbeginn, deren Gestaltung ebenfalls darauf abzielt, die größt mögliche Menge an Rezipienten anzusprechen.

¹⁴⁴⁸ Bei Neidhart wird das sommerliche Naturszenario mit einer Freude- und Tanzszene verkoppelt. Da die Szenerie bei Neidhart in ein dörfliches Milieu transponiert wird, ergeben sich jedoch Umwertungen, die

8 einen Strophenbeginn, der mit dem Vers Ulrichs nahezu übereinstimmt: *Fröut iuch, junge und alte!* (8,1,1)¹⁴⁴⁹. Der Vergleich von Prä- und Retext zeigt als einzigen syntaktischen Unterschied die Verdopplung des Imperativs bei Ulrich. Die Dopplung pointiert die Aufforderung einerseits semantisch stärker und erfüllt andererseits mit Blick auf den intertextuellen Charakter des Verses eine Markierungsfunktion. Aufgrund zahlreicher Übereinstimmungen¹⁴⁵⁰ und Ähnlichkeiten ist eine funktionale Äquivalenz zwischen beiden Versen festzuhalten: Ihre Aussageintentionen stimmen überein.

Allerdings ist der quantitative Umfang des übereinstimmenden Textmaterials gering, was den Nachweis intertextueller Einzeltextreferenzen erschwert. Zu berücksichtigen ist ferner, dass weder die Freudeaufforderung noch die anschließende Apostrophe sich durch sprachliche Originalität auszeichnen. Im Sinne allgemein zugänglichen Wissens stellen beide eher Sprachformeln dar, die in entsprechenden Situationen eingesetzt werden können und sie sich weder für Neidhart noch für Ulrich spezifisch zeichnen. Insgesamt machen diese Befunde den Nachweis einer Einzeltextreferenz an dieser Stelle schwierig.¹⁴⁵¹

die Rolle des Sänger-Ich und die Minnedame betreffen. Durch die Übertragung höfischer Rollen ins dörfliche Milieu, inszeniert Neidhart „eine raffinierte Travestie, die nicht zuletzt mit Mitteln der Komik verdeutlicht, daß dem Bauertum höfische Attitüden nicht anstehen“ (Tomasek, Tomas, „Die Kunst der Variation: Neidharts Lyrik am Beispiel von Sommerlied 14“, in: Germanistische Mediävistik, hg. v. Volker Honemann u. Tomas Tomasek, Münster 1999, S. 205–225, hier S. 212). Als Beispiel nennt Tomasek etwa die Mädchen der Sommerlieder, die sich wie Damen fühlen (vgl. SL 23, VII), sich aber vom Sänger allzu leicht verführen lassen und damit zeigen, dass sie nicht für die Rolle einer höfischen Minneherrin taugen. Folglich erlebt aber der Protagonist der Sommerlieder bei Neidhart stets eine erfüllte Liebe – ganz im Gegensatz zu der unerfüllten Liebe, die sich im Winterstettenschen Lied Ulrichs andeutet. Ähnlich wie die Mädchen geben sich nach Tomasek auch die Bauernburschen der Winterlieder (z. B. in WL 29) in ihrem vergeblichen Bemühen, den Habitus der Adligen nachzuahmen, der Lächerlichkeit preis.

¹⁴⁴⁹ Mhd. Text nach Wießner, Edmund; Fischer, Hans (Hrsg.): Die Lieder Neidharts, 5. verbesserte Aufl., hg. v. Paul Sappeler. Mit einem Melodieanhang von Helmut Lomnitzer, Tübingen 1999, S. 9.

¹⁴⁵⁰ Beide Textstellen weisen die gleiche Lexik und Motivik auf; sogar die metrische Vierhebigkeit haben sie gemein. Unterschiede sind allerdings hinsichtlich der textinternen Kommunikationssituation festzustellen. Bei Ulrich tritt sich ein männlich und höfisch codiertes Sänger-Ich auf, wohingegen sich bei Neidhart eine Erzählerinstanz findet, die einen Dialog zwischen Mutter und Tochter ergänzt. Beide Verse sind innerhalb des Liedganzen lokal exponiert. Während die Freudeaufforderung bei Ulrich am Strophenbeginn steht, bildet sie bei Neidhart gar den Liedbeginn – eine exponiertesten Positionen überhaupt.

¹⁴⁵¹ Der Nachweis von Einzeltextreferenzen in mhd. Dichtung kann sich auch aus anderen Gründen als schwierig erweisen. Kerth verweist im Bezug auf die spätere Heldendichtung darauf, dass diesen Texten mithilfe der von der jüngeren Forschung bevorzugten Text-Prätext-Relationen aufgrund einer schwierigen Überlieferungs- und Datierungslage sowie aufgrund unpräziser Verweise kaum beizukommen sei (vgl. Kerth, Sonja: „Jenseits der matière. Intertextuelles Erzählen als Erzählstrategie“, in: Wolfram-Studien 18: Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002, hg. v. Wolfgang Haubrichs, Berlin 2004, S. 263–281, hier S. 266).

Inwiefern die Datierungslage von Texten die Nutzung der Beschreibungskategorien Prä-, und Retext erschweren kann, lässt sich am Beispiel von Lied 35 unmittelbar darstellen. Die Freudeaufforderung aus Ulrichs Lied könnte sich auf Neidharts Schwanklied *Der Prem* beziehen. Dort heißt es, ähnlich wie bei Ulrich, *ir solt sein an freuden bald / freut euch baide iungk vnd alt / gein dem suessen mayen* (Text und Melodie c, L. 12 (142^v), zitiert nach Herr Neidhart diesen Reihen sang. Die Texte und Melodien der Neidhartlieder mit Übersetzungen und Kommentaren, hg. v. Siegfried Beyschlag u. Horst Brunner, Göttingen 1989 (= GAG; Nr. 468), S. 378).

Ein Blick auf die Datierungslage zeigt allerdings, dass Neidharts Lied in der jüngeren Papierhandschrift c überliefert wird, die um 1460, also deutlich später als C, in Nürnberg entstanden ist. Natürlich ist nicht auszuschließen, dass Ulrich von Winterstetten Neidharts Lied kannte. Gleichwohl suggeriert die Verwendung der Begriffe Prä- und Retext, dass der Retext später entstanden ist als der Prätext. Das trifft

Gleichwohl weist die Verbindung von Freudeaufforderung, Sommer und Tanzthema, das bei Ulrich vor allem durch die rhythmische Gestaltung der Strophe evoziert wird, deutlich auf die Tradition der Neidhartschen Sommerlieder. So hebt Ulrichs Lied zwar nicht auf einen konkreten Prätext ab, es weist aber durch die Wahl seiner Motiv- und Erzählbausteine deutlich auf den genannten Gattungsdiskurs. Infolgedessen sind die vermeintlichen Übernahmen Ulrichs von Winterstetten als systemische Referenzen zu betrachten, welche die Neidhartsche Sommerliedtradition und deren Handlungsmuster evozieren.

Zu klären ist damit nun die Frage nach der Funktion dieser Systemreferenz. Bei Neidhart bildet der Sommer die Ausgangssituation für ein lustiges Tanzgeschehen, bei dem die Freude sowohl durch Tanz als auch durch eine (körperlich) erfüllte Liebe generiert werden kann. Letzteres ist nur deshalb möglich, weil das Personal der Lieder in der Regel nicht adelig, sondern bäuerlich stilisiert ist und folglich nicht dem höfischen Verhaltenscodex unterliegt. Dies stellt einen wesentlichen Unterschied zu Ulrichs Lied dar, in dem die höfische Stilisierung seines Personals nicht aufgehoben wird. Infolgedessen ist auch die Inszenierung einer erfüllten Liebe im Lied Ulrichs nicht möglich. Auch der Refrain macht deutlich, dass bei Ulrich anders als bei Neidhart der sommerliche Natureingang als Kontrastfolie zur inneren Befindlichkeit des Sänger-Ich dient. Von der Freude des Sänger-Ich kann also keine Rede sein.

Damit rückt die dritte Konstituente der Neidhartschen Sommerlieder, das allgemeine Tanzgeschehen, in den Fokus. Durch den Bezug auf das System der Neidhartschen Sommerlieder wird Ulrichs Freudeaufforderung *fröit iuch* (2,1) semantisch über ihre eigene denotative Bedeutung hinaus aufgeladen. Der Bezug auf Neidhart legt nahe, dass Freude auch bei Ulrich durch Tanz generiert werden soll. Die Aufforderung, sich zu freuen, lässt sich deshalb als Aufforderung zum Tanz übersetzen.¹⁴⁵²

Ulrichs intertextuelles Spiel zielt damit mitnichten bloß auf eine Nachahmung Neidharts. Vielmehr vermag er mittels des Verweises auf den durch Neidhart geprägten Gattungsdiskurs – und ohne dabei die Konventionen der hohen Minne zu konterkarieren – vorzuführen, dass auch das klassische Minnelied auf die Vermittlung von Freude hin ausgerichtet ist. Folglich besitzt die literarische Referenz durchaus poetologische Implikationen, denn durch sie wird vorgeführt, dass Minnesang zwar Minneklage bedeutet,

zwar wahrscheinlich auf die mündliche Fassung der beiden Lieder zu, doch lässt sich ein Beweis hierfür, der auf den handschriftlich tradierten Textfassungen beruht, nicht erbringen, weil der Retext gewissermaßen vor dem Prätext entstanden ist.

¹⁴⁵² Anders als die Lieder Neidharts verschließt sich jedoch Ulrichs Lied parodistischer oder schwankhafter Darstellungen. Das Sänger-Ich von Lied 35 begnügt sich damit, sein imaginiertes Publikum zur Freude aufzufordern. Es begründet dies im Gegensatz zu Neidhart damit, dass jenes nicht in der Weise von der Minne erfasst worden sei wie es selbst.

dass diese aber, z. B. wenn sie als Tanzbegleitung¹⁴⁵³ genutzt wird, primär auf die Genese von Freude (beim imaginierten Publikum) ausgerichtet ist.

Seine Freudeaufforderung erklärt das Sänger-Ich mit den Worten *swem die minne lâze sinne, / der gewinne, sî er balt!* (2,2f.) und unterstellt damit gewissermaßen all jenen, die es zur Freude auffordert, unbehelligt von der (personifizierten) Minne zu agieren. Nicht unter dem Einfluss der Minne zu stehen, bedeutet für das Sänger-Ich, bei vollem Verstand zu sein und dies ist wiederum die Voraussetzung für erfolgreiches Handeln und einen kühnen Mut.

Zu dieser Gruppe zählt das Sänger-Ich sich selbst nicht, wie ab dem zweiten Stollen deutlich wird: *[N]iemer wurde ich rehte frô, / sît ir strâle mir die quâle / zallem mâle fûeget sô* (2,4ff.). Das Sänger-Ich beschreibt hier nicht nur seinen derzeitigen Gefühlszustand, sondern weist mit dem Temporaladverb *niemer* zugleich in die Zukunft: Sowohl Gegenwart als auch Zukunft zeichnen sich für das Sänger-Ich unerfreulich. Das Kausalitätsverhältnis zwischen dem Minnepfeil und dem Unglück des Sänger-Ich ist ein gattungstypisches und weist die Worte des Sänger-Ich als Minnewerbung aus (1. Ordnung). Das Sänger-Ich tritt als doppelt codierter Minnewerber auf.

Mit dem Minnepfeil wird das gattungstypische Motivrepertoire des Liedes, zu dem bereits der Minnegruß (vgl. 1,13) und der Minneblick (vgl. 1,15) gehören, um ein weiteres Element ergänzt. Anders als Minnegruß und -blick, denen das Sänger-Ich eine schmerzlindernde Wirkung nachsagt, verursacht allerdings der Minnepfeil Schmerzen. Diese Diskrepanz spiegelt sich auch in den jeweiligen Verursacherinstanzen wider, denn während die personifizierte Minne den verletzenden Pfeil aussendet, gehen Gruß und Blick von der Minnedame aus. Auch diese Differenzierung ist gattungstypisch. Sie entlässt die Minnedame gleichsam aus ihrer Mitschuld am Zustand ihres Minnewerbers, wodurch die Vorstellung von der makellosen Minnedame, die erst den kompromisslosen Minnedienst des Sänger-Ich legitimiert, erhalten bleiben kann. Die Schuld wird vielmehr auf die mächtige personifizierte Minnedame übertragen, die poetologisch damit gewissermaßen eine Ventilfunktion erfüllt.

Der Abgesang beginnt mit einem seufzenden *ach, ich tôre* (2,7).¹⁴⁵⁴ Die Interjektion, welche der Leidensstimmung des Sänger-Ich Ausdruck verleiht, steht im Gegensatz zu seiner Freudeaufforderung und wird zusätzlich durch die unbeschwerte Rhythmik der Strophe konterkariert. Dieser Kontrast zwischen Inhalt und Form prägt auch den weiteren Verlauf der Strophe, wenn das semantische Cluster der Leidensbegriffe um die Elemente *quâle* (2,5), *pîn* (2,10) und *swære* (2,11) ergänzt wird. Durch die Verbindung von *pîn* und *swære* mit dem Possessivpronomen *mîn* wird durch diese Kontrastierungstechnik ganz deutlich, dass das Befinden des Sänger-Ich im Gegensatz steht zu der allgemeinen Stimmung, die vor allem

¹⁴⁵³ Die von Ranawake vermuteten Formparallelen der Strophe zum Typus eines Tanzliedes mit romanischem Ursprung würden diese poetologische Lesart stützen. Auch die leicht hüpfende Rhythmik macht das Lied als Tanzbegleitung vorstellbar.

¹⁴⁵⁴ Auch die Abgesänge der Folgestrophen beginnen mit der Interjektion *ach*, so dass diese neben ihrer inhaltlichen Bedeutung auch formal zu einem strukturbildenden Element (Markierung des Abgesangsbeginns) der Strophen wird.

durch die Rhythmik des Liedes oder seine Freudeaufforderungen generiert wird. Wem die Minne den Verstand lässt (vgl. 2, 2), der kann auch beherzt agieren.

Den Verstand des Sänger-Ich hält die Minne hingegen zum Narren (vgl. 2,8), *sît ir ôre / niht enhæret mînen pîn* (2,9f.). Das gegensätzliche Verhalten der Minne dem Sänger-Ich und allen anderen gegenüber lässt sich bis in die Verbformen hinein beobachten: Während *lâze sinne* (2,2) eine passive Haltung der Minne gegenüber den anderen impliziert, verhält sich die Minne durch *si tæret sinne mîn* (1,8) dem Sänger-Ich gegenüber aktiv. Das Fazit des Sänger-Ich lautet entsprechend: *[V]on dem mære muoz mîn swære / siuftebære leider sîn* (2,11f.).

Linderung können nur Minnegruß und -blick verschaffen (vgl. 2,13ff.), die anders als der von der Minne verursachte Gesamtzustand des Sänger-Ich aber von der Minnedame ausgehen müssen. Die Dame wird damit zur Heilsbringerin stilisiert, denn nur sie allein ist in der Lage, die durch den Minnepfeil ausgelösten Wunden zu heilen.

Die dritte Strophe eröffnet mit einer Thematisierung des Singens: *Ich hân dicke frælich doch / bî den jungen her gesungen: / ungelungen ist mir noh* (3,1ff.). Das Sänger-Ich perspektiviert sein Singen als eine Form des Dienstes, den es genauso wie andere Sänger verrichtet. Allerdings wird Singen hier nicht als Dienst an der Minnedame kategorisiert, sondern als eine typische, gesellschaftlich etablierte Form des Dienstes junger, höfischer Männer. Durch das metakommunikative Sprechen über das eigene Sanghandeln verdeutlicht sich nicht nur die Performativität der Sänger-Ich-Aussagen, sondern zugleich der Kunstcharakter seines (Minne-)Singens.¹⁴⁵⁵ Das Ausstellen des Kunstcharakters von Minne und Sang, der zugleich die Abhängigkeit der gesamten Minnekultur und des Frauenpreises vom Dichter bedeutet, führe nach Bein zu einer weitgehenden Abstraktion, die wiederum die Basis dafür bilde, über die Bedingungen dieser Kunstproduktion sprechen zu können.¹⁴⁵⁶

Während es in der zweiten Strophe noch heißt, die durch die Minne verursachte *quale* (2,5) sei der Auslöser für das Singen des Sänger-Ich, wird Singen nun als eine gesellschaftliche motivierte Handlung perspektiviert (von der umgekehrt auch die Gesellschaft profitiert). Was zunächst als unüberwindbarer Widerspruch erscheint, lässt sich mit Blick auf die textinterne Kommunikationssituation erklären. Während im ersten Fall das Sänger-Ich als doppelt codierter Minnewerber auftritt und Minnewerbung vollzieht (1. Ordnung), tritt es im zweiten Fall primär als Sangkünstler auf, für den der Vollzug von Minnewerbung der Gegenstand seines Singens ist (2. Ordnung).

¹⁴⁵⁵ Noch deutlicher tritt die Darstellung von Minnesang als Sang in Lied 16 hervor, in dem es um die *materje* des Dichtens, ergo sowohl den Inhalt, den Stimulus und den Vorgang des Dichtens, geht.

Eine Diskussion von Minne und Sang als „Kunstprodukte“ unternimmt etwa Bein, der am Beispiel von Liedern Walthers von der Vogelweide und Heinrichs von Morungen das Hervortreten des fiktionalen, artifiziellen Charakters von Minnesang nachweist und unter dem Motto „Singen über das Singen“ problematisiert (vgl. Bein, *Das Singen über das Singen*, S.87ff.).

¹⁴⁵⁶ Vgl. ebd., S. 90.

Über die 2. Ordnung lässt sich dem Lied ein poetologischer Diskurs über die Funktionen eines unterschiedlich motivierten Singens einschreiben. Der Vollzug von Minnewerbung wird dabei gewissermaßen zu einem Katalysator für Themen, die Minnewerbung als ein ästhetisches Ereignis begreifen, das durch einen Sangkünstler (zur Unterhaltung einer breiten Zuhörerschaft) inszeniert wird.¹⁴⁵⁷ Die Interferenz von gesellschaftlich und minnebedingtem Singen ergibt sich folglich aus der spezifischen Codierung der Sänger-Ich-Rolle.

Ein dem Lied Ulrichs ähnlicher Wortlaut findet sich bei dem Tannhäuser: *Ich hân dien jungen / vil dâher gesungen* (Tannhäuser 15,2,1f.; MSH II 96b).¹⁴⁵⁸ Da beide Texte zwar ein Thema teilen, gleichwohl aber syntaktisch und semantisch sehr unterschiedlich angelegt sind, ist der Nachweis einer Einzeltextreferenz hier nicht möglich.¹⁴⁵⁹ Das gemeinsame Kernthema ist das Singen als Kunst- und Unterhaltungsform. Beim Tannhäuser werden die Sangfunktionen explizit genannt, Ulrich alludiert in oben beschriebener Weise lediglich darauf.

Wenngleich die motivischen Parallelen in Anbetracht all der Unterschiede nicht auf eine direkte intertextuelle Beziehung zwischen den beiden Dichtern hindeuten, markieren die liedinternen Diskussionen über die Bedeutung des Singens im Kontext des Höfischen doch einen poetologischen Diskurs, den beide Dichter durch ihre Lieder gleichermaßen prägen. Den diskursiven Bezugspunkt ihrer Texte markieren die Dichter mittels bestimmter sprachlicher Mittel oder Motive. Dabei kommen zwischen ihren Liedern unweigerlich Motivparallelen zustande, die aber folglich keine Einzeltextreferenzen sein müssen (es unter Umständen aber sein können). In diesem Sinne sind die Parallelen zwischen den Liedern Ulrichs und des Tannhäusers als systemische Referenzen zu klassifizieren, die eine Kontextualisierung der entsprechenden Verse innerhalb eines bestimmten poetologischen

¹⁴⁵⁷ Vgl. Bein, *Das Singen über das Singen*, S. 91.

¹⁴⁵⁸ Im Dreistropher des Tannhäusers geht es um das Singen als Kunst- und Unterhaltungsform. Die erste Strophe widmet sich überwiegend der Beschreibung der Natur im Mai. Die sommerliche Natur spiegelt auch hier nicht den Gemütszustand des Sänger-Ich wider, das im Gegensatz zur jahreszeitlichen Pracht voller Kummer ist. In der zweiten Strophe, die Ähnlichkeiten zu Ulrichs Lied aufweist, thematisiert das Sänger-Ich seine Rolle als Sänger, der in der Vergangenheit die jungen Leute mit seinem Gesang unterhalten hat. In seiner Unterhaltungsfunktion als Sänger war das Sänger-Ich dann glücklich, wenn es von seinen Zuhörern gut behandelt wurde. Die Vergangenheit steht im Kontrast zur Gegenwart: Von denen mit wenig Sinn für Höfisches wird das Sänger-Ich für seine Kunst kaum geehrt. Abschließend wendet sich das Sänger-Ich an die Dame, von der es sich gern trösten lassen würde und für die es seinem Kummer ein Ende setzen und wahrhaft höfische Verhaltensweisen an den Tag legen würde. Das Singen ist im Lied des Tannhäusers nur in der dritten und letzten Strophe Minnedienst (1. Ordnung) an der Dame.

¹⁴⁵⁹ Sowohl im Lied Ulrichs als auch beim Tannhäuser stehen die betreffenden Verse am Strophenbeginn und somit an formal exponierter Stellung. Gleichwohl sind die qualitativen Unterschiede der Texte deutlich. Eine vollständige syntaktische oder semantische Übereinstimmung ist nicht vorhanden: Es handelt sich bei den Textstellen jeweils um Hauptsätze mit einem semantisch verwandten Wortlaut, deren pronominale Subjekte (*ich*) und Prädikate (*hân gesungen*) übereinstimmen. Unterschiedlich sind jedoch die Objekte – *dien jungen* ist beim Tannhäuser Dativobjekt, *bî den jungen* ist bei Ulrich präpositionales Objekt – sowie die Adverbien (*dicke frælich* sowie *her* bei Ulrich und *vil dâher* beim Tannhäuser). Beide Lieder teilen die Motive des Singens und der jungen Männer, für die oder mit denen gesungen wird. Es ist folglich lediglich eine Übereinstimmung hinsichtlich des Figureninventars und des Grundthemas Singen festzustellen.

Diskurses lancieren. In den vorliegenden Beispielen dreht sich dieser um die Funktionen von Minnedichtung.

Bei Ulrich von Winterstetten erklärt das Sänger-Ich, dass die Tatsache, dass sein Sangesdienst bisher nicht erfolgreich war, dazu führe, dass es *an fröiden tôt* (3,4) sei. Dieses Geständnis steht in scharfem Kontrast zum Stropheneingang (*Ich hân dicke frælich doch* (3,1)) und stellt darüber hinaus eine Steigerung der Aussage *niemer werde ich rehte frô* (2,4) dar.¹⁴⁶⁰ Worin genau ein Erfolg von Sangesdienst bestehen könnte, bleibt zunächst unklar. Der vorangehende poetologische Diskurs lässt aber darauf schließen, dass der Zuspruch des Publikums ein Ausweis für erfolgreiches Singen sein könnte.

Die antithetische Gestaltung der Strophe könnte allerdings auch darauf hindeuten, dass *ich bin an fröiden tôt* (vgl. 3,4) bereits nicht mehr Teil des poetologischen Diskurses ist, sondern sich ausschließlich in Bezug auf die 1. Ordnung erklärt, die auch in den Folgeversen aktualisiert wird. In dessen Rahmen bemisst sich erfolgreicher Minnedienst sich am Entgegenkommen der Minnedame. Wenn es dann heißt, *von ir schulden, nâch der hulden / ich muoz dulden sende nôt* (3,5f.), wird deutlich, dass dieser Fall in Bezug auf das Sänger-Ich noch nicht eingetreten ist.

Passend dazu fügt das Sänger-Ich ein seufzendes *ach* (3,7) an und erklärt mit Blick auf die Effektivität seiner Minnewerbung bzw. seines Sanghandelns: *[W]ie kleine / mich vervâhet, swaz ich sage, / sît diu reine / mich versmâhet alle tage* (3,7ff.). Mit der Einleitung des Abgesangs durch *ach* wird ein strukturelles Muster aufgegriffen, das in der Vorstrophe eingeführt und bis zum Liedende fortgesetzt wird. Das kummervolle Seufzen des Sänger-Ich unterstützt den Klagegestus dieses Strophenteils, der anders als das Sangthema vom Strophenbeginn gewissermaßen durch die ausgelassene rhythmische Gestaltung konterkariert wird. Die Klage manifestiert sich ferner in der Aktualisierung des entsprechenden semantischen Clusters, das in dieser Strophe um *an fröiden tôt* (3,4), *nôt* (3,6) und *klage* (3,12) ergänzt wird. Die Opposition von Minneschmerz und Sangesfreude, den beiden zentralen Themen, tritt in dieser Strophe deutlich hervor.

Worin der Erfolg von Sangesdienst bestehen könnte, lässt sich nun mit Blick auf die Minnedame beantworten. Zunächst aktualisiert im Possessivpronomen *ir* (3,5) tritt wenig später *diu reine* (3,9) in Erscheinung: Sie hat die Not des Sänger-Ich zu verantworten, das sie *alle tage* (3,10) verschmäht. Während das Sänger-Ich zunächst die Minne als Verursacherin seines Leidens identifiziert hatte (vgl. 2,2), weist es nun auch der Dame, die sein Klagen nicht beendet (vgl. 2,11f.), eine Mitschuld zu. Wenn es nun im Refrain um Minnegruß und Minneblick geht, so lässt sich mit Blick auf die Strophe nun endlich konstatieren, was zuvor nicht eindeutig war: Diese müssen von der Minnedame ausgehen.

¹⁴⁶⁰ Auffällig ist ferner, dass sich das Freudemotiv, aktualisiert als *niemer werde ich rehte frô* (2,4) und *des bin ich an fröiden tôt* (3,4), in beiden Strophen an der gleichen Stelle steht, wodurch der Eindruck struktureller und inhaltlicher Stringenz zwischen den Strophen gefördert wird.

Um die Minnedame zu überzeugen, setzt das Sänger-Ich seine Minnewerbung mit einem Schönheitspreis fort, an den sich wiederum ein Tugendpreis anschließt: *Minneclîche, schæne gar / ist mîn frowe, liehter schouwe / sam in towe rôsen var. / ir gebâren tuot mir wol* (4.1ff.). Der Schönheitspreis knüpft motivisch an die Naturbilder der ersten Strophe an (*in dem touwe / manig bluome stêt gespreit* (1,9f.)) und stellt so eine assoziative Verbindung zwischen der Minnedame und den Sommerblumen, insbesondere der Rose (vgl. *rôsen var* (4,3)), her.¹⁴⁶¹ Die Dame wird auf diese Weise zum Teil der Natur und wirkt auf diese Weise wohltuend auf das Sänger-Ich (vgl. 4,4).

Durch die Verbindung von Minnedame und Natur vermag das Sänger-Ich die Wirkung der Dame auf es selbst darzustellen: Wie die Natur die Menschen positiv erfüllt, so erfüllt die Dame das Sänger-Ich (vgl. 4,5f.). Die (freudestiftende) Wirkung des Sommers wird dabei zur Vergleichsgröße für die Wirkung, die die Dame auf das Sänger-Ich ausübt bzw. ausüben könnte. Denn ihr tatsächliches Verhalten ihm gegenüber beschreibt das Sänger-Ich mit den Worten: *[S]wie ir güete mîn gemüete / sorgen flüete machet vol* (4,5f.). Damit wird eine typische, dem Modell der hohen Minne immanente Dichotomie aktualisiert: Die Vollkommenheit der Minnedame begründet zwar den Minnedienst des Minnewerbers, ist aber umgekehrt dasjenige, was den Minnewerber in Verzweiflung und Trauer stürzt, weil die Minnedame ihren Werber nicht erhören kann, ohne ihre Vollkommenheit dabei einzubüßen.

In Anbetracht seines Leids fügt das Sänger-Ich einen erneuten *ach*-Seufzer¹⁴⁶² an. Es bezeichnet sich selbst als einen tumben Narren (vgl. 4,6), weil es seine Minnewerbung fortsetzt, obwohl die Dame *mêret sende nôt* (4,7f.) und obwohl sein Kummer es *versêret ûf den tôt* (4,10). Die Beschreibung der Minnefolgen und ihre Steigerung bis zum Tod des Sänger-Ich selbst ist Teil der Minnewerbung, die das Sänger-Ich vollzieht. Das Todesmotiv wird in der vierten Strophe bereits zum zweiten Mal aktualisiert. Während das Sänger-Ich in der dritten Strophe zunächst aufgrund seines erfolglosen Werbens *an fröiden tôt* (3,4) ist, imaginiert es in der vierten Strophe schließlich seinen eigenen, durch Kummer verursachten Tod. So wird stilistisch auch das Todesmotiv von der dritten zur vierten Strophe gesteigert. Die Folge ist, dass die Diskrepanz zwischen dem Frauenpreis an der Dame und dem Motiv vom Tod des Minnewerbers deutlich zutage tritt und letztendlich auch die einander entgegengesetzten Wirkungsweisen der Minne offenkundig werden. Das Beispiel

¹⁴⁶¹ Die semantische Verbindung wird auch durch den Reim *touwe* unterstrichen, der sowohl in der ersten (1,9) als auch in der vierten Strophe (4,3) auftritt. Während *touwe* in der ersten Strophe auf *ouwe* (1,7) reimt, Tau also als Teil der Natur dargestellt wird, reimt *touwe* in der vierten Strophe auf *frowe* (4,2). Die Wiederholung von *touwe* mit verändertem Reimwort hat zur Folge, dass der semantische Wert von *touwe*, als Bestandteil der Natur, auf die Dame übertragen wird. Die Nennung der Dame evoziert also die Natur (und umgekehrt). Die besondere Funktion des Reimes tritt vor allem deshalb hervor, weil *touwe* einer der wenigen strophenübergreifenden Reime des Liedes ist und sich somit von den anderen Reimen deutlich abhebt.

¹⁴⁶² Wie schon in der zweiten und dritten Strophe markiert der *ach*-Seufzer hier inhaltlich den Beginn des Abgesangs.

verdeutlicht die oben beschriebene Paradoxie des Minnekonzepts, das gleichwohl die Voraussetzung für Minnesang ist.

In diesem Sinne bekräftigt das Sänger-Ich anschließend, über die gesamte Zeitspanne seines Alterns bis hin zu seinem Tod der Dame seinen Dienst erweisen zu wollen. In Form eines Hysteron Proteron wird dabei nach der Aktualisierung des Todesmotivs das Motiv der ergrauenden Haare aufgegriffen, das als Metapher für das Altern über die lange Zeitspanne des (erfolglosen) Minnedienstes steht: *in der wîse wurde ich grîse, / sît ich prîse ir mündel rôt* (4,11f.). Mit Blick auf die Aussichtslosigkeit des Minnedienstes perspektiviert sich auch der Refrain der Strophe. So zeigt der Gebrauch konjunktivischer Verbformen, dass das Sänger-Ich zwar weiß, was ihm helfen könnte, dass ihm aber ebenso bewusst ist, dass diese Maßnahmen nie eintreten werden (Konjunktiv II = Irrealis). Gerade der Umstand, dass das Sänger-Ich trotz dieses Wissens seine Minnewerbung fortsetzt, charakterisiert es als ein höfisches. Poetologisch bedeutet der Ausgang der vierten Strophe eine affirmative Haltung zum Modell der hohen Minne und ihrer inhärenten Dichotomien.

Interessant ist diese Haltung gegenüber dem Minnethema vor allem mit Blick auf das ebenfalls im Lied aktualisierte Sangthema, das aufgrund der rhythmischen Anlage der Strophen auch dann präsent ist, wenn es vordergründig um Minne geht. So wird in die Auseinandersetzung mit dem Thema Minne auch eine Diskussion über das Thema Singen eingebettet, bei dem die Bedingungen für das (Minne-)Singen im Mittelpunkt stehen. Die Assoziationen zu den Sommerliedern Neidharts lancieren eine Auffassung, dergemäß Singen bzw. Lieder (als Kunstform) als Tanzbegleitung fungieren. Gekoppelt ist diese Diskussion auch an die Frage nach dem Stimulus von Singen. Während Ulrich innerhalb des Minnesangs 1. Ordnung mit personifizierter Minne und Minnedame die klassischen Motivationsinstanzen für Minnewerbung anführt, wird Singen innerhalb des Minnesangs 2. Ordnung als gesellschaftlich bedingte Handlung für junge Männer mit nahezu rituellem Charakter präsentiert.

Grundvoraussetzung für die Etablierung unterschiedlicher thematischer Ebenen in einem Lied ist die spezifische Ausgestaltung der textinternen Kommunikationssituation. So tritt das Sänger-Ich zwar überwiegend in der klassisch codierten Doppelrolle auf, doch genügen kurze Wechsel in die Rolle des Sangkünstlers, um die poetologischen Reflexionen zum Thema Singen einzuleiten.

5. Auswahl Literatur

Bein, Das Singen über das Singen; Beyschlag/Brunner, Herr Neidhart diesen Reichen sang; Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, bes. S. 184; Eikermann, Denkformen, S. 148; Giloy-Hirtz, Deformation des Minnesangs; Händl, Rollen, S. 329f.; Kerth, Intertextuelles Erzählen als Erzählstrategie; Lieb, Der Jahreszeitentopos im ‚frühen‘ Minnesang, S. 129f.; Tomasek, Die Kunst der Variation; KLD II, S. 593f.; Ranawake, Strophenkunst, S. 238f., S. 303 und S. 309; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 137–148; Toubert, Strophenformen, S. 19; von

Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 44; Wießner/Fischer, Die Lieder Neidharts.

Lied 36

1. Allgemeine Angaben

C: 94^{va}– 94^{vb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XLIII.	36.XLIII.	XXXVI.	XXXVIII.	59.XXXVI
Strophe/Vers		1.	1	336	1.
		2.	14	350	2.
		3.	27	364	3.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: C weist nach der dritten Strophe weist 16½ Leerzeilen auf. Das entspricht dem Raum, den der Schreiber für zwei weitere Strophen benötigt hätte, da jede der drei überlieferten Strophen acht bis achteinhalb Zeilen einnimmt. Der Natureingang spricht darüber hinaus für die ursprüngliche Fünfstrophigkeit des Liedes.¹⁴⁶³

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma 3wb 5mc / 4ma 3wb 5mc / / 4md¹⁴⁶⁴ 3we 4md 3we 5mc / / [1wf+1wf+2mg] [2wh+2wh] 3mg.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit Stollenrepetitionsvers.

435 / 435 // 43435 // 443

- I. 1. Stollen (V. 1–3) A
- II. 2. Stollen (V. 4–6) A
- III. Abgesang (V. 7–11) BBA
- IV. Refrain (V. 12–14) R

Der Aufgesang der Strophe besteht aus zwei Terzinenstollen, deren Versenden einen verschränkten Reim (abc abc) mit abwechselnd einsilbig-männlichen und weiblichen Kadenz aufweisen. Während die Stollenspitze asynaphisch an den zweiten Stollenvers angeschlossen wird, ist die Verbindung vom zweiten zum dritten Stollenvers synaphisch. Die Hebungszahlen der Stollen variieren zwischen drei und fünf: Die Stollenspitze ist ein Vierheber, dem ein Drei- und ein Fünfheber folgen. Aufgrund dieser Anordnung zeichnen die Hebungszahlen in ihrer Abfolge ein wellenartiges Muster.

Nach Ranawake könne die Strophe als Kreuzung unterschiedlicher Strophentypen betrachtet werden. Sie zeige eine individuelle Mischung von Neidhartschen Kanzonentypen mit (zerlegten) Langzeilen mit einem von Gottfried von Neifen gepflegten Typ der Kanzone mit

¹⁴⁶³ Von Kraus erkennt im Bild des Hängens (vgl. 3,11) den abschließenden Höhe- und deshalb den sichtbaren Endpunkt des Liedes (vgl. KLD II, S. 549). Demgegenüber hält Streicher die drei tradierten Strophen lediglich für ein Fragment: Textinterne Faktoren zeigten, dass die dritte Strophe inhaltlich zwar Abschlusscharakter besitze, doch beziehe sich dieser lediglich auf den mutmaßlichen Mittelteil der Liedes (2. und 3. Strophe), dem ursprünglich noch ein Abschlussteil (4. und 5. Strophe) gefolgt sein müsse (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 259).

¹⁴⁶⁴ Die Angaben Streichers zur Kadenzierung der Verse im Abgesang sind nicht korrekt (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 258). Die Vierheber des Abgesangs weisen keine weibliche, sondern eine männliche Kadenzierung der Versenden auf (vgl. auch KLD II, S. 549).

ungleichversigen Terzinenstollen, wobei die Veränderung von Gottfrieds Stollentypus nach Ranawake vor allem inhaltlich bedingt sei.¹⁴⁶⁵

Der Abgesang lässt sich entweder in zwei metrisch-musikalisch identische Verspaare mit der Kreuzreimstruktur (dede) und einen anschließenden Stollenrepetitionsvers (c) unterteilen oder in ein ein Verspaar mit anschließender Stollenrepetition.¹⁴⁶⁶ Der aus dem Aufgesang bekannte Wechsel der Hebungszahlen und die damit einhergehende Wellenbewegung setzen sich im Abgesang fort.¹⁴⁶⁷ Letztere fällt aber insgesamt flacher aus, da die Verse zwischen vier und drei Hebungen schwanken. Am Abgesangsende ist ein letzter Anstieg auf fünf Hebungen zu beobachten, der aber im Verlauf des Refrains zunächst auf vier und schließlich auf drei Hebungen abfällt. Wie bereits im Aufgesang zeichnen sich die Dreiheber des Abgesangs durch eine weibliche Kadenzierung aus, wohingegen die übrigen Verse einsilbig-männliche Kadenzen besitzen. Durch Synaphie wird über den Reim hinaus eine Verbindung zwischen dem ersten und zweiten Abgesangsverspaar hergestellt.

Im Refrain wird die Terzinenstruktur des Aufgesangs aufgegriffen. Die Refrainspitze bildet ein doppelt zerlegter Vierheber mit Schlagreimstruktur (ff) und weiblichen Kadenzen im Versinneren, dem sich asynaphisch ein einfach zerlegter Vierheber mit weiblichen Kadenzen anschließt. Den Abschluss bildet ein synaphisch angeschlossener, unzerlegter Dreiheber, dessen einsilbig-männlich kadenziertes Versende den Reim (g) der Refrainspitze aufgreift. Im Gegensatz zum Rest der Strophe ist im Refrain Dreihebigkeit nicht mit weiblicher Kadenzierung des Versendes verbunden.

Während Auf- und Abgesang sich als relativ gleichmäßig erweisen, steigert sich die metrische Komplexität der Strophe mit dem Refrain. Die Zerlegung der Refrainverse am Ende der Strophe sorgt für mehr Dynamik und einen rhythmisch-stampfenden Strophenschluss. Insgesamt zeichnet sich die Strophe, insbesondere der kanzonale Teil,

¹⁴⁶⁵ Vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 286f. Ranawake betrachtet den ersten Stollenteil als zerlegten Siebenheber (Vagantenzeile) und verweist darauf, dass ähnliche Neidhartformen sogar drei lange Zeilen aufweisen könnten (z. B. Neidhart 52,21). Die Anlehnung von Ulrichs Strophe an das Neidhartsche Modell werde zudem durch den Abgesang verstärkt, in dem Ulrich die Vagantenzeile aus einem vier- und einem dreihebigen Vers repetiere, was in Kombination mit Stollen aus Langzeilen etwa bei Neidhart 79,36 auftrete. Sicherheit über die Zugehörigkeit der Strophe zu einem bestimmten Typus könne – so der explizite Hinweis – aber nicht erreicht werden (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 287). Nordfranzösische Entsprechungen zum Stollen Ulrichs und Einflüsse von Reinmar (z. B. MF 160,6), Walther (z. B. 47,16) oder Otto von Botenlauben (KLD 41,7) seien nach Ranawake auszuschließen, wenngleich Touber ganz richtig die Ähnlichkeiten des Stollenaufbaus hinweist (vgl. Touber, *Strophenformen*, S. 100). In Bezug auf den Abgesang vermerkt Touber einen ähnlichen Aufbau bei Otto von Brandenburg (KLD 42,3). Dessen Strophe zeigt jedoch im Gegensatz zur Strophe Ulrichs zeitweilig Auftakte und ist darüber hinaus thematisch weit von der Strophe Ulrichs entfernt (vgl. Touber, *Strophenformen*, S. 99). Eine Übernahmebeziehung zwischen beiden ist daher sowohl formal wie inhaltlich unwahrscheinlich. Aufgrund der urkundlich belegten Lebensdaten beider Dichter (Otto von Brandenburg: 1266–1309) wäre – selbst wenn eine Bezugnahme der Dichter aufeinander vorläge – die Richtung dieser.

¹⁴⁶⁶ Vgl. auch die Einteilung der Strophe bei Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 290.

¹⁴⁶⁷ Eine genau gegenläufige Wellenbewegung zeichnen die Hebungszahlen der Aufgesangsverse von Lied 18, in dem die Stollenterzinen mit einem Vierheber beginnen, dem zunächst ein Fünfheber in der Stollenmitte und ein Dreiheber am Stollenende folgen. Eine Übereinstimmung zwischen Lied 36 und 18 besteht darüber hinaus in der erweiterten Kreuzreimung bzw. dem verschränkten Reim des Aufgesangs.

allerdings durch ihren unaufgereg- fließenden Charakter beschreiben. Streicher spricht von der „vollendet egalisierende[n] Form“¹⁴⁶⁸ des Liedes, die einerseits einen hohen Wiedererkennungswert schaffe, andererseits aber durch kleinere rhythmische Abweichungen im Refrain auch aufgelockert werde.¹⁴⁶⁹

c) *Abweichungen von der Alternation:*

3,6 *los*: Diesem Imperativ fehlt aus metrischen Gründen bereits in C die Flexionsendung (Vermeidung eines Hiats und einer zweisilbigen Senkung; eigentlich *lose er*).

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

1,6 *den rîf*: Das Substantiv müsste hier als Akk.-Objekt eigentlich *rîfen* heißen (swM.). Dass diese Endung bereits in C entfällt, mag einerseits metrische Gründe haben (Vermeidung einer zweisilbigen Senkung), andererseits auch Assimilationserscheinungen geschuldet sein, die zwischen der eigentlichen *-en*-Endung des Substantivs und dem folgenden *und* in Erscheinung getreten sind. Indem M das Prädikat *siht* (1,6) durch *lît* ersetzt, wird *rîf* (und *snê*) zum Subjekt (*der rîfe und ouch der snê*). K verbessert *rîf* zu *rîfen* und elidiert *ouch* (1,6), um Alternation zu gewährleisten.

2,11 *tuot*: Keine spezifisch alem. Form. Sie wird aber von Be, weil viele der umgebenden Prädikate spezifisch alem. Formen aufweisen, in *tuont* geändert.

3,6 *er weiz, wes ars er treit*: Wird bei K durch Ergänzung des Negationspartikels *-ne/-en* am Personalpron. zu *ern weiz*. Nach von Kraus führe sie zu der Bedeutung *er kennt diesen, seinen eigenen Körperteil, nicht*.¹⁴⁷⁰ Die sprichwörtliche Bedeutung der Aussage besitzt hingegen einen abfälligen Tenor: *Was sich dieser Mensch einbildet!*¹⁴⁷¹ Was der Dame als Wort in den Mund gelegt ist, könnte entweder auf das Sänger-Ich abheben, das in seinem Dienst ein allzu eingebildetes und möglicherweise zu selbstsicheres Auftreten gezeigt hat oder auf den Minnedienst des Sänger-Ich, der derartig schlecht gewesen ist, dass die Dame das Sänger-Ich nun auf sehr ruppige Art darauf hinweist, dass es eine falsche Vorstellung von seiner Qualität als Minnediener habe.

b) *Sachkommentar:*

3,6 *los, er weiz, wes ars er treit*: Vgl. *er weiz, wes ars er treit* (3,6) im Grammatischen Kommentar.

4. Interpretation

Das Lied beginnt einem Wintereingang, der programmatisch eingeleitet wird: *Komen ist der winter kalt / wâfenâ der leide, / der uns twinget bluomen unde klê* (1,1ff.). Winter und Leiden werden hier unmittelbar zusammengeführt, zunächst durch den klagenden Duktus der

¹⁴⁶⁸ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 261.

¹⁴⁶⁹ Eine vergleichbare Strophenstruktur besitzt Lied 18.

¹⁴⁷⁰ Vgl. KLD II, S. 594.

¹⁴⁷¹ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 62b.

Interjektion *wâfenâ*, dann über die Erwähnung des Leids, das der Winter bedeutet. Ganz topisch werden zunächst Blumen und Klee genannt, die vom Winter „bedrängt“¹⁴⁷² werden.

Mit Blick auf die textinterne Kommunikationssituation ist auffällig, dass das Sänger-Ich die Präsenz des Winters zunächst recht nüchtern feststellt, mit dem Gebrauch des Personalpronomens *uns* (1,3) dann aber in eine allgemeinere Wahrnehmungsperspektive wechselt. Es gibt vor, nicht nur für sich selbst zu sprechen, sondern zugleich für seine imaginierten Zuhörer, als deren Stellvertreter es sich hier inszeniert. Damit wird die Grundlage für die Genese eines prononcierten Publikumsbezugs innerhalb des Liedes geschaffen. Durch die Stilisierung als Sprecher einer Gruppe erhalten die Sänger-Ich-Aussagen gewissermaßen eine argumentative Stütze, weil deutlich wird, dass der leidbringende Winter ein objektiv wahrnehmbares Phänomen darstellt, das alle anderen bestätigen könnten und entsprechende Äußerungen deshalb nicht bloß eine subjektive Winterklage sind.

Im zweiten Stollen erfolgt eine Erweiterung des Winterbildes durch *loubes hât er vil gevalt: / ich was ûf der heide, / dâ siht man den rîf und ouch den snê* (1,4ff.). Mit dem Begriff *gevalt* festigen sich die negativen Konnotationen, die durch die Erwähnung des Winters ausgelöst werden. Obwohl das Sänger-Ich nun seine persönlichen Wintererlebnisse beschreibt (vgl. *ich* (1,5)), bleiben die Effekte des Winters, die es beschreibt, weiterhin für jedermann wahrnehmbare und damit überprüfbare Tatsachen: Sowohl Reif und Schnee¹⁴⁷³ als auch die entlaubten Bäume sind allgemein sichtbar. Die Funktion des Wintereingangs besteht zunächst einmal darin, die Leidbedeutung des Winters zu evozieren, um diese dann im Folgenden zu der persönlichen Situation des Sänger-Ich in Beziehung zu setzen.

So ändern sich mit Beginn des Abgesangs das Thema und die Sprechsituation des Liedes: *Wê mir, wê, wes fröiwe ich mich / daz ich aber singe?* (1,7f.), fragt das Sänger-Ich. Der leidige Winter wird hier – überraschenderweise – mit dem persönlichen Befinden des Sänger-Ich kontrastiert, das sich in Anbetracht der Natur zwar zu Klagerufen hinreißen lässt,¹⁴⁷⁴ sich tatsächlich aber in einem Zustand der Freude befindet. Die Freude bleibt hier allerdings noch recht unspezifisch; das heißt wodurch sie ausgelöst wird, bleibt offen. Auffällig ist aber, dass das übliche Muster Ulrichs von Winterstetten, demgemäß der Winter

¹⁴⁷² Der Ausdruck *twingen*, der auf die quälenden Handlungsweisen des Winters abhebt, ist bei Ulrich von Winterstetten in diesem Zusammenhang typisch und wird darüber hinaus gern im Kontext mit dem Minnethema gebraucht. Winter und Minne werden so assoziativ miteinander in Verbindung gebracht, so dass die Erwähnung des Winters gewissermaßen bereits das Thema einer leidbringenden Minne evoziert.

¹⁴⁷³ Stilistisch verwendet der Dichter auch in diesem Natureingang die bei ihm beliebten Doppelformeln auf, dieses Mal realisiert als *bluomen unde klê* (1,3) sowie *rîf und ouch den snê* (1,6). Mittels der Doppelformeln können mehrere Naturelemente gleichsam zu Merkmalsbündeln geschnürt werden, die stilistisch wiederum eine kompaktere Gestaltung des Natureingangs möglich machen.

¹⁴⁷⁴ Die Kombination aus Freudebekenntnis und Klageruf (*wê mir, wê* (1,7)), ein Moment der Antithetik, evoziert die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Sänger-Ich: Ist es tatsächlich fröhlich – und wenn ja, aus welchem Grund – oder doch traurig?

mit dem Leiden des Sänger-Ich verbunden ist,¹⁴⁷⁵ ausgehebelt wird: Hier löst Freude das Singen aus.

Durch das metakommunikative Thematisieren des eigenen Sanghandelns mittels der Lexeme *singen* (vgl. 1,8), *swgen* (vgl. 1,9) und *gesungen* (vgl. 1,11) wird das Sänger-Ich als Sänger stilisiert.¹⁴⁷⁶ Das bedeutet, dass sein Gesang als eben solcher zu betrachten ist: Er kann zwar auch Minnewerbung sein, ist aber, wie hier deutlich gemacht wird, vor allem ein Produkt künstlerischen Handelns. Durch das Ausstellen seines metareferentiellen Potentials, markiert das Lied seine Zugehörigkeit zu literarischen Diskursen, innerhalb derer es um die Bedingungen von Minnesingen geht.

Das Sänger-Ich empfindet sein eigenes Verhalten als anstößig: *[H]et ich sinne, s swge ich* (1,9f.). Weiterhin räumt es ein, *wan daz mich gedinge / friwet, son gesunge ich niemer m* (1,11f.). Es wird deutlich, dass das Singen des Sänger-Ich durch *gedinge* motiviert wird. Der Terminus *gedinge* knüpft an Vorstellungen an, die mit der Minnethematik assoziiert werden. So wird das Singen hier bereits in Verbindung zum Minnethema gebracht, ohne dass dieses aber direkt angesprochen wird. Die Hoffnung auf Minnefreude erfreut das Sänger-Ich und dies löst wiederum sein Singen aus. Im Hinblick auf die textinterne Kommunikationssituation ist zu konstatieren, dass die explizite Sängerrolle des Sänger-Ich (2. Ordnung) immer mehr durch die doppelt codierte Rolle des liebenden und deshalb singenden Sänger-Ich ersetzt wird (1. Ordnung).

Im Refrain wird erstmalig explizit auf die Minnedame abgehoben: *Hundert wundert, w si s: / in dem muote ist mir diu guote / stteclichen b* (1,12ff.). Der Refrain beschreibt damit einerseits das Verhältnis zwischen dem Sänger-Ich und seiner Minnedame, das von Distanz geprägt ist. Andererseits beschreibt er das Verhältnis zwischen dem Sänger-Ich und seinen Zuhörern (*hundert*) und deutet damit wiederum auf die Performativität seiner eigenen Aussagen hin. Als Inhalt von Singen werden sie einem Publikum vorgetragen. Damit wird erneut der künstlerische Aspekt des Sanghandelns akzentuiert (2. Ordnung). Vor diesem Hintergrund wird die Absenz der Dame, welche im Refrain geschildert wird, zu einer poetologischen Fragestellung nach der Notwendigkeit (der Existenz) der Dame für das Minnesingen. Dass die Minnedame am Ende gar nicht existiert oder lediglich ein Produkt der Phantasie des Sängers ist, mag sich dabei als Lesart aufdrängen.

Das Lied selbst legt weder die eine noch die andere Lesart nahe, sondern findet eine eigene Lösung, die darin besteht, dass die Minnedame nach Aussage des Sänger-Ich zwar physisch nicht präsent ist, durchaus aber in dessen Sinn und Verstand. Dies ist der Grund, weshalb andere – die Zuhörer – sie nicht wahrnehmen können; sie befindet sich lediglich in der

¹⁴⁷⁵ Der Kontrast zwischen der Präsenz des Winters und der Freude des Sänger-Ichs spiegelt sich auch in der semantischen Opposition zwischen *daz ich aber singe* (1,8) und *s swge ich* (1,9) wider, wo einander Singen stellvertretend für Freude und Schweigen stellvertretend für Winterleid gegenüber gestellt werden.

¹⁴⁷⁶ Lembke verweist mit Blick die Lyrik Reinmars und Walthers auf die Funktionalisierung von Aussagewrtern über das Singen als Markierungen von Metareferenz (vgl. Lembke, Minnekommunikation, S. 412).

subjektiven Gedankenwelt des Sänger-Ich. Erst durch die Schilderungen des Sänger-Ich gewinnt die Minnedame auch für dessen Zuhörer an Gestalt und wird darüber wahrnehmbar. Umgekehrt bedeutet dies allerdings, dass die Dame nur solange „präsent“ ist, wie ihr Minnewerber über sie spricht, weil seine Gedanken ständig bei ihr sind.¹⁴⁷⁷ Dieser Umstand rückt die Dame in eine gewisse Abhngigkeitsposition vom Sänger-Ich, denn dessen Äußerungen bestimmen, wie sie im öffentlichen Raum wahrgenommen wird.

Die zweite Strophe wird durch eine Frage eingeleitet, die an diese Problematik unmittelbar anschließt: *Wer gesach ie schner wib / alder baz geschaffen / dan als ich si zeinem mle sah* (2,1ff.). Diese Frage erscheint vor dem Hintergrund, dass die Minnedame nur dadurch wahrnehmbar ist, dass das Sänger-Ich über sie spricht, geradezu provokativ: Niemand, an den sich diese Frage theoretisch richten könnte, kann sie beantworten. Die Dopplung von *gesach* und *sah* (Polyptoton) prononciert sprachlich, dass es hier zuvorderst um die visuelle Wahrnehmung der Dame geht. Das betrifft auch die Beschreibung ihres äußeren (*alder baz geschaffen*), die ebenfalls der visuellen Wahrnehmung unterliegt. Einmal mehr machen diese Beispiele deutlich, dass auch die Zuhörer des Sänger-Ich auf dieses angewiesen sind, denn nur durch dieses können sie mehr über die Minnedame erfahren.

Dementsprechend scheint es auch im zweiten Stollen darum zu gehen, die Dame für die Zuhörer, deren Aufmerksamkeit das Sänger-Ich mit *hrent* (2,6) einfordert, „erlebbar“ zu machen: *[I]r vil minneclcher lp / huop gen mir sn klaffen / hrent, wie diu tugenderche sprach* (2,5ff.). Die Rolle des Sänger-Ich als „Entertainer“ seines Publikums wird deutlich durch dessen Ankündigung markiert, nun ein Gespräch zwischen sich und der Dame wiedergeben zu wollen. Wenn aber das Sänger-Ich sein Singen als so deutlich als solches herausstellt, so schafft dies immer wieder die Grundlage, um auch poetologische Metaebenen im Lied zu etablieren (2. Ordnung). Hier vermag etwa dargestellt zu werden, dass Minnesang eben nicht nur aus klassischer Minnewerbung oder -klage besteht, sondern dass auch dialogische Passagen oder gewissermaßen Gesprächsprotokolle Bestandteil eines Minneliedes sein können.¹⁴⁷⁸

¹⁴⁷⁷ Ulrichs Argumentation erinnert an Walther von der Vogelweide, der maßgeblich den Gedanken prägt, dass die Dame in ihrer Perfektion nur dadurch existiert, dass ihr Minnewerber über sie singt, die Bedingung für ihre Existenz also gewissermaßen das Singen des Sänger-Ich ist. Walther führt vor, dass die Dame als Produkt der Imagination des Sänger-Ich nur durch dessen Singen präsent wird und somit (nur) eine fiktive Größe ist: „Diese ideale Minnedame ist sein Geschöpf, das Produkt seines Singens. Es ist nicht so, daß vorhandene Idealität Sngerpreis erzwingt. Es ist so, daß Sngerpreis Idealität entstehen lässt“ (Brunner/Hahn/Müller [u.a.], Walther von der Vogelweide, S. 99).

¹⁴⁷⁸ Die dialogische Struktur des Liedes steht in Zusammenhang mit den Untergattungen des *genre objectif*, zu denen jene Lieder gehören, die einen Streit zwischen Sänger-Ich und Dame inszenieren und sich durch das Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Figuren auszeichnen (vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 179).

Ein knapper gattungssystematischer Abriss zu Dialogliedern, in denen die Minnedame direkt zu der Minnewerbung des Sänger-Ich Stellung bezieht, findet sich bei Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 177 und S. 180. Bei Tervooren werden die Gesprächslieder nicht als eigenständiger Typus genannt (vgl. Tervooren, Helmut, „Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik“, in: *Gedichte und Interpretationen: Mittelalter*, hg. v. Helmut Tervooren, Stuttgart 1993 (= RUB 8864), S. 11–39.

Das Wesen des angekündigten Dialogs deutet sich bereits in der Bezeichnung an, die das Sänger-Ich zu dessen Umschreibung wählt: *Klaffen* (vgl. 2,5)¹⁴⁷⁹ weist auf einen unhöfischen Duktus hin.¹⁴⁸⁰ Es markiert somit gewissermaßen den nun folgenden Stilbruch zwischen der höfisch erzählenden und der (unhöfischen) dialogischen Passage und forciert somit eine bestimmte Erwartungshaltung beim imaginierten Publikum.

Mit dieser inhaltlichen Entwicklung einhergehend zeigt auch der Duktus des Sänger-Ich vom ersten zum zweiten Stollen hin Veränderungen: Während die rhetorische Frage am Strophenbeginn noch ganz die höfische Manier zeigte, wird der Duktus im zweiten Stollen nüchterner. Das Sänger-Ich erscheint nunmehr als Erzähler, dessen Interesse darauf liegt, seinen Rezipienten ein zwischen ihm und der Dame stattgefundenes Gespräch nahezubringen. Auf sprachlicher Ebene offenbart sich dies an den unterschiedlichen Verben des Sagens: Spricht das Sänger-Ich in der ersten Strophe noch über *singen*, erklärt es nun, die Dame habe etwas Bestimmtes gesprochen (*sprach* (2,6)). In der Gegenüberstellung von *singen* und *sprechen* manifestieren sich unterschiedliche ästhetische und kommunikative Ansprüche. Während *singen* zur Markierung der Metareferentialität dient (vgl. erste Strophe) und somit auf die Dichtungs- bzw. Rezeptionsweise des Liedes abhebt, richtet sich *sprechen* auf den konkreten Inhalt des Liedes, der in gesungener Form vorgetragen wird.¹⁴⁸¹ Der Fokus der Rezipienten wird nun folglich auf den Inhalt des Gesprächs zwischen Dame und Sänger-Ich gelegt.

Der Dialog zwischen Sänger-Ich und Dame beginnt damit, dass die Dame das Sänger-Ich als *tumb* (2,7) beschimpft und ihm auf ungeschönte Weise offenbart, *iuwer dienst niht fröide gît / hôhgemuoten wîben* (2,9f.). Wenn die Dame hier einerseits die Qualitäten des Sänger-Ich als höfischer Minnediener infrage gestellt, andererseits auch das Minnesingen selbst, eröffnet sich dabei eine poetologische Dimension, die sich dem Minnesang 2. Ordnung zuordnet. Als Minnedienst an den höfischen *wîben* vermag dieser nicht den beabsichtigten Zweck zu erfüllen und den Minnedamen höfische Freude zu bringen. Offenbar ist eher das Gegenteil der Fall, denn die Dame fordert das Sänger-Ich ruppig auf: *[G]ânt, ir tuot uns michel ungemach* (2,11). Der Gegensatz zwischen Absicht und tatsächlicher Wirkung des Minnedienstes spiegelt sich in den Begrifflichkeiten *fröide* (2,9) und *ungemach* (2,11) wider.

Der Duktus des Dame ist überraschend, passt er doch so gar nicht zu der höfischen Minnedame, von der das Sänger-Ich zuvor schwärmt: „Der geradezu schwankhaft praktische Beweis ihrer Tugend kontrastiert drastisch mit der poetisch überhöhten Sprache des Sängers“¹⁴⁸². Mit Blick auf die Markierung des Dialogs als Teil von Sang und mit Blick auf (das Kunstprodukt) Dame, die gewissermaßen erst durch das Sänger-Ich zum Leben erweckt

¹⁴⁷⁹ Dieses Lexem wird ebenfalls in dem (Gesprächs-)Lied 11 verwendet.

¹⁴⁸⁰ Es ist zwar höchst wahrscheinlich, dass *klaffen* hier auf gegenhöfische Tendenzen verweist, doch ist der Vollständigkeit halber darauf zu verweisen, dass *klaffen* spätmittelalterlich auch ohne negative Bedeutung verwendet wird (vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 185). Zu der Frage, ob *klaffen* möglicherweise auch als Gattungssignal fungiert, stehen Untersuchungen anhand eines umfangreicheren Corpus noch aus.

¹⁴⁸¹ Vgl. auch Lembke, *Minnekommunikation*, S. 412f.

¹⁴⁸² Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*, S. 155.

wird, generiert die Rede der Dame ein hohes Maß an Komik.¹⁴⁸³ Wirklich ist die Dame aber nur im Gesang des Sänger-Ich, wobei gerade dies die Voraussetzung dafür ist, ihr einen unhöfischen Duktus zuschreiben zu können, ohne dabei aber das gattungstypische Idealbild der höfischen Minnedame zu dekonstruieren. Dem metakommunikativen Markieren des eigenen Singens als Sang, ergo als Dichtung, kommt dementsprechend eine Ventilfunktion zu, weil Gedanken, die den Konventionen der hohen Minne zuwider laufen, aussprechbar werden, solange sie nicht als Minnewerbung (1. Ordnung) erscheinen, sondern als Dichtung (2. Ordnung).

Mit Beginn des Refrains wird die Zwiesprache zwischen Sänger-Ich und Dame zunächst an einer spannungsträchtigen Stelle unterbrochen. Mit dem Refrain kehrt das Lied zunächst auf die Ebene des Minnesangs 1. Ordnung zurück. So scheint es, als würde das Sänger-Ich nun genau die Minnewerbung vollziehen, die kurz zuvor von der Dame brüsk abgeurteilt wird. Dieser neuerliche Vollzug von Minnewerbung gibt das vorangehende Urteil der Dame der Lächerlichkeit des Publikums preis, denn dieses kann sich nun selbst der Vorbildlichkeit des Dienstes überzeugen. Doch auch sich selbst gibt das Sänger-Ich mit seiner erneuten Werbung der Lächerlichkeit preis, denn zu Recht liesse sich nun fragen, warum es eine gedankliche Nähe zur Dame pflegt, wenn diese es nur zu beschimpfen weiß. Neben all den anderen Hinweisen manifestiert sich auch in dieser Diskrepanz die künstlerische Konstruiertheit der Gesamtsituation.

In der dritten Strophe wird die Schilderung der Dialogsituation fortgesetzt. Dabei erscheint das Sänger-Ich zunächst wieder mehr als ein neutraler Erzähler. Mit *rede* (3,1) findet sich am Strophenbeginn wieder ein metakommunikatives Signalwort. Anders als *singen* setze der Gebrauch des Terminus *rede* nach Lembke voraus, dass die Dame ein ihr vom Minnewerber unterbreitetes Kommunikationsangebot bereits angenommen habe.¹⁴⁸⁴ Trotz ihrer Teilnahme an der Kommunikation hat ihr Verhalten zur Folge, dass das Sänger-Ich *begunde leiden* (3,2), denn ihm *was ir hulde gar verseit* (3,3).

Eingeleitet durch eine Inquitformel beginnt das Sänger-Ich schließlich seine Antwortrede auf Dame: *[S]olt ich âne kus / hinnân von iu scheiden?* (3,4f.). Die dreiste Frage nach einem Kuss als Minnelohn lässt auf die überzogenen Vorstellungen des Sänger-Ich über seine Qualitäten als Minnewerber schließen.¹⁴⁸⁵ Die harsche Reaktion der Dame macht deutlich,

¹⁴⁸³ Nach Goheen fungiere das Nebeneinanderstellen der unterschiedlichen Rollen der Dame, einerseits als vorbildhafte Minnedame und andererseits als die hier unhöfisch auftretende Dame, als Konfrontation von Dichtung und „Wahrheit“ sowie von Kunst und Leben (vgl. Goheen, *Mittelalterliche Liebeslyrik*, S. 154). Goheens Lesart ist problematisch, da sie die poetologischen Diskussionen außer Acht lässt, die Ulrich ebenfalls in seinem Lied führt. Entsprechend formuliert auch Ranawake die Kritik, dass Goheens Einschätzung „an der sorgfältigen und gelungenen Kontrastierung der Sprechweise der Frau mit der Sprache der höfischen Werbung“ vorbeigehe und weder die poetischen Methoden noch die Rolle des Refrains im Lied Berücksichtigung fänden (vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 176).

¹⁴⁸⁴ Vgl. Lembke, *Minnekommunikation*, S. 415

¹⁴⁸⁵ Streicher betrachtet die Frage nach dem Kuss als Zitat einer typischen Tageliedsituation (vgl. Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. 270). Zwar sind in Tageliedern Zärtlichkeiten und Küsse durchaus üblich, gegen diese These spricht jedoch, dass der Kuss auch in Werbeliedern als Möglichkeit der Entlohnung genannt wird und zudem keine der situativen Rahmenbedingungen eines Tageliedes (gemeinsam verbrachte Nacht,

als was für eine Unverschämtheit sie die Frage des Sänger-Ich ansieht: *[L]os, er weiz, wes ars er treit!* (3,6).¹⁴⁸⁶ Das Sprachregister der Dame erreicht an Grobheit hier seinen Höhepunkt. In ungeschliffenem Ton, der so gar nicht höfisch ist, beschimpft sie das Sänger-Ich als eingebildeten Minnediener.

Damit ist die Antwortrede der Dame jedoch nicht erschöpft und sie fügt ihrer Schimpftirade eine Warnung an: *Mir ist leit, daz iemer man / sol dar an gedenken, / alder der niht fuoge kan: / jâ, liez ich in henken / nû, ê daz er ruorte an mîn kleit* (3,7ff.). Dass die Dame mit der Wahl ihres Sprachregisters zeigt, dass sie selbst *fuoge niht kan*, führt hier zu einer gewissen Komik, weil sie ein Verhalten bestrafen will, was auf sie selbst an den Tag legt. Ihre Diktion konterkariert ihre Aussage und gibt die Dame der Lächerlichkeit preis.

Mit dem Bild des Hängens, welches die Dame als Bestrafung derjenigen imaginiert, die ihr zu nahe treten (vgl. 3,11), erreicht das Lied einen weiteren Höhepunkt: Die unnahbare und vollkommene (Minne-)Dame will den Tod des Minnedieners veranlassen.¹⁴⁸⁷ Die höfische Norm ist damit vollständig aus den Angeln gehoben, die Vorstellung von der idealen Minnedame vollkommen ad absurdum geführt. Diese Stilbrüche werden maßgeblich durch den Kontrast vorangetrieben, der zwischen den Aussagen des Sänger-Ich über die Dame (sowie dem gleichzeitig aktivierten Gattungswissen über die Dame) und der Dame, die dann tatsächlich auftritt, inszeniert wird. Für den parodistischen Charakter des Liedes ist deshalb auch die Natureingangsstrophe erforderlich, die als Aktivierung von gattungsspezifischem Wissen zugleich internalisierte Deutungsmuster (in Bezug auf die Rolle der Dame) aufruft, mit denen später gebrochen werden kann.

Besonders der Refrain nimmt dabei eine Schlüsselrolle ein, weil er mit der Rolle der Dame stets den Aspekt nennt, der sich in den dialogischen Passagen schließlich als (poetologisches) Kernthema herauskristallisiert. Während die Dame das anfänglich noch fröhlich gestimmte Sänger-Ich zunächst nur gedanklich begleitet, führt ihre physische Präsenz, welche durch ihre Dialogstimme symbolisiert wird, zum Leiden des Sänger-Ich. In poetologischer Hinsicht evoziert dies Fragen nach der Rolle der Dame. Dabei scheint das

gegenseitige Liebe, geheimer Ort, geheimes Beisammensein) für dieses Lied erfüllt ist. Wenn überhaupt, lässt der Kuss als Ausdrucksform erfüllter Liebe in Kombination mit dem unhöfischen Duktus der Dame eher an eine Pastorellensituation denken.

¹⁴⁸⁶ Nach Streicher gelte dieses Lied aufgrund dieses „drastischen Verses [...] als willkommenes Zitat für die bezüglich der historischen Darstellung des deutschen literarischen 13. Jahrhunderts einseitig auf Abstieg aus klassischer Höhe eingestellte Betrachtungsweise“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 258). Vgl. dazu auch die Kap. I.1. und I.3.

¹⁴⁸⁷ Nach Streicher sei gerade das Bild des Hängens der Beweis für den höfischen Stand der Dame. Diese Lesart sieht er darin begründet, dass „die Rede vom HENKEN [Herv. G. S.] bei weitem standesgemäßer ist [und] dem Lebensumkreis und wohl hocharistokratischen Herrschafts- und Rechtswelt entstammt“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 270). Entsprechend müsse auch das Schimpfwort der Dame als ein soziales verstanden werden, das „aus der Welt der geburtsständischen Rangordnungen zwischen Herr und Knecht“ entstammt und für das Sänger-Ich besonders schimpflich sei, weil es derselben sozialen Schicht angehöre wie die Dame (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 270). Dem ist entgegen zu halten, dass das Lied gerade durch den Kontrast zwischen der höfischen Diktion des Sänger-Ich und der brüskten Frauenrede seinen Reiz entfaltet, der nicht zuletzt darin besteht, dass die Erzählungen des Sänger-Ich zwar eine höfische Dame erwarten lassen, dann aber eine Dame auftritt, deren Verhalten alles andere als höfisch ist.

Lied geradezu zu pointieren, dass die gedankliche Präsenz der Dame, welche auch das Modell der hohen Minne vorsieht, das Sänger-Ich letztlich glücklicher stimmt als ihre tatsächliche Anwesenheit: Das Wunsch- bzw. Traumbild scheitert gewissermaßen an der Realität, was letztlich zu der Frage führt, was Dichtung darstellen bzw. leisten soll.

Das Lied lässt durchaus unterschiedliche Antwortmöglichkeiten auf diese Frage zu. So komme die verzerrte Reflexion der hyperbolischen Minnefloskeln seitens der Dame nach Ranawake nicht mehr der Repräsentation höfischen Verhaltens gleich, sondern dessen Negation.¹⁴⁸⁸ Die anfängliche Darstellung höfischer Kommunikation werde somit zu einer Konfrontation, die mittels der Kontrastierung der Register herausgearbeitet werde.¹⁴⁸⁹ Ohne Frage generiert gerade diese Kontrastierung ein hohes Maß an Komik, wodurch das Lied einen hohen Unterhaltungswert erhält. Fraglich ist aber, ob die Negation höfischen Verhaltens seitens der Dame wirklich eine Ablehnung der höfischen Normen (z. B. Rolle der Dame) bedeutet, die gattungspoetologisch verankert sind. Dies ist unwahrscheinlich!

Um zu verdeutlichen, dass nicht die höfischen Normen selbst konterkariert werden, sondern es primär um ein spielerisches Austesten dessen geht, was die Gattungsgrenzen erlauben, wird im Lied von einer Metaebene (2. Ordnung) aus immer wieder markiert, dass das vermeintliche Minnegeschehen (1. Ordnung) eben nicht echt ist, sondern das Ergebnis eines künstlerischen Schaffensprozesses. So geht es im Lied nicht um den Vollzug von Minnewerbung, sondern um die Darstellung eines Vollzugs, wobei dieser aufgrund der Umcodierung der klassischen Damenrolle vollkommen misslingt und deshalb komisch wirkt. Das konterkariert aber nicht die höfische Minnewerbung an sich, da die unhöfische Diktion der Dame diese von vornherein aus der idealisierten Position der höfischen Minnedame herausrückt und damit auch die dargestellte Minnesituation insgesamt.¹⁴⁹⁰

Aufgrund der unhöfischen Diktion der Dame verortet Ranawake das Lied als ein Gesprächslied „zumindest der Absicht nach in die Neidhartnachfolge“¹⁴⁹¹. Die Winterlieder Neidharts zeichnen sich durch einen „inszenierten Stilbruch [...] bei der Einführung der Dame“¹⁴⁹² aus. Ähnlich wie bei Ulrich ist auch bei Neidhart die Minnedame zunächst „nur auf einer intellektuell-emotionalen Ebene Wirklichkeit“¹⁴⁹³, das Sänger-Ich denkt an sie, aber physisch präsent ist sie nicht. Die Illusion der idealen Dame, die in der Vorstellung des Sänger-Ich herrscht, wird mit dem Auftreten der Dame auf sehr pointierte Weise jäh zerstört.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 185.

¹⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 185.

¹⁴⁹⁰ Erst durch die Distanz der hier dargestellten Dame zur klassischen höfischen Minnedame wird eine sich stets durch Nähe kennzeichnende Dialogsituation mit dem Sänger-Ich möglich, die im klassischen Minnelied in der Regel so nicht geschildert wird und aufgrund der Überhöhung der Minnedame auch nicht möglich ist.

¹⁴⁹¹ Ranawake, *Strophenkunst*, S. 287.

¹⁴⁹² Tervooren, Helmut: „Das Spiel mit der höfischen Liebe. Minneparodien im 13.–15. Jahrhundert“, in: Schöeniu wort mit süezem sange: philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch u. Johannes Spicker, Berlin 2000 (= PhSt; H. 159), S. 73–95, hier S. 77.

¹⁴⁹³ Ebd., S. 77.

Während sich bei Neidhart die Dame jedoch in der Regel als Bauernmädchen entpuppt, mutet Ulrichs Dame lediglich hinsichtlich ihres rohen Sprachregisters bäuerlich an, während das Sänger-Ich sie (und die anderen Damen) ansonsten aber als höfisch darstellt (vgl. 2,6 und 2,10). Insgesamt lehnt sich das von Ulrich verwendete strukturelle Grundmuster – Aktualisierung eines höfischen Gattungssystems und damit Aktivierung entsprechender Deutungskategorien sowie die Einführung einer mit diesem System opponierenden Frauenfigur – zwar an die Tradition Neidhartscher Winterlieder an,¹⁴⁹⁴ doch stellt insbesondere die uneindeutige Codierung der Frauenfigur bei Ulrich einen wichtigen Unterschied zu Neidhart dar.

Durch die unhöfische Diktion einer ansonsten höfisch stilisierten Dame erhält Ulrich das höfische Setting der Minnesituation, die für die diskursive Verortung seines Liedes in der Gattung des klassischen Minneliedes erforderlich ist.¹⁴⁹⁵ Erst durch den Bezug auf diesen Diskurs vermag er vorzuführen, welche poetologischen Möglichkeiten der Gattung innewohnen. Dabei karikiert er zwar einzelne Gattungselemente (wie z. B. die höfische Dame), doch bricht er dabei nicht mit der Gattung an sich, weil er seine Karikatur zuvor explizit als Sang ausweist und somit die allgemeine Literarizität seiner Pointen betont. Mit Blick auf den Rezipienten geht es Ulrich somit „um das unterhaltende [...] Spiel mit literarischen Konventionen“¹⁴⁹⁶, mit Blick auf poetologische Fragestellungen um ein scharfsinniges Spiel entlang der inneren Gattungsgrenzen.¹⁴⁹⁷

5. Auswahl Literatur

Brunner/Hahn/Müller [u.a.], Walther von der Vogelweide, S. 99; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 155; Händl, Rollen, S. 317 und 321ff.; Herweg, Lieder im Dialog; Kasten,

¹⁴⁹⁴ Vgl. auch Winterlied 5.

¹⁴⁹⁵ Wachinger weist darauf hin, dass für den Fall, dass die Dame nur spiele, dass sie eine höfische sei, eigentlich aber einem niederen Stand angehöre, die Handlungskonstellation des Liedes einer typischen Pastourellensituation ähnele (vgl. Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 744). Nach Herweg sei der Sinnhorizont der Pastourelle vor allem aufgrund der Rückbezüge zu Gottfrieds von Neifen Lied der Flachsschwingerin begründet, in dem die Dame ihren Minnediener lieber hängen sehe möchte als seine Minnewerbung zu erhören (vgl. Herweg, Mathias: „Lieder im Dialog. Metamorphosen einer Neidhartfigur bei Gottfried von Neifen und Ulrich von Winterstetten“, in: Euph. 104 (2010), S. 267–294, hier S. 284f.). Ranawake erklärt, dass in „der Pastourelle [...] die höfischen Klischees der Werbung und die derbe Sprache der Magd in ähnlicher Weise aufeinanderprallen [könnten]“, wie dies in Ulrichs Lied zu beobachten sei (vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 185). Insbesondere die Funktionalisierung des Natureingangs bei Ulrich spricht aber gegen eine Pastourellensituation. Als fester Topos dient der Natureingang bei Ulrich der Markierung des klassischen höfischen Gattungsregisters, dessen Aktualisierung notwendig ist, um das poetologische Möglichkeitenspektrum der Gattung aufzuzeigen. In der Pastourelle schafft die (sommerliche) Natur, in welcher sich nicht zuletzt die Distanz zu allem Höfischen manifestiert, das situative Setting für die Liebesbegegnung zwischen Ritter und Mädchen. Überdies schildert Ulrich keine Liebesbegegnung. Vielmehr bildet die klassische Werbeliedsituation die Grundlage seines Dialogs.

¹⁴⁹⁶ Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 186.

¹⁴⁹⁷ Der Erfolg dieses von Ulrich dargestellten Dialogliedtypus, dessen charakteristisches Merkmal die Kontrastierung der männlichen und weiblichen Sprachregister ist, offenbare sich nach Ranawake in späteren Wiederaufnahmen dieses Typus, etwa bei Eberhard von Cersne, der als Geistlicher sowohl Standes- als auch Berufsgenosse Ulrichs gewesen sei; es fänden sich bei Eberhard von Cersne sechs Gesprächslieder, von denen drei auf den von Ulrich von Winterstetten geprägten Typus der Dialoglieder hinwiesen (vgl. Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 186).

Ingrid: „Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide“, in: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck, hg. v. Jan-Dirk Müller u. Franz Josef Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 81–93; KLD II, S. 594; Laude, Minnesangs Ohnmacht, S. 15ff.; Lembke, Minnekommunikation, S. 412ff.; Ranawake, Strophenformen, S. 261f. und S. 286f.; Ranawake, *hübscher klaffe vil*, S. 175–188; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 258–272; Tervooren, Das Spiel mit der höfischen Liebe; Tervooren, Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik; Touber, Strophenformen, S. 19; Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 744.

Lied 37

1. Allgemeine Angaben

C: 94^{vb}.

Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	Bartsch (1966)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XLIV	36.XLIV	XXXVII.	XXXVIII.	59.XXXVI I.
Strophe/Vers		1.	1	378	1.
		2.	15	392	2.
		3.	29	406	3.

2. Form

a) *Strophenschema*: [A2wa+A2wa] [A2wa+2mb] / [A2wc+A2wc] [A2wc+2mb] / / 4md
[A2we+A2we] [A2we+A2we] A2md.¹⁴⁹⁸

b) *Strophenform und -bau*: Kanzone.

44 / 44 // 4442

I. 1. Stollen (V. 1–2) A

II. 2. Stollen (V. 3–4) A

III. Abgesang (V. 5–8) B

Die beiden auftaktigen Aufgesangsstollen weisen jeweils zwei durch Zäsur zerlegte Vierhebverse auf, die asynaphisch miteinander verbunden sind. Dabei bilden die beiden weiblich kadenzierten Anverse der Stollen und der ebenfalls weiblich kadenzierte Abvers der Stollenspitze Reim miteinander (aaa im ersten und ccc im zweiten Stollen). Der einsilbig-männlich kadenzierte Abvers des zweiten Stollenverses findet seinen Reimpartner hingegen im entsprechenden Abvers des zweiten Stollens (b b).¹⁴⁹⁹ Über die Kadenzierung und Reimregelung der beiden stollenabschließenden Abverse erfolgt somit eine deutliche Markierung der Stollengrenze. Die zu Zweihebern zerlegten Stollenverse stellen einen rhythmisch dynamischen und voranschreitenden Strophenbeginn dar.

Der vierversige Aufgesang aus zäsurierten Vierhebern stellt eine beliebte Gliederungsform dar. Touber verweist auf Parallelen zu den Aufgesängen in Liedern Heinrichs von Mügeln, Ulrichs von Lichtenstein und Konrads von Würzburg¹⁵⁰⁰, wobei aber in keinem Falle vollkommene Übereinstimmung vorliegt. Zudem weisen die Stollen eine formale

¹⁴⁹⁸ Von Kraus fasst die Zweiheber zusammen und versteht sie als klingende und stumpfe Dreitakter (vgl. KLD II, S. 594 sowie Ranawake, Strophenkunst, S. 254).

¹⁴⁹⁹ Die Kadenzfolge der vier auftaktigen Zweiheber ist typisch deutsch (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 311).

¹⁵⁰⁰ Eine vollständige Übereinstimmung findet sich jedoch in keinem der Lieder (Heinrich von Mügeln, 16,13ff.; Ulrich von Lichtenstein, Lied 29; Konrad von Würzburg, Lied 20). Die Parallelen beziehen sich auf die Kadenz-, Reim- und Auftaktregelungen sowie die Hebungszahlen und Zäsureigenschaften der Verse (vgl. Touber, Strophenformen, S. 79). Eine Auflistung von Aufgesängen unterschiedlicher Dichter aus unzerlegten Vierhebern und weiteren teilweise übereinstimmenden Strophenformen findet sich bei Touber, Strophenformen, S. 101ff.

Ähnlichkeit mit der französischen Estampie¹⁵⁰¹ von Raimbaut de Vaqueiras auf, dessen Eingangsversikel dem Bau des Winterstettenschen Stollens entspricht und mit dem Abgesang von Wolframs Lied 5.¹⁵⁰² Der Aufgesang dieser Strophe besitzt demnach Formelemente, die an romanische Typen mit einer Verbindung zur Instrumental- und Tanzmusik erinnern.¹⁵⁰³

Mit Beginn des Abgesangs nimmt die lebhaftere Rhythmik des Aufgesangs gleichmäßigere und fließendere Züge an. Im Übergang vom Auf- zum Abgesang liegt Asynaphie vor, durch welche die Grenze zwischen beiden Formteilen über den Reim hinaus markiert. Wie der Aufgesang besteht auch der Abgesang aus vier Versen, von denen aber lediglich die ersten drei vierhebzig sind. Den Abschluss bildet ein auftaktiger Zweiheber, dessen geringe Hebungsanzahl gewissermaßen die Abgesangsgrenze markiert.

Im Abgesang wird lediglich das mittlere Verspaar durch Zäsuren in zweihebige Versteile zerlegt, während Abgesangsspitze und -ende keine Zäsuren aufweisen. Die formalen Ähnlichkeiten zwischen dem ersten und vierten Abgesangsvers bzw. dessen mittlerem Verspaar spiegeln sich auch in der Reimregelung wider. Die einsilbig-männlich kadenzierte Abgesangsspitze bildet einen umarmenden Reim mit dem Abgesangsschluss, während die weiblich kadenzierten Versenden des zweiten und dritten Abgesangsverses paargereimt sind (deed). Das mittlere Verspaar erinnert hinsichtlich seines zerlegten Aufbaus an den Aufgesang. Die Verse zeigen Zäsur nach der zweiten Hebung, wobei An- und Abverse weiblich kadenzierte Zäsureime bilden.

Insgesamt zeigt die Strophe eine deutliche Kanzonenform, die nach Ranawake ähnlich auch bei Gottfried von Neifen zu finden sei (als Dreiheberkanzone (Nr. 14)) und für deutschen Einfluss spreche.¹⁵⁰⁴ Folglich weist die Strophe deutsche auch romanische Formzüge auf.

c) Abweichungen von der Alternation:

1,2 sô enlât: die erste Hebungssilbe liegt auf –lât. Gleichwohl liegt hier einsilbiger Auftakt vor, da im Liedvortrag Aphärese erfolgt. Der zweite Vokal verschmilzt mit dem langen ersten zu sôn-lât.

¹⁵⁰¹ Die Estampie ähnelt mit ihrem nicht-strophischen Aufbau (Abfolge von Mehrfachversikeln mit unterschiedlichem Schluss) der Sequenz und dem Lai. Sie stellt eine Form der mittelalterlichen Instrumentalmusik dar und kann tanzbegleitende Funktion erfüllen. Die Estampie ist auch in textierter Form bekannt, z. B. die *Kaldenda Maya* von Raimbaut de Vaqueiras (vgl. Schlager, Karlheinz: „Estampie“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 223–224).

¹⁵⁰² Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 311.

¹⁵⁰³ Nach Ranawake zeige jedoch der Vergleich mit romanischen Strophen, dass diese Strophe von westlichen Sonderformen beeinflusst werde, denen durch den deutschen Dichter nachträglich durch Auftakt-, Kadenz- und Reimverteilung das Kanzonengewand übergeworfen werde (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 254 und S. 311).

¹⁵⁰⁴ Vgl. dazu auch Ranawake, Strophenkunst, S. 254f. Bei Kuhn wird die Strophe der Gruppe von Gottfrieds von Neifen Dreiheberkanzonen zugeordnet; eine Erwähnung romanischer Einflüsse erfolgt nicht (vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 87).

1,7 *siz* (aus *sî ez*): *Ez* bezieht sich auf den Vorgang des Werbens (*wurbe* (1,5)). Die Änderung M.s, der mit *si si* statt *siz* versucht, einen fehlende Senkungssilbe zu ergänzen, ist ungünstig, denn nach Bartsch könne *zerstörten* (1,7) sich semantisch nicht auf *man* und *wîp* (1,5) beziehen.¹⁵⁰⁵

1,8 *der*: Wird bei Ba und K zur Vermeidung des zweisilbigen Auftaktes getilgt.

2,6 *bî den wîben*: Der Artikel wird bei H, Ba und K getilgt, um zweisilbigen Auftakt zu vermeiden. M verbindet stattdessen *bî den* zu *bien*, was vorher schon Ba mit Hinweis auf Walther 65,31 erwägte.¹⁵⁰⁶ Doch auch bei Walther heißt es *bî den gebûren*, was erst durch Wackernagel zu *bien* geändert wurde.¹⁵⁰⁷

2,8 Der Vers ist nur zweihebig. Um entsprechend der anderen Strophen hier einen Dreiheber herzustellen, ergänzen Be und M das Negationspräfix *un-* bei *verschamt*. Dieser Eingriff verändert die Bedeutung des Verses allerdings akut und wird bereits von Bartsch scharf kritisiert: Es „wird doch kein Philologe so unverständlich ändern, sondern einfach *unde gar verschamt* schreiben“¹⁵⁰⁸.

3,4: Um entsprechend der übrigen Strophen Auftaktlosigkeit im Abvers herzustellen, tilgen M und K *leider*.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,2 *klagt*: Dieser Präteritumsform fehlt bereits in C die Flexionsendung *-e*. Für dieses Tempus spricht auch die spätere Verwendung der Präteritumsform *sprach* (2,1).

1,3 *kans*: Durch Proklise hat sich das Pron. *es* (3. Prs. Sgl. Gen. N.) unter Auswurf seines anlautenden Vokals an das vorangehende Prädikat angeschlossen (vgl. Paul §M41).

1,5 *wurbe*: Vom stV. *wërben* ist hier 3. Sgl. Konj. Prät. Der für die Bildung der Form eigentlich erforderte Umlaut (vgl. *würbe* Ba, K), kann bisweilen auch unterbleiben.¹⁵⁰⁹

1,5 *junc*: Ist hier attributives Adjektiv zu dem stM. *man* (1,5). Als vorangestelltes attributives Adj. nach unbestimmten Art. (*ein* (1,5)) flektiert das Adj. im Nom. stark (*junc* oder *junger*).

1,7 *bæsen*: Wird bei Be kommentarlos durch *lösen* ersetzt, das in der Nebenbedeutung *verschlagen, durchtrieben* meinen kann.¹⁵¹⁰

2,3 *nâh zûhten*: Die Pröp. *nâh* regiert den Dat. *zûhten* (stF.), welches hier im Pl. verwendet wird. Ba, M und K setzen stattdessen den Sgl. *zûhte*.

3,2 *dem*: Der Dat. wird durch das Prädikat *gab* (3,1) regiert.

¹⁵⁰⁵ Vgl. Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1078.

¹⁵⁰⁶ Vgl. ebd., S. 1078 sowie KLD II, S. 595.

¹⁵⁰⁷ Vgl. Wackernagel, Wilhelm; Rieger, Max (Hrsg.): Walther von der Vogelweide nebst Ulrich von Singenberg und Leuthold von Seven, Gießen 1862, S. 28.

¹⁵⁰⁸ Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1078.

¹⁵⁰⁹ Vgl. Martin, Ernst: Mittelhochdeutsche Grammatik nebst Wörterbuch zu der Nibelunge nôt, zu den Gedichten Walthers von der Vogelweide und zu Laurin. Für den Schulgebrauch ausgearbeitet, 8. Verbesserte Aufl., Berlin 1878, S. 10. Vgl. dazu auch DWb Bd. 29, Sp. 155 sowie BMZ Bd. III, Sp. 722a.

¹⁵¹⁰ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 1034a.

3,5 minnerlî: Zeigt die typische alem. Endung der Diminutiva auf *-î* (vgl. Paul §L57/1). *Minnerlî* ist Diminutiv zu *minnære*.¹⁵¹¹ In der nhd. Übersetzung wird das Substantiv adjektivisch übersetzt, während das mhd. Attribut *argez* (3,5) zum Substantiv wird.

3,6 sprechent: Wird bei K unter Verweis auf Reinmar durch *jehnt* ersetzt. In Ba.s Ausgabe *Deutsche Liederdichter* findet sich dort *sî jehent daz* (XV,196).¹⁵¹² Schon dort hatte Ba allerdings handschriftliches *sprechent* (C) zu *jehent* verändert, weil die Hss. *sprechen* für *jehen* „auch im armen Heinrich mehrfach fehlerhaft“¹⁵¹³ gesetzt hätten. Im Ahd. bezeichnet *sprechen* (intransitiv) zunächst lediglich die Lautäußerung, während *sagen/jehen* den Aussageinhalt bezeichnet und ein Objekt erfordert. Doch schon während der ahd. Periode und bis ins Mhd. erfolgen immer wieder diachrone Entwicklungen, die dazu führen, dass auch *sprechen* einen Aussageinhalt bezeichnen und transitiv werden kann¹⁵¹⁴ und insofern hier nicht falsch ist.

b) Sachkommentar:

1,3 schüllen: Das swM. *schülle* ist ein Scheltwort,¹⁵¹⁵ vermutlich mit Bezug auf Völlerei und Faulheit.¹⁵¹⁶ Diese Bedeutung könnte von der Ursprungsbedeutung des swM. *scholle* (nhd. = *Scholle, Erdhaufe*) stammen.¹⁵¹⁷ Im Mhd. bezeichnet das Kompositum *acherschülle* eine *Ackerscholle* oder einen *groben Bauern*,¹⁵¹⁸ im übertragenden Sinne also Leute, „die unersättlich im Essen und Trinken“ sind und die „vor lauter Freß- und Saufgier der Minne abgeneigt“ sind.¹⁵¹⁹ Die nhd. Übersetzung greift hier auf eine Nominalphrase mit Attribut zurück, vgl. auch *fülen güllen* (1,4).

1,4 fülen güllen: *Füle güllen* sind stinkende, faulige Moraste und Tümpel.¹⁵²⁰ *Güllen* und *schüllen* (1,3) betonen somit einerseits die Grenzen- und Maßlosigkeit und Widerwärtigkeit der Männer (vgl. 1,3).¹⁵²¹ Vgl. auch *schüllen* (1,3).

2,6 luderære: Ein *luderære* ist ein *Schlemmer* oder *Weichling*.¹⁵²² Der Rückbezug auf die Semantik von *schüllen* (1,3) würde zwar für eine nhd. Übersetzung mit *Schlemmer* sprechen, doch legt der unmittelbare Minne- und Werbekontext wiederum die Bedeutung *Weichling* nahe, denn die Minnewerbung, die die Männer zu meiden versuchen, ist ein anstrengendes und nicht eben leichtes Unterfangen. Aufgrund ihrer geringen Frustrationsgrenze in

¹⁵¹¹ Vgl. BMZ Bd. II/1, Sp. 184b.

¹⁵¹² Bartsch, *Deutsche Liederdichter*, Berlin 1901 (sowie in der 4. Aufl. von 1966), S. 68. In neueren Ausgaben von MF heißt es dort *si sprechent, daz...* (MF 167,19)

¹⁵¹³ Ebd., S. 68.

¹⁵¹⁴ Vgl. Schrod, Richard: *Althochdeutsche Grammatik II: Syntax*, Tübingen 2004 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte. A 5 / 2), S. 69 oder Schwarz, *Kurze deutsche Wortgeschichte*, S. 55f.

¹⁵¹⁵ Vgl. BMZ Bd. II/2, Sp. 127b.

¹⁵¹⁶ Vgl. DWb Bd. 15, Sp. 1955.

¹⁵¹⁷ Vgl. DWb Bd. 15, Sp. 1955.

¹⁵¹⁸ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 19.

¹⁵¹⁹ KLD II, S. 595; hier finden sich auch entsprechende Textbelege.

¹⁵²⁰ Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1116.

¹⁵²¹ Vgl. KLD II, S. 595.

¹⁵²² Vgl. Lexer Bd. 1, Sp. 1986.

Minnefragen versuchen die *luderære* ihre körperliche Befriedigung durch Ersatzhandlungen zu erlangen, in Steinmars Herbstlied etwa durch den Genuss von Speisen.

4. Interpretation

Anders als die meisten anderen Lieder im Winterstettenschen Œuvre beginnt dieses Lied recht unvermittelt mit der Klage einer *magt* (1,2)¹⁵²³. Was zunächst nach der Klage eines typischen männlich codierten Sänger-Ich höfischer Herkunft klingt, entpuppt sich mit der durch den Erzähler geäußerten Inquitformel (1,2) als Rede eines Mädchens: *Swie gerne ich wære gar fröidebære, / sô enlât mich swære* (1,1f.).

Sowohl die Klage über die eigene Schwermut, als auch der Wunsch nach Freude könnten ohne weiteres von einer höfischen Figur geäußert werden. Abhängig vom jeweiligen Verständnis des Begriffes *magt*, kann aber zwischen dieser Aussage und der sie artikulierenden Figur ein gewisser Widerspruch entstehen, da *magt* einerseits eine Bezeichnung für ein junges Mädchen höfischen Standes sein kann, andererseits aber im Sinne von (Dienst-)Magd auch ein Mädchen niederen Standes bezeichnen könnte. Letzteres würde bedeuten, dass dieses Lied mit der Rede einer unhöfisch codierten Figur beginnt, in der diese mit der *klage* eine höfische Redeform für sich beansprucht. Das Sprachregister des Mädchens zeigt am Beginn eher eine höfische Tonart. In dem Gebrauch von Ausdrücken wie *fröidebære* (1,1) und *swære* (1,2) spiegelt sich gar das Konzept der hohen Minne, was dazu animiert, die Rede des Mädchens eher im Kontext der höfischen Adelsgesellschaft zu verorten.

Bereits im zweiten Stollen ändert sich das Sprachregister des Mädchens dann aber rasant. Ihre Ausdrucksweise konterkariert das für eine höfische *klage* vorgesehene hohe Register. Sie schimpft: *[D]ie man sint schüllen: wer kans erfüllen, / die fûlen gûllen gar verzagt?* (1,3f.). Dieses vulgäre Schimpfen erscheint selbst für jemanden von niederem Stand überzogen. Die Implikationen der hohen Minne werden nun konterkariert, aber nicht nur durch das Sprachregister, sondern auch der Inhalt der Rede. Statt eines leidenden Minnewerbers, der sich ergeben in sein Schicksal fügt, ohne dabei aber seinen Dienst zu unterbrechen, wettet dieses Mädchen ohne Maß und Reue. Höfische *swære* (1,2) drückt sich hier eher als Wut gegenüber dem männlichen Geschlecht aus.

Der Grund für den Ärger des Mädchens erklärt sich schließlich im Abgesang: Sobald die Männer, auf die sich die Wut des Mädchens richtet, mitbekämen, dass ein junger Mann um eine Frau würbe, würde ihr böses Gerede diese Werbesituation scheitern lassen (vgl. 1,5ff.). Dieses schädigende Verhalten verurteilt das Mädchen mit harten Worten und verschafft ihrem Urteil Autorität, indem sie sich auf die höchste religiöse Instanz beruft und diese um Bestrafung jener Männer ersucht: *got, der schende ir lîp* (1,8). Unter der Voraussetzung, dass das Mädchen von niederem Stand ist, wirkt ihre Empörung insofern komisch, als ihr

¹⁵²³ Zur Figur der *maget* oder des *megedîn* vgl. auch Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 166–175.

eigenes Redeverhalten sich als die *bæsen worte* (vgl. 1,7) klassifizieren liesse, die sie beklagt. Somit legt sie selbst das Verhalten an den Tag, das sie verurteilt.

Über das Mädchen hinaus kennzeichnet sich die textinterne Kommunikationssituation hier durch ein Sänger-Ich, welches im gesamten Lied lediglich mit zwei neutralen Inquitformeln (vgl. 1,2 und 2,1) in Erscheinung tritt und ansonsten vollständig im Hintergrund verbleibt. Auf diese Weise erscheint die Rede des Mädchens ungefiltert und so, als würde sie nicht durch eine Erzählinstanz reproduziert. Dass sie in keinsten Weise kommentiert wird, erweckt den Anschein, als wäre die Rede tatsächlich in genau dieser Form erfolgt. Das Ausbleiben von Erzählerkommentaren verlangt darüber hinaus vom imaginierten Publikum, sich selbst ein Urteil zu bilden. Es entsteht folglich eine nahezu ungebrochene Kommunikationsbeziehung zwischen dem Publikum und dem Mädchen.

Bereits am Beginn der zweiten Strophe tritt die Erzählinstanz mit der Inquitformel *[s]i sprach* (2,1) zum letzten Mal auf. Das Sänger-Ich leitet hier eine Rede ein, die erst mit dem Ende des Liedes endet. In ihrer Rede legt das Mädchen seinen Fokus nun auf die Werbetätigkeit der Männer. Sie kritisiert, dass diese nicht mehr um Frauen werben, weil sie zu bequemen, prahlerischen Weichlingen verkommen sind: *Mich wundert, daz under hundert / niht ûz besundert ist ein man, / der wîbes êre nâh zûhten lêre / mit willen mêre* (2,1ff.). Der Fokus liegt hier auf der nicht mehr vorhandenen Anstrengungsbereitschaft der Männer, Minnedienst zu verrichten, um das Ansehen der Frauen zu ehren. Diese Kritik des Mädchens besitzt durchaus poetologischen Gehalt, zielt sie doch darauf ab, dass Minnedienst harte Arbeit ist, die oft – immer – unvergolten bleibt.

Im Vergleich zur Vorstrophe ist die Rede des Mädchens hier auffällig, weil sie hinsichtlich ihres Duktus jetzt weniger vulgär ist, aber wieder Schlagworte enthält, die eigentlich der höfischen Kommunikation vorbehalten sind, insbesondere *êre* (2,3) und *nâh zûhten* (2,3). Offen bleibt, ob diese nun entweder Ausweis des adligen Standes des Mädchens sind oder ob sie doch nur für den Versuch eines Mädchens von niederem Stande stehen, die höfische Kommunikation zu imitieren. Das Scheitern dieses Versuchs birgt mit Blick auf die Performativität ihrer Rede eine Menge komisches Potential.

Zweifel an der Höflichkeit des Mädchens werden auch dadurch hervorgerufen, dass es in seiner Rede stark generalisiert und sich ausnahmslos auf alle Männer bezieht. Eine Pointe ruht zudem darin, dass die Vorwürfe des Mädchens – sollten sie zutreffen – alle Männer eigentlich als unhöfisch ausweisen würden. Die Tatsache, dass sich das Mädchen durch seine misslungene Imitation höfischer Rede eher selbst der Lächerlichkeit preisgibt, spricht dafür, dass sie nicht der höfischen Adelsgesellschaft angehört. Ansonsten würde wohl kaum auf ihre Kosten Komik erzeugt werden.

Diese Lesart ergibt auch mit Blick auf das Publikum dieses Liedes, das sich mit großer Wahrscheinlichkeit im höfischen Milieu verortet, Sinn – immerhin wirft ein naives bäuerliches Mädchen den Höflingen Unhöflichkeit vor und spricht ihnen ohne Umschweife ihre Standesberechtigung ab. Wenn diese Anmaßung nicht die ernsthafte Entrüstung der

Zuhörer hervorruft, so doch mit Sicherheit deren Belustigung, die mit einer Geringschätzung der unverfrorenen *magt* verbunden ist, welche sich allein schon deshalb lächerlich macht, weil sie Dinge behauptet, die sie aufgrund ihrer sozialen Herkunft gar nicht wissen kann. Aber selbst wenn das Mädchen aus dieser adligen Elite stammte, wäre eine solche Behauptung ihrerseits aufgrund der höfischen Hierarchien mindestens gewagt. Welcher Lesart am Ende auch der Vorzug eingeräumt wird – das Mädchen geriert in beiden Fällen zum Gespött des Publikums.

Das den Aufgesang abschließende *nû sehet an* (2,4) richtet sich als Teil Mädchenrede zunächst an die imaginierten Rezipienten. Gleichwohl manifestiert sich in dieser Publikumsanrede zugleich die Performativität des Liedes bzw. der Mädchenrede (2. Ordnung): Sie ist Teil einer Aufführung und damit inszeniert. Im Sinne eines Apokoinu lässt sich *nû sehet an* sowohl auf den vorangehenden als auch auf den nachfolgenden Satz beziehen und besitzt somit neben seiner performativitätsmarkierenden Funktion auch eine Bindegliedfunktion.

Die im Aufgesang begonnene Schimpftirade des Mädchens setzt sich im Abgesang fort; weiterhin werden vor allem die Männer beschimpft: *sî sint endelich allesamt / bî den wîben swære: die luoderære / sint ruomesære und uns gevære / und gar verschamt* (2,5ff.). Die Anschuldigungen richten sich auf Männer, die den Werbedienst anderer durch ihr Gerede verunglimpfen (vgl. 1,5ff.) und sich lieber in Prahlerei ergehen, anstatt ihre gesellschaftlich vorgesehenen Werbeaufgaben wahrzunehmen. Durch die Aktivierung allgemeinen Gattungswissens gewinnt diese Aussage maßgeblich an Gehalt: So erinnern beispielsweise die zahlreichen leidenden Minnewerber, die in all den Liedern des Winterstettenschen Œuvres auftreten, an die Erschwernisse und Belastungen, die höfischer Werbedienst für die Werbenden bedeutet.

Die vom Mädchen gebrauchten Begrifflichkeiten *luoderære* und *ruomesære* stellen damit einen deutlichen Kontrast zu der mühseligen Werbeaufgabe dar, denn *luoderære* zeichnet das exakte Gegenbild zu einem höfischen Minnediener. Es bezeichnet eine Person, die Schwierigkeiten und Anstrengungen meidet und sich lieber von einfachen Genüssen und Verlockungen, z. B. dem Essen, verführen lässt. Der Vorstellung des vorbildlichen höfischen Minnewerbers entsprechen diese Eigenschaften nicht. *Ruomesære*, das auf einen prahlerischen Menschen abzielt, der sich entweder zu Unrecht bestimmter Eigenschaften rühmt und/oder hierin maßlos übertreibt, vervollständigt das Negativbild, das bereits durch *luoderære* aufgerufen wird. Besonders die Semantik der Maßlosigkeit, die *ruomesære* impliziert, ist im Kontext mit *luoderære* bedeutsam, weil dadurch das Bild eines Mannes gezeichnet wird, der sich nicht nur einfachen Verlockungen hingibt, sondern dies auch in einer ausschweifenden, exzessiven Weise tut. Die von der hohen Minne geforderte *mâze* wird dabei unterlaufen.

Die vom Mädchen vorgetragene Ablehnung dieser Männer schützt folglich gewissermaßen die Konventionen der hohen Minne, so dass die grundsätzliche Ablehnung – anders als die

Vortragsweise – kein komisches Potential besitzt. Der Duktus des Mädchens generiert allerdings auch weiterhin Komik, denn er spiegelt teilweise genau das Verhalten wider (Nachlässigkeit, Liederlichkeit, Disziplinlosigkeit), welches das Mädchen bei anderen verurteilt. So bleibt die Figur des Mädchens weiterhin dem Spott der Zuhörer ausgesetzt, indem sie sich als Teil der Hofgesellschaft entweder über die Regeln der höfischen Kommunikation hinwegsetzt oder indem sie sich als naives Mädchen niederen Standes erlaubt, das Verhalten der Hofgesellschaft verurteilen zu dürfen.

In der dritten Strophe vergleicht die *magt* den gegenwärtigen Zustand mit der Vergangenheit, die sprachlich durch einen Tempuswechsel (Präteritum) und ein entsprechendes Adverb markiert werden: *Hie vor gab minne fröide gewinne / dem mannes sinne dur daz jâr* (3,1f.). Das Mädchen erinnert in Anbetracht der Männer, die eine leicht zu erlangende Freude bevorzugen, an die Zeit, als die Minnewerber sich mit der Bitte um Unterstützung ihrer Minneangelegenheiten noch an die personifizierte Minne wendeten. Dabei lässt das Mädchen keinen Zweifel daran, dass das Vergangenheitsmodell, demgemäß Freude von der Minne abhängig ist, seinem Wunsch entspricht. Die (höfische) *fröide* (3,1) bildet mit all ihren Implikationen den vom Mädchen positiv bewerteten Gegenentwurf zu den *luoderære* und *ruomesære*, welche eine leicht zu erwerbende Freude vorziehen. Scharf kritisiert die *magt*: *[S]wer sî nu suochet ald dir geruochet, / der ist verfluochet: dest leider wâr* (3,3f.).

Im Abgesang der dritten Strophe kommen schließlich *die jungen* (3,6) zu Wort, die wie die *magt* zu einem scharfen Urteil kommen: *[E]st ein argez minnerlî* (3,5). Die jungen Männer, *die hie vor sungen / nâch êren rungen* (3,6f.), also Minnewerbung im klassischen höfischen Sinne vollzogen, verurteilen ebenfalls die vom Mädchen geschilderte Werbepraxis derjenigen, die nur auf schnelle Freuden aus sind. Die Kritik dieser vorbildlichen Minnewerber, die jetzt aber auch *verdrungen* (3,8) sind, verschafft dem vorangehenden Urteil des Mädchens Autorität, denn schließlich wird ihr Anliegen von der Gegenseite der männlichen Betroffenen gewissermaßen untermauert. Auch die klassischen Minnewerber leiden unter denjenigen, die Minnewerbung nicht mehr ernst nehmen, sondern sie als *ruomesære* und *luoderære* als leichtfertigen und bedeutungslosen Zeitvertreib betrachten.

Mit dem Autoritätsargument der männlichen Betroffenen findet sich am Ende des Liedes ein klares poetologisches Statement, das die alten Werte der hohen Minne affirmiert. Beklagt wird der „Wertewandel im Verhalten der Männer gegenüber den Frauen: Einer, der das Ansehen der Frauen heben wolle und nach Minne der alten Art strebe, gelte nicht mehr“¹⁵²⁴. Im Terminus *êren* spiegelt sich der Wert wider, welcher der traditionellen Form des Werbedienstes zugedacht wird und der auf die hohe gesellschaftliche Anerkennung der Minnediener abzielt und in diesem Sinne eine der zentralen Qualitäten höfischen Lebens darstellt.

Die textinterne Kommunikationssituation der dritten Strophe zeichnet sich durch ein Sängers-Ich aus, das nahezu vollständig in den Hintergrund tritt und nicht einmal mit Inquitformeln

¹⁵²⁴ Obermaier, Nachtigallen, S. 129.

auftritt. Alle metakommunikativen Ausdrücke sind dem Mädchen in den Mund gelegt, das in seiner Rede zwar auch die anderen jungen Männer zitiert (*sprechent nû die jungen* (3,6)), dessen Worte aber ansonsten ungefiltert an den Rezipienten gelangen. Da die Rede des Mädchens sehr explizit ist und sie ihre Kritikpunkte deutlich benennt, ist deren Kommentierung durch die Instanz des Sänger-Ich nicht nötig.

Mit der Rede des Mädchens werde nach Obermaier die „Unzeitgemäßheit des Minnesangs“¹⁵²⁵ kritisiert, die der Zeit angelastet werde: Das Lied offenbare somit nicht Minnesang- sondern Zeitkritik. Tatsächlich wird mit Blick auf einen temporalen Aspekt das Frühere der Gegenwart vorgezogen, indem die gegenwärtige Minnesangssituation als weniger ehrenhaft eingestuft wird als die vorangehende. Dieser Abwägungsprozess impliziert jedoch keine Aussage über die Unzeitgemäßheit des Minnesangs, denn es geht weder um die Qualität, noch um die Angemessenheit des Minnesangs in der Gegenwart. Die im Lied entworfene Darstellung vermittelt vielmehr den Eindruck, als sei die vergangene Minnesangszeit – im Vergleich zum aktuellen Zustand – das zurück ersehnte Ideal. Dies indiziert allerdings durchaus die fortwährende Zeitgemäßheit des traditionellen Minnesangs. Dass dieser in der Gegenwart aus Gründen, die mit seinen einstigen Produzenten zusammenhängen, nicht stattfindet, ist hingegen ein anderer Aspekt.

Auf ihn richtet sich die poetologische Kritik des Liedes, das exemplarisch aufzeigt, dass das hohe Register des traditionellen Minnesangs dort ins Bodenlose abgeleitet (Mädchen) und nur noch als Gegenstand von Komik taugt, wo er nicht mehr ernsthaft, das heißt unter Würdigung der Werte der hohen Minne, praktiziert wird (die Männer). Gleichwohl erlaubt die Minnesangsgattung poetologisch auch diesen pointierten Entwurf eines Gegenszenarios. Damit verweist die Gattung einerseits auf ihren eigenen Kunstcharakter und ihre Unterhaltungsfunktion, andererseits affirmiert dieser ins Lächerliche gezogene Gegenentwurf zum hohen Register des klassischen Minnesangs letzteren gleichzeitig. Um nicht als Ablehnung dessen zu wirken, kommt der Rolle des Mädchens, dessen unklare soziale Konturierung sicherlich Kalkül ist, eine zentrale Rolle zu: Sie vertritt gewissermaßen das Sänger-Ich, dessen Figur nicht in der Lage wäre, den Sittenverfall der anderen Minnesänger so scharf und polemisch zu kommentieren, ohne dabei die Konventionen der hohen Minne und ihrer Gattung ad absurdum zu führen.

Das Winterstettensche Lied ist in der mediävistischen Forschungsgeschichte¹⁵²⁶ als eine Referenz auf Steinmars Herbstlied¹⁵²⁷ aufgefasst worden. Tatsächlich fallen einige lexikalische Parallelen zwischen beiden Liedern unmittelbar auf. Während es bei Ulrich

¹⁵²⁵ Obermaier, Nachtigallen, S. 129.

¹⁵²⁶ So etwa bei Händl, Rollen, S. 313ff., Hausner, Spiel mit dem Identischen, S. 375ff. und Obermaier, Nachtigallen, S. 129ff.

¹⁵²⁷ Mehr zum Herbstlied Steinmars bei Bolduan, Viola: Minne zwischen Ideal und Wirklichkeit. Studien zum späten Schweizer Minnesang, Frankfurt a. M. 1982, S. 106–111, Obermaier, Nachtigallen, S. 129f. und de Boor, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 3.1, S. 292.

heißt, *die luoderære / sind ruomesære* (2,6f.) und *,est ein argez minnerlî‘, / sprechent nû die jungen* (3,5f.), klingt Steinmars abschließende Strophe so:

*Sît si mir niht lônên wil,
der ich hân gesungen vil,
seht, sô wil ich prîsen
Den, der mir tuot sorgen rât
herbest, der des meien wât
vellet von den rîsen.
Ich weiz wol, ez ist ein altez mære,
daz ein armez minnerlîn [Hervorh. L.K.] ist rehte ein marterære.
seht, zuo den was ich gewetten:
wâffen!
die wil ich lân und wil inz luoder treten (Steinmar 1,1).¹⁵²⁸*

Nach Hausner sei das Lied Ulrichs als „gezielte Polemik“¹⁵²⁹ des Dichters gegen Steinmar zu werten: Es handele sich um eine „prononcierte Replik auf Steinmars poetologisches Programm“¹⁵³⁰. Die fiktionale Aufbereitung des Themas zeige, dass Ulrichs Lied als Fortsetzung des Herbstliedes zu verstehen sei, da die weibliche Figur Ulrichs, welche das (Minne-)Verhalten der jungen Männer kritisiere, jene Minnedame sei, der Steinmar in seinem Herbstlied eine Absage erteile:

Ulrich evoziert also zweifelsohne bewußt gerade jenes literarische Modell, in dem Steinmar am provokantesten sein poetologisches Programm formuliert hatte, um auf der Basis der gegnerischen Argumentation lediglich durch Verkehrung der Vorzeichen seine kontrastive Position zum Ausdruck zu bringen. Die dem Herbstlied innewohnende polemische Tendenz fällt hiebei [sic!] durch den Perspektivwechsel wie ein Bumerang auf Steinmar selbst zurück.¹⁵³¹

Hausners Lesart setzt den intertextuellen Bezug Ulrichs auf Steinmar voraus. Diesen begründet sie mit motivischen (und lexikalischen) Parallelen zwischen Ulrich und Steinmar. Dass diese allerdings noch kein ausreichendes Indiz für das intertextuelle Schaffen Ulrichs von Winterstetten sind, sei einmal dahingestellt. Nur ein kriteriengeleiteter Vergleich¹⁵³² beider Texte kann Hausners Intertextualitätsthese stützen – oder eben widerlegen.

Die Parallelen zwischen Ulrichs und Steinmars Lied konzentrieren sich im Wesentlichen auf die Lexik von *arges minnerlî* und *luoderære*. Der quantitative Umfang dieser Parallelen ist gering, da einerseits insgesamt nur wenige Lexeme betroffen sind und andererseits lediglich zwei Textstellen diese lexikalische Parallelität aufweisen. Die Verwendung der Lexeme bei Ulrich erfolgt jedoch sehr prononviert, was sie in den Fokus der Rezipienten rückt. So finden

¹⁵²⁸ Zitiert nach Schiendorfer, *Die Schweizer Minnesänger*, S. 280.

¹⁵²⁹ Hausner, *Spiel mit dem Identischen*, S. 378.

¹⁵³⁰ Ebd., S. 378.

¹⁵³¹ Ebd., S. 378f.

¹⁵³² Die Beschreibung der Referenz und ihrer spezifischen Einbindung in den Liedkontext anhand mehrerer Kriterien soll verdeutlichen, wie sich der Bezug auf Steinmar im Einzelnen darstellt. Weiterhin soll exemplarisch gezeigt werden, dass der Begriff „Zitat“ unscharf ist, weil er zur Beschreibung recht unterschiedlicher Phänomene herangezogen wird, was wiederum in einer Debatte über Retextualisierungsphänomene (oder die Epigonalität von Dichtern) zu Missverständnissen und Fehlinterpretationen führt. Andererseits geht es darum, aus der spezifischen Aktualisierung der Bezugnahmen Schlussfolgerungen über die spezifische Funktion der Referenz abzuleiten.

sich die Lexeme an ähnlichen Positionen in zwei aufeinanderfolgenden Abgesängen. *Luoderære* wird zudem durch den Reim mit *ruomesære* (2,7) pointiert, das darüber hinaus semantische Parallelen zu *luoderære* aufweist. Zuletzt lenkt auch der Imperativ *nû sehet an* (2,4) die Aufmerksamkeit auf die Folgeaussagen und markiert damit deren Wichtigkeit im Liedkontext.

Auch *argez minnerlî* (3,5), das am Abgesangsbeginn steht, besitzt eine exponierte formale Position, durch die es hervorgehoben wird. Exponierend wirkt ferner die Tatsache, dass es als wörtliche Rede inszeniert ist, welche von dem Mädchen wiedergegeben wird und durch das nachfolgende *sprechent nû die jungen* (3,6) eindeutig als ein Zitat gekennzeichnet wird.

Es zeigt sich, dass Ulrich beide Begriffe mittels unterschiedlicher Techniken prononciert.¹⁵³³ Was die Annahme einer Referenz auf Steinmar ebenfalls stützt, ist der Umstand, dass beide Textstellen sich auf die erste Strophe Steinmars beziehen und ihr Bezugspunkt folglich sehr präzise einzugrenzen ist. So wird Steinmars Textstelle auch durch den mehrfachen Bezug auf diese Textstelle betont.

Wenn es also um die Frage nach der semantischen Tiefendimension geht, die Ulrichs Lied durch den Bezug auf Steinmar erhält, so ist vorher vor allem nach der Bedeutung der ersten Strophe Steinmars zu fragen. In dieser erzählt ein Sänger-Ich, wie sein erfolgloser Minnedienst dazu führt, dass es sich den personifizierten Herbst als seinen neuen Dienstherren erwählt. Statt weiterhin als leidender Minnewerber aufzutreten, will das Sänger-Ich nun stattdessen der Schlemmerei (also dem „einfachen“ Genuss) frönen. Inhaltlich fokussiert die Strophe folglich die Wahl des Sänger-Ich, sich einfachen Freuden hinzugeben, statt in fortwährendem Leid im Dienste der Minneherrin auf höhere Freuden zu hoffen. Der Herbst selbst spielt in der ersten Strophe zunächst eine untergeordnete Rolle; er ist lediglich Mittel zum Zweck, weil er dem Sänger-Ich zur Freude verhilft.

Wenn sich Ulrich nun aber auf diese Strophe Steinmars bezieht, so kann seinem Lied durch diesen Bezug keine Semantik eingeschrieben werden, die auf eine generelle Absage der Steinmarschen Herbstliedprogrammatik hinausläuft. Denn diese entwickelt sich erst in den Folgestrophen des Hebstliedes, während der Fokus der ersten Strophe darauf liegt, den Wechsel des Dienstherren bzw. der Dienstherrin zu begründen – welcher im Lied Ulrichs zumindest so nicht erfolgt.

Folglich kann Ulrichs Lied entgegen Hausner keine Replik auf das poetologische Programm Steinmars darstellen. Trotz motischer Parallelen unterscheiden sich beide Lieder hinsichtlich inhaltlicher Kernelemente. Bei Ulrich geht es darum, dass sich manche Männer (nicht das Sänger-Ich) vorzugsweise Freuden zuwenden, die ohne Mühe zu erwerben sind. Bei Steinmar wird hingegen detailliert geschildert, welche Freuden der Herbst als Dienstherr dem Sänger-Ich im Einzelnen zu bringen vermag, wobei die generelle Entscheidung sich

¹⁵³³ Über die Lexik hinaus ließe sich das Genussmotiv (besonders in Bezug auf Nahrung), das bei Steinmar programmatischen Charakter besitzt, bei Ulrich allerdings lediglich in *luoderære* mitschwingt, als motivische Parallele zwischen den Liedern anführen. Diese ist allerdings nur schwach ausgeprägt.

einfachen Freuden zuzuwenden, bei Steinmar nur einleitend Erwähnung findet, bei Ulrich aber wichtiges Thema ist. Wenn aber Ulrichs Lied nicht als Absage an Steinmars Herbstliedtypus zu begreifen ist, so kann es entgegen Hausner auch nicht als Ausdruck einer Dichterfehde gelten: Ulrichs Lied ist zwar polemisch, doch richtet sich die Polemik nicht primär gegen Steinmar.¹⁵³⁴

Vielmehr ist mit Händl und Obermaier davon auszugehen, dass Ulrich sich anhand des Bezugs zu seinem prominenten Dichterkollegen gegen das „literarische Muster der *luoderære*“¹⁵³⁵ wendet, das auch schon in Steinmars erster Strophe zitiert wird. In diesem Fall ist die Kritik an Menschen, die nach einfachen Genüssen statt nach hoher Freude streben, das Thema, das die Lieder beider Dichter miteinander teilen. Dies schließt unterschiedliche Positionen hinsichtlich der Minne- und Freudekonzeptionen¹⁵³⁶ beider Dichter aber nicht aus.

Durch die Referenz auf Steinmars Herbstlied bzw. auf einen der poetologischen Diskurse, den auch Steinmar in seinem Herbstlied anführt, vermag Ulrich an einer poetologischen Diskussion teilzunehmen, die sich um unterschiedliche Konzeptionen von (Minnesang-)Freude dreht. Der traditionellen höfischen Freude wird eine durch einfache Genüsse erworbene Freude entgegengestellt. Zumindest Ulrich inszeniert sein Lied aber so, dass die Abkehr von der höfischen Minnewerbung, die von einem – möglicherweise – sozial niedrig gestellten Mädchen geäußert wird, ein hohes Maß an Komik hervorruft. Diese Komik selbst verweist gewissermaßen auf den performativen Rahmen des Liedes und ist in diesem Sinne zugleich als poetologisches Statement in Bezug auf die (Unterhaltungs-)Funktion von Minnesang (als Dichtung) zu verstehen (2. Ordnung).

Sofern im Lied von einem ständisch niedriger stehenden Mädchen auszugehen sei, fungiere das Lied nach Wachinger als ironische Brechung der höfischen Minneklage: Durch den Duktus der nicht-höfischen Frauenfigur werde das für eine Minneklage erforderliche höfische Sprechregister mehrfach in schärfster Weise unterlaufen.¹⁵³⁷ Dem ist hinzuzufügen, dass sich die Frauenfigur in ihrem Versuch, ein höfisches Verhalten nachzuahmen, selbst lächerlich macht und damit dem (Publikums-)Spott preisgibt. Sie erscheint als einfältig und naiv, wodurch letztlich auch ihre Kritik an Autorität einbüßt und abqualifiziert wird.

Ferner kritisiert das Mädchen selbst nicht die Implikationen der höfischen Minneklage. Ihre Kritik richtet sich vielmehr auf die Männer, die sich nicht an die Regeln der höfischen Minneklage halten und den Werbedienst durch ihr abfälliges Verhalten entwürdigen. Diese

¹⁵³⁴ Vgl. Hausner, *Spiel mit dem Identischen*, S. 378. Problematisch ist diese Lesart auch, weil nach Händl nicht zu beweisen sei, dass beide Dichter zur selben Zeit und im selben geographischen Umkreis dichterisch tätig gewesen seien (vgl. Händl, *Rollen*, S. 315). Hausner begründet hingegen den persönlichen Kontakt zwischen beiden Dichtern ausführlich, was zumindest insofern nicht verwundert, als dieser die argumentative Ausgangsbasis für ihre These der Steinmarpolemik Ulrichs von Winterstetten ist (vgl. Hausner, *Spiel mit dem Identischen*, S. 276).

¹⁵³⁵ Obermaier, *Nachtigallen*, S. 129.

¹⁵³⁶ Vgl. Händl, *Rollen*, S. 316.

¹⁵³⁷ Vgl. Wachinger, *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, S. 743.

Inhaltskomponente ist nicht mit einem poetologischen Bruch mit den Konventionen der hohen Minne – oder der Gattung, in der diese ihre Verankerung finden – gleichzusetzen. In den Mittelpunkt der Kritik rückt eher eine bestimmte Personengruppe, die durch ihr unhöfisches Verhalten eine höfische Tradition gefährdet. Indem aber auch die Kritikerin selbst unhöfisches Verhalten zeigt, wird eben dieses zum eigentlichen Ziel des Spotts und zum Gegenstand der Kritik. Die im Lied vollzogene Problematisierung der literarischen Bedingungen (2. Ordnung), die für das Funktionieren der Minnesangsgattung konstitutiv sind, stellt aber keine Brechung mit der Gattung an sich dar.¹⁵³⁸

Der komische Effekt, der durch die Rede des Mädchens generiert wird, wird auch dadurch verstärkt, dass die textintere Kommunikationssituation durch semantische Leerstellen geprägt ist, die durch ein Zurücktreten der Sänger-Ich-Rolle generiert werden. Das Sänger-Ich ist nicht (mehr) Teil der Minnehandlung,¹⁵³⁹ sondern gibt als außenstehende Erzählinstanz die Rede einer anderen Figur kommentarlos wider. Diese ungefilterte Redewiedergabe führt dazu, dass die unhöfische Rede einer vermutlich ungebildeten Frauenfigur ungefiltert an (imaginierte) Rezipienten gelangt, die sich in einem höfischen Milieu verorten und über eine entsprechende literarische Bildung verfügen. Mit seinem eigenen Zurücktreten gibt das Sänger-Ich das Mädchen mit seiner missglückten Nachahmung der höfischen Kommunikation schonungslos der Lächerlichkeit des höfischen Publikums preis.

5. Auswahl Literatur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1078; Bolduan, Minne zwischen Ideal und Wirklichkeit; de Boor, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 3.1; Eikermann, Denkformen, bes. S. 142 u. S. 302; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, bes. S. 166–175; Händl, Rollen, bes. S. 311ff.; Hausner, Spiel mit dem Identischen, S. 378ff.; Höver/Kiepe, Epochen der deutschen Lyrik, S. 304 (Übersetzung), KLD II, S. 594f.; Kuhn, Minnesangs Wende, Obermaier, Nachtigallen; Ranawake, Strophenkunst, S. 253–255 und S. 310–312; Schlager, Estampie; Schnell, Causa amoris, S. 112; Schrodtt, Althochdeutsche Grammatik II: Syntax; Schwarz, Kurze deutsche Wortgeschichte; Touber, Strophenformen, bes. S. 19, 79 und 106; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, bes. S. 77; Wachinger, Deutsche Lyrik des späten Mittelalters; Wackernagel/Rieger, Walther von der Vogelweide, S. 28.

¹⁵³⁸ Dahingehend muss auch Händls Aussage, dass die Klage des Mädchens sich nicht gegen „reale“ Zustände, sondern gegen ein literarisches Muster wende, eingeschränkt werden (vgl. Händl, Rollen und pragmatische Einbindung, S. 314). Denn die Klage des Mädchens richtet sich nicht gegen ein literarisches Muster; kritisiert wird vielmehr, dass die Bedingungen für das Funktionieren dieses literarischen Musters nicht erfüllt sind.

¹⁵³⁹ Obermaier bemerkt, dass das Sprechen über Minnesang als Gattung sich außerhalb des für den Minnesang typischen Koordinatensystems vollziehe, das durch Sänger-Ich, Besungener und Publikum determiniert werde (vgl. Obermaier, Nachtigallen, S. 129). Zutreffend ist, dass das Sänger-Ich dieses Liedes tatsächlich nicht mehr unmittelbarer Teil der Minnehandlung ist, ergo nicht die Rolle eines Werbenden übernimmt. Zudem wird auch die klassische Rolle der besungenen Dame umcodiert. Die Umcodierung der Rollen führt zu einer im Vergleich zum klassischen Werbelied veränderten Kommunikationssituation.

Lied 38

1. Allgemeine Angaben

C: 95^{ra}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XLV.	36.XLV.	XXXVIII.	59.XXXVIII
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	10	2.
		3.	19	3.
		4.	28	4.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Die Handschrift lässt nach den vier überlieferten Strophen sieben Zeilen Platz. Das entspricht dem Raum für eine weitere Strophe.

2. Form

a) *Strophenschema*: 5wa 5mb / 5wa 5mb // [2mc+3wd] 5wd 5mc / 4me 3me.

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone mit drittem Stollen (Da-Capo-Form).

55 / 55 / 555 // 43

I. 1. Stollen (V. 1–2)	A
II. 2. Stollen (V. 3–4)	A
III. Abgesang (V. 5–7)	BA*
IV. Refrain (V. 8–9)	R

Die beiden Aufgesangsstollen bestehen aus jeweils einem Fünfheberpaar, deren Versenden einen Wechsel aus weiblicher und einsilbig-männlicher Kadenz zeigen. Dem Wechsel des Kadenzgeschlechts entspricht auch ein Wechsel der Reime, so dass der Aufgesang insgesamt eine Kreuzreimstruktur zeigt (ab ab). Während die Stollengrenzen sich durch Asynaphie kennzeichnen, ist innerhalb der Stollen synaphischer Versübergang zu beobachten.

Die Gleichförmigkeit des Aufgesangs wird an der Abgesangsspitze kurzzeitig unterbrochen. Der Abgesang fällt mit drei Versen zwar ein wenig knapper aus als der Aufgesang. Der abgesangseinleitende Fünfheber zeigt Zäsur nach der zweiten Hebung. Auf diese Weise entsteht an der Zäsurstelle eine einsilbig-männliche Kadenz, die Reim mit dem Abgesangsschluss bildet. Das Versende der Abgesangsspitze bildet hingegen weiblich kadenzierten Reim mit dem Folgevers (ddc). Während die Abgesangsspitze durch ihre Zäsureigenschaften gewissermaßen metrisch pointiert wird, besteht der Rest des Abgesangs aus einer Stollenrepetition, d. h. auf die Abgesangsspitze folgt ein Fünfheberverspaar. Trotz ihrer abweichenden Struktur wird die Abgesangsspitze durch Synaphie und Reim in den Abgesang eingebunden.

Dem insgesamt verhältnismäßig gleichbleibenden kanzonalen Teil der Strophe schließt sich ein Refrain an, der aus einem Vier- und einem Dreiheber besteht. Das Verspaar zeigt zweisilbig-männliche Kadenz sowie Paarreim am Versende und ist darüber hinaus synaphisch verbunden. Mit dem Refrain gewinnt die Strophe abschließend noch einmal kurz

an Dynamik, bevor sie mit Beginn der Folgestrophe wieder in relative Gleichmäßigkeit zurückfällt. Die relativ unkapriziöse, gleichbleibende Struktur lässt vermuten, dass die in diesem Bereich „fehlende“ Dynamik im Stropheninhalt zu finden ist. Zumindest ist zu konstatieren, dass die unaufgeregte Rhythmik wenig Aufmerksamkeit auf sich zieht, was umgekehrt den Fokus des Rezipienten auf den Inhalt lenkt.

Die Strophe stellt hinsichtlich ihres regelmäßigen fünfhebigen Baus ein „Unikat“¹⁵⁴⁰ dar: Sie ist – etwa im Gegensatz zu den fünf Fünfheberstrophen bei Gottfried von Neifen – Ulrichs einziges Lied aus Fünfhebern. Kuhn erklärt in Bezug auf die Genese dieses Typs, dass die gleichversigen Viererstrophen durch ihr Übergreifen auf einen fünfhebigen Strophenotyp gestützt würden,¹⁵⁴¹ so dass der Fünfhebertyp aus dem Vierhebertyp hervorgegangen sei.

Gleichwohl ist die fünfhebige Strophenform in der lyrischen Formtradition durchaus gängig.¹⁵⁴² Während romanische Fünfheberstrophen in der Regel auftaktig sind, stellt die auftaktlose Fünfheberkanzone eine eher unabhängige deutsche Weiterbildung jener dar.¹⁵⁴³ Da aber dieser spezifische fünfhebige Strophenotypus im Romanischen weit verbreitet sei und zudem „aufklärend[e] Einzelzüge und -formen“ fehlen, lasse sich die Frage nach der provenzalischen oder nordfranzösischen Herkunft der Strophenform nach Ranawake „überhaupt nicht sicher beantworten“¹⁵⁴⁴. Auch Kuhn räumt ein, die Herkunft des Fünfhebertyps sei „vielleicht auch vieldeutig“¹⁵⁴⁵.

Als weitaus bedeutsamer als die Frage der Herkunft wird die Verwandtschaft zwischen den Fünfheberkanzonen Ulrichs von Winterstetten, Walthers von der Vogelweide, Gottfrieds

¹⁵⁴⁰ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 81.

¹⁵⁴¹ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 52. Auch Streicher verweist auf die Ähnlichkeit der Winterstettenschen Vierheberstrophen mit diesem fünfhebigen Typ und beschreibt dessen Ähnlichkeiten zu der „formalen Ausgangsform“ von Lied 20 und dessen „Derivaten“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 81f.).

¹⁵⁴² Bei deutschen Dichtern ist der fünfhebige Aufgesang weit verbreitet (vgl. Toubert, Strophenformen, S. 145ff.). Die meisten der bei Toubert aufgelisteten Formen weisen allerdings Unterschiede zu dieser Strophe hinsichtlich Reimung, Kadenzierung oder Auftaktregelung auf und stimmen lediglich in Bezug auf die Fünfhebigkeit überein. Genaugenommen ist daher von ähnlichen und nicht von identischen Strophenformen zu sprechen. Streicher verweist darüber hinaus auf die Grundform der siebenzeiligen romanischen Kanzone, deren „kommune Form [...] gleicherweise den mittellateinischen, den romanischen und den deutschen Bereich beherrscht“ (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 446).

¹⁵⁴³ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 221. Ranawake verweist darüber hinaus auf einen Siebenzeiler Ulrichs von Lichtenstein (XLII), der hinsichtlich seiner Strophengliederung mit Kadenzwechsel und Pausenreim nahezu identisch mit der Winterstettenschen Strophe ist. Beide Strophen unterscheiden sich lediglich hinsichtlich des Pausenreims und dem Refrain, den nur Ulrichs Strophe besitzt.

Übereinstimmung hinsichtlich der Kadenz- und Reimeigenschaften zeigen auch die Fünfheberaufgesänge von Winterstettens Lied 38, Walthers von der Vogelweide 112,3, Gottfrieds von Neifen Lied II und Ulrichs von Lichtenstein Lied XXII, dessen Abgesang zudem wiederum mit dem Abgesang eines Liedes von Reinmar (MF 175,1) korrespondiert.

Toubert vermerkt ferner Strophen des Schweizer Dichters Der von Trostberg (SM 25,2), Hadloub (SM 27,25), Walthers (L 63,8 und L 112,17) sowie Wizlavs (J 24,13), die hinsichtlich Reim-, Kadenz- und Auftaktregelung dem Aufgesang dieser Strophe entsprechen (vgl. Toubert, Strophenformen, S. 147).

¹⁵⁴⁴ Ranawake, Strophenkunst, S. 226.

¹⁵⁴⁵ Kuhn, Minnesangs Wende, S. 55.

von Neifen¹⁵⁴⁶ und den Fünfheberkanzonen Ottos von Botenlauben (Lieder V und XII)¹⁵⁴⁷ eingestuft, deren Aufgesänge ebenfalls aus zweiversigen Fünfheberstollen mit einem weiblich und einem männlich kadenzierten Vers bestehen, da die „Einzelheiten der Ausführung, die Botenlauben und die jüngeren Dichter verbinden“ einen „direkten Anschluß an gleichzeitig entstandene romanische Formen verbieten“¹⁵⁴⁸ würden. Dies spreche wiederum für die Herausbildung einer deutschen formalen Konvention bei diesem Typus spricht.

Gleichwohl könnten die Ähnlichkeiten der Fünfheberkanzonen Ulrichs und der anderen Dichter mit den Merkmalen der Trouvèrelyrik vor 1220, wozu etwa ausladende Abgesänge, Reimumkehr der Stollen, Paarreime im Abgesang und Reimverschränkung der Strophen gehören,¹⁵⁴⁹ nach Ranawake „gut durch die Vermittlung eines älteren Dichters wie Botenlauben [erklärt werden], dessen Lyrik vor 1220 entstand und damit an das Schaffen der älteren Trouvères oder Troubadours angeknüpft hätte“¹⁵⁵⁰. Dabei lasse sich eine Nähe zwischen Otto von Botenlauben und der nordfranzösischen Lyrik nach Kuhn u.a. durch die Biographie Ottos erklären, dessen Frau Beatrix, Tochter von Joscelins III. von Courtenay, Seneschall von Jerusalem, dem Dichter den Zugang zu den nordfranzösischen Adelskreisen ermöglichte.¹⁵⁵¹

c) *Abweichungen von der Alternation:*

4,5 Dem Vers fehlt eine Hebungssilbe. Ausgleich erfolgt bei H und M durch Ergänzen des Attributs *grôzen* vor *schande*; K fügt anlehnend an die Ausführungen Bartschs¹⁵⁵² *herren* ein, das in Opposition zu dem appositionellen *sumelicher* (4,6) stehen soll.

4,5 *umb daz*: Aufgrund des fehlenden -e-Auslauts bei *umb* fehlt hier eine Senkungssilbe. Bei Be, H, M und K erfolgt Ausgleich durch Ergänzung von *als* am Versbeginn: Hebungen fallen dann auf *als* und *daz*.

3. Stellenkommentar

a) *Grammatischer Kommentar:*

2,6 *den*: Ist hier Dat. Pl. Im Sinne der Einheitlichkeit mit dem Folgevers, in dem mit *dien* die spezifisch alem. Form steht (vgl. Paul §M44), ergänzt H auch hier <i>.

2,7 *dien*: Ist die spezifisch alem. Form von *den*, welches im vorigen Vers (2,6) gebraucht wird (vgl. Paul §M44). Um Einheitlichkeit herzustellen, schreibt K daher *den*.

4,3 *darbte*: Ist wie *verdurbe* (4,1) 1. Sgl. Konj. Prät.. Der durch *ob* (4,1) eingeleitete Konditionalsatz formuliert eine irrealen, nicht realisierbaren Bedingung. Dem Konj. Prät. des

¹⁵⁴⁶ Vgl. Anm. 1542 und 1543.

¹⁵⁴⁷ Ottos von Botenlauben Lied VII besitzt ebenfalls einen Aufgesang aus zwei Fünfheberstollen; diese sind jedoch auftaktig und am Versende durchgängig weiblich kadenziert.

¹⁵⁴⁸ Ranawake, Strophenkunst, S. 226.

¹⁵⁴⁹ Vgl. ebd., S. 226.

¹⁵⁵⁰ Ebd., S. 226.

¹⁵⁵¹ Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 83.

¹⁵⁵² Vgl. Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1078.

Konditionalsatzes entspricht ein entsprechender Modus im Hauptsatz (*daz wære gar verzagtes mannes muot* (4,4; vgl. Paul § S192)). Die Verbindung *und ich darbte mîner frowen hulde* (4,3) wird als Teil des Konditionalsatzes, dem sie durch die Konjunktion *und* (4,3) angeschlossen ist, aufgefasst und muss entsprechend auch im Konjunktiv stehen. Die Änderung des Prädikats zu *darbe* bei M und K bedeutet, dass *und ich darbte mîner frowen hulde* (4,3) zu dem durch *daz* eingeleiteten Nebensatz (mit Objektfunktion) *daz der tût mir ungenâde tuot* (4,2) gehört.

4,7 wils: Besitzt hier eine futurische Bedeutungskomponente (vgl. Paul §13/4). Die Form ist eine Zusammensetzung aus *wil si* (*si* bezieht sich auf die drei Trauergründe des Sänger-Ich), wobei das unbetonte *si* zunächst sein *-i* verliert, um Hiat mit *elliu* (4,7) zu vermeiden, und sich dann proklitisch an das vorangehende *wil* anschließt (vgl. Paul §E21/2).

b) Sachkommentar:

1,5 bruoder tût: Ulrich selbst hatte den Tod eines Bruders zu erleiden. Darum wird der in diesem Lied erwähnte Brudertod in der Forschungsgeschichte teilweise als biographischer Datierungshinweis des Liedes aufgefasst, der „dokumentarisch als Anspielung auf den auch anderweitig überlieferten Tod eines der Brüder Winterstetens und nicht auf andere, etwa allegorische Weise“¹⁵⁵³ zu interpretieren sei. Aus dem Zusammenhang dieser und einer weiteren mutmaßlichen biographischen Angabe in Lied 10 leitet Streicher – gemessen an der Lebensdauer des Dichters – einen späten Entstehungszeitpunkt des Liedes ab. Weil dieser nach Streicher ausserhalb des Entstehungszeitraumes der meisten Winterstetenschen Lieder liege, sei zu erwägen, ob die spezifische Thematik und die Form von Lied 38 es nicht als ein „Alterslied“¹⁵⁵⁴ Ulrichs von Winterstetten kennzeichnen.

¹⁵⁵³ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 80. Nach Burdach könne es um den Tod von Ulrichs Bruder Eberhard gehen, der bis 1266 urkundlich nachzuweisen sei (vgl. Burdach, Konrad: „Ulrich“, in: Allgemeine Deutsche Biographie 31 (1890), S. 68–73; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118763601.html#adbcontent>; letzter Zugriff: 03.12.2018).

Entgegen Burdach ist Streicher der Auffassung, dass „es nicht der geringe Altersunterschied war, der unseren Dichter so sehr betroffen machte, sondern eher die Tatsache eines ersten Todesfalles unter den elf Geschwistern oder unter den sechs Brüdern“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 448). Dass diese These sich nicht beweisen lässt, sei einmal dahingestellt. Streicher geht aber noch weiter, indem er aus dem Liedzusammenhang gar das konkrete Todesdatum von Ulrichs Bruders auszumachen sucht. Ihm dient insbesondere die spezifische Natureingangssituation des Liedes – der Winter ist zwar vergangen, doch bleiben trotz des Sommers die Empfindungen des Sänger-Ich „winterlich“ – als Deutungsschablone: „Wenn es der Tod Eberhards von Winterstetten ist, [...] so entstand das Lied ‚im Sommer‘ 1267. Denn Eberhards Tod ereignete sich wohl nach dem 3. Oktober 1266, zu einer Zeit, die das Lied, und zwar nicht fiktiv, als WINTER [Herv. G.S.] bezeichnet. Man wird behaupten können, Eberhard sei im Winterjahr 1266/67 gestorben“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 86).

Unabhängig von der Winterstetenschen Familienthematik lässt sich anhand der Ausführungen Streichers die alte Kritik an seiner Arbeit erneuern: Streicher unterscheidet nicht zwischen einer textinternen und textexternen Ebene. Gleichermäßen setzt er das Sänger-Ich mit dem Dichter Ulrich von Winterstetten gleich. Dieses Vorgehen blendet nicht nur den Fiktionalitätsstatus der Lyrik aus, sondern zugleich deren spezifische textinterne kommunikative Strukturen, die sich von Lied zu Lied unterscheiden und die Semantik der einzelnen Texte konstitutiv mit beeinflussen.

¹⁵⁵⁴ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 80.

1–4,8 Zahlensymbolik: Mit dem Motiv der dreifachen Klage schreibt der Dichter seinem Lied eine Zahlensymbolik¹⁵⁵⁵ ein, deren Semantik ursprünglich aus dem christlich-religiösen Bereich stammt. Die Hauptbedeutung der Dreizahl wird von der Dreifaltigkeit Gottes bestimmt, aus der wiederum Deutungskontexte resultieren, die im Zusammenhang mit der Verehrung und dem Glauben an die Trinität stehen.¹⁵⁵⁶ Aus dem Bezug zur biblischen Heilsgeschichte leiten sich andere Bedeutungen der Dreizahl ab, welche die Ordnung von Raum und Zeit vom Wesen des Menschen unterscheiden, welche das Verhalten des Menschen in Gedanken, Worte und Werke unterteilen¹⁵⁵⁷ und welche die Gliederung der Kirche oder die Tugendsysteme des Menschen betreffen.¹⁵⁵⁸ Das vielfältige Bedeutungsspektrum der Dreizahl erklärt z.T. sicherlich deren verhältnismäßig hohe Distribution in der Dichtung. Demgemäß bemerkt Minor im Hinblick auf die Dreizahl in Ulrichs Lied, „auch hier fehlt es nicht an literarischer Tradition“¹⁵⁵⁹.

4,6 in tiutschem lande: Vgl. dazu *tiutsche rîch* im Sachkommentar von Lied 26.

4. Interpretation

Im ersten Stollen des Liedes führt das männlich codierte Sänger-Ich zunächst in die situative Gegenwart der Liedhandlung ein: *Hæte mich der winter baz verlâzen, / gen dem sumer sunge ich hübschen sang* (1,1f.). Als nicht mehr erfüllbare Bedingung (Modus: Konjunktiv II) für seinen *hübschen sang* führt das Sänger-Ich an, dass der Winter früher hätte weichen müssen. Da diese Voraussetzung nicht erfüllt ist, kann das Sänger-Ich trotz des Endes des Winters keinen Freudegesang anstimmen (vgl. 1,3).¹⁵⁶⁰ Die gattungstypische Kausalkette, nach welcher der Sommerbeginn zu Freude führt und diese wiederum zu Freudengesang, wirkt hier nicht. Grund dafür ist, dass *mîn hôhgemüete ist worden kranc* (1,4). Nicht durch den

¹⁵⁵⁵ Vgl. zur Zahlensymbolik auch Hellgardt, Ernst: Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur. Mit Studien zum Quadrivium und zur Vorgeschichte des mittelalterlichen Zahlendenkens, München 1973 (= Münchner Texte und Untersuchungen 45) und Meyer, Hans: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975 (= Münstersche Mittelalter-Schriften 25). Meyer stellt darin unterschiedliche Prämissen zum Nachweis von Zahlenallegorien in der Literatur auf.

¹⁵⁵⁶ Vgl. Meyer, Heinz, Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987 (= Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 56), S. 214. Allerdings stehe die Dreizahl nach Meyer/Suntrup nicht nur für die Dreifaltigkeit des Schöpfers, sondern sie sei gleichsam auch „Kennziffer des Erlösers, denn unter den christologischen Bedeutungen dominiert die Auslegung auf die Auferstehung Christi *tertia die*, welche die Dreizahl auch über das biblische Heilsgeschehen um die Person Christi hinaus zum Zeichen der *resurrectio* hat werden lassen“ (ebd., S. 214). Die christliche Bedeutsamkeit der Dreizahl spiegelt sich in einer umfangreichen Quantität an Textbelegen wider, in denen die Dreizahl bzw. Trinitätsformeln und triadische Ordnungen und Gliederungen zitiert werden (Stellennachweise z. B. bei Meyer/Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, S. 219ff.).

¹⁵⁵⁷ Ein Rückbezug zur christlichen Hauptbedeutung der Dreizahl besteht nach Meyer/Suntrup, Zahlenbedeutungen, S. 215, auch hier insofern, als der Mensch in seinem Denken, Sprechen und Handeln einerseits zur Vollkommenheit aufgefordert, andererseits aber zur Sündhaftigkeit disponiert sei. Daraus ergebe sich, dass die Dreizahl mit Glaube, Liebe und Hoffnung zwar auf die höchsten (theologischen) Tugenden der christlichen Überlieferung abziele, gleichzeitig aber auch verschiedene Arten der Sünde bezeichne.

¹⁵⁵⁸ Vgl. Meyer/Suntrup, Rudolf, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, S.215ff.

¹⁵⁵⁹ Minor, Leiche und Lieder, S. XVI.

¹⁵⁶⁰ Der kausale Zusammenhang zwischen Sommer und Singen spiegelt sich stilistisch in der Alliteration *sumer* (1,2), *sunge* (1,2) und *sang* (1,2).

Winter, wie es gattungsgemäß durchaus zu erwarten wäre, sondern durch einen inneren Beweggrund wird der (Trauer-)Gesang des Sänger-Ich motiviert.

Neben der ungewöhnlichen situativen Einleitung in das Geschehen fallen am Aufgesang vor allem die metakommunikativen Signalwörter auf. Durch *sunge* (1,2), *sang* (1,2) und *fröiden sanges* (1,3) thematisiert das Sänger-Ich mehrfach sein eigenes Sanghandeln. Seine Stilisierung als Sänger wird damit überaus deutlich. Sie wiederum erlaubt eine Kontrastierung des eigenen Sanghandelns mit dem gesellschaftlich antizipierten (Sommer-)Sanghandeln und impliziert somit in poetologischer Hinsicht eine Problematisierung des gesellschaftlichen Bezugs von Singen (Minnesang 2. Ordnung).¹⁵⁶¹

Dem gesellschaftlich durch die sommerliche Jahreszeit motivierten (Minne-)Singen wird das Singen aus persönlichen Beweggründen entgegengestellt, die wiederum den Duktus des Sanges beeinflussen. Die getragene Rhythmik der Strophe lässt vermuten, dass diese von ernstem Charakter sind. Diese Annahme bestätigt sich mit Beginn des Abgesangs, wo es heißt: *[B]ruoder tât birt mir grôzer swære* (1,5).¹⁵⁶² Durch die Kluft zwischen der gesellschaftlich üblichen Motivation für Singen (Sommer) und der individuellen Motivation des Sänger-Ich (Tod des Bruders) gerät der gattungstypische Normalfall der Motivation für Minnesangproduktion in den Fokus und kann auf diese Weise zum Gegenstand einer poetologischen Betrachtung werden.¹⁵⁶³ So ist der Klagegesang in diesem Fall nicht einer unglücklichen Liebe geschuldet, sondern dem Tod eines Familienmitglieds.

Diese Begründung des Klagegesangs ist im Winterstettenschen Œuvre einmalig.¹⁵⁶⁴ Während die Publikumserwartung, dass ein Freudegesang hier ausbleiben werde, aufgrund des Verbmodus (Konjunktiv II) am Strophenbeginn bereits antizipiert werden konnte, erfolgt mit der Angabe dieses Klagegrundes nun trotzdem eine Irreführung des Rezipienten. Denn ausnahmsweise ist es hier nicht die Minnedame, die den Schwermut des Sänger-Ich zu verantworten hat, sondern der Tod des geliebten Menschen.

Nach dieser Erklärung wendet sich das Sänger-Ich um dessen Aufmerksamkeit bittend an sein imaginiertes Publikum: *[W]izzent, daz ich fröide gar verbære* (1,6). Der Imperativ *wizzent* ist stilistisch insoweit bedeutsam, als dass er die nachfolgende Aussage, in der das Sänger-Ich sich willentlich bereit erklärt, auf Freude zu verzichten, pointiert. Entgegen

¹⁵⁶¹ Nach Händl verweise zudem schon „die Terminologie (*hübscher* / *hovelîcher sanc* (Hervorh. C. H.)) [...] über die Textebene hinaus auf den realen Aufführungsort von Minnesang, den Hof“ (Händl, Rollen, S. 311). Die Attribute *hübsch* und *hovelîch* gäben jedoch nicht nur Auskunft über Rezeptions- und Produktionsort des Sanges, sondern seien in ihrer weiteren ethischen Bedeutung aufzufassen.

¹⁵⁶² Gleichwohl ist der Klagegestus des Liedes weniger ausgeprägt als in anderen Liedern. So finden sich beispielsweise keine Interjektionen wie *ach* oder *owê*, die als Ausdruck von Klage und Leid aufgefasst werden können. Auch der Liedausgang, der einen Blick in die Zukunft wagt, klingt eher optimistisch.

¹⁵⁶³ Nach Händl rege dieser Fall auch die Frage an, ob nicht Ulrich mit der Verwendung seiner Sänger-Ich-Rolle in diesem Lied darauf hinweise, dass „Minnesang (immer noch / wieder) Gesellschaftskunst ist, deren Produktion und Rezeption an bestimmte – höfische – Bedingungen geknüpft sind“ (Händl, Rollen, S. 312).

¹⁵⁶⁴ Um den Liebestod des Sänger-Ich (Tod als Konsequenz unerfüllter Liebe) geht es hingegen auch in anderen Liedern und Leichs des Dichters. Folgende Angaben beziehen sich auf Textbeispiele, in denen konkrete Lexeme des Todes (*tot*, *sterben*) verwendet werden, nicht aber allgemeinere Aussagemittel (wie z. B. verderben): Leich I,32, Leich III, 48, Leich IV,51ff., Leich V,61, Lied 1,1,12, Lied 5,4,4, Lied 14,3,5ff..

Streicher ist diese Verzichtserklärung jedoch nicht mit einer Ankündigung eines Nicht-Singen gleichzusetzen.¹⁵⁶⁵ Denn die Strophe dreht sich nicht etwa um den Gegensatz von Singen und nicht Singen, sondern um die Bedingungen von Singen und – konkreter – die Frage der Singmotivation. Seine Entscheidung zum Verzicht auf Freude begründet das Sänger-Ich mit *wan daz sterben ist gemeiniu nt* (1,7). Diese Aussage erinnert daran, dass der Tod ein natürliches Ereignis ist und als solches ein Teil der Lebensnormalitt darstellt. Das scheint der Trauer um den Tod des Bruders wiederum etwas von ihrer *swære* zu nehmen.

Die Inhalte von Auf- und Abgesang teilen demnach die durchaus auch poetologisch bedeutsame Frage nach der Sangmotivation. Während der Aufgesang zunächst das höfische Singen thematisiert, das durch bestimmte literarische Konventionen bedingt ist, grenzt der Abgesang die persönliche Singmotivation des Sänger-Ich von dieser Form des Singens ab und führt als Begründung den Brudertod an. Die Todesthematik wird mit einer Semantik der Trauer verbunden, die sich in einem entsprechenden Cluster wiederfindet: *tt* (1,5), *grze swære* (1,5), *fröide verbern* (vgl. 1,6), *sterben* (1,7) und *gemeiniu nt* (1,7) gehören dazu.

Im Refrain spricht das Sänger-Ich aber schließlich davon, dass es wegen insgesamt drei Ursachen belastet sei: *Ich bin drier hande schaden / vaste überladen* (1,8f.). Da nach der ersten Strophe mit dem Brudertod lediglich einer von drei Gründen genannt ist, darf der Refrain als programmatisch angesehen werden. Er deutet darauf hin, dass in den verbleibenden Strophen mindestens zwei weitere Aspekte genannt werden, die das Sänger-Ich belasten.

Aufgrund ihres Symbolgehaltes erfreut sich die Zahl Drei in der Dichtung großer Beliebtheit. Im Minnesang wird sie häufig im Motiv der dreifachen Klage verarbeitet, welche sich nicht nur im Lied Ulrichs von Winterstetten finden lässt, sondern auch beispielsweise bei Walther oder Neidhart. So klagt etwa bei Neidhart das Sänger-Ich:

*Sumer, dner liechten ougenweide
muoz ich mich getresten aber sunder mnen danc.
mich betwinget drier hande leide,
diu b mnen jren nie s sre mich betwanc.
einez ist diu swære zt,
diu uns allen nhet;
so ist daz ander, daz mir trren unde senen gt,
daz ir al der dienest mn versmhet,
daz dritte, daz diu guote an mnem arme niht enlt* (78,11–19).

Ähnlich wie bei Ulrich steht auch bei Neidhart die Leidensursache des Sänger-Ich in Zusammenhang mit der Minnedame. Während dieser Umstand bei Ulrich aber nur Gegenstand der dritten Klage ist, welche der formal-stilistischen Gliederung des Liedes entsprechend erst in der dritten Strophe genannt wird, bezieht Neidharts Sänger-Ich sowohl seinen zweiten als auch dritten Klagegrund auf die Minnedame. Zudem wird bei Neidhart als erste Klageursache allgemeiner *diu swære zt* erwähnt, während Ulrichs Sänger-Ich mit dem Brudertod einen viel präziseren Grund nennt. So ist insgesamt bei Neidhart ein stärkerer

¹⁵⁶⁵ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 84.

Bezug des Motivs der dreifachen Klage auf die Minnethematik festzustellen, während Ulrichs Sänger-Ich seine Klage zunächst auf den Tod des Bruders richtet und dann auf das unhöfische Verhalten adliger Herren. In der abschließenden Klage über die Minnesituation findet dieser Dreischritt schließlich seinen Kulminationspunkt.

In einem weiteren Lied Neidharts heißt es:

*Ich bin zweier schaden
von ir schulden überladen,
die mir alze swære sint.
ich bin tumber danne ein kint,
daz ich hân gedienet âne lôn und âne danc.
so ist der dritte schade:
sæhe sî mich ûf dem rade,
sî gespræche nimmer „ach!“,
des si selbe mir verjach (99,15–24)*

Auch in dieser Strophe wird der dreifache Schaden, welchen das Sänger-Ich erleidet, auf dessen Minnesituation bezogen: Das Sänger-Ich hält sich für dumm, weil es der Dame gedient hat ohne dafür Lohn oder Dank zu erhalten (erster und zweiter Grund). Ursache der dritten Klage ist, dass es die Dame nicht einmal stören würde, ihren Minnediener auf dem Rad zu sehen.

Es zeigt sich, dass Neidhart in beiden Liedern die Dreizahl im Wesentlichen nutzt, um die prekäre Minnesituation des Sänger-Ich zu veranschaulichen. Bei Ulrich erfolgt durch die Definition unterschiedlicher Bezugspunkte der drei Klagen jedoch eine stärkere Auffächerung, die in Lied 38 zudem mit einer schrittweisen Klimax der Klageursachen verbunden wird. Indem er die Gründe für die Schwere seiner Klage von Strophe zu Strophe steigert und in der Minneklage gipfeln lässt, erhält diese ein entsprechendes Gewicht. Während Neidharts Sänger-Ich überdies drei Klagegründe innerhalb einer Strophe nennt, werden diese bei Ulrich auf jeweils eine eigene Strophe verteilt. Die Dreizahl wird somit zu einem inhaltlichen Strukturelement des Liedes. Funktional besitzt die Dreizahl bei Neidhart folglich primär Aufzählungscharakter, während sie bei Ulrich darüber hinaus eine programmatische Gliederungsfunktion erhält.

Auch bei Walther spielt die Dreizahl eine wichtige Rolle, ohne dass über diese jedoch eine intertextuelle Parallele zu Ulrich festzustellen wäre.¹⁵⁶⁶ So heißt es:

*Die tôren sprechent „snîa snî“,
die armen liute „owê owî“.
des bin ich swær alsam ein blî,
der wintersorge hân ich drî.*

¹⁵⁶⁶ Obwohl in Bezug auf die Dreizahl nicht von intertextueller Einzeltextreferenz zu sprechen ist, ist davon auszugehen, dass das Lied Walthers von der Vogelweide Ulrich von Winterstetten bekannt ist: Ulrichs Sommerlied 25 zeigt mit *swer wil blâ, rot, grûen, gel schowen* (1,7) Formulierungen, die sich lexikalisch und semantisch stark an den Liedeingang Walthers (L 75,25) anlehnen. Auch die spezifische Endreimung bzw. das Vokalspiel von Walthers Lied (L 76,3) zeigt sich in ähnlicher Form in Ulrichs Leich IV, 80ff. In Bezug auf diese Reimeigenschaft sei jedoch angemerkt, dass nach Walther auch Ulrich von Singenberg (27,3) und Rudolf der Schreiber (I,3) Lieder dichten, die sich durch Vokalspiele auszeichnen, die dem Walthers ähneln. Hier liegt also möglicherweise eine längere intertextuelle literarische Traditionskette vor.

*swaz der under andern sî,
der wurde ich alse schiere vrî,
wær uns der sumer nâhe bî (76,1–7).*

Die Dreizahl wird in dieser Strophe auf die drei Sorgen des Sänger-Ich mit Blick auf die winterliche Jahreszeit bezogen, ohne dass aber konkrete Ursachen genannt werden. Eine Aufzhlungs- oder Gliederungsfunktion besitzt die Dreizahl demnach hier nicht. Am ehesten erfüllt sie eine formale Funktion, indem sie zum Erhalt eines siebenfachen Vokalendreimes beiträgt (*snî : owî : blî : drî : sî : vrî : bî*), der das konstituierende formale Gestaltungsmittel der Strophe darstellt.¹⁵⁶⁷

Die Prominenz der Dreizahl in der Dichtung stärkt die These von ihrer kulturellen Bedeutsamkeit. Wie die Analysen zeigen, ist ihr Auftreten in den Strophen Ulrichs, Walthers¹⁵⁶⁸ und Neidharts in diesem Falle aber kein Indiz für das intertextuelle Liedschaffen Ulrichs von Winterstetten.

Während die Verwendung der Dreizahl in manchen Kontexten, z. B. religiösen, durchaus auf ihre Herkunft zurückzuführen ist, scheint ihre Verwendung in den hier aufgeführten literarischen Beispielen keinen Bezug zu ihrer ursprünglichen religiös geprägten Semantik mehr aufzuweisen. Der dreischrittige Vollzug von Aufzählungen scheint vielmehr zu einer gängigen literarischen Praxis geworden zu sein, die als solche Eingang in das kulturelle Gedächtnis findet. Das hat aber sicher weniger mit der ursprünglichen Semantik der Dreizahl zu tun, als vielmehr damit, dass der Dreischritt zum Zwecke der Aufzählung, der Gliederung oder des Klimax genutzt werden kann.

Dies hat zur Folge, dass die Dreizahl weder für einen bestimmten Dichter, noch für eine bestimmte Gattung typisch ist. Konkrete literarische Bezugssysteme können folglich nicht ausgemacht werden. Aufgrund dessen fungiert die Dreizahl mit Blick auf die mittelhochdeutsche Lyrik auch nicht mehr als systemische Referenz. Sie ist primär ein formales Gestaltungsmittel, das von seiner ursprünglichen christlich geprägten Semantik (weitgehend) losgelöst ist.

Die zweite Strophe beginnt mit der Beschreibung der zweiten Sorge, die das Sänger-Ich umtreibt: *S ist ein ander swære, diu mich twinget: / daz die herren¹⁵⁶⁹ muotes sint s kranc*

¹⁵⁶⁷ Natürlich hätte der Reim auch erhalten werden können, wenn Walther *zwî* statt *drî* gedichtet hätte. In diesem Falle begründet sich die Wahl wohl tatsächlich mit der literarischen Tradition und kulturellen Bedeutung der Dreizahl.

¹⁵⁶⁸ Ein weiteres Beispiel für das Auftreten der Dreizahl ist Walthers Strophe L 84,1–10 (Leopoldston): In dieser Strophe sorgt sich das Sänger-Ich, wie es (1) die Barmherzigkeit Gottes, (2) die Liebe seiner Minnedame und (3) den Hof zu Wien für sich gewinnen kann. Abgesehen von der Sorge um die Liebe der Minnedame wird die Dreizahl auch in dieser Strophe anders kontextualisiert als bei Winterstetten. Sie fungiert zudem nicht als strophnbergreifendes inhaltliches Gliederungsinstrument, sondern betont „nur“ den innerstrophn Aufzählungscharakter. Auch in diesem Fall ist es illegitim, von einem intertextuellen Einzeltextbezug Ulrichs auf Walther zu sprechen.

¹⁵⁶⁹ Der Begriff *herre* zielt auf die männlichen Vertreter des höheren Standes ab, meint also die adligen Herren, in deren höfischem Verhaltenskodex ehrenhaftes Handeln, das u.a. durch minnesängerische Tätigkeit unter Beweis gestellt werden könnte, verankert ist (*herre* stM. = nhd. *Gebieten gegenüber Untergebenen jeder Art* (vgl. Lexer, Bd. 1, Sp. 1259)).

/ unde ir tugende nieman darzuo bringet, / daz man singe hovelichen sang (2,1ff.). Das Sänger-Ich kritisiert hier die Gesinnung der adligen Männer. Deren zunehmend geringes tugendhaftes Verhalten trage dazu bei, dass der höfische Minnesang gefährdet sei. Wenn das Sänger-Ich in dieser Strophe das Sangthema in den Vordergrund rückt, thematisiert es damit indirekt zugleich sein eigenes (Sang-)Handeln. Ebenso stilisiert es sich durch seine Kritik an dem unhöfischen Verhalten der Männer, die keinen Minnesang mehr vollziehen, gewissermaßen selbst. Denn indem das Sänger-Ich seine Kritik singend vorträgt, vollzieht es das höfische Verhalten, das es von den anderen einfordert.

Kritik ausdrücken, ohne die Gattungsparadigmen zu konterkatieren, ist hier deshalb möglich, weil es das Sänger-Ich als Sangkünstler auftritt, der den Vollzug seiner Minnewerbung als ein ästhetisches Ereignis reflektiert. Als Minnesangproduzent kann sich das Sänger-Ich erlauben, andere Minnesangproduzenten scharf zu kritisieren, wobei diese Kritik erst durch seine eigene vorbildhafte Sänger-Rolle an Autorität und Legitimität gewinnt: Das Sänger-Ich weiß als Sänger gewissermaßen aus eigener Erfahrung, worauf es ankommt und kann eine abweichende Praxis entsprechend fundiert kommentieren. Aus der Perspektive des Minnewerbers wäre dies nicht denkbar.

Die Kritik des Sänger-Ich impliziert an dieser Stelle eine deutliche poetologische Komponente, da sie die Notwendigkeit höfischen Verhaltens für Minnesang forciert. Streicher bezeichnet die Strophe als eine „Adels- und Hof-Lehre“¹⁵⁷⁰, die „die Frage nach Singen oder Nicht-Singen von Minne-Kanzonen vor der Hofgesellschaft“¹⁵⁷¹ stelle. Mit *muot* (vgl. 2,2) und *tugende* (2,3) würden die beiden Voraussetzungen für Minnesang und damit dessen „soziologische Grundlagen“¹⁵⁷² genannt.

Die zweite Strophe wird nicht bloß über die Sangproblematik mit der ersten Strophe verknüpft, sondern darüber hinaus mittels des Motivs der Sorge. Seine Sorge über die Zukunft des Minnesangs in Anbetracht der sich unhöfisch verhaltenden Männer ergänzt nun die Schwere, die das Sänger-Ich wegen des Brudertods empfindet. Die Verknüpfung beider Sorgen manifestiert sich vor allem in der Lexik, denn sowohl in Bezug auf die erste als auch in Bezug auf die zweite Sorge nutzt das Sänger-Ich die Lexeme *swære* (2,1 und 1,5) und *kranc* (2,2 und 1,4).

Im Abgesang der Strophe lenkt das Sänger-Ich den Fokus von den gesellschaftlichen Implikationen des Minnesangs hin auf die persönliche Minnesituation. Die zuvor stark ausgeprägte poetologische Dimension tritt zugunsten der Minneschilderungen nun in den Hintergrund. Mit *hie b vor waz ir danc niht kleine* (2,5) beschreibt das Sänger-Ich zunächst sein ehemaliges Verhältnis zur Minnedame. Offenbar zeigte sich die Minnedame dem Sänger-Ich gegenüber früher aufgeschlossen, doch *n ist ir ln den leider ungemaine / dien ir herze in friden swebte enbor* (2,6f.). Die Termini *danc* (2,5) und *ln* (2,6), Ausdruck der

¹⁵⁷⁰ Streicher, Minnesangs Refrain, S. 87.

¹⁵⁷¹ Ebd., S. 84.

¹⁵⁷² Ebd., S. 88.

klassischen Werbe(lied)situation, spiegeln das Dienstverhältnis des Sänger-Ich als Minnewerber in Bezug auf seine Dame wider. Die textinterne Kommunikationssituation hat sich also gewandelt: Aus dem Sänger-Ich, das in erster Linie als Sänger auftritt, wird nun ein Sänger-Ich, das die für das Werbelied typische Doppelcodierung als minnendes und singendes Sänger-Ich zeigt (1. Ordnung). Auf diese Weise werden gewissermaßen jene Gattungsmodalitäten aufgerufen, von denen sich das Sänger-Ich (als Sänger) zu Beginn des Liedes durch seine Sangmotivation noch distanziert hatte.

Poetologisch fügt sich das Aufrufen des Werbelieddiskurses nahtlos an die Forderung des Sänger-Ich nach einem ehrbaren und tugendhaften Verhalten der höfischen Vertreter. Das Sänger-Ich vollzieht folglich genau die Handlung, deren Fehlen es bei anderen kritisierte (2. Sorge) und grenzt sich damit deutlich von dieser Gruppe ab. Insgesamt wird somit die in der ersten Strophe angestossene Diskussion um den Anlass von Minnesingen nun in der zweiten Strophe um den Aspekt der Akteure von Minnesang und deren für Minnesang erforderliche (Charakter-)Disposition erweitert.

Anaphorisch den Beginn der zweiten Strophe aufgreifend, heißt es in der dritten Strophe: *Sô ist der dritte schade mir gar ze swære: / der ich lange her gedienet hân, / diu tuot reht, als ob ir sî unmaere, / swaz ich ir ze dienste habe getân* (3,1ff.). Der dritte der drei Klagegründe des Sänger-Ich steht also in Zusammenhang mit dem bereits im Abgesang der Vorstrophe angeschnittenem Thema: Trotz seines lange währenden Minnedienstes¹⁵⁷³ verhält sich die Minnedame dem Sänger-Ich gegenüber so, als sei es ihr gleichgültig. Die Formulierung *ze swære* (3,1) deutet darauf hin, dass dieser *schade* besonders schlimm für das Sänger-Ich ist, denn ihn zu ertragen, liegt für den Minnewerber, als der das Sänger-Ich hier auftritt, an der Grenze des Möglichen.

Mit der Erläuterung des dritten Schadens erfüllt sich nun das in den Refrains der Vorstrophen wiederholt ausgerufene literarische Programm des Liedes. Zugleich erreicht die dreischriftige Aufzählungsreihe der Klagegründe ihren Höhepunkt in dieser Minneklage, deren bedrückendes Ausmaß sich vor allem im Vergleich mit der Klage um den Tod des Bruders verdeutlicht, welche „nur“ an erster Stelle steht.¹⁵⁷⁴ Indem die Minneklage als die dritte von drei Klagen angeführt wird, erhält sie gewissermaßen auch den Stellenwert als die schwerwiegendste von allen.

¹⁵⁷³ Die Fokussierung des Dienstgedankens spiegelt sich im Cluster der Dienstlexeme, die sich netzartig über die Strophe verteilen: *gedienet hân* (3,2), *dienste habe getân* (3,4), *lôn* (3,5) und *dienstes* (3,6).

¹⁵⁷⁴ Der Zusammenhang zwischen dem Tod des Bruders und der ungnädigen Minnedame erinnere nach Minor an Hartmann von Aue, dessen Sänger-Ich den Tod seines Herrn mit der Ungnade der Geliebten verbinde: *Ich hân des reht, daz mîn lîp trûric sî, / wan mich twinget ein vil sendiu nôt. / swaz vröiden mir von kinde wonte bî, / die sint verzinset, als ez got gebôt. / Mich hât beswaeret mînes herren tô. / dar zuo sô trüebet mich ein varende leit: / mir hât ein wîp genâde widerseit, / der ich gedienet hân mit staetekeit, / sît der stunde, daz ich ûf mîme stabe <reit>* (MF 206,10–18; vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. XVI). Trotz der semantischen Ähnlichkeit mit Blick auf die logische Verknüpfung von Tod und Ablehnung durch die Geliebte, unterschieden sich beide Textbeispiele doch massiv. Während bei Hartmann der Herr des Sänger-Ich stirbt, ist es bei Ulrich der Bruder, dessen Tod das Sänger-Ich betrübt. Zudem ist das Lied Ulrichs formal und inhaltlich auf die Dreiteiligkeit der Klage ausgerichtet – diese konstitutive Dreiteiligkeit, die auch in den Refrains immer wieder pointiert wird, existiert bei Hartmann nicht.

Das Sänger-Ich tritt im Aufgesang der dritten Strophe weiterhin in der Doppelcodierung als singendes und minnendes Sänger-Ich auf: Es vollzieht durch sein Singen über seinen Klagegrund Minnewerbung an der Dame (1. Ordnung). Im Abgesang verändert sich der Gegenstand des Gesanges. So thematisiert das Sänger-Ich in seinem Singen nun stärker seinen eigenen (Minne-)Sangdienst und erwägt, diesen aufgrund des ausbleibenden Lohnes einzustellen: *[W]er ir ln gegen mir baz erschozzen, / dienstes wer ich iemer unverdrozzen / unde sunge ir noh vil manigen dn* (3,5ff.). Die Tatsache, dass das Sänger-Ich in Anbetracht seines unentlohten Dienstes eine gewisse Verdrossenheit empfindet, die es dazu bewegt, über eine Beendigung seiner Dienstttigkeit nachzudenken, ist mit Blick auf die Kritik der zweiten Strophe geradezu provokativ. Denn wenngleich sich das Sänger-Ich aufgrund seiner höfischen Eigenschaften von den kritisierten Männern unterscheidet, hätte sein imaginiertes Verhalten in der Konsequenz doch denselben Effekt: das Ende von Minnesang.

Interessant ist, dass der Minnesang am Ende der dritten Strophe im Vergleich zur zweiten Strophe leicht verändert perspektiviert wird. Ging es in der zweiten Strophe noch um den *hovelchen sang* (vgl. 2,4), spricht das Sänger-Ich nun über *vil manigen dn* (3,7). Dabei liegt der semantische Gehalt von *dn* im Gegensatz zu *sang* eher auf der metrisch-musikalischen Ausgestaltung des Sanges¹⁵⁷⁵ und damit auf dessen äußerer (Klang-)Form und weniger auf dessen Inhalt. *Dn*, das auch auf eine Spiel- und Singweise abheben kann, scheint die Aspekte der Performativität und Aufführung des Sanges stärker zu betonen als *sang*. Das evoziert zugleich die Ausrichtung von Minnesang auf sein Publikum und dessen Betrachtung als Gesellschaftskunst.

Damit gewinnt aber das Liedende zugleich wieder eine poetologische Dimension, welche auf die spezifische Funktion von Minnesang abhebt. Analog zu der in der ersten Strophe aufgeworfenen Frage nach den gesellschaftlichen und individuellen Singanlssen wirft die dritte Strophe nun die Frage nach seiner Funktion als Gesellschafts- oder als (individueller) Minnedienst auf. Die Pointe besteht dabei wiederum darin, dass sich all diese vermeintlichen Differenzen im Minnelied auflösen: Gesungene Minnewerbung ist zwar das Resultat einer individuellen Motivation, erfüllt aber dennoch eine gesellschaftliche Funktion, weil sie als öffentlich vorgetragene Werbung einen entsprechenden Unterhaltungswert besitzt.

Im anschließenden Refrain erinnert das Sänger-Ich erneut an seinen dreifachen Schaden, dessen Resultat seine dreifache Klage ist. Da mit Ende der dritten Strophe nunmehr alle drei Klageursachen genannt sind, wäre zumindest programmatisch ein Liedende nach der dritten Strophe denkbar. Allerdings dreht sich der zweite Teil des Refrains um die Überlastung des Sänger-Ich, wobei bisher offen gelassen wurde, worin genau die Konsequenz dieser Überlastung besteht.

Diese Frage erfährt auch in der vierten Strophe keine eindeutige Beantwortung. Allerdings erfolgt zumindest eine Positionierung des Sänger-Ich in Bezug auf seine in den Vorstroph

¹⁵⁷⁵ *Hovelcher sang* zielt dagegen mehr auf den soziologischen Inhalts- und Formaspekt des Singens ab (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 89). Vgl. auch BMZ Bd. I, Sp. 381b–382b.

erläuterten Sorgen: *Ob ich nû verdurbe von der schulde, / daz der tôr mir ungenâde tuot / und ich darbte mîner frowen hulde, / daz wære gar verzagtes mannes muot* (4,1ff.). Die drei zuvor erläuterten Sorgen werden damit zunächst repetiert und zusammengefasst,¹⁵⁷⁶ wobei sich das Sänger-Ich mit den Worten *daz wære gar verzagtes mannes muot* (4,4) schließlich abschließend zu seinen Sorgen positioniert. Der konjunktivische Modus des Prädikats deutet an dieser Stelle aber sprachlich darauf hin, dass die beschriebene Handlung keine ist, die das Sänger-Ich ernsthaft für sich in Betracht zieht. Vielmehr verdeutlicht sich mit dem Aufgreifen des Terminus *muot* (4,4), den das Sänger-Ich schon in der zweiten Strophe nutzt, um den geschwächten *muot* der *herren* (2,2) zu kritisieren, dass das Sänger-Ich sich von diesen deutlich abgrenzt. So wird im Aufgesang letztlich zwar eine Handlungsoption für das Sänger-Ich entworfen, doch schließt es diese schon im gleichen Atemzug für sich aus. Dies wirkt sich auf den Handlungsverlauf der Strophe spannungssteigernd aus, doch noch immer wird die im Refrain aufgeworfene Frage nicht beantwortet.

Erst mit *umb daz ich der schande / sumelîcher hære in tiutschem lande, / ich wils elliu driu versuochen baz* (4,5ff.) findet sich im Abgesang der Strophe eine Aussage, die als Antwort auf die Frage interpretiert werden könnte, wie das Sänger-Ich mit der Last seiner Sorgen umzugehen gedenkt. Weil es gemeinhin von so mancher Sorge hört, will es zumindest die eigenen zu bessern versuchen. Zwar kann das Sänger-Ich den Tod des Bruders nicht rückgängig machen und auch sein Einfluss auf die adligen Herren sei einmal dahingestellt. Einfluss hat es als Minnewerber aber durchaus auf seine bisherige Erfolglosigkeit bei der Minnedame, die es (nur) dadurch ändern kann, dass es seinen bisherigen Minnedienst fortsetzt.

Der ganz individuell motivierte Entschluss des Sänger-Ich, sich seiner Sorgen anzunehmen, führt in der Konsequenz also zu einer Fortsetzung seines Minnewerbens und somit zu einer Fortsetzung von Minnesang. Es schließt sich damit der Kreis zum Beginn des Liedes, wo die individuelle Motivation für das Singen von einem gesellschaftlich motivierten Singen abgegrenzt wurde. Hier zeigt sich nun, dass individuell motiviertes Singen durchaus einen positiven Effekt für die Gesellschaft besitzt.

Der Kommentar des Sänger-Ich zu der Vielzahl von Sorgen, die man aus deutschen Landen wahrnimmt, mag auch aus seiner Rolle als Sänger-Ich heraus gelesen werden als ein Hinweis auf den Inhalt von Singen. Aus der Perspektive des Sangkünstlers ist die Kritik an der Vielzahl von Sorgen, die man hört, auch eine (möglicherweise ironische) kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Sanghandeln, denn dieses dreht sich im vorliegenden Lied ausschließlich um die eigenen Sorgen. So könnte die Feststellung des Sänger-Ich, man höre zu viel von Sorgen, auch als eine poetologische Forderung aufgefasst werden, im Minnesang andere Themen als die Schilderung individueller Sorgen zu bedienen. Vor

¹⁵⁷⁶ In Bezug auf das Todesmotiv ist eine gewisse Polysemie hier nicht auszuschließen, da *der tôr* (4,2) nach Eikermann ebenso auf den möglichen Liebestod des Sänger-Ichs abheben könne, der sich als Konsequenz der in der dritten Strophe geschilderten Liebesituation ergebe (vgl. Eikermann, Denkformen, S. 239f.).

diesem Hintergrund wirkt der Refrain fast wie eine Pointe, wenn er an das programmatische Thema des Liedes erinnert: die Sorgen.

In diesem Lied legt Ulrich die Struktur der Kanzonenstrophe zugrunde, welche typischerweise mit einer Minnethematik assoziiert wird. Anstatt sich aber ausschließlich dem Minnethema zu widmen, nähert er sich diesem aus der Perspektive der Sorgenlast, welche durch die Minne – und andere Ursachen – ausgelöst wird. Indem die Minne gewissermaßen als „krönender Abschluss“ als letzte von drei Ursachen aufgeführt wird, wird ihr die höchste Bedeutung vor den beiden anderen Sorgenauslösern zugewiesen. Durch die thematische Fokussierung auf das Thema der Sorgenlast erweckt diese Kanzone den Anschein, zumindest weitgehend von ihren konventionellen Minnewerbeinhalten entledigt zu sein. Gleichwohl bleiben diese, wie insbesondere die letzte tradierte Strophe zeigt, weiterhin die Voraussetzung für ein Fortbestehen von (Minne-)Sang.

Dennoch führt das Lied auch vor, welche Inhalte außer Minnewerbung bzw. welche (poetologischen) Implikationen von Minnewerbung Teil von Minnesang sein könnten, wenn dieser nicht nur als Minnewerbung (1. Ordnung), sondern als Medium einer poetologischen Auseinandersetzung wahrgenommen wird (2. Ordnung). Die Kritik an der *schande* (4,5), die überall zu hören ist, mag in diesem Sinne auch als eine Forderung verstanden werden, den Minnesang (der unter anderem durch die klassische kanzonale Struktur repräsentiert wird) auch für andere Themen zu öffnen als für die Schildung von Minnesorgen. Gleichwohl wird dabei deutlich gemacht, dass das thematische Grundgerüst aus dem unentlohnnten Minnedienst, dessen Entlohnung nur durch fortwährenden Minnedienst denkbar wird, auch weiterhin die Voraussetzung für ein Fortbestehen der Gattung bleibt. So stellt dieses Lied insgesamt die Implikationen des klassischen Werbeliedes nicht infrage, zeigt aber dennoch die Offenheit der Gattung für andere Themen.

5. Auswahlliteratur

Burdach, Ulrich; Eikermann, Denkformen, S. 239f.; Händl, Rollen, S. 311f. und S. 329; Hellgardt, Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur; KLD II, S. 595f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 6 und S. 56; Meyer, Die Zahlenallegorese im Mittelalter; Meyer/Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen; Minor, Leiche und Lieder; Müller/Weiss, Deutsche Gedichte des Mittelalters, S. 269f. (Übersetzung); Ranawake, Strophenkunst, S. 221 und S. 226; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 80–90 und S. 445–449; Toubert, Strophenformen, S. 19 und 146ff.; von Wulfen, Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, S. 23.

Lied 39

1. Allgemeine Angaben

C: 95^{ra}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XLVI.	36.XLVI.	XXXIX.	59.XXXIX.
Strophe/Vers		1.	1	1.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: C lässt nach der überlieferten Strophe 18 Zeilen frei. Dies entspricht dem Raum für zwei weitere, jeweils neunzeilige Strophen.

2. Form

a) *Strophenschema*: [4wa+2wb] [4wc+2md] / [4wa+2wb] [4wc+2md] / / [4me+2mf] [4me+2mf] [3wg+A1wg+A1wh] [3wh+2mf] / / [2wi+2wi+2mj] [2wk+2wk+2mj].

b) *Strophenform und Versbau*: Refrainkanzone.

66 / 66 // 6655 // 66

- I. 1. Stollen (V. 1–2) A
- II. 2. Stollen (V. 3–4) A
- III. Abgesang (V. 5–8) B
- IV. Refrain (V. 9–10) R

Der Aufgesang der Strophe setzt sich aus vier zerlegten Sechshebern zusammen.¹⁵⁷⁷ Jeder Stollen besteht aus einem Verspaar mit Zäsur nach der vierten Hebung. Die Versenden des Aufgesangs sind abwechselnd weiblich und einsilbig-männlich kadenziert und weisen Kreuzreim auf (bd bd). Der Kreuzreim wiederholt sich im Versinneren als weiblich kadenzierter Zäsureim (ac ac). Die Aufgesangsverse weisen folglich doppelte Reimbindung im Versinneren und am -ende auf, was insgesamt zu einer starken Verbindung der beiden Stollen führt. Durch synaphische Versübergänge wird diese stollenintern noch unterstützt, wobei die Stollengrenze entsprechend durch Asynaphie markiert wird.

Hinsichtlich der formalen Tradition des Aufgesangs erinnert Ranawake zwar an nordfranzösische Elfsilberkanzonen, betont aber, dass deren Aufgesänge im Gegensatz zu Ulrichs Strophe, die vor allem mittels Synaphie und Asynaphie die Einheit der zwei Stollen betone, vier völlig gleich lange Zeilen zeigen.¹⁵⁷⁸ Als Vergleichsform für den Aufgesang

¹⁵⁷⁷ Ähnliche Liedbeginne zeigen Lied 15,1,1ff., das mit zwei auftaktlosen Sechshebern beginnt, die jedoch, anders als 39,1,1f., männlich kadenziert sind. Ein Liedbeginn aus einem auftaktlosen Sechsheberpaar findet sich nach Touber ferner bei Heinrich von Morungen (in MF 136,25ff. liegt allerdings im Gegensatz zu Ulrichs Strophe einsilbig-männlich kadenzierter Endreim vor und der Sechsheber ist nach der zweiten statt nach der vierten Hebung zäsuriert) und in Walthers von der Vogelweide L 13,5f. sowie L 61,32 (vgl. Touber, Strophenformen, S. 154). Walthers L 13,5f. zeigt einen auftaktigen, weiblich kadenzierten Vers und einen auftaktlosen, männlich kadenzierten Vers, beide ohne Zäsur. Walthers L 61,32 ist ein unzäsurierter, auftaktloser Sechsheber mit einsilbig-männlich kadenziertem Versende. Später zeigen Oswalds von Wolkenstein Kl. 60 und Kl. 90 Sechsheber mit Zäsur nach der vierten Hebung (vgl. Touber, Strophenformen, S. 93).

¹⁵⁷⁸ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 282.

seien daher provenzalische Elfsilberstollen besser – hinsichtlich des Winterstettenschen Abgesangs erweise sich dieser Vergleich jedoch als schwierig, da ein romanischer Abgesang nach Ranawake meist aus Sieben- oder Achtsilbern oder aus zwei Vagantenzeilen mit Erweiterung bestehe.¹⁵⁷⁹

Dem metrisch recht dynamischen Aufgesang folgt ein ebenso bewegter Abgesang, dessen Struktur selbst an eine Kanzone erinnert. So bildet das Sechsheberpaar an der Abgesangsspitze den abgesangsinternen Aufgesang, während das anschließende Fünfheberpaar den abgesangsinternen Abgesang darstellt. Die Sechsheber besitzen jeweils Zäsur nach der vierten Hebung und schließen sich damit formal-strukturell an die Aufgesangsverse an. Im Unterschied zum Aufgesang erfolgt die Reimbindung der Abgesangsspitze allerdings gemäß dem Paarreimprinzip, d. h. sowohl die Versausgänge der Sechsheber als auch deren Versinneres reimen aufeinander (einsilbig-männlicher Reim ee im Versinneren und weiblich kadenzierter Reim ff am Versausgang). Die für den Aufgesang typische Markierung der Stollengrenze durch Asynaphie findet sich auch in den „Abgesangsstollen“: Die Sechsheber sind miteinander und im Übergang zum Fünfheberpaar asynaphisch gereiht.

Das Fünfheberpaar des Abgesangs beginnt mit einem Vers, der nach der dritten und vierten Hebung Zäsur aufweist und somit innerhalb der gesamten Strophe die komplexeste Struktur aufweist. Der Zäsureim im Versinnern (gg)¹⁵⁸⁰ weist wie das Versende weibliche Kadenzierung auf, doch bildet das Versende erst Reim mit dem Versinnern des folgenden Abgesangsverses (hh). Dieser weist ebenfalls eine Zäsur nach der dritten Hebung auf. Sein einsilbig-männlich kadenziertes Versende nimmt wiederum den Reim der Abgesangsspitze nach dem Prinzip eines umarmenden Reimes auf (ffhf). Das Aufgreifen des Endreimes der Abgesangsspitze am Abgesangsende verleiht dem Abgesang den Charakter einer in sich geschlossenen, zusammengehörigen Einheit. Anders als in der Abgesangsspitze wird im zweiten Abgesangsverspaar durch versübergreifenden Zäsureim und Synaphie Verbindung hergestellt.

Der Refrain übernimmt die zweiversige Paarstruktur sowie die Sechshebigkeit als formale Elemente aus dem kanzonalen Teil der Strophe. Allerdings wird die Komplexität der Refrainverse durch eine doppelte Zäsurierung seiner Verse nach der zweiten und vierten Hebung erhöht. Die Reimstruktur ähnelt der des Aufgesangs, denn die beiden Verse bilden im Versinnern jeweils weiblich kadenzierte Zäsureime (ii und kk). Anders als im Aufgesang besitzen die Versenden hingegen einsilbig-männliche Kadenz und Paarreim (jj). Die asynaphische Verbindung der Refrainverse erinnert wiederum an die Asynaphie des ersten Abgesangsverspaares.

¹⁵⁷⁹ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 283.

¹⁵⁸⁰ Der Reim *frowe* : *schouwe* ist unrein, doch wird im hergestellten Text der Reim der Orthographie untergeordnet (vgl. auch die im Kommentar zur Form (c) Besonderheiten) sowie Kap. I.II, Editionstheoretische Grundsätze). Beide Wörter werden bei Ulrich auch an anderer Stelle als Reimpartner verwendet (z. B. in 35,4,2).

Hinsichtlich seiner Komplexität stellt der Refrain den formalen Kulminationspunkt der Strophe dar. Indem er wesentliche Merkmale aus Auf- und Abgesang übernimmt, markiert er seine Zugehörigkeit zum kanzonalen Teil der Strophe. Gleichwohl weist er sich aufgrund der doppelten Zäsurierung, welche die 4/2-Struktur der Sechsheber aufbricht und diese in noch kleine Einheiten unterteilt, als eigenständiger Strukturteil aus.

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,4 müeste: Der Konj. drückt den potentialen Charakter des Satzes aus; es erfolgt daher Übersetzung mit *kann* (vgl. Paul §S188).

1,5 *sô ist mîn fröide kranc*: Bildet einen Parallelismus mit *sô ist mîn sorge lang* (1,6). K erachtet diesen als Argument für die Notwendigkeit, *fröide* durch einen Leidensbegriff zu ersetzen. Äquivalent zu *leit*, das zweimal in der Strophe auftritt (1,3 und 1,5), fügt K daher *swære* ein, das zuvor in der Strophe nur einmal auftritt (1,1). Von dieser Konjektur ist abzusehen, da sowohl der stilistische Reiz als auch die rhetorische Strategie an dieser Stelle darin bestehen, syntaktische Parallelität mit semantischer Widersprüchlichkeit, *fröide* (1,5) und *sorge* (1,6), zu kombinieren. Gegen eine Ersetzung von *fröide* spricht ferner, dass dieses lexikalischer Bestandteil der Doppelformel *fröide* und *leit* (1,5) ist – auch in dieser Doppelformel werden im Übrigen zwei oppositionelle Begriffe miteinander verbunden. Diese Verbindung gegensätzlicher Emotionen ist Ausdruck der minnetypischen Gefühlslage des männlichen Minnewerbers, den die Dame sowohl in Freude als auch in Schwermut zu versetzen vermag.

1,8 *geseit*: Spezifisch alem. Kontraktionsform. Während im Bair. *seit* auf *saget* zurückgeht, liegt im Alem. das ahd. **segit* zugrunde (vgl. Paul §L77).¹⁵⁸¹

4. Interpretation

Die überlieferte Strophe beginnt damit, dass das männlich codierte Sänger-Ich die Abhängigkeit seiner emotionalen Verfassung von der Minnedame erklärt: *Sol ich iemer frô beliben âne swære, / daz muoz von der minneclîchen komen alsô* (1,1f.). Durch die Verwendung eines konditionalen Satzgefüges wird die Bedingung für das Wohlbefinden des Sänger-Ich verdeutlicht. Dieses hängt von der Aktivität der Minnedame ab, die zunächst nicht als *frowe* (vgl. 1,7), sondern als die *minneclîche* (vgl. 1,2) eingeführt wird.

Die Abbildung des Kausalitätsverhältnisses zwischen dem Befinden des Sänger-Ich und der Initiative der Dame stellt eine indirekte Forderung des Sänger-Ich dar. Aussagen über mögliche Vorleistungen seinerseits trifft das Sänger-Ich nicht. So erscheint der Eingang des Liedes recht unmittelbar. Dieser Umstand mag der Grund für die Ansicht Minors sein, diese Strophe eher als eine Abschluss- denn als eine Anfangsstrophe zu sehen.¹⁵⁸² Dem

¹⁵⁸¹ Vgl. auch Zwierzina, Konrad: Mittelhochdeutsche Studien 1–9, in: ZfdA 44 (1900), S. 1–116, S. 249–316 und S. 345–406, hier S. 370.

¹⁵⁸² Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. 66. Eine Begründung dieser Hypothese anhand formaler oder inhaltlicher Parameter liefert Minor allerdings nicht. Demgegenüber argumentiert Streicher, dass der

widerspricht allerdings, dass eine sukzessive Einleitung in die Liedhandlung, bei der zunächst eine Einführung sämtlicher Figureninstanzen erfolgt, Aussagen zu bisherigen Minnediensten des Sängers-Ich gemacht werden oder ein Natureingang beschrieben wird, keine obligatorische Voraussetzung für den Beginn von Minneliedern darstellt. So könnte gar im Gegenteil die Voranstellung der Forderung des Sängers-Ich dem poetischen Kalkül des Dichters entsprechen, um auf diese Weise eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

Stilistisch deutet sich bereits im ersten Stollen der Strophe an, dass das Nebeneinanderstellen gegensätzlicher Begriffe sowie die Negation einer der beiden Begriffe, die wiederum zu einer semantischen Angleichung beider Begriffe führt, eines der zugrundeliegenden rhetorischen Prinzipien dieser Strophe darstellt. So werden zunächst *frô* und *swære* (beide 1,1) nebeneinandergestellt, wobei *swære* vor allem durch das vorangestellte *âne* (1,1) semantisiert wird (Litotes). Durch die Verneinung des Gegenteils wird deutlich, dass Freude für das Sängers-Ich vor allem – bzw. nur – durch die Abwesenheit von *swære* bedingt wird. Der Modus des Prädikats *sol belîben* (vgl. 1,1) macht aber deutlich, dass dieser Zustand derzeit nicht für das Sängers-Ich gilt, sondern lediglich seinem Wunschdenken entspringt.

Anlehnend an diese Argumentation des Sängers-Ich wird im zweiten Stollen deutlich, dass sich die Abhängigkeit des Sängers-Ich von der Minnedame vor allem daraus ergibt, dass sie den vom Sängers-Ich beschriebenen Freudezustand, ergo die Abwesenheit von *swære* (vgl. 1,1), herzustellen vermag: *[S]î kann sendiu leit vertrîben, swâ si wære, / dâ müeste ungemüete entwîchen, sî ist sô vrô* (1,3f.). Der *muoz*-Aussage (1,2) wird jetzt eine *kan*-Bestimmung (1,3) beiseite gestellt, die auf die leidenslindernden Fähigkeiten der Dame eingeht. Zu deren Beschreibung werden stilistisch Verben wie *vertrîben* und *entwîchen*, welche auf das Verschwinden von etwas abheben, mit den Ausdrücken *leit* und *ungemüete*, negativen Emotionen, kombiniert.

Die Fähigkeiten der Dame können allerdings nicht nur in Bezug auf das Sängers-Ich wirken, sondern überall, *swâ si wære*. Es handelt sich also um allgemeine Fähigkeiten der Dame, die möglicherweise dadurch bedingt sind, dass sie selbst voller Frohsinn ist: *[S]î ist sô vrô* (1,4). Vielleicht fordert das Sängers-Ich gerade wegen dieser Eigenschaft von ihr, sie möge es von Schwermut befreien.

Stilistisch wird der Aufgesang von den beiden Aussagen zum erwünschten Frohsinn des Sängers-Ich (vgl. 1,1) und zum frohen Mut der Dame (vgl. 1,4) gerahmt. Während die Dame sich bereits in einem Zustand befindet, der mit *frô* beschrieben werden kann, hat das Sängers-Ich diesen von der Dame abhängigen Zustand noch nicht erreicht. So stellt sich das Sängers-Ich hinsichtlich der Eigenschaft *frô* gewissermaßen in den Gegensatz zur Dame. Daraus erklärt sich auch, warum die *frô*-Aussagen am Beginn und am Ende des Aufgesangs ein semantisches Cluster aus Leidensausdrücken umschließen (*swære* (1,1), *leit* (1,3) und *ungemüete* (1,4)) und diesen kontrastierend gegenüberstehen.

stropheneröffnende Vers sich mit seinem Appell so deutlich an die Zuhörer richte, dass er „eher denn einen Liedabschluß einleiten das Lied eröffnen kann“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. 192).

Während der Fokus im Aufgesang vor allem auf den Fertigkeiten der Dame liegt (*sî kan* (1,3), *si wære* (1,3) und *sî ist* (1,4)), wird ihr Handeln im Abgesang stärker auf das Sängers-Ich bezogen: *[W]il sî, sô ist mîn fröide kranc und mîn leit, / wil sî, sô ist mîn sorge lang unde breit* (1,5f.). Aufgrund einer stilistischen Verdichtung erhält die Abgesangsspitze eine besondere formale Pointierung, die sich auf ihren Inhalt überträgt. So finden sich neben Parallelstrukturen vor allem Doppelformeln: Eingeführt durch einen anaphorischen Versbeginn (*wil sî*, (1,5 und 1,6)) folgt ein Parallelismus (*sô ist mîn fröide kranc* (1,5) und *sô ist mîn sorge lang* (1,6)), der durch den Zäsurreim *kranc : lang* zusätzlich hervorgehoben wird. Der Parallelismus weist auch inhaltlich eine enge semantische Bindung auf, da *fröide kranc* und *sorge lang* insofern logisch verknüpft sind, als das eine jeweils das Ergebnis des anderen sein kann.

Die bereits im Aufgesang angedeutete Macht der Dame wird als Motiv im Abgesang wieder aufgegriffen und im konkreten Bezug auf das Sängers-Ich weiter ausdifferenziert. So bestimmt die Dame nicht nur über die *fröide* des Sängers-Ich sondern auch sein *leit* (1,5) und seine *sorge* (1,6). Ihr Einflussbereich ist folglich größer als zunächst vermutet. Entsprechend erscheinen die Handlungen des Sängers-Ich zunehmend weniger selbstbestimmt: Seine gesamte emotionale Gefühlsbreite, von Freude bis Leid, ist allein von der Minnedame abhängig.

Die Erkenntnis, dass das eigene Glück insbesondere von der Dame abhängt, erklärt den Fortgang der Strophe, bei der sich das Sängers-Ich schließlich direkt an die Dame wendet: *[M]inneclîchiu frowe, nu schouwe den kumber, / den ich sender, tumber hân geseit* (1,7f.). Obwohl das Sängers-Ich nicht explizit die Bitte um Linderung seines Kammers artikuliert, heben seine Worte in der Konsequenz dennoch auf dieses Ziel ab.

Das *schouwen*, welches das Sängers-Ich von der Dame einfordert, impliziert eine konkrete Handlung von Seiten der Dame und stellt damit eine Rückkopplung zum Aufgesang dar, in dem das Sängers-Ich eben diese von der Dame forderte. Die Dringlichkeit dieser Forderung ergibt sich aus dem gegenwärtigen Leidenszustand des Sängers-Ich (vgl. *kumber* (1,7) und *tumber* (1,8)) und manifestiert sich darüber hinaus lexikalisch im Adverb *nu* (1,7).

Hinsichtlich seiner formalen Eigenschaften stellt dieser Teil des Abgesangs den elaboriertesten Teil der Strophe dar (vgl. 2. Form). Zäsurreime betonen zentrale Begrifflichkeiten und lenken den Fokus auf ihre Semantik im Liedkontext. Dies gilt etwa für die Lexeme *frowe* und *schouwe*, welche die zum Handeln aufgeforderte Person bezeichnen und die an diese Person gerichtete Erwartung, die das zentrale Inhaltsmoment der Verse bildet.

Im Refrain richtet das Sängers-Ich seinen Fokus auf die Instanz der personifizierten Minne, die es mit der Apostrophe *[w]erdiu minne* (1,9) direkt anspricht.¹⁵⁸³ Die Hinwendung zur Instanz der Minne erklärt sich aus der ausbleibenden Hilfeleistung der Minnedame, die das Sängers-Ich erfolglos anruft. Als allmächtige Minne hat diese nicht nur Einfluss auf das

¹⁵⁸³ Lediglich im Refrain von Lied 8 erfolgt noch eine direkte Minneapostrophe.

Sänger-Ich sondern zugleich auf die Dame, über der sie hierarchisch steht. Deshalb bittet das Sänger-Ich: *[T]wing ir sinne, daz si mich / lieplich meine, diu vil reine minneclîch!* (1,9f.). Der Respekt und die Anerkennung des Sänger-Ich für die Minne spiegelt sich in dem Epitheta *werdiu* wider, welches seiner Anrede vorangestellt wird. Formal-stilistisch fällt im Refrain die Betonung der sinnschweren Lexeme durch eine Untergliederung der Refrainverse in staccatohaft-kurze Klangeinheiten auf. Dies betrifft insbesondere *minne*, *sinne*, *mich*, *meine*, *reine* und *minneclîch*, aus denen allein sich nahezu exakt der Inhalt des Refrains erschließen lässt.

Mit seiner an die Minne gerichteten Bitte differenziert das Sänger-Ich aus, was es zuvor von der Minnedame erbittet: Deren Aufmerksamkeit ist eine Form der liebenden Beachtung (vgl. *lieplich meinen* (1,10)). Das eingangs formulierte Wunschziel des Sänger-Ich, *sol ich iemer frô belîben* (1,1), wird hier nun schließlich mit einer dritten Kondition untersetzt. Neben der Präsenz der Minnedame (vgl. 1,3f.) und ihrer Beachtung des Sänger-Ich (vgl. 1,7) wird als dritte Bedingung für Freude nun das *lieplich meinen* (vgl. 1,10) angeführt. Der klimaxartige Dreischritt ist damit im Refrain vollzogen, womit dieser gewissermaßen den Höhepunkt der Strophe darstellt. Dies spiegelt sich auch in der formalen Anlage des Refrains wider, der mit Blick auf die Gesamtstrophe die höchste Komplexität aufweist.

Die hier überlieferte Strophe war einst sicherlich Teil eines Liedes mit mehr Strophen. Unter Heranziehung der Dreistropher im Winterstettenschen Œuvre wäre anzunehmen, dass die fehlenden Strophen eine Frauenpreisstrophe und eine Minnestrophe gewesen sein könnten. In der einzigen überlieferten Strophe tritt ein Sänger-Ich auf, das sich als klassischer Minnewerber identifizieren lässt. Die Sänger-Rolle weist die typische Doppelcodierung auf: Durch sein Singen vollzieht es Minnedienst und diesen wiederum vollzieht es, weil es ein liebendes Sänger-Ich ist (1. Ordnung). Das metakommunikative *hân geseit* (1,10) verweist zwar auf die Performativität der Liedhandlung, evoziert aber darüber hinaus keine poetologischen Implikationen, aus denen sich grundsätzlichere Aussagen über die Minnesangsgattung ableiten ließen.

5. Auswahl Literatur

Eikermann, Denkformen, S. 252f.; KLD II, S. 596; Ranawake, Strophenkunst, S. 282ff.; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 191–196 und S. 484–485; Touber, Strophenformen, S. 19 und 93; Zwierzina, Mittelhochdeutsche Studien 1–9, S. 345–406.

Lied 40

1. Allgemeine Angaben

C: 95^{rb}.

a) Konkordanzen:

	Benecke (1810)	von der Hagen (1838)	Minor (1882)	KLD I (1978)
Liednummer	8.XLVII	36.XLVII.	XL.	59.XL
Strophe/Vers		1.	1	1.
		2.	10	2.
		3.	19	3.

b) *Überlieferungsbesonderheiten*: Lied 40 wird als letztes Lied Ulrichs von Winterstetten in C tradiert. Es folgen sechs Leerzeilen auf Bl. 95^r sowie eine leere Rückseite (Bl. 95^v). Leer sind ebenfalls die Bll. 96^r und 96^v sowie 97^r und 97^v. Ein gleicher Beginn findet sich Lied LXVII der Berliner Liederhandschrift mgf 922 (x) sowie in der Haager Liederhandschrift s, fol. 55^v.¹⁵⁸⁴

2. Form

a) *Strophenschema*: 4ma [4ma+A2ma] / 4ma [4ma+A2ma] / / [1wb+4wc] [2wc+3md] [1wb+4md+A2md] [A2me+A2me] / / [A2mf+A2mf].

b) *Strophenform und -bau*: Refrainkanzone.

46 / 46 / / 55744 / / 4

I. 1. Stollen (V. 1–2)	A
II. 2. Stollen (V. 3–4)	A
III. Abgesang (V. 5–8)	B
IV. Refrain (V. 9)	R

Die beiden Stollen stellen sich als eine Abfolge eines Vier- und eines Sechshebers dar,¹⁵⁸⁵ wobei der nach der vierten Hebung zäsurerte Sechsheber zunächst Reim- und Kadenzmerkmale der Stollenspitze aufgreift, um diesen Vierheberteil dann um ein zweiversiges Versstück zu ergänzen, welches ebenfalls die einsilbig-männliche Kadenzierung des Vierhebers sowie dessen Reim aufgreift. Die Versenden der Stollen weisen somit eine Paarreimung auf (aa). Anders als in anderen Kanzonen des Dichters stimmt der Reim in beiden Stollen überein, wodurch eine starke Bindung zwischen dem ersten und zweiten Stollen entsteht. Aufgrund dieser können die Versübergänge asynaphisch gestaltet werden, ohne dass dabei die Verbindung innerhalb und zwischen den Stollen gefährdet wäre.

¹⁵⁸⁴ Vgl. Lang, Margarete (Hrsg.): Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Hs. germ. Fol. 922, Berlin 1941, S. 63.

¹⁵⁸⁵ Für diese Abfolge sei nach Spanke durchaus deutscher Ursprung anzunehmen (vgl. Spanke, Formen, S. 288f.). Entsprechende Stollenformen seien nach Ranawake zwar vereinzelt auch im Nordfranzösischen zu finden, tauchen dort aber viel später auf als im Deutschen; es liege also vermutlich deutscher Einfluss zugrunde (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 264). Vgl. auch Lied 3.

Durch die Abfolge eines gleichmäßigen Vier- und eines in ein vier- und ein zweihebigen Versstück zerlegten Sechshebers wirken die Aufgesangsstollen zunächst relativ gleichförmig, zeigen aber einen spannungssteigernden Zuwachs an Dynamik am Stollenende. Die Tendenz einer zunehmenden metrischen Dynamik wird im Abgesang fortgesetzt, in dem ausnahmslos alle Verse in kleinere Einheiten zerlegt werden.

Ein nach der ersten Hebung zäsurierter Fünfheber bildet die Abgesangsspitze. Der stakkatohafte Beginn des Abgesangs markiert deutlich den Anfang der neuen Struktureinheit. Dies spiegelt sich außerdem im weiblich kadenzierten Zäsureim (b) wider, der außer in der Abgesangsspitze auch als Zäsureim im zweiten Abgesangsvers aufgegriffen wird. Das aus dem Aufgesang bekannte Prinzip, Verse vor allem mittels des Reimes zu verknüpfen, wird im Abgesang folglich fortgesetzt.

Der zweite Abgesangsvers ist ebenfalls ein Fünfheber, dessen Zäsur jedoch erst nach der zweiten Hebung folgt. So entstehen ein zwei- und ein dreihebiger Versstück, die für eine erneute Steigerung der Dynamik sorgen. Das Versende weist eine einsilbig-männliche Kadenz auf und bildet einen Zäsur- und Endreim mit dem Folgevers (d d d). Die Verszerlegung erreicht im dritten Abgesangsvers ihren Höhepunkt mit der doppelten Zäsurierung dieses Siebenhebers. Wie die Abgesangsspitze beginnt auch dieser Vers mit einem stakkatohaften Einheber, welcher zudem den Zäsureim der Abgesangsspitze (b b) aufgreift. Es folgen ein vier- und ein zweihebiger Versstück mit dem männlich kadenziertem Reim (d), der diesen Vers an den vorangehenden anbindet.

Den Abgesangsschluss bildet ein auftaktiger Vierheber mit Zäsur nach der zweiten Hebung und einsilbig-männlich kadenziertem Zäsureim. Als einziger Abgesangsvers weist dieser Vers keine Reimbindung mit einem der anderen Abgesangsverse auf und steht deshalb in dieser Hinsicht recht isoliert. Aufgrund seiner Auftaktigkeit ist jedoch dieser Vers synaphisch an den Vorvers angebunden. Insgesamt verleihen die komplexe Reimstruktur, unterschiedliche Verslängen und die vielen unterschiedlich positionierten Zäsuren dem Abgesang eine mitreißende Rhythmik. Die verschiedenen Reimbindungen durch Zäsur- und Endreime sorgen für eine enge Versbindung im Abgesang, so dass der Abgesang abwechslungsreich und in sich abgeschlossen wirkt.¹⁵⁸⁶

Der Übergang zum einversigen Refrain ist synaphisch gestaltet, wodurch eine gewisse Anbindung erzielt wird. Darüber hinaus zeigt der Refrainvers hinsichtlich seiner Hebungsahl, Auftaktregelung, Zäsur-, Kadenz- und Reimregelung mit Ausnahme des Reimes (f) metrische Übereinstimmung mit dem Abgesangsschluss und erscheint daher strukturell fast als Teil desselben.

¹⁵⁸⁶ Dieser rhythmisch komplizierte Abgesang lasse nach Ranawake keinen Vergleich mit bestimmten französischen Formen zu (vgl. Ranawake, *Strophenkunst*, S. 263).

Insgesamt weist sich die Strophe durch eine hohe metrische Dynamik aus, die sich im verhältnismäßig gleichförmigen Aufgesang durch die zweihebigen Versteile schon ankündigt, aber erst im Abgesang zu ihrem Höhepunkt geführt wird.

c) *Abweichungen von der Alternation:*

2,1 Zeigt fehlende Senkungssilbe, die im Liedvortrag etwa durch ein Melisma ausgeglichen werden könnte. Bei M und K erfolgt die Ergänzung einer Silbe.¹⁵⁸⁷

2,2 *rôt*: Nach Be gemäß Versmaß ein überzähliges Wort und deshalb dort aus metrischen Gründen getilgt.¹⁵⁸⁸ Als konstitutiver Teil des Motivs des roten Mundes ist das Attribut *rôt* jedoch bedeutungsschwer und sollte deshalb nicht getilgt werden.

2,7 Dem Vers dehnen am Ende vier Silben. Vgl. 3. Stellenkommentar.

3,5 *gar*: Wird bei Be als nach dem Versmaß überzähliges Wort getilgt.¹⁵⁸⁹

3. Stellenkommentar

a) Grammatischer Kommentar:

1,6 *kunde*: Kann 3. Sgl. Ind. Prät. oder 3. Sgl. Konj. Prät. sein, letzteres besonders im Reim.¹⁵⁹⁰ Dieser Fall liegt hier vor: *Kunde* bildet Reim mit *stunde* (1,5).

1,7 *wizzent*: Diese Imperativform ist spezifisch alem. (vgl. Paul §E32 und §M70/8). Ihre Übersetzung ins Nhd. mit *wisset* ist holperig. *Wizzen*, das mhd. im Imperativ besonders bei Beteuerungen verwendet wird, kann jedoch auch in abstrakterer Bedeutung auftreten und entsprechend im Sinne von *verstehen* ins Nhd. übertragen werden.¹⁵⁹¹

1,8 *ich han den muot*: Muss, wörtlich ins Nhd. übertragen, eigentlich eine syntaktische Konstruktion mit Prädikat und Substantiv aufweisen, etwa *ich habe die Entschlossenheit*. Da es nhd. jedoch *entschlossen sein* und nicht *Entschlossenheit haben* heißt, erfolgt eine entsprechende Anpassung.

2,2 *bluot*: Hier stM. (nhd. = *die Blüte*).¹⁵⁹² Grammatikalisch möglich wäre auch das stN. *bluot* (nhd. = Blut),¹⁵⁹³ welches nach Goheen die Macht der Sinnlichkeit evoziere.¹⁵⁹⁴ Ein Vergleich mit Blut wäre allerdings im Winterstettenschen Œuvre ungewöhnlich, wohingegen Natur- und Pflanzenbilder sich bei dem Dichter durchaus der Beliebtheit erfreuen. Aus diesem Grund wird der zuerst genannten Lesart der Vorrang eingeräumt.

¹⁵⁸⁷ Vgl. auch Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1078f.

¹⁵⁸⁸ Vgl. Benecke, Beyträge, Bd. 1, Theil 1: Minnesinger, S. 266.

¹⁵⁸⁹ Ebd., S. 266.

¹⁵⁹⁰ Vgl. BMZ, Bd. I, Sp. 805b.

¹⁵⁹¹ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 961.

¹⁵⁹² Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 217b.

¹⁵⁹³ Vgl. BMZ Bd. I, Sp. 218b.

¹⁵⁹⁴ Vgl. Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 146. Gleiches gelte auch für Feuer. Vgl. auch Anm. 966 und z. B. Lied 9,5,6f.

2,7 Für die fehlenden Silben ergänzt Selge *ûf ungewin*.¹⁵⁹⁵ Es passe nach von Kraus die Präp. *ûf* aber nicht zu dem Adj. *eigen* (2,7), weshalb der Vokativ *ein künegin* als Ergänzung vorzuziehen sei.¹⁵⁹⁶

2,8 *wizzent*: Vgl. *wizzent* (1,7).

3,4 *des*: Mhd. Gen. (nhd. = *dessen*), der durch das Verb *manen* regiert wird. Bei der nhd. Übersetzung wird auf ein präpositionales Objekt zurückgegriffen.

3,6 *geloubent*: Die Imperativform ist spezifisch alem. (vgl. Paul §E32). Der Befehl wird auf das liedintern imaginierte Publikum (vgl. 1,7 und 2,8) und nicht auf die personifizierte Minne oder Minnedame bezogen. Letztere wird vom Sänger-Ich geduzt (vgl. 3,1) und so müsste eine an sie gerichtete Forderung in der 2. Prs. Sgl. Präs. stehen. Vgl. auch *wizzent* (1,7).

3,7 *die*: Hier Nom. Pl. M./F. mit Bezug auf *sinne* stM., *lîp* stM. und *gir* stF.. K schreibt stattdessen *diu* (Nom. Pl. N.). Die Wahl des geschlechtsneutralen Pron.s könnte sich durch die unterschiedlichen Genera der Bezugsworte erklären.

3,9 *ergê*: Ist hier 3. Prs. Sgl. Konj. Präs. und wird zur Umschreibung des Futurs genutzt.

b) *Sachkommentar*:

2,3 *rehte guot*: Der Terminus *rehte* ist stets in Beziehung zu der jeweils Recht gebenden Instanz zu verstehen. Prinzipiell kann *rehte guot* darauf abzielen, dass die Dame in der Weise *guot* ist, wie es der mittelalterlich-höfischen Sitte und Konvention (oder dem Gesetz) gebührt. Im Rahmen eines Minneliedes könnte in übertragener poetologischer Bedeutung der Bezugsrahmen von *rehte* aber auch durch die (genretypologischen) Konventionen der Gattung determiniert werden.

3,3 *volge bant*: Ein Gängelband,¹⁵⁹⁷ ursprünglich ein Band, an dem ein Kind gehen lernt. In übertragener Bedeutung heißt es *geführt werden*.¹⁵⁹⁸

4. Interpretation

Der Beginn dieses Liedes gestaltet sich thematisch recht unmittelbar mit der Begründung eines männlich codierten Sänger-Ich für sein Singverhalten: *Ez ist gar unmâzen lang, / daz ich niht von liebe sang. ich habe undanc* (1,1f.). Aufgrund des syntaktisch möglichen Bezugs der Negation *niht* auf *sang* (1,2) oder auf *von liebe* (1,2) bieten sich für den Liedeingang mehrere unterschiedliche Lesarten an.¹⁵⁹⁹ Bezieht sich *niht* auf den Umstand des Singens (*sang*), wäre davon auszugehen, dass das Sänger-Ich in der Vergangenheit nicht gesungen, sondern geschwiegen hat. Da das Schweigemotiv zum Motivrepertoire der Gattung gehört,

¹⁵⁹⁵ Vgl. Selge, Studien, S. 11.

¹⁵⁹⁶ Vgl. KLD II, S. 597. Von Kraus gibt allerdings zu bedenken, dass sonst nur Formen auf *-inne* oder *-în* belegt seien, so etwa *küniginne* in I,24, *træsterinne* in I,27, II,85 und II,5,4 sowie *træsterîn* in III,22/85, 7,3,8 und 22,2,12 (vgl. KLD II, S. 597).

¹⁵⁹⁷ Vgl. Lexer Bd. 3, Sp. 441.

¹⁵⁹⁸ Vgl. DWb Bd. 4, Sp. 1243.

¹⁵⁹⁹ Syntaktisch wäre es zwar prinzipiell möglich, *niht* auch vor *sang* zu setzen, doch würde dies die Alternation des Verses aushebeln.

wäre diese Lesart durchaus denkbar.¹⁶⁰⁰ Unter der Voraussetzung, dass *nicht* sich hingegen auf *von liebe* bezieht, hätte das Sänger-Ich in der Vergangenheit zwar gesungen, allerdings fast nur über das Thema der Liebe.

Abhängig von der jeweiligen Lesart stellt sich die kommunikative Ausgangssituation des Liedes dar. Sofern das Sänger-Ich tatsächlich eine längere Singpause unternommen hat,¹⁶⁰¹ nun aber aufgrund seiner persönlichen Minnebefindlichkeit zu einem erneuten Singen motiviert wird, ist anzunehmen, dass das Sänger-Ich durch seinen nun einsetzenden Sang Minnewerbung konkret vollzieht. Die Rolle des Sänger-Ich weist in diesem Fall die gattungstypische Doppelcodierung als singendes und liebendes Sänger-Ich auf (Minnesang 1. Ordnung).

Wenn das Sänger-Ich hingegen auch über andere Themen singen könnte, nun aber feststellt, in der Vergangenheit ganz besonders über Liebe gesungen zu haben, so deutet dies auf einen gewohnheitsmäßigen Status des Singens für das Sänger-Ich hin. Dieser Umstand kann einerseits durch die bisherige Erfolglosigkeit des minnewerbenden Sänger-Ich bedingt sein, dessen höfische Ehre ihm die Fortsetzung seiner Minnewerbung gebietet. Andererseits impliziert diese Lesart, dass das Singen (als Aufführungskunst) prinzipiell auch andere Themen als das Minnethema haben könnte. Singen erschiene unter dieser Voraussetzung nicht mehr als Vollzug von Minnewerbung, weil das Sänger-Ich nicht mehr die Rolle des doppelt codierten Minnewerbers einnähme, sondern als Sangkünstler in Erscheinung träte (2. Ordnung).

Je nach Lesart ist auch die Aussage *ich habe undanc* (1,1) zu verstehen, die sich entweder darauf bezieht, dass das Sänger-Ich für sein unterlassenes Singen zu tadeln ist oder dafür, nur über das Minnethema gesungen zu haben. In beiden Fällen bildet *ich habe undanc* allerdings den thematischen Ausgangspunkt der folgenden Liedhandlung. Gleichwohl wird erst im zweiten Stollen deutlicher, worauf sich *undanc* bezieht. Hier nennt das Sänger-Ich *sô mir wirt ein umbevang / von ir liechten armen blanc* (1,3f.) als Bedingung dafür, dass *mîn sorge ist kranc* (1,4). Mit dem Pars pro toto *liechte arme* wird nun erstmals die Minnedame eingeführt. Eine Umarmung von ihr würde das Sänger-Ich von *sorge* und *undanc* befreien. Der Moment der Erfüllung dieser Sehnsucht ist *die lieben stunde* (1,5), um deren konkreten Zeitpunkt es im ersten Abgesangsvers geht.¹⁶⁰²

Ungewöhnlich zeichnet sich, dass es bereits innerhalb einer ersten Liedstrophe um den Zeitpunkt der Minneerfüllung geht. Mit Blick auf das einzelne Lied hat das Sänger-Ich zu diesem Zeitpunkt selbst noch keinen ernstzunehmenden Minnedienst geleistet, sondern steht

¹⁶⁰⁰ Das Schweigemotiv tritt bei Ulrich etwa in Lied 33 auf.

¹⁶⁰¹ Anlehnend an diese Lesart fasst Streicher den Folgesatz, *ich habe undanc* (1,2), als Begründung für die sangliche Untätigkeit des Sänger-Ich in der Vergangenheit auf (vgl. Streicher, Minnesangs Refrain, S. 327).

¹⁶⁰² Die Frage nach dem Augenblick der Erfüllung erinnert an ein Ulrichs Lied 21. Hier heißt es ganz ähnlich: *Wenne sun ir ougen mir tougen ze blicke varn, / und diu süeze junge mir swunge den arn / und mich umbevienge, sô gienge mir sorge hin* (3,1ff.). Während in Lied 21 jedoch erst in der letzten Strophe des Liedes nach dem Moment der Erfüllung gefragt wird, stellt das Sänger-Ich diese Frage in Lied 40 bereits in der ersten Strophe.

erst am Beginn. Die Frage nach der *lieben stunde* ergibt folglich nur dann Sinn, wenn von einer umfassenden Minnesangtätigkeit des Sängers-Ich in der Vergangenheit ausgegangen wird. Mit Blick auf die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten des ersten Stollens spricht dieser Befund nun für die zweite Lesart, dergemäß das Sängers-Ich sein Singen nie wirklich unterbrochen, allerdings lange über nichts anderes mehr als die Minne gesungen hat.¹⁶⁰³

Unter dieser Voraussetzung erscheint die Frage des Sängers-Ich nach der *lieben stunde* nicht vermessen, sondern legitim. Die folgenden Verse liefern schließlich Begründungsansätze für die Beständigkeit, mit der das Sängers-Ich seinen Minnedienst auf die Dame konzentriert hat. Mit *nieman kunde mich getræsten baz / danne diu, der ich nie vergaz* (1,6f.) wird die Fähigkeit der Dame herausgestellt, Kummer zu lindern. Zugleich bemisst sich an dieser Fähigkeit auch ihre Einzigartigkeit für das Sängers-Ich, da *nieman* anderes in der Lage ist, dieses so zu leisten, wie die Dame. Dies mag der Grund dafür sein, dass das Sängers-Ich die Dame nie vergessen hat.

Das Motiv der Unvergessenheit der Dame ist insofern relevant, als es impliziert, dass das Sängers-Ich die Dame bereits lange kennt und ihr auch seither dient. Auch dieser Umstand spricht für eine Lesart, dergemäß das Sängers-Ich sein Singen niemals unterbrochen hat. Allerdings drängt sich auch hier wieder der Gedanke auf, das nicht nur das liedinterne Sängers-Ich auf die lange Zeit seines eigenen Minnedienstes zurückblickt, sondern dass hier metareferentiell ebenso auf eine lange Tradition des Minnesingens angespielt wird.

Die folgende Hinauswendung an das imaginierte Publikum mittels der Aufforderung *nu wizzent daz* (1,7) lenkt den Fokus noch einmal besonders auf darauf, dass bereits über lange Zeit Minnedienst geleistet, dieser aber bisher nicht vergolten wurde.¹⁶⁰⁴ In gleicher Weise betont der Imperativ auf die Folgeaussage, *swaz ieman tuot, ich han den muot: / Mîn herze ist dâ, niht anderswâ* (1,8f.). Aus diesen Worten spricht die Entschlossenheit des Sängers-Ich unabhängig vom Tun anderer an seinem Dienst festzuhalten. In diesem Sinne fungiert das Herzbild des Refrains als logische Erklärung für die Tatsache, dass das Sängers-Ich die Dame nicht vergessen kann: Sein Herz – und damit der Mittelpunkt seines Körpers und seiner Seele – befindet sich bei ihr. Als Sitz der Liebe erweist sich das Herz auch in anderen Winterstettenschen Texten als zentrales Motiv. Dieser besondere Stellenwert spiegelt sich im vorliegenden Lied nicht zuletzt durch die (formale) Position des Motivs im Refrain. Die mehrfache Wiederholung des Refrains sorgt dafür, dass vor allem dessen Aussagen sich im Gedächtnis verfestigen.

Mit der Angabe zum gegenwärtigen Ort des Herzens ergibt sich mit Abschluss der ersten Strophe schließlich ein Spannungsfeld, welches die emotionale Situation des Sängers-Ich

¹⁶⁰³ Auffällig ist die Parallele zwischen dieser Lesart und dem textexternen Umstand, dass Lied 40 in der handschriftlichen Überlieferung am Ende des Dichtersœuvres eingeordnet ist. Es geht diesem Lied quasi eine Vielzahl minnethematischer Lieder voraus.

¹⁶⁰⁴ In der Hinauswendung an das Publikum tritt zudem die Performativität der Minnewerbung deutlich hervor. Sie lenkt den Fokus auf den Teil der Sängers-Ich-Rolle, der die Funktion „ich singe“ erfüllt und somit gewissermaßen auch auf den künstlerischen Aspekt der Minnewerbung.

determiniert und zwischen dessen beiden Polen *ich habe undanc* und *mîn herze ist dâ, niht anderswâ* folglich auch die Liedhandlung oszilliert. Die Befindlichkeit des Herzens motiviert den Minnesänger zu seiner Werbung, während die ausbleibende Vergeltung seines Minnedienstes einerseits die Herausforderung darstellt, die an ihn gestellt wird und andererseits die Voraussetzung dafür, dass er seine höfischen Qualitäten entgegen aller Widrigkeiten unter Beweis stellen kann. Auch in poetologischer Hinsicht sind diese beiden Pole bedeutsam, weil der aus ihnen resultierende innere Spannungszustand der Minnesänger diese zu ihrer Minnewerbung veranlasst und somit – von einer Metaebene aus gesehen – gewissermaßen den Fortbestand der Gattung gewährleistet.

Die zweite Strophe beginnt mit der symptomatisch für die Befindlichkeit des Sänger-Ich stehenden Interjektion *ach* (2,1). Sie ist Ausdruck des inneren Spannungszustandes des Minnewerbers und verleiht seiner Rede einen seufzenden, klagenden Gestus. Dieses Seufzen entfährt dem Sänger-Ich mit Blick auf die (ihm verwehrt) Schönheit der Dame, die hier durch ihren roten Mund versinnbildlicht wird: *[W]ie mich siuften tuot / dîn munt rôd alsam ein bluot den mînen muot!* (2,1f.). Stilistisch auffällig zeichnet sich hier die erneute Verwendung des Terminus *muot*, der gewissermaßen als Überleitung von der ersten zur zweiten Strophe fungiert (vgl. *ich han den muot* (1,8)). Während in der ersten Strophe aber noch kommuniziert wird, dass das Sänger-Ich im Besitz seines *muotes* ist, unterliegt dieser mit Beginn der zweiten Strophe nunmehr der Kontrolle der Dame. Die Tatsache, dass sowohl das herze als auch der muot des Sänger-Ich in Abhängigkeit von der Dame stehen, zeigt ihren ganzheitlichen Einfluss auf das Sänger-Ich.

Die Minnedame wird mit *dîn munt* nunmehr direkt vom Sänger-Ich apostrophiert. Dabei leitet das minnesangtypische Motiv des roten Mundes einen Frauenpreis ein, der sich im zweiten Stollen auf die Tugenden der Minnedame konzentriert: *[D]û bist alse rehte guot / und mit stæte wol behuot vor valsches muot!* (2,3f.). Mit *rehte guot* und *stæte* werden zwei zentrale gattungstypologische Termini zitiert, die das stereotype Idealbild der makellosen Minnedame evozieren. Die Verwendung typischer Gattungsmotivik und zentraler Kerngedanken der hohen Minne, welche in der Vergangenheit dazu beigetragen haben, dem Dichter den Ruf eines Formalisten einzubringen, dienen dazu, den Minnewerbungscharakter dieser Textstelle herauszustellen (Minnesang 1. Ordnung). Dies ist die Voraussetzung dafür, um sich an anderer Stelle vom minnethematischen Diskurs abheben zu können.

Dieser wird mit Beginn des Abgesangs aber zunächst fortgesetzt. Dabei spricht das Sänger-Ich die Dame nun erstmalig mit ihrem „Namen“ an: *[F]rowe, joch bin ich dienstlich gar dîn eigen: / frouwe, dû kanst neigen mir herze und sin* (2,5f.). Mittels mittelalterlicher Lehenterminologie präsentiert das Sänger-Ich der Dame zunächst seine Dienstbarkeit und leitet daraus schließlich seine Eingabe ab, sie möge ihm *neigen* [...] *herze und sin* (2,6). Das Bild des Verneigens hebt auf die Ergebenheit der Dame gegenüber dem Sänger-Ich ab. Somit geht es hier insgesamt nicht um eine einseitige Dienstbekundung des Sänger-Ich, sondern um den Gedanken einer gegenseitigen Dienstbarkeit. Auffällig ist die Forderung des

Sänger-Ich, die Dame möge ihm sowohl *herze* als auch *sin* zuneigen,¹⁶⁰⁵ da dies wiederum auf die Tatsache zurückverweist, dass auch das Sänger-Ich der Dame mit *herze* und *muot* verpflichtet ist (vgl. 1,9 und 2,2). Als ob es den notwendigen Handlungsbedarf der Dame betonen wolle, um damit zugleich endlich das Eintreten der *lieben stunde* (1,5) herbeizuführen, wiederholt das Sänger-Ich erneut seine Dienstbarkeit vor der Dame: *[S]chouwe, wie gar ich dîn eigen bin* (2,7).

Das direkte Ansprechen der Dame, welches aus Sicht des Minnewerbers dazu dient, sich ihrer vollständigen Aufmerksamkeit zu versichern, erfüllt in poetologischer Hinsicht einen weiteren Zweck. Anlehnend an die Ausführungen zur Verwendung konventioneller Minnesangmotivik dienen auch die genannten Apostrophen dazu, die Aussagen des Sänger-Ich als Minnewerbung zu markieren: Sie verdeutlichen, dass hier Minnewerbung vollzogen wird (1. Ordnung).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Kommentars *ich mag niht baz* (2,8). Das Verb *mag*, welches eine objektive Möglichkeit bzw. das Vermögen einer Person in Bezug auf eine Handlung beschreibt,¹⁶⁰⁶ muss auf das gegenwärtige Tun des Sänger-Ich abheben und kann sich demnach nur auf dessen Minnewerbung beziehen. Damit eröffnet sich mit *ich mag niht baz* aber zugleich eine metakommunikative Dimension, die auf die Art und Weise des Vollzugs der Minnewerbung abhebt. Ohne Frage kann der Minnewerber selbst sein Werbehandeln mit diesen Worten kommentieren, so dass die Ebene des Minnesangs 1. Ordnung nicht verlassen wird. Aufgrund der Metakommunikativität der Aussage wäre es aber ebenso möglich, dass an dieser Stelle die Sängerrolle des Sänger-Ich stärker hervortritt, hier also nicht das Werbehandeln reflektiert wird, sondern die Qualität des (Minne-)Sanghandelns (2. Ordnung) eines Sängers, der Minnewerbung künstlerisch inszeniert. Dies könnte auch die ausgestellte Konventionalität der vorangehenden Minnewerbung erklären, deren Stereotypie gewissermaßen eine Verweisfunktion auf den Gattungsdiskurs zu erfüllen hätte, auf den mit *ich mag niht baz* Bezug genommen wird.

Wie schon in der Vorstrophe richtet sich das Sänger-Ich im Folgenden erneut an seine Zuhörer; dabei greift es annähernd die gleichen Worte auf wie in der Vorstrophe. Der nahezu übereinstimmende Wortlaut und die fast gleiche Position von *wân wizzent daz* (2,9, vgl. auch 1,8) lassen diese Publikumsansprache, die erneut auch die Performativität der Handlung ausstellt, artifiziell erscheinen. Dies korreliert wiederum mit der Pointierung der Sängerrolle des Sänger-Ich bei *ich mag niht baz* (vgl. 2,9).

¹⁶⁰⁵ Möglicherweise deutet sich im Bild des Verneigens, das in der Regel mit dem Minnewerber verbunden wird, metaphorisch sogar eine stärkere Unterordnung an, als die, die durch eine „normale“ Dienstbeziehung erfolgen würde. In diesem Falle läge zwischen dem Sänger-Ich und der Dame keine gleichberechtigte Dienstbeziehung vor, sondern eine Unterordnung der Dame, was innerhalb der vorbildlich vorgetragenen Minnewerbung zumindest ein verstörendes Moment mit einer komikähnlichen Wirkung wäre.

¹⁶⁰⁶ Vgl. Lexer Sp. Bd. 1, Sp. 2218.

In formaler Hinsicht fungiert die Publikumsansprache als strukturierendes Element, das den Beginn des Refrains markiert. Indem sie die Aufmerksamkeit der Zuhörenden einfordert, lenkt die Ansprache zugleich den Fokus auf die Refrainaussage, welche die Minnedame als den Ort definiert, an dem sich das Herz des Sänger-Ich befindet. Während der Refrain in der ersten Strophe noch als Begründung für den anhaltenden Minnedienst des Sänger-Ich fungiert, legitimiert er im Rahmen der zweiten Strophe die Dienstergebenheit des Sänger-Ich und seinen (überzogenen) Wunsch vom Gegendienst der Dame.

Mit Beginn der dritten Strophe wendet sich das Sänger-Ich erneut an die Minnedame und insistiert: *Liebez lieb, dir sî bekant: / sît dich erst mîn ouge vant, dîn wiziū hant / leit an mich ein volge bant* (3,1ff.). Der Befehlston am Beginn der Aussage wird durch die konjunktivische Verbform abgemildert. Gleichwohl wird die Eindringlichkeit deutlich, mit der das Sänger-Ich sich an die Dame wendet. Diese ähnelt der Vehemenz, mit der das Sänger-Ich zuvor schon um das Gehör seines imaginierten Publikums gebuhlt hatte.

Das explizite Einfordern von Aufmerksamkeit kommt einer Markierung der Folgeaussage gleich. Im Gegensatz zu den in der zweiten Strophe geäußerten Wunschvorstellungen folgt nun eine Aufzählung der Fakten: Das Sänger-Ich beschreibt sein derzeitiges Verhältnis zur Minnedame, das sich dadurch charakterisiert, dass das Sänger-Ich im Gängelband der Dame gefangen ist. Dieser Zustand herrscht, seit das Sänger-Ich die Dame das erste Mal erblickte, womit auch dem prominenten Motiv des ersten Erblickens der Dame in diesem Lied ein wichtiger Stellenwert zugewiesen wird.

Das Bild des Gängelbandes ist eine literarische Besonderheit, denn es ist einzigartig innerhalb des Œuvres Ulrichs von Winterstetten sowie seiner Dichterkollegen Reinmar, Walther, Wolfram, Neidhart, der Tannhäuser und Gottfried als Variation des Motivs der Minnefessel.¹⁶⁰⁷ Die besondere Realisierung eines gattungstypischen Motivs untermauert die These, dass Ulrich durchaus zu einem selbstständigen Umgang mit Minnesang fähig ist und seine formalhaft wirkende Ausgestaltung mancher Liedteile auf poetischem Kalkül beruht. Die Markierung bestimmter minnethematischer Diskurse stellt bei Ulrich die notwendige Voraussetzung für eine poetologische Auseinandersetzung mit bestimmten Gattungskonventionen dar.

Mit Hilfe des Bildes des Gängelbandes wird das Sänger-Ich fast wie ein unselbstständiges, hilfebedürftiges Kind dargestellt, das nicht in der Lage ist, ohne fremde Hilfe zu laufen. Diese Unterstützung erfolgt in diesem Fall natürlich durch die Minnedame, in deren Händen das Ende des Gängelbandes liegt. Gleichmaßen kann durch das *volge bant* aber auch ein Fortlaufen des Sänger-Ich vereitelt werden. So fungiert das Gängelband sowohl als Symbol der Kontrolle über das Sänger-Ich, als auch als Symbol für dessen Abhängigkeit von Hilfe und Unterstützung.

¹⁶⁰⁷ Vgl. auch die Lieder 9,4,3 und 18,5,10.

Damit spiegelt sich im Bild des Gängelbandes zugleich ein hierarchisches Verhältnis zwischen Sänger-Ich und Dame wider. Sie ist diejenige, die ihm das Band anlegt, während es selbst vom Band gehalten bzw. zurückgehalten wird. Die Assoziation des Sänger-Ich mit einem Kleinkind zeigt seine (physische) Unterlegenheit gegenüber der Dame. Dabei stellt die unterlegene Körpergröße stilistisch eine interessante Parallele zum Bild des Verneigens dar, welches das Sänger-Ich zuvor von der Dame einfordert (vgl. 2,6), denn würde die Dame sich vor dem Sänger-Ich verneigen, würde auch sie von ihrer Körpergröße einbüßen.

Im Unterschied zum Verneigen der Dame, welches lediglich als Wunschdenken des Sänger-Ich real ist, entspricht seine eigene Position im *volge bant* der Realität. Noch deutlicher wird die Unterlegenheit des Sänger-Ich dadurch, dass ihm das Gängelband zwar von der Dame angelegt, darüber hinaus aber von der personifizierten Minne kontrolliert wird: *[M]inne, diz banz stêt gar in dîner hende* (3,5). Die Abhängigkeit des Sänger-Ich ist somit eine doppelte.¹⁶⁰⁸

Die Folgeverse zeigen einen mehrfachen Wechsel zwischen den unterschiedlichen Adressateninstanzen. Nach der Ansprache der Minne erfolgt eine weitere Hinauswendung an das imaginierte Publikum, welche die an die Minne gerichtete Rede parenthetisch unterbricht: *[N]ieman wende mich, geloubent mir! / sinne, mîn lîp und des herzen gir, die volgent dir* (3,6f.). Mit Blick auf das Publikum versucht das Sänger-Ich damit den Eindruck zu erwecken, als sei seine derzeitige Abhängigkeit aus freien Stücken gewählt. Es gibt vor, die Kontrolle über sein Leben in den eigenen Händen zu halten und seine Abhängigkeit von den weiblichen Instanzen auch weiterhin freiwillig aufrecht erhalten zu wollen. Geradezu offensiv betont es, ganz und gar, ergo mit Leib, Seele und Herz, der Minne folgen zu wollen. Mit Blick auf die durch das Gängelband symbolisierte Unfreiwilligkeit seiner Situation wirkt diese Darstellung allerdings seltsam künstlich.

Die Strophe endet in einer rhetorischen Frage und dem Refrain: *[W]az sol des mê? Swiez mir ergê: / Mîn herze ist dâ, niht anderswâ* (3,8f.). In Bezug auf die Minnewerbung des Sänger-Ich könnte diese Frage darauf abzielen, wie das Sänger-Ich sich über seine ohnehin schon vollständige Ergebenheit gegenüber der Minnedame in Zukunft noch dienstbar zeigen könnte. Daran anlehnend bekräftigt es, dass sein Herz unabhängig von seiner Befindlichkeit, also egal *swiez mir ergê* (2,8), auch zukünftig bei der Dame bzw. der Minne bleiben wird. Diese Lesart ist nicht ganz ohne poetische Bedeutsamkeit, denn immerhin garantiert die Tatsache, dass das Herz des Sänger-Ich bei der Dame ist, dessen fortwährende Dienstbarkeit und somit gleichsam die Zukunft des Minnesangs.

Mit Blick auf die am Ende der Strophe ebenfalls adressierte Publikumsinstanz, durch welche die Performativität der Minnewerbung wieder in den Fokus gerät, kann die rhetorische Frage zudem auf das Sanghandeln des Sänger-Ich abheben (2. Ordnung). Dabei entfaltet sie

¹⁶⁰⁸ Dies korreliert mit der Tatsache, dass das Sänger-Ich auch der Minne mit Leib und Seele zur Verfügung stehen möchte (vgl. 2,7). Stilistisch bedeutet dies eine Parallelschaltung der beiden weiblichen Instanzen, denn auch die Ergebenheit des Sänger-Ich gegenüber der Dame manifestiert sich darin, dass sein *muot* (2,2) und sein *herze* (1,9) sich bei ihr befinden.

insofern poetologische Bedeutsamkeit, als sie darauf abzielt, was das Sänger-Ich unabhängig von dem, was es bereits gesagt hat, noch sagen könnte, um Minnedienst zu leisten. Es geht also um die Frage, was (vorbildlichen) Minnedienst ausmacht und zwar sowohl mit Blick auf das Publikum, als auch mit Blick auf die Minnedame.

Insgesamt macht der ständige Wechsel zwischen den Adressateninstanzen innerhalb der dritten Strophe deutlich, das besonders in dieser Strophe unterschiedliche Typen des Singens vollzogen werden, welche mit der spezifischen Codierung der Sänger-Ich-Rolle korrelieren. So ist das Singen vor allem dann, wenn das Sänger-Ich die Dame oder die Minne anspricht, Minnedienst im Sinne konkret vollzogener Minnewerbung (1. Ordnung). Wenn aber im literarisierten Dialog mit dem Publikum auch die Performativität der Rede besonders sichtbar wird, tritt das Lied gewissermaßen aus der minnethematischen Welt heraus und in die Welt der stärker nach Außen gerichteten Gesellschaftskunst hinein. Von dieser Metaebene aus lässt sich die Minnewerbung reflektieren (2. Ordnung).

5. Auswahl Literatur

Bartsch, Leiche und Lieder, S. 1078; Benecke, Beyträge, Bd. 1, Theil 1: Minnesinger, S. 266; Goheen, Mittelalterliche Liebeslyrik, S. 146; Händl, Rollen, S. 330f.; KLD II, S. 596f.; Kuhn, Minnesangs Wende, S. 61; Lang, Zwischen Minnesang und Volkslied, S. 63; Ranawake, Strophenkunst, S. 263f.; Selge, Studien, S. 11; Spanke, Formen, S. 288f.; Streicher, Minnesangs Refrain, S. 323–337, S. 519–525; Touber, Strophenformen, S. 19.

V. Dichtung im 13. Jahrhundert: Ergebnisse und Perspektiven

V.1 Werturteile in der Kritik

Die Aufarbeitung des Winterstettenschen Œuvres macht eine Korrektur bisheriger Werturteile über diese Lyrik notwendig. Das betrifft zum einen das Etikett des Motivepigonen, zum anderen das forschungsgeschichtlich daraus resultierende Prädikat der Formvirtuosität Ulrichs von Winterstetten, die bei Kuhn zunächst noch auf die inhaltliche Formalisierung, in der Nachfolge Kuhns aber zunehmend auf die äußeren Formenmerkmale der Lieder und Leichs bezogen wird. Die dritte, verhältnismäßig junge Vorstellung von Ulrich als ein souveräner Dichtervertreter des 13. Jahrhunderts lässt sich dank der vorliegenden Textanalysen nun stärker untersetzen als bisher. Das ist vor allem deshalb bedeutsam, weil diese Anschauung bislang zu weiten Teilen durch die Vorstellung von der Formvirtuosität des Dichters beeinflusst ist, hingegen aber kaum Lied- oder Leichinhalte berücksichtigt.

V.1.1 Die Befunde der Similien- und Einflussforschung aus intertextueller Sicht

Bereits einführend (Kap. I.1 und I.3) wird zu der Similien- und Einflussforschung und deren Umgang mit der Lyrik im 13. Jahrhundert grundlegend Stellung bezogen. Im Fokus der Kritik steht besonders das Verständnis von Originalität als unabhängiges Schöpfertum. Unter dieser Prämisse muss die mittelhochdeutsche Lyrik, die zur Bedeutungs-genese die Existenz von Archiven deutschsprachiger Dichtung nutzt, beinahe zwangsläufig als nachahmend empfunden werden. Sogar noch bei von Kraus werden Originalität, Reichtum von Sprache und Motivik sowie Vorbilder und Anregungen als normative Kriterien an die Dichtung herangetragen.¹⁶⁰⁹ Die Arbeit von Kraus' bestärkt deshalb gewissermaßen das Urteil der älteren Similien- und Einflussforschung (Selge, de Jong), das Ulrich von Winterstetten als einen entlehrenden Dichter beschreibt.

Die kritische Analyse der innerhalb dieser beiden Forschungsdiskurse als Übernahmen ausgewiesenen Textstellen des Dichters bestätigt die grundsätzliche Kritik an deren Theoriemodellen und ihrer Analysemethodik. So erweist sich die Beweiskraft der von der Similien- und Einflussforschung vorgelegten sprach- und motivstatistischen Ergebnisse nicht als evident, denn es kann, unter anderem im Rekurs auf das Theoriemodell der Intertextualität, gezeigt werden, dass bei dem überwiegenden Teil der im Forschungsdiskurs

¹⁶⁰⁹ Davon zeugt etwa diese Aussage, die er seinem Doppelband voranstellt: „Das reiche und mannigfaltige Schaffen Ulrichs, das nach meinem Empfinden eines seiner Vorbilder, des glatten Gottfried von Neifen, an Originalität, Reichtum der Sprache und der Motive weit übertrifft [...], hat Burdach gut charakterisiert und die Anregungen, die es erkennen läßt, im Wesentlichen genannt“ (vgl. KLD II, S. 559).

der Similienforschung als Entlehnung, Übernahme oder Wiederholung ausgewiesenen Textstellen nicht von einem Textbezug auf einen anderen Text auszugehen ist, sondern von einem Gattungsbezug. Es lassen sich kaum konkrete Prätexte oder Dichter ausmachen, auf welche sich die als Übernahmen stilisierten Elemente eindeutig zurückführen lassen.

Es zeigt sich im Gegenteil sogar, dass bestimmte Motive, Erzählformeln und Wortverbindungen, zum Beispiel die Dienstformel *ich bin dîn*, nicht nur bei Ulrich von Winterstetten und seinem vermeintlichen Vorbild zu finden sind, sondern dass sie unter den Minnedichtern eine weite Verbreitung finden. Diese Parallelen erklären sich in der Regel dadurch, dass Dichter unabhängig voneinander auf dieselbe literarische Tradition, ergo dieselben Gattungs- oder Themendiskurse, rekurren. Derartige Bezüge haben mit einer literarischen Übernahme oder Nachahmung wenig gemein.

Darüber hinaus ist zu betonen, dass der repetitive Charakter der Lyrik auch mit der allgemeinen literaturhistorischen Entwicklungssituation im 13. Jahrhundert zusammenhängt. Denn zu diesem Zeitpunkt steht den Dichtern erstmalig in der Geschichte ein Themen- und Formenarchiv deutscher Lyrik zur Verfügung. Erst damit wird die kreative Auseinandersetzung mit der deutschen lyrischen Tradition überhaupt möglich.

Neben ihren theoretischen Ansätzen steht auch die Methodik der Similien- und Einflussforschung in der Kritik. Diese beschränkt sich auf Textvergleiche, positivistische Materialstatistik (etwa Selge) und die Suche von Parallelen im Reim-, Sprach- und Motivgebrauch Ulrichs von Winterstetten und anderer Dichter (etwa von Kraus, Selge und de Jong).¹⁶¹⁰ Dieses Vorgehen bringt lange Listen mutmaßlicher Entlehnungen hervor. Als Übernahme zählt dabei, was lexikalisch, motivisch oder im Reim gleich anmutet. Methodisch ist diese Praxis fragwürdig, da sie die spezifischen Kontexte und folglich auch die Tatsache vernachlässigt, dass nicht jede lexikalische Parallele auch eine semantische Übereinstimmung bedeutet. Denn ein Motiv kann in unterschiedlichen Gebrauchszusammenhängen seine semantische Couleur verändern, ebenso wie (feste) Sprachformeln, Wortverbindungen und Syntagmen in unterschiedlichen Argumentationskontexten verschiedene semantische Funktionen erfüllen können.¹⁶¹¹

Die von der Similien- und Einflussforschung als eindeutige Übernahmen ausgewiesenen Textstellen erweisen sich aus intertextueller Perspektive meist als systemische Referenzen,

¹⁶¹⁰ Philologisch ist diese Methodik problematisch, weil die Vergleiche weitestgehend auf Texteditionen zurückgreifen, die im Zuge der textkritischen Editionspraxis hergestellt worden sind. Sie bilden den handschriftlichen Befund nicht genau ab; zudem machen fehlende Apparate sowie fehlende oder verkürzte Darstellungen der Editionsprinzipien eine Rekonstruktion der tatsächlichen handschriftlichen Überlieferung schwierig. Die strenge Durchführung von Eingriffen *metri causa* oder die „Verbesserung“ der Reime, die teils sogar im Hinblick auf mutmaßliche Textbeziehungen zwischen Dichtern erfolgt (mehrfach bei von Kraus), lassen Texte gleicher erscheinen als sie sich in der handschriftlichen Tradierung darstellen. Die Vergleiche der Similien- und Einflussforschung beruhen folglich auf einer unzuverlässigen Textgrundlage.

¹⁶¹¹ Als Beispiele seien die antithetische Verwendung des Herzbildes innerhalb von Lied 1 (2,7 vs. 3,8) oder das Motiv des roten Mundes genannt, das gemeinhin auf die vornehme Minnedame, in Lied 4 (5,3) jedoch auf die dörplich codierte Tochter bezogen wird (vgl. Kap. IV.2.2.1).

mittels der Ulrich von Winterstetten zu bestimmten Zwecken, ergo bewusst und absichtlich, auf die literarische Tradition rekurriert. Die systemischen Referenzen können Textphänomene erfassen, die zwar mit bestimmten Dichtern – nicht aber mit konkreten Texten – in Verbindung gebracht werden. Dazu gehören etwa das Motiv des roten Mundes, das Ulrich besonders im Rahmen von Frauenpreisstrophen häufig nutzt und das seine spezifische Prägung durch Gottfried von Neifen erfährt, oder das Tanzthema, das sowohl bei Neidhart als auch beim Tannhäuser auf je unterschiedliche Weise aktualisiert wird. Neben gattungsspezifischer Topik und Motivik, die nur mittels eines begrenzten Ausdrucksschatzes artikuliert werden kann, gehören folglich auch bestimmte Erzählformeln und Argumentationsmuster in den umfassenden Bereich der Systemreferenz.

Manche Systemreferenzen können dabei durchaus einen Grad der Explizitheit erreichen, der an eine Einzeltextreferenz erinnert. Das ist etwa in Lied 4 der Fall, wo sich Ulrich an die aus Neidharts Liedern bekannte Struktur des Mutter-Tochter-Dialogs anlehnt, ohne aber ein konkretes Lied aufzurufen. Es zeigt sich an diesem Lied vor allem der Mehrwert eines intertextuellen Zugriffs: Anstatt eine unkreative Übernahme vorauszusetzen, wird von einer diskursiven Referenz auf das Neidhartsche Strukturmodell ausgegangen. Dies impliziert, dass der Bezug aus Gründen der Bedeutungsgenese intentional vollzogen und mittels verschiedener Techniken bewusst ausgestellt wird. Ganz besonders das kunstvolle Spiel mit der Schenkenfigur, das sich aus der Polysemie des mhd. *schenke* und den möglichen real-historischen Anknüpfungspunkten an Ulrich von Winterstetten ergibt, kann nur deshalb so pointenreich entfaltet werden, weil Neidhart mit der Figur des Riuwentalers einen Bedeutungshorizont vorgibt, den Ulrich zunächst aufruft, um ihn dann aber kreativ umzuarbeiten. Dabei wird eine neue Semantik generiert, die letztlich die Eigenständigkeit seiner Dichtung gegenüber Neidhart ausmacht.

Aus medienhistorischer Perspektive erweist sich auch die starke Bindung der Similien- und Einflussforschung an ein schriftgestütztes Archiv als problematisch. Weder Ulrich noch seinen Zeitgenossen steht beim Dichten ein schriftliches Archiv zur Verfügung, das mit den Bibliotheken vergleichbar wäre, die Selge, de Jong oder von Kraus nutzen. Aufgrund der *mouvance* ist vielmehr von sich stetig wandelnden Textfassungen auszugehen, was auch einen expliziten Einzeltextbezug schwierig macht, denn es können sich im Verlauf der mündlichen Tradierung sowohl Re- als auch Bezugstext ändern.

Die Unfestigkeit der Texte und das Fehlen schriftgestützter Archive erweisen sich allerdings auch als Schwäche des intertextuellen Zugriffs, da zumindest für eine genaue Beschreibung expliziter Textbezüge und deren Nachvollzug durch andere eine schriftliche Fixierung der Texte hilfreich wäre; das gilt insbesondere für Einzeltextreferenzen.

Es ist sicherlich diesem Umstand geschuldet, dass sich in der mittelalterlichen Lyrik Textbezüge meist weniger explizit darstellen: Dichter beziehen sich zwar auf Texte ihrer Vorgänger oder Zeitgenossen, kaum aber auf einzelne Texte. Im Hinblick auf die Winterstettensche Lyrik ist zu konstatieren, dass ihr intertextueller Charakter in Bezug auf

Einzeltextreferenzen eher schwach ausgeprägt ist, während sich aber systemische Referenzen mit Bezug auf bestimmte literarische Diskurse weitaus häufiger identifizieren lassen.¹⁶¹² Für weiterführende Untersuchungen ließe sich aus diesem Befund als grundlegende Frage ableiten, ob Intertextualität im Sinne von Einzeltextreferenzen unter der Bedingung semioraler Kultur überhaupt möglich und sinnvoll ist.¹⁶¹³

Da die schriftlich fixierten Textfassungen trotzdem oft sprachliche Ähnlichkeiten aufweisen, liegt eine weitere Schwierigkeit in der Entscheidung, wie umfangreich oder explizit eine Ähnlichkeit sein muss und auf wie viele Texte sie rekurrieren darf, um als Einzeltextreferenz kategorisiert zu werden.¹⁶¹⁴ Moderne Zitationsmerkmale sind im Codex Manesse, der mit Ausnahme der Reimpunkte keine Interpunktionszeichen kennt, noch unwirksam. Außer der Groß- und Kleinschreibung und der Kennzeichnung neuer Liedbeginne durch die Farbgebung der Majuskeln erfolgen hier keine graphischen Markierungen. Und deshalb ist kritisch zu fragen, ob es unter dieser Voraussetzung nicht eine Überforderung der Quellen ist, zu behaupten, Ulrich beziehe sich ausschließlich auf einen bestimmten Text Neidharts oder Gottfrieds von Neifen.

Die Unterscheidung zwischen einer Einzeltext- und einer Systemreferenz und die Entscheidung, ob überhaupt eine der beiden vorliegt, wird zudem dadurch erschwert, dass der Minnesang ein festes Motivinventar und bestimmte Argumentationsmuster nutzt und deshalb zumindest ein stückweit auf explizite Erzählformeln festgelegt ist. Ferner verengt der Anspruch der Reimung die Möglichkeiten der Erzählweise und macht manche Reime, die an typische minnethematische Aussagen gebunden sind, beliebter als andere. Viele intertextuelle Ähnlichkeiten lassen sich eher auf diesen Aspekt zurückführen, nicht aber auf die Kreativlosigkeit eines Dichters.

Das Aufrufen literarischer Diskurse, das durch die Verwendung spezifischer Erzählmuster oder -elemente erfolgt, ergo Formen systemischer Intertextualität, dient Ulrich vor allem zur Markierung des semantischen Bezugsrahmens seiner Texte. Denn die Teilnahme am poetologischen Diskurs über Minnesang setzt dessen Markierung voraus (vgl. Kap. V.2.2). Dies bedeutet aber nicht die Leistungsunfähigkeit des literarischen Konzepts der Minne, das aus dem Wertekanon der hohen Minne hervorgeht. Wie die Interpretationen zeigen, ist dieses auch weiterhin literarisch produktiv (vgl. Kap. V.2.1.1).

Besonders der Rekurs auf das Paradigma des Werbeliedes ist bei Ulrich die notwendige Voraussetzung, um Minnewerbung und -klage in eigenem Sinne semantisieren bzw. aus poetologischer Perspektive reflektieren zu können. Der Aufruf dieses Paradigmas gelingt vor allem durch die stereotype Inszenierung des Minnethemas, das zu den festen

¹⁶¹² Intertextuelle Dichtungsverfahren lassen sich z. B. ausmachen in den Liedern 1, 2, 4, 7, 9, 11, 21, 26, 34, 35 und 38 sowie in den Leichs III und IV.

¹⁶¹³ Vgl. zu dieser Problematik auch Anm. 1451.

¹⁶¹⁴ Ein relativer Grad der Übereinstimmung lässt sich mittels zuvor definierter Kriterien zwar bestimmen, gleichwohl bleibt die Frage, welche Qualität diese Kriterien erfüllen und in welcher Quantität sie vorliegen müssen, um einen Bezug als besonders oder weniger explizit auszuweisen.

Bestandteilen des literarischen Diskurses gehört. Es verweist auf ein durch die Konventionen der hohen Minne geregeltes Regel- und Wertesystem und auf die literarische Gattung, in der dieses Wertesystem seine Verankerung erfährt.

Um das Minnethema respektive die Gattung des Werbeliedes aufzurufen, stehen dem Dichter unterschiedliche poetische Strategien zur Verfügung, die von der expliziten Nennung der Gattung bis zu Allusionen reichen. Ulrich markiert die Bezüge in der Regel deutlich, indem er konstitutive Bestandteile des Minnesangs 1. Ordnung zitiert. Häufig findet sich eine Kopplung aus klassischen Handlungselementen und Argumentationsmustern des Werbeliedes, die mit einer Auswahl stereotyper minnethematischer Motive kombiniert wird: Minneklage oder Frauenpreis sind als Vollzugsformen von Minnewerbung fast keinem seiner Texte fremd. Auch der Natureingang erweist sich als beliebtes Mittel, um auf das Gattungsparadigma des Minneliedes zu verweisen.

V.1.2 „Objektivierung“ und „Formalismus“: Der vermeintliche Perspektivwechsel

Es konnte anhand der Lyrik Ulrichs von Winterstetten gezeigt werden, dass das theoretische Abwirtschaften des Genie-Paradigmas nicht zwangsläufig zu einer grundlegenden Umdeutung alter Befunde führt. So kann zwar ein grundsätzliches Verschwinden der Termini „Genie“ und „Epigone“ konstatiert werden, doch geht dies nicht mit einem Schwinden der an dieses Paradigma gekoppelten normativen Vorstellungen von Literatur einher.¹⁶¹⁵

Seit Kuhns Betrachtung der Lyrik im 13. Jahrhundert unter dem Blickwinkel einer Wende prägen vor allem die Begriffe „Objektivierung“ und „Formalismus“ den Forschungsdiskurs um die Winterstettensche Lyrik. Diese sollen das inhaltliche Programm der Lyrik differenzierter beschreiben als zuvor.¹⁶¹⁶ Praktisch gelingt dies jedoch nicht, da Kuhn das inhaltliche Programm der Lyrik auf die kunstvolle Inszenierung des ansonsten formalisierten Minnethemas reduziert. Die inhaltlichen Redundanzen der Lyrik, ehemals im Begriff der Motivepigonatät festgehalten, werden in der Vorstellung vom Festwerden der Inhalte zusammengefasst. Die formelhaften, objektiven Minneinhalte seien demnach ein Spielfeld der Dichter für ihre formalen Experimente,¹⁶¹⁷ aus denen letztlich der eigentliche Wert der Dichtung abgeleitet wird.

Insgesamt ist diese Perspektive nur vermeintlich neu, da sie den alten Befund vom konventionellen Inhalt der Lyrik lediglich im Sinne allgemeiner Funktionsverschiebungen

¹⁶¹⁵ Vgl. Anm. 223 und 226.

¹⁶¹⁶ Vor Kuhns Werk *Minnesangs Wende* beschränkt sich die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Winterstettenschen Œuvre auf die Arbeiten Minors, Selges und den Kommentarband von Kraus', wo erstmalig Deutungsvorschläge für die Dichtung unterbreitet werden.

¹⁶¹⁷ Vgl. Kuhn, *Minnesangs Wende*, S. 145f.

der Dichtung im 13. Jahrhundert umdeutet. Die frühere Herabwürdigung des Inhalts wird nicht bestritten; in Bezug auf die Leichs heißt es zusammenfassend, sie seien inhaltlich „dürftig“¹⁶¹⁸: Man müsse dem „musikalischen Formkünstler und seinen Werken [...] Inhaltsleere zurechnen“¹⁶¹⁹. Die voreingenommene Betrachtung der Liedinhalte als formelhaft führt zu einem fast vollständigen Ausblenden von Inhaltsaspekten und zu einer Konzentration auf die formale und rhetorische Gestaltung der vermeintlichen Inhaltsformeln. Die Betonung der Formvirtuosität Ulrichs von Winterstetten ist deshalb vor allem ein Ergebnis eines selektiven und verkürzten Umgangs mit dem Inhalt der Dichtung.

Obwohl Kuhns philologischer Befund von der Redundanz und Konventionalität der Minneinhalte nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist, bleibt er verkürzt, weil bestimmte Inhaltskategorien selektiv ausblendet werden. Dazu gehört etwa die Etablierung textinterner Kommunikationssituationen, durch welche den Liedern und Leichs unterschiedliche Handlungsebenen – zum Teil auch interessante poetologische Dimensionen – eingeschrieben werden. Kuhns Untersuchung berücksichtigt vor allem die Handlungselemente, die den Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung) darstellen und sieht ihre Funktion auf eben diese Aufgabe reduziert. Diese Sichtweise berührt jedoch lediglich die semantische Oberflächenstruktur der vermeintlich konventionellen Minneinhalte, denn darüber hinaus besteht ihre Funktion in der Markierung literarischer Diskurse und im Evozieren von Gattungsparadigmen¹⁶²⁰ (vgl. Kap. V.2.2.2). Das Minnethema, ergo die 1. Ordnung, ist demnach ein poetisches Vehikel, dessen sich der Dichter bedienen muss, um sich innerhalb der literarischen Tradition positionieren und am literarischen Diskurs über Minne teilnehmen zu können. Dabei wird der Minnesang 1. Ordnung zu einem Medium der Selbstreflexivität von Dichtung (2. Ordnung). Die Reflexion über die Poetizität des Minnethemas stellt einen durchaus profilbildenden Teil der Winterstettenschen Lyrik dar.¹⁶²¹

Kuhns Perspektivierung führt innerhalb der Forschung zu einer Betonung der Formvirtuosität des Dichters,¹⁶²² die nach Kuhn immer häufiger einseitig auf die formalen Eigenschaften der Lyrik bezogen wird.¹⁶²³ Die Betonung des Formalen in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Winterstettenschen Œuvre

¹⁶¹⁸ Kuhn, Minnesangs Wende, S. 108.

¹⁶¹⁹ Ebd., S. 109.

¹⁶²⁰ Zum Beispiel Natureingang oder stereotype Frauenpreis- und Klageelemente sowie bestimmte stereotype Motive, wie etwa der rote Mund der Dame.

¹⁶²¹ Dieser Aspekt spielt bei Kuhn allerdings keine Rolle. Auch bei Streicher erfahren die kommunikativen Strukturen, durch welche unterschiedliche Sprecherrollen generiert werden, wenig Beachtung. Insgesamt nennt Streicher den Minnesang Ulrichs von Winterstetten „restaurativ“ (Streicher, Minnesangs Refrain, S. XXXVIII).

¹⁶²² Die Formvirtuosität Ulrichs wird betont bei Perrin, Late Minnesang, Sayce, Medieval German Lyric, Hausner, Spiel mit dem Identischen, Kischkel, Tannhäusers heimliche Trauer, S. 211 und Kreibich, Minneleich, S. 17.

¹⁶²³ Diese Schwerpunktverlagerung ist sicherlich auch dem „ungünstigen“ Begriffspaar „Formalisierung“ und „Formvirtuosität“ geschuldet.

korrespondiert mit einer allgemeinen Dominanz von Studien zur ästhetischen Qualität von Dichtung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.¹⁶²⁴

Die Analysen dieser Arbeit können allerdings zeigen, dass das Winterstettensche Œuvre auch über „besondere“ Einzeltexte hinaus poetologisch Interessantes zu bieten hat. Das gilt besonders unter der Prämisse, dass den textinternen Kommunikationsstrukturen ein deutlich stärkeres Gewicht beigemessen wird. Denn dabei wird deutlich, dass die Lieder und Leichs als Aktualisierungen von Minnedichtung zu Reflexionsmedien über Dichtung, die künstlerischen Ansprüche an Dichtung und deren Möglichkeiten (z. B. mit Blick auf den Aspekt der Freudevermittlung) werden (vgl. Kap. V.2).

V.2 Was die Winterstettensche Lyrik auszeichnet

Die Lyrik Ulrichs von Winterstetten zeigt auf der semantischen Oberfläche eine starke minnethematische Ausprägung. Der Vollzug von Minnewerbung stellt jedoch nur bedingt den inhaltlichen Kern der Dichtung dar. Vielmehr erfüllen die Minneinhalte in vielen Liedern und Leichs eine diskursverweisende Funktion, wodurch sie die Grundlage für eine Auseinandersetzung mit gattungspoetologischen Fragestellungen schaffen. Indem Ulrich etwa immer wieder die Poetizität der Minnewerbung ausstellt, kann er durch die elaborierte künstlerische Ausgestaltung des Minnethemas zugleich (s)einem künstlerischen Anspruch an die Aktualisierung der Gattung Ausdruck verleihen. Weiterhin bietet ihm das Ausstellen der Gemachtheit von Minnewerbung die Chance, Möglichkeiten des Freudeerwerbs und der -vermittlung auszuloten. Deutlich wird dabei etwa, dass der Vollzug von Minnewerbung unter der Bedingung seiner eigenen Poetizität in der Lage ist, *fröide* zu bewirken – und zwar auch beim Sänger-Subjekt selbst. Die Pointe besteht darin, dass dieser Weg der Freudevermittlung ein Konterkarieren des Konzepts der hohen Minne ausschließt. Deren Gültigkeit wird bei Ulrich teils auch durch eine Auseinandersetzung mit anderen Dichtern immer wieder unterstrichen.

Zur Beschreibung der verschiedenen liedinternen Kommunikationsebenen, ihrer spezifischen Funktion und ihrer Realisationsform hat sich ein terminologischer Apparat als wirkungsvoll erwiesen, der eine 1. Ordnung von einer 2. Ordnung unterscheidet. Der

¹⁶²⁴ Vgl. Bein, *Mit fremden Pegasusen*, S. 298f.. Nach Bein konzentrierten sich, anlehnend an Staigers Postulat der Vollkommenheit und Stimmigkeit von Dichtung, auch Interpretationen dieser Zeit an dem „Guten“, „Schönen“ und „Reinen“ der Texte, was wiederum ein Festhalten an dem bereits bestehenden Kanon von Texten, denen eine besondere ästhetische Relevanz unterstellt werde, bedeute (vgl. ebd., S. 298f.). Dies führe besonders ab den 1970er Jahren einerseits zu einer Konzentration des literaturwissenschaftlichen, philologischen Interesses auf ohnehin kanonische Dichter, deren Werk zunächst entsprechend ästhetischer Kriterien geordnet und dann bestimmten Schaffensphasen des Dichters zugeordnet werde (vgl. ebd., S. 301), andererseits zu einer Fokussierung des Einzeltextes. Dies lässt sich auch im Hinblick auf das Œuvre Ulrichs von Winterstetten und die dazu existierenden Einzeltextstudien (vgl. Hartmann, Ranawake etc.) beobachten.

Minnesang 1. Ordnung lässt sich auch als die Ebene des Vollzugs von Minnewerbung bezeichnen. Da Minneklage und Frauenpreis zu den wichtigsten Aktualisationsformen dieser Ordnung gehören, erscheint diese mitunter als „konventionell“. Gleichwohl begrenzt sich ihre Funktion nicht auf die Beschreibung einer Minnesituation, sondern erstreckt sich auf den Diskursverweis.

Der Minnesang 2. Ordnung, der sich häufig durch poetologische Reflexionen kennzeichnet, beschreibt eine den Liedern und Leichs eingeschriebene metareferentielle Ebene. Von dieser aus reflektiert das Sänger-Ich sein Werbeverhalten als ein (öffentliches) Sanghandeln bzw. ein ästhetisches Ereignis. Die 2. Ordnung bezieht sich folglich im Sinne einer Metalepse auf die 1. Ordnung. Da beide Ordnungen insbesondere durch die spezifische Gestaltung der textinternen Kommunikationssituation bedingt werden, verhalten sie sich gewissermaßen metadiegetisch zu einander: Das Sänger-Ich spricht über (2. Ordnung) seinen Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung), wobei es letzteren eben nicht als Minnewerbung, sondern als Sangeskunst perspektiviert. Wo die 2. Ordnung sich im Text manifestiert, tritt der Fiktionscharakter der 1. Ordnung infolgedessen meist stärker hervor.

Beide Ordnungen stehen einander demnach nicht als oppositionelle Alternativen gegenüber. Ihr Verhältnis zueinander entspricht eher graduellen Abstufungen. Texte mit starker Ausprägung der 2. Ordnung weisen meist ausgeprägte Metareflexionsebenen auf. Letztere werden von der alten Similien- und Einflussforschung verkannt, da diese ausschließlich die 1. Ordnung in den Blick nimmt.

Anstatt sich anhand einer positivistischen Aufzählung von Motiven und Erzählformeln lediglich auf den Nachweis minnethematischer Handlungsmuster im Œuvre des Dichters zu beschränken und diese auf ihre artistische Realisierung hin zu untersuchen, erweist sich der Blick auf die konkrete Ausgestaltung des Minnethemas produktiver, weil die jeweiligen Kontexte Aufschluss über die Funktionen der minnethematischen Elemente liefern können. Deren poetologische Qualität erschließt sich insbesondere durch die Fokussierung textinterner Kommunikationssituationen in Verbindung mit der Etablierung metakommunikativer Handlungsebenen.

Dieses Vorgehen führt zunächst zu einer Bestätigung der durch die Forschung proklamierten Analogie zwischen der klassischen Doppelrolle des Sänger-Ich und der konventionellen Inszenierung des Minnethemas mit seinen typischen Aktualisationsformen (Minnewerbung, Frauenpreis und Klage). Darüber hinaus wird im Winterstettenschen Œuvre die Tendenz sichtbar, die Doppelcodierung der Sänger-Ich-Rolle zugunsten des Hervortretens der Sängerrolle aufzubrechen und analog dazu Singen über Minnesang als Thema stärker in den Vordergrund zu rücken (2. Ordnung). Dabei zeigt sich, dass die minnethematischen Elemente zunehmend als Toposwissen¹⁶²⁵ behandelt werden. Als feste Bestandteile des literarischen Diskurses werden sie zum Aufruf spezifischer Gattungsparadigmen genutzt. Minne wird zunehmend aus dem Blickwinkel von Dichtung und Dichten perspektiviert,

¹⁶²⁵ Den Nachweis für Gottfried von Neifen erbringt etwa Köbele, Übertreibung, S. 42.

wobei die künstlerische Realisierung des Minnethemas einen der thematischen Kerne des Œuvres bildet.

Dementsprechend erweist sich ein Textzugriff als fruchtbar, der zum einen den Überlegungen Beins bezüglich des selbstreferentiellen¹⁶²⁶, poetologischen Charakters von Minnedichtung Rechnung trägt.¹⁶²⁷ Zudem wird hier von einer Erweiterung der Sänger-Ich-Rolle ausgegangen. Ebenso hilfreich zeigt sich der Bezug auf Strohschneider¹⁶²⁸, der die durch die Prozesse der Selbstreferentialisierung ausgelöste Ausdifferenzierung der textinternen Liebhaber- und Sängerrolle und deren Implikationen für den Fiktionalitätscharakter der Texte beschreibt. Wichtige Impulse liefert zudem das von Händl entworfene Kommunikationsmodell, in dem zwar keine Differenzierung unterschiedlicher textinterner Fiktionsebenen erfolgt, das aber wegen seiner Unterscheidung unterschiedlicher Textrollen wertvoll ist.¹⁶²⁹

Unter Einbeziehung der von Bein, Strohschneider und Händl angestellten Überlegungen kann für das Œuvre Ulrichs von Winterstetten gezeigt werden, dass neben Liedern mit einer klassischen Inszenierung des Minnethemas, in denen einzelne minnethematische Aspekte im Sinne einer Wertediskussion reflektiert werden, solche stehen, in denen Minnesang als Kunstform behandelt wird und in denen es zunehmend um die Auseinandersetzung mit Minnesang als literarischer Gattung geht. Analog zum thematischen Schwerpunkt erfolgt die Codierung der Rolle des Sänger-Ich. Während sich die Rolle in der 1. Ordnung durch ihre klassische Doppelcodierung kennzeichnet, erfordert die Reflexion des Vollzugs von Minnewerbung eine komplexere Rollenkonstitution. Statt „ich singe und ich minne“ definiert sich die 2. Ordnung über den Sprechakt „ich singe (darüber), dass ich singe und ich minne“¹⁶³⁰ Thema ist somit nicht länger der Vollzug von Minnewerbung, sondern die Reflexion des Vollzugs von Minnewerbung als (öffentlicher) Sang. Unter dieser

¹⁶²⁶ Den selbstreferentiellen Charakter der Minnedichtung betont auch Obermaier (vgl. Obermaier, Sabine: „Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von ‚Dichtung über Dichtung‘ als Schlüssel einer Poetik mittelhochdeutscher Lyrik. Eine Skizze“, in: *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999 (= PhSt; H. 154), S. 11–32. Obermaier stützt ihre Überlegungen aber noch verstärkt auf die von Frenzel dargestellte Einheit von Liebendem und Singendem und von Liebe und Sang, respektive Dichtung (vgl. Frenzel, Peter: „Minne-Sang. The Conjunction of Singing and Loving in German Courtly Song“, in: *The German Quarterly* 55 (1982), S. 336–348).

¹⁶²⁷ Unter der Überschrift „Das Singen über das Singen“ entwirft Bein eine Typologie unterschiedlicher Formen des Singens über das Minnesingen (vgl. Bein, *Das Singen über das Singen*). Während nach Bein Sang und Singen als Dienst an der Dame eng mit dem Minnethema verbunden seien, das Sänger-Ich also etwa darüber spreche, dass es zu der Dame singe oder dass sie sein Singen motiviere, rücke das Minnethema in den Hintergrund, wenn das Sänger-Ich über die Art und Weise oder die Bedingungen seines Singens singe. Die deutlichste Metaebene, ergo die stärkste Entkopplung des Singens vom Minnethema, werde nach Bein schließlich erreicht, wenn Minne und Sang schließlich als Kunstprodukte dargestellt werden. Wenn im Minnelied die Abhängigkeit des Minnethemas vom Sänger oder Dichter vermittelt werde, komme dies schließlich einer Selbstanzeige des Fiktionscharakters gleich (vgl. Bein, „Mit fremden Pegasusen“, S. 165f.).

¹⁶²⁸ Strohschneider, *Nu sehent*.

¹⁶²⁹ Händl, *Rollen*, S. 306.

¹⁶³⁰ Neben der Betonung des Sprechaktes „ich singe“ dient auch die betonte Konventionalität der Minnewerbung dazu, deren Poetizität zu markieren.

Voraussetzung tritt die Sängerrolle des Sänger-Subjekts stärker hervor. Es wird im Medium von Minnesang ein Sänger-Ich inszeniert, das in seiner Rolle als Sänger Minnesang praktiziert. Auf diese Weise wird die Poetizität der Minnewerbung offengelegt, die sich nicht zuletzt in ihrer kunstvollen rhetorischen Gestaltung und in ihrer äußeren Form widerspiegelt.¹⁶³¹

Die Literarizität der Minnewerbung stellt Ulrich bewusst aus, denn sie ist auf eine seiner poetologischen Leitfragen hin funktionalisiert: Unter welchen Voraussetzungen und inwieweit vermag Minnesang *fröide* zu bewirken? Einige der Lieder und Leichs finden eine Antwort auf diese Frage, denn sie zeigen, dass Minnewerbung, sofern sie als ein ästhetisches Ereignis inszeniert wird, das durch Individualität geprägte Freudekonzept der hohen Minne durch Sublimationsleistung in ein alternatives Konzept kollektiver, gesellschaftlicher Freude uberfhren oder gar ersetzen kann. Tritt das Sänger-Ich als Sangkünstler auf, wird es ihm möglich, selbst *fröide* zu empfinden und diese nicht nur durch sein Singen an sein Publikum zu vermitteln.¹⁶³² Die Rolle des Sangkünstlers steht demnach für die Vermittlung einer unmittelbaren und kollektiven (Minnesang-)Freude, während sich in der doppelt codierten Rolle des Sänger-Ich weiterhin das traditionelle Freudekonzept der hohen Minne manifestiert.

Aus den hier skizzierten Beobachtungen lassen sich die vier Hauptergebnisse der Arbeit ableiten. Diese beantworten nicht nur die Frage nach den bevorzugten Themen der Winterstettenschen Lyrik, sondern auch nach den spezifischen Strategien ihrer literarischen Vermittlung. Die Ergebnisse bieten schließlich eine alternative Betrachtungsweise auf die hochrepetitiven Gattungsstrukturen, die in der Vergangenheit zu konkurrierenden Werturteilen geführt haben:

- (1) In der Winterstettenschen Lyrik stehen Texte, die eine Wertediskussionen uber konkrete Aspekte des Paradigmas der hohen Minne aufweisen, in denen also Minnewerbung und -klage aus individuellen Erfahrungen des Sänger-Subjekts resultieren (1. Ordnung), neben Texten, in denen die Minnewerbung in unterschiedlichen Ausprägungen als eine ästhetische Form behandelt wird (2. Ordnung). Der Übergang von der 1. zur 2. Ordnung verläuft fließend.
- (2) Die Etablierung der beiden Minnesangordnungen verläuft analog zu der Inszenierung der textinternen Kommunikationssituation. Die Realisierung des Minnethemas als ästhetisches Ereignis erfordert eine Erweiterung der klassischen Doppelcodierung der

¹⁶³¹ Entgegen älterer Auffassungen ist also die ästhetische Gestaltung der Minnewerbung nicht mit der Inhaltslosigkeit der Lieder gleichzusetzen. Wenn aber die Minnewerbung als eine (literarische) Ausdrucksform von Kunst zuvorderst als ein ästhetisches Ereignis perspektiviert wird, bedeutet dies auch die Möglichkeit, eine unbeschwerte spielmnnische Form, wie die Vagantenstrophe, mit emotional getragenen Minneinhalten zu verbinden. Die liedinterne Auseinandersetzung um Fragen der Dichtung und Kunst werden gleichsam in den spielmnnischen Formtendenzen äußerlich sichtbar.

¹⁶³² Wenn das Sänger-Ich stärker als Sänger hervortritt, dessen Sprechen (zu bestimmten (Unterhaltungs-) Zwecken) auf ein Publikum hin ausgerichtet ist, wird es möglich, die freudevermittelnde Funktion von Minnesang schon textintern zu thematisieren. Dabei wird die Unterhaltungsfunktion quasi schon metakommunikativ im Lied einkalkuliert.

Sänger-Ich-Rolle um eine Ebene „ich singe“. Aus „ich singe und ich minne“ (1. Ordnung) wird zunehmend „ich singe (darüber), dass ich singe und minne“ (2. Ordnung).

- (3) Das Ausstellen des Minnethemas als ästhetisches Ereignis bietet die Möglichkeit, das durch Individualität geprägte Freudekonzept der hohen Minne im Sinne einer Sublimationsleistung zunehmend durch ein Konzept unmittelbarer, kollektiver (Sang-)Freude zu ersetzen. Die literarische Realisierung des Strebens nach individueller Minnefreude bedingt damit gewissermaßen die allgemeine Sangfreude, eine *fröide*, die *durch* Minnesang entsteht.
- (4) Durch die Realisierung des Minnethemas als Ausdruck von Kunstschaffen wird dieses gewissermaßen zum Medium der Selbstreflexivität von Dichtung. Durchkomponierte Argumentations- und Strophenverläufe und dicht geknüpfte Begriffskluster mit entsprechender semantischer Stringenz lassen im Wechselspiel mit der formalen Artistik den hohen poetologischen Anspruch des Dichters an Dichten bzw. Kunstschaffen erkennen.

V.2.1 Von der Minneerfahrung zum ästhetischen Ereignis

V.2.1.1 Der Vollzug von Minnewerbung

Neben dem Vollzug „klassischer“ Minnewerbung weisen zahlreiche Winterstettensche Texte die Tendenz auf, Minnewerbung nicht nur als subjektive Erfahrung des Sänger-Ich zu inszenieren, sondern als ein ästhetisches Ereignis, als dessen Produzent ein Sänger-Ich auftritt, das primär als Sangkünstler codiert ist. Diese Form der Inszenierung bietet die Möglichkeit, Dichten bzw. Dichtung als Thema in den inhaltlichen Fokus zu rücken. Das Minnethema geriert dabei zu einem notwendigen poetischen Vehikel, weil es durch das Aufrufen von Gattungsparadigmen auch auf den Aspekt der Poetizität und damit folglich das Dichten selbst verweist.

Gleichwohl kann die detaillierte Analyse des Winterstettenschen Œuvres zeigen, dass auch das Konzept der hohen Minne seine Produktivität erhält. Dies äußert sich etwa in Auseinandersetzungen mit verschiedenen Aspekten des Wertesystems der Minne. Die folgenden Beispiele sollen zeigen, dass entgegen mancher Forschungsmeinung (vgl. Kap. I.3.1) auch die minnethematische Wertediskussion in der Winterstettenschen Lyrik ihren Platz besitzt.

Das erste Winterstettensche Lied beginnt ganz programmatisch mit der Ankündigung *Ich wil aber disen sang / singen der minne* (1,1f.). Analog zur überwiegend klassischen

Inszenierung der Sänger-Ich-Rolle bewegt sich die Handlung in diesem Lied vornehmlich im Vollzugsrahmen der Minnewerbung (1. Ordnung). Gleichwohl greift sie teilweise auch in die 2. Ordnung über. Insbesondere mittels intertextueller Referenzen auf Walther von der Vogelweide gelingt Ulrich in diesem Lied auch ein poetologischer Kommentar. Während Walther poetologisch reflektierend auf die Literarizität der Minnedame als ein Produkt des Dichters pocht, legt Ulrich seinen Fokus auf den hohen Stellenwert, den die Dame traditionell im Werbelied besitzt. Durch ihre Abhängigkeit vom Dichter würde die Dame gemäß der Darstellung Walthers der hohen ethisch-moralischen Position enthoben, welche ihr die Gattung traditionell zuweist. Das Gattungsparadigma, deren konstitutiver Teil die vollkommene Minnedame ist, wäre dadurch konterkariert. Über die spezifische Gestaltung der textinternen Kommunikationssituation, ergo die Codierung der Sänger-Ich-Rolle, zieht Ulrich es hingegen vor, nicht bloß die Dame, ergo einen Bestandteil der Gattung, als literarisch gemacht zu auszustellen, sondern den gesamten Vollzug von Minnewerbung. Dieses Vorgehen konterkariert weder die Ideale der hohen Minne noch die Gattungsparadigmen, in denen jene verankert sind, weist aber dennoch deutlich auf die Literarizität des Minnethemas hin. Wenn Ulrichs Sänger-Ich in Anbetracht der langen Minnesangtradition schließlich nach dem *fröide*-bringendem Nutzen seines Singens fragt, so lässt sich hierin auch eine Frage nach dem *fröide*-bringenden Nutzen von (Minne-)Dichtung insgesamt erkennen.

In direktem Zusammenhang mit dem Wertesystem der Minne stehen auch die fünf Tagelieder Ulrichs von Winterstetten¹⁶³³, die das Konzept der höfischen Liebe von einem anderen Ausgangspunkt aus reflektieren als die Minnekanzonen. So wird etwa in Lied 27 die Bekanntheit des Strukturmusters des Tageliedes genutzt, um mittels konstitutiver Elemente dessen Gattungsparadigma und den höfischen Wertekatalog aufzurufen. Dabei werden allerdings nicht alle gattungsspezifischen Handlungselemente genannt, weil sie durch die Referenz auf das bekannte Paradigma ohnehin evoziert werden. Diese Technik schafft Raum, um manche Aspekte stärker zu akzentuieren als das in anderen Tageliedern der Fall ist. So entfällt in Lied 27 die Schilderung des Abschieds des Ritters. Trotzdem ist dieses Handlungselement als konstitutiver Gattungsbestandteil von Beginn an präsent. Der Dichter konzentriert sich stattdessen darauf, den höfischen Wert der Liebe des Paares zu akzentuieren und zu zeigen, dass sich auch die gegenseitige und erfüllte Liebe eines höfisch codierten Paares durch *triuwe* und *stæte*, zwei der zentralen höfischen Werte, auszeichnen kann. Dieser Befund untermauert die These Cormeaus, dergemäß das Tagelied „keine Antithese zur hohen Minne [ist], sondern eine ergänzende Abwandlung der Minnediskussion, wiewohl diese auf einem anderen Abstraktionsniveau geführt wird“¹⁶³⁴.

Auch das Tagelied 29 läuft poetologisch auf eine Bestätigung der Werte der hohen Minne hinaus. In diesem Lied wird das Tageliedpersonal um die Dienerin erweitert, die als Vermittlungsfigur allerdings nicht nur die Warnung des Wächters an das Liebespaar

¹⁶³³ Es handelt sich um die Lieder 7, 13, 27, 28 und 29.

¹⁶³⁴ Cormeau, Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang, S. 706.

überbringt. Diese Figur ist poetologisch vielmehr insofern bedeutsam, als ihr Auftreten es möglich macht, die Dame nicht nur wie üblich als trauernde Figur zu zeigen, sondern als eine weibliche Figur, die ihre – verbotene – Liebesbeziehung gegenüber einer loyalen Vertrauten aktiv gegen mögliche gesellschaftliche Vorwürfe verteidigt. Die Dame erscheint in diesem Lied weniger emotional, dafür aber selbstbewusster in der Apologetik ihrer Liebe. Letztere konterkariert die hohe Minne nicht; deren Wertsetzungen werden vielmehr affirmiert. Zugleich wird durch die verbale Auseinandersetzung mit der Dienerin der Abschied aufgeschoben, der als konstitutives Tageliedelement zwangsläufig eintreten muss. Dadurch wird ein spannungssteigerndes Moment generiert, denn der Abschiedsschmerz wird zwar verzögert, doch steigert diese Verzögerung und seine Antizipation von Seiten der Rezipienten seine gedankliche Präsenz. Mit dem Abschied selbst alludiert schließlich auch das Tagelied auf die Dimension von Trauer und Schmerz, die Bestandteil des mittelalterlichen Liebesbegriffes sind.¹⁶³⁵

Eine Wertediskussion zum Thema Minne steht auch in Lied 21 im Mittelpunkt. Hier bedient sich der Dichter eines intertextuellen Einzeltextverweises auf Walthers von der Vogelweide Schachlied (L 111,22–32), in dem dieser sich wiederum mit Reinmar (MF 159,38) auseinandersetzt. Durch die Referenzen auf Walther und Reinmar schreibt Ulrich seinem Lied eine semantische Tiefendimension ein, die darauf hinausläuft, dass eine Erfüllung der Minnewerbung, auf eine Weise, wie sie bei Reinmar erwogen und bei Walther abgelehnt wird¹⁶³⁶, stets nur Imagination und Wunsch bleiben kann. Ulrich führt vor, dass die Einseitigkeit der hohen Minne und die erfolglos bleibende Minnewerbung – und hier öffnet sich durch den intertextuellen Verweis eine poetologische Metaebene – die Voraussetzung für das Fortbestehen von Minnesang sind. Gleichzeitig wird mittels dieser Referenz gezeigt, dass auch Handlungsweisen, die aus Sicht der Minneethik kritisiert werden müssten, zumindest als Imaginationen dennoch Teil davon sein können. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei, dass Ulrich innerhalb seines Œuvres durch die Inszenierung der Minnewerbung als ästhetische Form immer wieder deren Literarizität ausstellt. Im Rahmen einer solchen fiktiven Minnewerbung ist es möglich, auch das Unsagbare auszusprechen und zwar eben weil dieses als poetisch gekennzeichnet ist.

In Minnelied 9 findet sich hingegen ein Sänger-Ich, das wie bei Walther seiner Dame den Dienst aufkündigt und sich ein neues *wîp* sucht. Anders als die Idee von Walthers gegenseitiger Liebe, ist die Dienstaufkündigung, die mit der Ankündigung verbunden ist, sich eine neue Minnedame zu suchen, mit der literarischen Produktivität des Minnesangkonzepes vereinbar: Das Streben nach Minnefreude wird bei einer anderen Dame

¹⁶³⁵ Vgl. ebd., S. 705. Nach Cormeau seien Tagelied und Minnekanzone in ihrer „spiegelbildlichen Symmetrie [...] gegensätzlich und eng aufeinander bezogen“ (vgl. ebd., S. 707). Eine systematische Opposition beider Liedtypen ließe sich nicht konstruieren (vgl. ebd., S. 706).

¹⁶³⁶ Walther stellt ein neues Konzept von Minne und Minnesang vor, das auf der Gegenseitigkeit der Liebe basiert. Die Dame muss dem Sänger-Ich ihr Entgegenkommen erweisen, damit es Freude finden kann. Das alte Minneparadox wird damit aufgehoben. In der Winterstettenschen Dichtung wird es aber weiterhin als die notwendige Voraussetzung für die höfische Verbindlichkeit des Singens präsentiert. Vgl. dazu auch Lied 33, in dem Ulrich Walthers Position der ebenen Minne in einer Komik generierenden Weise korrigiert.

einfach fortgesetzt. Problematisch ist nur, dass sich ein Minnewerber, der sich aufgrund ausbleibenden Lohns einer anderen Dame zuwendet, nicht gerade durch *stæte* auszeichnet. Wird also das Konzept der hohen Minne ernst genommen, stellt die Hinwendung zu einer anderen Frau keine realistische Option dar. Ulrich schlägt deshalb als Antwort auf Walther eine andere Lösung für das Dilemma des ausbleibenden Minnelohns vor, die allerdings nicht neu ist: Die personifizierte Minne wird hierbei zum Schlüssel. Indem sie als allmächtige Instanz die Verantwortung trägt, wird die Dame frei von Schuld und bewahrt ihre Makellosigkeit.¹⁶³⁷ Ein Wechsel der Dienstherrin lässt sich folglich weder begründen, noch rechtfertigen.

Thematisch ähnlich ist auch Lied 24 angelegt. Hier wird ein poetologisch bedeutsames Gedankenexperiment vollzogen, das darauf abzielt, die Leiden des Minnewerbers auszuräumen, ohne dabei aber Gattungsparadigmen zu konterkarieren. So imaginiert das minnewerbende Sängers-Ich, sich durch eine Beendigung seines Minnedienstes von den Sorgen zu befreien, die dieser mit sich bringt. Seine *stæte* als Minnewerber beabsichtigt es dadurch zu gewährleisten, dass es andere Minnesänger bittet, an seiner statt die Minnedienste fortzusetzen.

Das auf den ersten Blick recht konventionell erscheinende Lied 14 fügt sich in diese Reihe nahtlos ein. Zunächst wird ein werbeliedspezifischer Handlungsrahmen mit all seinen unterschiedlichen Facetten aufgerufen. Im Fokus steht der Entwurf des Idealbildes der vollkommenen Minnedame.¹⁶³⁸ Diese wird durch die personifizierte Minne von ihrer Mitschuld am Kummer des Minnewerbers entlastet und kann alsdann in einem ausladenden, gleichwohl stereotypen Frauenpreis¹⁶³⁹ gelobt werden. Aufgrund der außerordentlichen Stereotypie des Liedes erweist sich der Bruch, der schließlich vollzogen wird, umso signifikanter: Das Sängers-Ich verurteilt das Verhalten der Dame aufs Schärfste und geht sogar so weit, in seine Kritik auch die kirchlichen Würdenträger einzuschließen, die das Verhalten der Dame nicht sanktionieren. Entgegen seiner Gewohnheit, eher gemäßigte Töne anklingen zu lassen, lässt Ulrich sich in diesem Lied durchaus auf eine verbale Offensive

¹⁶³⁷ Auch in Lied 8, das „äußerlich“ als konventionelles Werbelied anmutet, geht es um die Frage, welche Funktion die Instanz der Minne erfüllt. Es wird gezeigt, dass die Existenz der personifizierten Minne es dem liebenden Sängers-Ich erlaubt, seinen Unmut auf sie zu projizieren, wodurch die (ideale) Minnedame schuldfrei bleibt. Zudem ist Lied 8 poetologisch bedeutsam, weil es mittels der Minneallegorie und einer elaborierten formal-ästhetischen Gestaltung dem Dichtungsanspruch Ausdruck verleiht, dass höchstes Minnelob zugleich höchstes Klangspiel zu sein habe. Dieses Lied führt den Wechselspiel zwischen Form und Inhalt in besonderer Weise vor.

In Lied 19 wird hingegen die Frage aufgeworfen, ob die personifizierte Minne grundsätzlich in der Lage ist, dem Sängers-Ich *fröide* zu stiften (4,5).

¹⁶³⁸ Demgegenüber wird in Lied 14 eine Entzauberung der Minnedame vorgenommen.

¹⁶³⁹ Fast durch das gesamte Œuvre hindurch betont der Dichter durch regelmäßigen Frauenpreis den Wert der Minnedame und rechtfertigt auf diese Weise sein Minnebegehren. Besonders prägnant ist diesbezüglich Lied 2, in dem das Minnebegehren mit dem Wunsch nach dem Gral (Bezug zu Wolfram) gleichgesetzt wird. Die Hyperbolik der Gralsstrophe ist zudem als ein überaus deutlicher intertextueller Verweis auf die literarische Tradition zu verstehen, als deren Teil das Lied mit seiner Minneauffassung verstanden werden will.

ein, denn anstatt sein Leiden stoisch zu ertragen, übernimmt das Sänger-Ich dieses Liedes die Rolle des kritischen Anklägers.

Ulrich nutzt das Medium des Minnesangs ferner zur Reflexion poetologischer Fragen, die die Authentizität von Minnewerbung betreffen. Besonders deutlich wird dies in Lied 11, in dem vorbildhafter *Minnesang*, den insbesondere seine ausgestellte Konventionalität als literarisch gemacht erscheinen lässt, einer Haltung entgegengesetzt wird, die diese Minnewerbung als authentischen Ausdruck subjektiven Empfindens begreift: Während das Sänger-Ich Kunst vorführt, beklagt die Dame die Unaufrichtigkeit der Minnewerbung. Aus diesem Gegensatz heraus reflektiert das Lied die Frage, welche Rezeptionshaltung im Hinblick auf die beiden Formen des Minnesangs jeweils angemessen ist.¹⁶⁴⁰

V.2.1.2 Die Darstellung der Minnewerbung als ästhetisches Ereignis

Die Darstellung der Minnewerbung als ästhetische Form¹⁶⁴¹ impliziert, dass Minnewerbung als Ergebnis eines künstlerischen Schaffensprozesses literarisch „gemacht“ ist. Wird der Vollzug von Minnewerbung aus dieser Perspektive heraus in den Liedern und Leichen thematisiert, geht dies in der Regel mit einer entsprechenden Stilisierung der Sänger-Ich-Rolle einher. Über diese wiederum gewähren besonders die metakommunikativen Handlungselemente, aber auch der Gesellschaftsbezug der Rolle, der sich z. B. in Publikumsapostrophen äußert, Aufschluss. In der Regel gestaltet sich das Verhältnis der Sprecher-Instanz zum Minnethema umso objektiver je stärker dieses als ästhetisches Ereignis stilisiert wird. *Singen* und *minnen* in dieser Situation zunehmend nicht mehr gleichbedeutend.

Tritt die Sängerrolle in dieser Weise hervor¹⁶⁴², rückt die Werbefunktion des Sings in den Hintergrund. Das Sänger-Ich tritt verstärkt als Sangkünstler in Erscheinung, der über sein Singen spricht und sich dabei primär auf ein imaginiertes Publikum bezieht, das sich zumeist

¹⁶⁴⁰ Der poetologische Gehalt verdeutlicht sich hier vor allem über die Dialogstruktur.

¹⁶⁴¹ Aus dem Blickwinkel des Literaturwissenschaftlers ließe sich Minnesang in unterschiedlicher Weise als ein ästhetisches Ereignis perspektivieren. Nach Müller könne Minnesang im Hinblick auf seine eigene performance als Kunst betrachtet werden (vgl. Müller, *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung*, S. 43). Diese könne, bedingt durch die wechselnden Anforderungen unterschiedlicher Vortragssituationen, unterschiedliche Ausprägungen annehmen und deshalb als Variationskunst bezeichnet werden (vgl. Cramer, *Lyrik im 13. Jahrhundert*, S. 17). Da dieses ästhetische Ereignis vor einem höfischen Publikum stattfinde, das wiederum in der Lage sei, die genretypischen Codes dieser Kunst zu verstehen und auszudeuten, sei Minnesang ferner gleichermaßen Gesellschafts- wie Gebrauchskunst (vgl. Cramer, *Lyrik im 13. Jahrhundert*, S. 17). Als solche Kunst ist Minnesang exklusiv: Die semantische Decodierung der Texte setzt die Kenntnis der literarischen Tradition voraus. Dies ist wiederum nur für ein vorgebildetes Publikum anzunehmen.

¹⁶⁴² Vgl. Strohschneider, *Nu sehent*.

in *audite*- und *videte*-Formeln¹⁶⁴³ manifestiert.¹⁶⁴⁴ Die Minnewerbung selbst wird zum Ausdruck eines Kunstschaffens, über das das Sänger-Ich (zu seinem Publikum) spricht.¹⁶⁴⁵ Nicht Minnewerbung beschreibt folglich das inhaltliche Programm, sondern die künstlerische Inszenierung dieser.¹⁶⁴⁶ Das macht es wiederum möglich, die künstlerische Virtuosität der Sängerrolle in besonderer Weise zu pointieren.¹⁶⁴⁷ Dadurch ergibt sich die Chance, Minnesang als Medium poetologischer Reflexion zu funktionalisieren.

Das Sprechen über das Singen ist nur dort möglich, wo das Sänger-Ich sein Sanghandeln thematisiert. Poetologische Metaebenen werden folglich meist durch metareferentielle Ausdrücke, am häufigsten *singen* oder *sanc*, markiert. Dabei kennzeichnet die Bemerkung des Sänger-Ich, dass es singt, singen wolle oder singen müsse, unter bestimmten Bedingungen Minneelemente als Reflexionen des Sänger-Ich. Da allerdings das Singen über das Singen seit jeher thematischer Bestandteil von Minnesang ist, allein schon weil die Instanz des minnewerbenden Sänger-Ich sich durch die Sprechakte „ich singe“ und „ich minne“ definiert,¹⁶⁴⁸ bedarf es weiterreichender Hinweise, um die Metareflexionen des Sänger-Ich als solche zu identifizieren. So unterscheidet Bein für das Singen über das Singen zwischen sechs Sänger-Ich-Typen, die sich jeweils durch ihre zunehmende Loslösung vom innerliterarischen Minnethema beziehungsweise durch den zunehmend deutlicher hervortretenden Fiktionscharakter der Dichtung kennzeichnen.¹⁶⁴⁹ Obwohl also das

¹⁶⁴³ *Seht* findet sich in den Liedern: 6,3,4, 9,3,10, 14,3,5, 21,1,4, 21,3,4, 26,1,6, II,7; *nemt war* findet sich in den Liedern 3,1,7 und 21,2,2 sowie in den Leichs IV,77, III,1 und III,55. Seltener sind *wizzent* (18,1,7, 31,4,4 und 38,1,6) oder *hærent* (36,2,6).

¹⁶⁴⁴ Der Bezug des Sänger-Ich auf sein Publikum, ergo die zuhörende Gesellschaft, spiegelt sich auch in Formulierungen wie *ich wil iuch bescheiden* (vgl. 5,2,2), *prüeve er wol, swer tihten kunne* (16,1,3 und vgl. auch *Swer die wunne wol prüeven kunne* (IV,1)), *ich wil al den liuten künden* (vgl. 9,2,1 und 14,1,13), *[i]ch wil allen liuten betiuten* (21,1,1), *ich wil uns tummen / singen disen sang* (21,1,3f.), *[i]ch hân dicke frælich doch / bî den jungen her gesungen* (35,3,1f. und vgl. auch *die jungen, die hie vor sungem* (37,2,6)), *[w]ol ûf, ir kint* – es folgen konkrete Namen (IV,169ff. und vgl. auch *kinden* (III,119) und *jungen* (III,123)) oder *dien, die singent unde bringent disen sanc* (IV,162). Als Adressaten werden außerdem genannt *ir Swâben* (10,1,7), *die nâch gebûren / dien ich doch der mære niht ensage* (33,2,3f.), die *[p]faffen und leigen* (IV,179, II,92 und III,98)), die *[s]tolzen leigen* (III,111) und die *frunde mîn* (vgl. II,95).

¹⁶⁴⁵ Schon Strohschneider verweist auf die Möglichkeit, dass das Sänger-Ich in seiner Sängerrolle noch eine weitere Rolle spielt: „Wo zwei differente textuelle Ich-Rollen begegnen, wird deren Referenz diskutabel, beginnt der textexterne Sänger offenbar Rollen zu spielen – auch solche Rollen, die Rollen spielen“ (Strohschneider, Nu sehent, S. 30).

¹⁶⁴⁶ Deutlich wird dies etwa in dem dialogisch angelegten Lied 11, wo das Sänger-Ich Minnewerbung als eine Form der Kunst inszeniert, die von der Dame aber wörtlich genommen wird.

¹⁶⁴⁷ Dies darf jedoch nicht ohne weiteres im Sinne einer laudativen Selbstaussage des realen Sängers gedeutet werden. Vielmehr sei nach Strohschneider zu berücksichtigen, dass die Ausbildung differenter Textrollen deren Bindung an einen einzigen pragmatischen/realen Sänger lockere (vgl. Strohschneider, Nu sehent, bes. S. 30). Die Fiktionalität des Textes tritt dabei umso deutlicher hervor. Doch auch die Stilisierung des Sänger-Ich als Sangkünstler führt zu einem Diskurs über die Fiktionalität minnelirischer Rede, denn das Sänger-Ich tritt als eines hervor, dass fiktive Rede artikuliert. Strohschneider folgert also, dass die Erfindung der Sängerrolle die Erfindung ihrer Fiktionalität sei (vgl. Strohschneider, Nu sehent, S. 22).

¹⁶⁴⁸ Das gilt etwa für Lied 1, in dem das Sänger-Ich ankündigt, *[i]ch wil aber disen sang / singen der minne* (1,1,1f.; in den Liedern 15,1,1 17,1,9f. und im Refrain von Lied 34 ist die Minnedame Adressatin). Augenscheinlich wird die Verbindung von singen und dienen auch in *ich wolt ir singen* (vgl. 23,2,3) oder in *[d]er ich singe und ouch vil gedienet hân* (32,2,1).

¹⁶⁴⁹ Vgl. Anm. 251 und Anm. 252.

Sprechen/Singen über Dichtung a priori im Minnesang angelegt ist, lassen sich poetologische Metaebenen umso deutlicher herauskristallisieren, je weniger dieses Sprechen über das Singen an das Minnethema gebunden ist und je mehr es um den Status des Minnesangs als Kunst geht. Entscheidend ist demnach die Qualität des Sprechens über das Singen. Die Rollencodierung eines minnewerbenden Sänger-Ich unterscheidet sich von der eines Sänger-Ich, das über die Anforderungen an Minnedichtung hinsichtlich ihrer Stoffe und Themen oder deren rhetorische Realisierung reflektiert. Erscheint der Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung) als literarische Fiktion des Sangkünstlers (2. Ordnung), ist von einer Rollenerweiterung auszugehen. In diesem Fall doppelten sich die textinternen Kommunikationsebenen, denn in der Minnefiktion des Sangkünstlers tritt das Sänger-Ich zugleich in der traditionellen Doppelrolle des Minnewerbers auf, der in einem metadiegetischen Sinne mit dem reflektierenden Sänger-Ich identisch wird.

Das (Verwirr-)Spiel mit den textinternen Kommunikationsebenen lässt sich gut an Lied 23 beobachten, wo das Sänger-Ich zunächst metakommunikativ ankündigt: *[I]ch wil uns tummen / singen disen sang* (1,3f.). Diese Aussage lässt sich sowohl als Teil des Vollzugs von Minnewerbung (1. Ordnung) verstehen als auch als Teil der 2. Ordnung (Reflexion des Vollzugs von Minnewerbung als Sang). Je nach Lesart gewinnt die Aussage eine unterschiedliche Bedeutung. Im Fortlauf des Liedes verliert die Metareflexionsebene an Bedeutung und rückt zugunsten der 1. Ordnung in den Hintergrund. Die betonte Konventionalität der im Lied zitierten Minneinhalte kennzeichnet nun den Vollzug von Minnewerbung.

Die Gestaltung des Minnethemas kann jedoch die Etablierung der liedinternen Kommunikationsebenen auch unterstützen. Gleichwohl die Rolle des Sangkünstlers bereits die Literarizität bestimmter Inhalte markiert, kann die Konventionalität der minnethematischen Inhalte den Eindruck der literarischen „Gemachtheit“ dieser Inhalte stärken. Je betonter diese Konventionalität ausfällt, desto deutlicher verweisen diese Inhalte zudem auf das Gattungsparadigma, dem seinerseits stets der Aspekt von Dichtung innewohnt.¹⁶⁵⁰ Dieser Wirkungsmechanismus setzt allerdings literarische Kennerschaft voraus, denn nur wer mit den Spielregeln, den typischen Eigenheiten und einer gewissen Anzahl von Aktualisationsformen der Gattung vertraut ist, kann Konventionalität bzw. betonte Konventionalität als solche erkennen.

Ein interessantes Beispiel für das Spiel mit den textinternen Kommunikationsebenen bietet Lied 26, in dem die Rolle des Sänger-Ich zwischen zwei Konfigurationen changiert: dem doppelt codierten Minnewerber und dem Sangkünstler. Unterstützt durch die Hyperbolik einer ansonsten konventionell inszenierten Minnewerbung wird auf diese Weise die Kunsthaftigkeit von Minnewerbung ausgestellt. Es entspannt sich sodann im Lied eine Komik generierende Diskussion über die Glaubwürdigkeit von Minnewerbung bzw.

¹⁶⁵⁰ Unterstützt wird dieser Prozess durch die elaborierte formalästhetische Gestaltung der Lieder und Leichs, die ihrerseits stets den Eindruck eines künstlerischen Schaffensprozesses transportieren.

Minnesang, deren poetologischer Mehrwert sich als ein Ausloten des Zwecks von Minnesang (als Kunstform) beschreiben lässt. Eine derartig poetologische Lyrik kann „zum Ausweis der Artistik des Autors werden, indem sie vorführt, daß dieser nicht nur zu dichten, sondern auch sein Dichten zu reflektieren weiß – und dies auch noch dichtend.“¹⁶⁵¹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass mittels der Konturierung der Sänger-Ich-Rolle und der betont stereotypen Inszenierung des Minnethemas eine Potenzierung der kommunikativen Strukturen erfolgt. Wird in diesem Wirkungsmechanismus zudem die textexterne Ebene berücksichtigt, ergänzt sich die Kommunikationssituation um eine weitere Ebene: Ein realer Sänger bringt vor einem realen Publikum ein Minnelied zur Aufführung, in dem durch ein Sänger-Ich eben diese Aufführungssituation abgebildet wird.¹⁶⁵² Es kommt zu einer textinternen Spiegelung der textexternen Aufführungssituation, deren Reiz im Verwischen der Grenze zwischen Wirklichkeit und literarischer Fiktion besteht.¹⁶⁵³

V.2.1.3 Dichten als Thema: der poetologische Stellenwert des Minnethemas

Rückt in der Winterstettenschen Lyrik der Vollzug von Minnewerbung als ästhetisches Ereignis in den Fokus, impliziert dies in der Regel eine Akzentuierung genereller Aspekte künstlerischer Performanz und eine poetologische Reflexion gattungsparadigmatischer Bedingungen. Das Dichten selbst wird zum Thema.

Dies spiegelt sich nicht nur auf der formalästhetischen Gestaltungsebene wider (vgl. Kap. V.2.2.2.2), sondern wird auch auf Textebene deutlich gemacht. Geht es um den Vorgang des Dichtens, lassen sich etwa aus Begriffen wie *mâterje*, *prüeven* oder *lêre* Hinweise auf bestimmte Dichtungsauffassungen ableiten. Ein gewisser Signalcharakter ist diesen Lexemen folglich nicht abzusprechen. Im Sinne von Produktions- und Rezeptionsanweisungen heben sie auf den Anspruch ab, dass Dichtung sich bestimmten Stoffen zu widmen habe, die rhetorisch auf bestimmte Weise umgesetzt werden müssen.¹⁶⁵⁴

Neben *mâterje*, *lêre* und *prüeven* deuten auch die Begriffe *sprechen*, *tihten*, *liet*, *dæne*, *reigen*, *tanzen* und *lernen* die Selbstreferentialität des Sprechens an. Sie sind Signal für die 2. Ordnung, da sie poetologische Metaebenen markieren, die den Vorgang des Dichtens reflektieren. Weil sie anders als *singen* und *sanc* nicht zugleich als Metaphern für die Minnewerbung fungieren (können), ist ihre Signalwirkung besonders hoch.

¹⁶⁵¹ Obermaier, Nachtigallen, S. 360.

¹⁶⁵² Vgl. auch Müller, Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung, S. 47f..

¹⁶⁵³ Dabei entsteht leicht der Eindruck, der textexterne Sänger und das textinterne Sänger-Ich wären dieselbe Person. Das ist sicherlich poetisches Kalkül. Zusammenfassend dazu Miedema, Ein Sangspruchdichter im Dialog, S. 193f.

¹⁶⁵⁴ Ulrich nimmt allerdings nicht allein dazu Stellung, wie ein Werbelied zu sein hat. Vielmehr formuliert er in didaktischer Manier auch Ansprüche an den Minnesänger, der, um seiner Dame gerecht zu werden, nicht nur sie loben müsse, sondern alle Damen (Lied 8).

Liet, dæne, sanc, reigen und tanzen evozieren den Aspekt der Musikalität, der sowohl die Produktion als auch Rezeption der Dichtung betrifft. *Tihten* und *mâterje*, die auf den inhaltlichen Gehalt und dessen formal-rhetorische Ausgestaltung abheben, beziehen sich dagegen auf nur Produktionsvorgang. *Lernen und lêre* beziehen sich wiederum auf die Objektivierbarkeit von Dichtung. Damit ist nicht etwa gemeint, dass Dichtung im Opitz'schen Sinne streng regelhaft ist, durchaus aber, dass es objektivierbare Kriterien für das Dichten und dessen Rezeption gibt. *Lernen* und *lêre* initiieren Reflexionsprozesse, die darum kreisen, dass Dichtung die Meisterschaft des Wortes und die Kennerschaft des Publikums bedeutet. Das wird etwa in Leich III deutlich, in dem das Sänger-Ich denen, die Gesang oder Saitenspiel lernen wollen, wünscht, dass es ihnen besser gelänge als ihm selbst (vgl. III,124).¹⁶⁵⁵ Dass höfischer Sang aber nicht nur Anforderungen an den Dichter stellt, sondern auch die Bereitschaft des Publikums voraussetzt, sich auf diesen einzulassen, wird in Lied 38 deutlich. Hier ist nicht allein der Tod des Bruders dafür verantwortlich, dass das Sänger-Ich nicht mehr höfisch singen kann, sondern auch das mangelnde Interesse des Publikums (vgl. 2,4).

Ulrich von Winterstetten nutzt die metakommunikativen Begrifflichkeiten unterschiedlich häufig. Dass *singen* und *sanc* am häufigsten zu finden sind, ist vor allem der gattungsimmanenten Dialektik von *minnen* und *singen* geschuldet, die sich in der Instanz des minnewerbenden Sänger-Ich artikuliert (vgl. Lied 32,2,1). Nicht zuletzt deshalb ist die Markierungsintensität metakommunikativer Handlungsebenen bei *singen* geringer als die des vergleichsweise selten auftretenden Begriffs *mâterje*. Denn anders als *singen* und *sanc* ergibt sich das Sprechen über die *mâterje* nicht unmittelbar aus der Minnesystematik. Umso deutlicher tritt bei der Verwendung jenes Begriffs die poetologische Dimension hervor.

Das ist etwa in Lied 16 der Fall, wo ein Sänger-Ich inszeniert wird, das über die *mâterje* des Dichtens spricht (1,3f.). Jeder, der *tihten kunne*, solle sie wohl *prüeven*, wird im Lied gefordert. Der Appell an alle Dichter, die Angemessenheit ihres Gegenstandes zu hinterfragen, ist in diesem Lied programmatisch und zugleich höchst poetologisch.¹⁶⁵⁶ Denn er artikuliert den Anspruch, dass Dichtung, besonders das Werbelied, zu dessen Gattung Lied 16 gehört, bestimmte – und zwar angemessene – Inhalte und Stoffe aufweisen müsse. Welche das sind, führt das Lied selbst vor: Im Wesentlichen gehören dazu Natureingang, Minneklage, Frauenpreis und Minneapostrophe, doch die Reihe lässt sich im Rekurs auf

¹⁶⁵⁵ In Leich V werden hingegen poetologische Metaebene und Minnethema miteinander verwoben. Hier tritt ein Sänger-Ich auf, das seine Dame auffordert, den *sanc* (V,49), der in Bezug zum Tanz gesetzt wird, zu lernen. Diese Aufforderung bezieht sich nicht allein auf den Akt des Tanzens, sondern ist poetologisch zugleich als Forderung nach einer bestimmten Urteilsfähigkeit in Bezug auf die eigene Dichtung zu begreifen.

¹⁶⁵⁶ Die in Lied 16 formulierte Dichtungsvorgabe lässt vermuten, dass auch Texte, deren poetologische Dimension nicht explizit hervortritt, nach einer zumindest ähnlichen Vorstellung von Dichtung angelegt sind. Denn wenn in Lied 16 explizit gefordert wird, ein Dichter müsse sich angemessener Minneinhalte bedienen, könnte das ein Hinweis darauf sein, dass auch derjenige, der diese Forderung formuliert, diese Maxime berücksichtigt und zwar auch dann, wenn sie nicht explizit artikuliert wird.

andere Lieder erweitern.¹⁶⁵⁷ Auch das Aufgreifen von Sprichwörtern¹⁶⁵⁸ und (abgewandelten) Bibelziten¹⁶⁵⁹ oder intertextuelle Dichtungsverfahren¹⁶⁶⁰ können dazu gehören.

Das Verb *prüeven*, das in Lied 16 mit *mâterje* und *tihten* verknüpft wird, findet sich in Leich IV im Rahmen einer Aufforderung, deren Bezug auf Dichtung zwar nicht explizit markiert wird, gleichwohl aber vorhanden ist: *Swer die wunne wol prüeven kunne, der sî des gemant, / wan diu zît ist wunneclîch gestalt* (IV,1f). Da der Natureingang als fester inhaltlicher Bestandteil von Dichtung auf selbige verweist, ist derjenige, der in der Lage ist, die sommerliche Freude zu prüfen, gleichzeitig jemand, der die Angemessenheit bestimmter Inhalte zu prüfen weiß: ein Minnesangdichter.¹⁶⁶¹ Er besitzt die erforderliche Urteilsfähig- und Reflexionsfähigkeit, um zwischen angemessenen und unangemessenen Inhalten zu differenzieren. In Leich IV wird das Sänger-Ich schließlich sogar als Lehrmeister inszeniert, dessen *lêre* seinen Schülern aber zu lang wird.

Die poetologischen Selbstreferentialisierungsprozesse innerhalb der Lieder und Leichs bedürfen nicht zwangsläufig einer expliziten Thematisierung mittels metakommunikativer Lexeme. In den Leichs, in denen das Minne- mit einem Tanzthema verknüpft wird,¹⁶⁶² entsteht allein durch diese Verbindung der Eindruck, die Minnewerbung fungiere als (musikalische) Tanzbegleitung. So wird in Leich II deutlich, dass das (Minne-)Singen nicht mehr durch Liebe motiviert wird, sondern durch den Wunsch des Sänger-Ich, sein Publikum musikalisch und durch Tanz (*reigen*) zu unterhalten (vgl. II,91f.). Die Minnewerbung wird dabei zu einem performativen und gesellschaftlichen Ereignis stilisiert, das nicht nur künstlerisch inszeniert wird, sondern sich auch qua Anlage als kunstvoll zeigt, ohne dass einer der beiden Aspekte im Text selbst direkt ausgesprochen wird.

Insgesamt wird im Sprechen über Aspekte der Urteilsfähigkeit der Rezipienten und der Produktions- und Rezeptionsanforderungen deutlich, dass sich Minnewerbung als Ausdrucksform von Dichtung zunehmend von einem separaten Sang- bzw. Dichtungsthema ablöst: Singen bedeutet im Winterstettenschen Œuvre nicht mehr automatisch Minnewerbung. In zunehmendem Maße wird darüber gesungen, dass Singen eine Metapher für Minnewerbung ist.

¹⁶⁵⁷ Zum Beispiel durch das Motiv des Alterns des Sänger-Ich aufgrund des Verhaltens der Dame, durch die Vorstellung der übermächtigen Minne, der sich nichts auf der Welt entziehen kann, die vollkommene Minnedame und die Kleidermetaphorik im Natureingang.

¹⁶⁵⁸ Vgl. Anm. 1119.

¹⁶⁵⁹ Etwa Lied 16.

¹⁶⁶⁰ Vgl. Anm. 1612.

¹⁶⁶¹ Diese Lesart bestärkt sich, wenn das Sänger-Ich später einräumt, es hätte anderen Sängern (ergo Dichtern) gern mehr Gesang dargeboten (vgl. IV,161ff.).

¹⁶⁶² Es genügt dazu auch die Einbindung jauchzender (Tanz-)Rufe in minnethematische Passagen (vgl. II,66 und 107). In Leich V ist der Ruf *heîâ hei* (68), der in der Winterstettenschen Lyrik in der Regel mit dem Tanzthema verbunden wird, auf der semantischen Oberfläche Ausdruck des Minneleids, doch wird durch eine Kombination dieses Rufs mit einer Referenz auf die Tanzleiche des Tannhäusers (vgl. 81ff.) in der semantischen Tiefe das Tanzthema evoziert.

V.2.2 Konventionell oder betont konventionell?

Die Lyrik Ulrichs von Winterstetten ist oft als betont konventionell dargestellt worden.¹⁶⁶³ Solange die betonte Konventionalität der Inhalte als Teil einer literarischen Vermittlungsstrategie angesehen wird, lässt sich diese These unterstützen. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Texte auch inhaltlich tatsächlich konventionell sind. Vielmehr ist die betonte, ergo die bewusst erzeugte und ausgestellte, Konventionalität einzelner Passagen ein literarisches Vehikel, um über das Minnethema hinausgreifende Inhalte generieren zu können.

V.2.2.1 *Alt und trotzdem neu: der Natureingang und das Motiv des roten Mundes*

Der Natureingang vermittelt in zahlreichen Liedern und Leichs des Dichters den ersten Eindruck von der Gemachtheit des Textes. Beschränkt auf den Einzeltext erweist er sich eher als unauffällig. In der Gesamtschau aller Natureingänge fallen dann aber stereotype Winterstettensche Muster auf. Diese offensiv ausgestellte Musterhaftigkeit ist jedoch nicht mit Inhaltsleere gleichzusetzen. Sie erfüllt im Zusammenhang mit anderen literarischen Vermittlungsstrategien vielmehr wichtige semantische Funktionen.

Der Natureingang blickt auf eine längere literarische Tradition zurück. Er besitzt bei Neidhart eine spezifische programmatische Verweisfunktion, die sich in der Folge Neidharts zunehmend ändert: Der Sommereingang funktioniert nunmehr kontrastierend¹⁶⁶⁴, während das Verhältnis zwischen Wintereingang und Minnesituation sich als ein überbietendes zeigt.¹⁶⁶⁵ Der Natureingang ist nicht länger Descriptio der Minnesituation, sondern er markiert als typischer Bestandteil der Minnedichtung zugleich den literarischen Diskurs. Über den bloßen Gattungsverweis hinaus, stellt sich der Natureingang damit gewissermaßen auch selbstreferentiell als Dichtung aus.

Während Teile der mediävistischen Forschung in dem musterhaften Aufbau der Natureingänge¹⁶⁶⁶ ihre These von der Inhaltsleere der Winterstettenschen Lyrik bestätigt

¹⁶⁶³ Zum Beispiel bei Wehrli, *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter*, S. 428f.; Streicher, *Minnesangs Refrain*, S. XXXVIII oder de Boor, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 2, S. 356. Von der „Stereotypie“ und dem „Unernst“ der Winterstettenschen Dichtung, die ihrer „semantischen Repetitionsneigung“ und ihrer „sprachlichen Uniformierung“ geschuldet sei, spricht Kischkel (vgl. Kischkel, *Tannhäusers heimliche Trauer*, S. 211).

¹⁶⁶⁴ Die fröhliche (Natur-)Welt bildet den Gegensatz zum Leid des Sänger-Ich.

¹⁶⁶⁵ Während die gesamte (Natur- und Tier-)Welt unter dem Winter leidet, leidet das Sänger-Ich wegen seiner Minnesituation doppelt.

¹⁶⁶⁶ Das Muster der Winterstettenschen Natureingänge beschreibt sich folgendermaßen: Zunächst wird die Pflanzenwelt beschrieben, meist in Form von *heide*, *walt* und *ouwe*. Danach geht es um die Vogelwelt, deren Reaktion abhängig von der Jahreszeit freudig oder traurig ausfällt. Oft werden nur allgemein die *kleinen vogelîn* genannt, manchmal finden sich aber auch die Spezifizierungen *lerche* oder *nahtigal*. Der Sommer, der entweder als *sumer* oder *maie* in Erscheinung tritt, wird als Freudebringer stilisiert. Um seine Wirkung auf die Natur zu beschreiben, wird der Sommer oft als kreativer Schneider inszeniert, der die farbenfrohen Kleider der Landschaft entwirft; die kleinen Vögelchen veranlasst der Sommer zu lieblichem Gesang. Der Winter wird hingegen durch seine Winterboten vergegenwärtigt: meist treten *kalde winde* und

sehen,¹⁶⁶⁷ haben die Untersuchungen dieser Arbeit gezeigt, dass der Natureingang in all seiner Schematik bewusst auf das Ausstellen der Literarizität der Minnewerbung hin angelegt ist. Der Dichter unternimmt gar nicht erst den Versuch, bei der Gestaltung des Natureingangs durch Variation Abwechslung oder Spannung zu generieren. Vielmehr scheint der musterhafte Aufbau intentional zu erfolgen, da er ist auf einen bestimmten semantischen Zweck hin funktionalisiert ist und dem Rezipienten daher auffallen soll.

Als Teil der Minnewerbung erfüllt der Natureingang eine autoreferentielle Funktion, indem er auf ein bestimmtes Gattungsparadigma verweist. Infolgedessen kann die Betonung der Musterhaftigkeit und Stereotypie des Natureingangs ein Mittel sein, um zu einem poetologischen Blickwinkel auf die Minnewerbung zu gelangen. Während die Bedeutung des Verhältnisses zwischen Natureingang und Minnesituation (1. Ordnung) in den Hintergrund rückt, erlangt der Natureingang vor allem dadurch Gewicht, dass er die Möglichkeit der metareflexiven Betrachtung des Vollzugs der Minnewerbung unterstützt (2. Ordnung).

In Bezug auf den Vollzug von Minnewerbung besteht die Funktion des Natureingangs vor allem darin, dem minnewerbenden Sänger-Ich den Anlass zu bieten, über seine emotionale Gestimmtheit zu sprechen. Diese Möglichkeit ist unabhängig von der jeweiligen Jahreszeit, da diese die Stimmung des Minnewerbers entweder kontrastiert oder parallelisiert. Das Primat der Anlass stiftenden Funktion des Natureingangs wird besonders dort deutlich, wo Lieder Sommer- und Winterliederelemente miteinander verweben und unklar lassen, welche der beiden Jahreszeiten tatsächlich aktuell ist (Lied 26).¹⁶⁶⁸ Diese Vermischung opponierender Motive ist möglich, weil der Natureingang nicht mehr für eine Jahreszeit steht und seiner Verweiskfunktion in Bezug auf die Minnesituation enthoben ist.

Der Natureingang, der sich stets am Lied- oder Leichbeginn befindet, ist aus der Sicht der Chronologie der Texte zwar das erste Element, an dem Literarizität vorgeführt wird, aber nicht das einzige. Als bewusst konventionell erweist sich die Winterstettensche Lyrik aber auch in Bezug auf andere Motive, Sprachformeln und Argumentationsmuster.¹⁶⁶⁹ Dazu gehören etwa das Ergrauen der Haare und der Minnetod, das erfolglose Dienen, die *fröide*, die auf Minne oder Tanz bezogen wird, das Singen im Allgemeinen oder im Sinne von Minnedienst, der erhoffte Minnegruß, das Herzbild in unterschiedlichen Ausformungen, das Lob der Dame, vorzugsweise mittels des Motivs des roten Mundes, oder die Bezeichnung der Dame als *reine fruht*. Besonders am Beispiel des Motivs des roten Mundes lässt sich

rîfen als diejenigen in Erscheinung, welche die kleinen Vögelchen *twîngen*. Die besondere Härte des Winters kann durch Metaphorik verdeutlicht werden, die dem Bereich des Turnierkampfes entlehnt ist (Lied 1). Zudem wird auch in den Wintereingängen die Kleidermetaphorik genutzt, allerdings von den Sommerliedmotiven her antithetisch: Die Heide ist entblößt statt bekleidet.

¹⁶⁶⁷ Zum Beispiel de Jong, Gottfried von Neifen; Cramer, Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 183.

¹⁶⁶⁸ Die Inszenierung der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem verweist zugleich auf die Fiktivität des Beschriebenen. Das gleichzeitige Aufrufen von Bildbereichen, die auf ungleichzeitige Ereignisse referieren, zeigt ferner, wie elastisch sich die gattungsimmanenten Regeln ausdehnen lassen.

¹⁶⁶⁹ So auch Kreibich, Minneleich, S. 79.

aufzeigen, wie der Dichter mittels intertextueller Strategien auf die literarische Tradition rekurriert.

Das Motiv des roten Mundes wird durch seinen häufigen Gebrauch in den Liedern Gottfrieds von Neifen geprägt. Dessen literarische Schaffenszeit liegt vermutlich nah an der Ulrichs. Auch die lokalen Wirkungskreise beider Dichter liegen eng beieinander, so dass davon auszugehen ist, dass Gottfrieds Œuvre als unmittelbar vorangehende literarische Tradition Ulrich und dessen literarisch interessiertem Umfeld bekannt ist. Obwohl es nicht verifizierbar ist, machen es diese Fakten wahrscheinlich, dass bei der Erwähnung des roten Mundes bei Ulrich auch die Lyrik Gottfrieds evoziert. Das Motiv besitzt somit eine intertextuelle Funktion. Diese richtet sich im Sinne einer systemischen Referenz (da kein spezifischer Prätext auszumachen ist) sicherlich auf das Neifensche Œuvre, zugleich aber auch auf den literarischen Diskurs, dem sich unter anderem auch die Neifensche Lyrik zuordnet.

Der rote Mund wird bei Ulrich ausschließlich in Bezug auf die Minnedame verwendet. Er ist meist Teil von Frauenpreiselementen, fungiert aber im Sinne eines Pars pro toto auch in Minnereflexionen als Bezeichnung der Dame. Eine darüber hinausreichende, auf das Minnethema bezogene bedeutungsgenerierende Funktion lässt sich nicht ausmachen. Erst der intertextuelle Gehalt trägt zu einer weiterreichenden Semantisierung des Motivs bei.

Durch das Aufgreifen des roten Mundes stellt Ulrich folglich nicht nur seine Kenntnis der literarischen Tradition unter Beweis,¹⁶⁷⁰ sondern er kann aufgrund der Eigenschaften des Motivs durch dessen Verwendung zugleich die Literarizität des Minnethemas anspielen. Hinsichtlich dieser Funktion sind einander das Motiv des roten Mundes und der Natureingang ähnlich. Gerade aufgrund ihrer Konventionalität bieten beide die Chance, auf weitere literarische Diskurse verweisen.

V.2.2.2 Die Rolle der formalästhetischen Eigenschaften der Dichtung

Obwohl die Formeigenschaften, z. B. Strophen- und Versikelbau, Metrum oder Reim, äußere Textmerkmale sind, stehen sie in einer engen Wechselwirkung mit dem Textinhalt, die über die Pointierung bedeutungsschwerer Wörter und Satzteile hinausgeht. Zudem kann über euphonische Elemente, etwa die Häufung bestimmter Vokale, auch die Stimmung erzeugt werden, die inhaltlich besprochen wird. Die Form wirkt also auf die Bedeutungsgenese ein und ist deshalb wichtig für die Vermittlung der Textinhalte. Zu beantworten bleibt allerdings, ob sich die Unterscheidung zwischen der 1. und 2. Ordnung auch auf der formalen Ebene widerspiegelt und ob sich Unterschiede hinsichtlich der

¹⁶⁷⁰ Ein anderes Beispiel wäre der Gebrauch von Turniermetaphorik (etwa Lied 1), durch die der Dichter das Minnethema mittels einer Bildsprache künstlerisch illustriert. Die Anzahl der turnier- und kampfmetaphorischen Ausdrücke spricht für ein systematisches Dichtungsverfahren; die Bildlichkeit der Sprache wird zu einem Ausweis von Literarizität.

formalen Gestaltung minnethematischer und poetologisch-reflektierender Textabschnitte zeigen.

Eindeutig lässt sich diese Frage abschließend nicht beantworten, da die Analyse der Texte zeigt, dass die Winterstettenschen Lieder und Leichs durchgehend eine formal-ästhetisch elaborierte Gestaltung zeigen. Dies äußert sich vor allem in ihren Strophen- und Versikelformen, in den Reim- und Zäsureigenschaften und in der Rhythmisierung der Verse. Die Kommentare zur Form der Texte zeigen, dass Ulrich mit der formalen Gestaltung seiner Lyrik an ein breites Netz von Formtraditionen anknüpft,¹⁶⁷¹ diese aber individuell prägt.¹⁶⁷² So greift er etwa typische romanische Formprinzipien mit Bezug zur Instrumental- und Tanzmusik auf¹⁶⁷³, verleiht diesen aber gerade durch die spezifische Gestaltung von Auftakt- und Kadenzverhältnissen oder der Reimeigenschaften die Prägung deutscher Kanzonenstrophen.¹⁶⁷⁴ In diesem Vorgehen äußert sich Ulrichs souveräner Umgang mit der literarischen Tradition.

Vor allem in der aufwändigen Gestaltung der Reimstrukturen offenbart sich der Dichtungscharakter der Winterstettenschen Lyrik, der textintern immer wieder reflektiert wird. Obwohl sich einige beliebtere Reimkombinationen finden lassen¹⁶⁷⁵, treten Reimresponsionen insgesamt selten auf. Die virtuose Handhabung des Reimes äußert sich vor allem in ihrer immensen Anzahl, die durch die Kleinteiligkeit der Verse noch gesteigert wird. Immer wieder werden wichtige Lexeme durch Schlag- und Zäsureime pointiert.¹⁶⁷⁶ Eine rhythmische Akzentuierung bedeutungsschwerer Lexeme erfolgt zudem durch den Ausfall von Senkungen und beschwerte Hebungen oder durch schwebende Betonungen am Versbeginn.¹⁶⁷⁷

Die Literarizität der Minnewerbung, die von Text zu Text unterschiedlich stark hervorgehoben wird, spiegelt sich auch in der formalen Gestaltung der Strophenform wider,

¹⁶⁷¹ Dazu gehören etwa die Estampie (Leich I und IV (mit Potenzierung der Grundform)), die an den Bereich des Berufsmusikers erinnert (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 328). Ferner nutzt der Dichter die formalen Strukturen des Lai (Leich III mit einem eher unsystematischen Bau). Typisch für seine Lieder sind die Refrains (Lieder 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39 und 40).

¹⁶⁷² Besonders der Leich bietet viele Gestaltungsmöglichkeiten. Es sei aber nach Apfelböck entgegen Kuhn eine Ausbildung klar umrissener Leichtypen nicht festzustellen (vgl. Apfelböck, Tradition, S. 180).

¹⁶⁷³ Z. B. die Leiche oder Lied 38. Nach Ranawake zeige gerade die Verwendung von Kurzversen (bzw. untergliederten Versen) in den Liedern, dass provenzalischer Einfluss wahrscheinlicher sei als nordfranzösischer. Inhaltlich werde dies besonders an den Tageliedern sichtbar (vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 311).

¹⁶⁷⁴ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 311.

¹⁶⁷⁵ Vgl. Minor, Leiche und Lieder, S. XII.

¹⁶⁷⁶ Eine (über die Endreime hinausreichende) hohe Reimdichte weisen neben den fünf Leichs die Lieder 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 und 40 auf. Besonders die Refrains sind regelmäßig durch Zäsuren unterbrochen, welche die Refrains strukturieren oder bestimmte Aussagen pointieren (Lieder 1, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 20, 21, 22, 25, 26, 30, 31, 34, 35, 36, 39 und 40). Einen sparsameren Zäsureimgebrauch zeigen die Tagelieder 7, 13 und 27.

¹⁶⁷⁷ In Lied 8 wird etwa das bedeutungsschwere *arbeit* (1,2) durch beschwerte Hebung betont und schwebende Betonung könnte etwa für Lied 16,2,3 und 16,4,3 angenommen werden.

die von einer kreativen und kunstvollen Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition zeugt. Im seltensten Fall reproduziert Ulrich das einfache Kanzonenschema aus erstem Stollen, zweitem Stollen und Abgesang bloß.¹⁶⁷⁸ Anlehnend an ein kanzonales Baukastenprinzip werden vielmehr zahlreiche Variationen durchgeführt, die von einer rundkazonenartigen Repetition des Stollenschlussverses am Abgesangsende¹⁶⁷⁹ oder unterschiedlichen Repetitionsstrukturen innerhalb des Abgesangs¹⁶⁸⁰ bis hin zu einer Strophe mit kazonenartigem Abgesang und der Doppelkazonen von Lied 14 reichen. Dabei ist der Strophenbau gleichermaßen regelhaft wie variationsreich: Das Muster der Kazonen dient stets als Ausgangspunkt, wird aber durch unterschiedlichste Repetitionstechniken kreativ realisiert.¹⁶⁸¹ Die Repetitionsstrukturen steigern den Wiedererkennungswert bestimmter Melodieteile. Insgesamt sind die Strophen formal auf Sangbarkeit, mithin auf eine pragmatische Unterhaltungsfunktion, hin angelegt, die sich vielfach im Inhalt der Texte spiegelt. Im Hinblick auf die Ausgangsfrage ist zudem bedeutsam, dass sich, wie Kuhn bemerkt, Sangansagen vor allem in solchen Minneliedern finden, in denen der Natureingang fehlt.¹⁶⁸² Ranawake stellt hingegen fest, dass auffallend viele stollige Sonderformen mit Repetitionsstrukturen das Singen erwähnen; dazu zählen zum Beispiel die Lieder 4, 10, 15, 17, 22 und 23 (lediglich 4 und 15 sind ohne Natureingang).¹⁶⁸³ Deren formale Anlage passe zu „tanzstrophenartigen Formen“ und damit zu einem Thema, das vor allem die Leichs des Dichters indizieren. Die Dimension der 2. Ordnung scheint sich somit zumindest in einigen Fällen in der formalen Struktur wiederzufinden.

Typisches Merkmal der Winterstettenschen Lyrik ist zudem der Refrain, der durch seine Nähe zur Musik den Kunstcharakter der Lieder in besonderer Weise evoziert. Der Refrain rückt aufgrund seiner Assoziationen mit der Gemeinschaftslyrik das Minnelied auch hinsichtlich seiner formalen Tradition der Unterhaltungskunst näher.¹⁶⁸⁴ Dass diese innerhalb der Lieder durch den Refrain immer wieder aufs Neue evoziert wird, weist die Lieder schon qua ihrer formalen Anlage als ästhetische Ereignisse aus.

Zugleich ist der Refrain inhaltlich auf das Strophenthema hin funktionalisiert: Im Gegen- und Zusammenspiel von Strophe und Refrain werden Thematiken insinuiert, die zu

¹⁶⁷⁸ Ranawake spricht abschließend von einem großen Interesse der deutschen Dichter an einer objektiv-formalen Strophenarchitektur, die sich etwa darin äußere, dass auch Sonderformen aus der romanischen Tanz- oder Instrumentalmusik an die Kanzonenstruktur angepasst werden (vgl. Übersicht der Strophenformen im Anhang), eine Tendenz zur Herstellung der Geschlossenheit der Kanzonenstrophe (z. B. durch Stollenschlussvers) vorherrschende oder Ulrich seine Minnelieder mit Refrain versehe (vgl. Ranawake, Strohenkunst, S. 347ff.).

¹⁶⁷⁹ Stollenschlussverse finden sich in den Liedern 3, 5, 6, 9, 12, 14 (innerhalb der ersten Kanzonenstruktur der Doppelkazonen), 20, 24, 27, 33, 34 und 36.

¹⁶⁸⁰ Zum Beispiel Lied 37. Gruppenrepetitionen mit Reihenstrophencharakter zeigen die Lieder 10, 15 und 26.

¹⁶⁸¹ Dazu gehören etwa Repetitionen ganzer, unveränderter Verse (vgl. Anm. 118) oder Repetitionen von Versen, die mittels Zäsur, Anzahl der Hebungen oder Auftaktregelung variiert werden.

¹⁶⁸² Vgl. Kuhn, Minnesangs Wende, S. 61.

¹⁶⁸³ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 309. Die Lieder 10 und 35 enthalten demgegenüber Aufrufe an das imaginierte Publikum, sich zu freuen, wobei dieser Freude-Aufruf wiederum die 2. Ordnung indiziert.

¹⁶⁸⁴ Vgl. Ranawake, Strophenkunst, S. 351.

besonderen Pointen führen¹⁶⁸⁵ oder parodistische Effekte erzeugen¹⁶⁸⁶. Auch durch die Variation des Refrains können komische Pointen erzielt werden.¹⁶⁸⁷

Im Hinblick auf die eingangs formulierte Fragestellung ist allerdings festzustellen, dass innerhalb der einzelnen Lieder und Leichs keine signifikanten formalen Veränderungen erfolgen, das heißt die inhaltliche Differenz zwischen dem Minnesang 1. und 2. Ordnung spiegelt sich in der formalästhetischen Anlage der Texte nicht wider.¹⁶⁸⁸ Die durchgehend kunstvolle äußere Gestaltung der Texte konvergiert aber mit der textinternen Darstellungsabsicht, die Literarizität des Minnethemas zu betonen (und zu reflektieren). Allerdings stehen die teilweise beschwingt tänzerisch rhythmisierten Formen (besonders die Leichs) im Gegensatz zu dem getragenen Duktus des Minnesangs 1. Ordnung.

Insgesamt ist unter der Voraussetzung, dass die Minnewerbung nicht mehr als Ausdruck subjektiver Erfahrung zu verstehen ist, sondern nur noch als solcher reflektiert wird, von einem wechselseitigen Form-Inhaltsspiel auszugehen, das auf die Unterhaltung des Publikums angelegt ist.¹⁶⁸⁹ Darüber hinaus spiegelt sich das Experimentieren mit äußeren Formen inhaltlich immer wieder in Aussagen über den Vorgang des Dichtens. Die inhaltliche Differenzierung unterschiedlicher Sprecherrollen spielt hingegen formal keine Rolle. Unabhängig von ihrem spezifischen Thema erfolgt die formale Gestaltung der Lyrik stets kunstvoll.

V.2.3 *Fröide* durch Minnesang

Die Vermittlung von *fröide* nimmt eine zentrale Bedeutung innerhalb des Winterstettenschen Œuvres ein. Schon in Lied 4, einem lustigen Streitgespräch zwischen einer Mutter und ihrer Tochter über die (vermeintlich unhöfischen) Lieder eines Schenken, werden die höfischen Inhalte von Singen ihrer freudevermittelnden Funktion untergeordnet.

Auch insgesamt lässt sich beobachten, dass die poetologischen Reflexionen der Winterstettenschen Lieder und Leichs immer wieder auf die Frage hinauslaufen, unter welcher Voraussetzung Minnesang in der Lage ist, *fröide* zu bewirken. Im Modell der hohen Minne, auf das die Minnelyrik auf unterschiedliche Weise Bezug nimmt, ist *fröide* als ein

¹⁶⁸⁵ Etwa in den Liedern 4, 16 und 26.

¹⁶⁸⁶ Etwa die Lieder 11 und 35.

¹⁶⁸⁷ Das ist der Fall in den Liedern 4, 9 und 11.

¹⁶⁸⁸ Lediglich im Bereich der Rhetorik lassen sich Unterschiede zwischen beiden Minnesang-Ordnungen erkennen, die darauf hinauslaufen, dass die 1. Ordnung sich stärker durch eine figurativ blümelige Sprache auszeichnet, während die Ausdrucksweise der 2. Ordnung nüchterner erscheint.

¹⁶⁸⁹ Beispielhaft lässt sich dies an Lied 11 zeigen, in dem sich die liedinterne Auseinandersetzung um die Authentizität von Minnewerbung dreht. Es wird eine pointenreiche – auf Unterhaltung angelegte – Diskussion entfaltet zwischen einer Dame, die die Minnewerbung des Minnewerbers wörtlich nimmt und einem (naiven) Minnewerber, das die Vorwürfe der Dame nicht nachvollziehen kann.

zentraler Wert der höfischen Kultur fest verankert. Konstitutiv ist vor allem das hoffnungsvolle Streben des Sänger-Subjekts nach Minnefreude, die es durch seine Minnewerbung zu erreichen versucht.¹⁶⁹⁰

Da das Streben nach Minnefreude durch den Vollzug von Minnewerbung öffentlich erfolgt, kann ein größeres Publikum daran partizipieren und durch die Rezeption dieses Minnesangs *fröide* finden. Die Freude, die das reale Publikum erfährt, ist jedoch keine Minnefreude, sondern eine mittelbare „Aufführungs-“ oder Sangfreude, die sich durch die performative Realisierung der Minnewerbung generiert. Deshalb bleibt das minnewerbende Sänger-Ich von dieser *fröide* stets ausgeschlossen.

In den Winterstettenschen Liedern und Leichs, in denen neben die 1. Ordnung die Metaebene der 2. Ordnung tritt, ist das Leiden des Sänger-Ich nicht länger die Voraussetzung für die *fröide* der Gesellschaft. Durch das Ausstellen der Literarizität des Vollzugs von Minnewerbung wird diese zum Gegenstand einer poetologischen Auseinandersetzung. Letztere wird zum „neuen“ Inhalt der Texte. Durch diese Inszenierung wird der Transformationsprozess von der Minne- zur Minnsangfreude gewissermaßen in den Text eingeschrieben¹⁶⁹¹, so dass das Sänger-Ich schon bei seinem imaginierten Publikum eine unmittelbare (Sang-)Freude bewirkt. Diese entsteht durch sein Singen über die innerhalb dieses Singens beschriebene Minnefreude. Indem nicht der Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung), sondern deren Literarizität zum textinternen Thema wird, kann ein ursprünglich auf der textexternen Ebene angelegter Wirkungsmechanismus auf die textinterne Ebene transponiert werden.

Durch das Hervortreten der Sängerrolle wird das Künstlerprofil dieser Figur stärker konturiert. Das textintern inszenierte Streben nach Minnefreude erscheint je nach Ausprägung der Sängerrolle immer stärker als Fiktion des Sangkünstlers, nicht aber als tatsächlich vollzogene Minnewerbung.¹⁶⁹² So wird das Streben nach Minnefreude selbst zu einem Handlungselement, das als literarisch stilisiert wird und dessen Inszenierung darauf angelegt ist, allgemeine (Sang-)Freude zu generieren. Es wird vorgeführt, dass *Minnesang* als eine Form des künstlerischen Handelns auf die *fröide* der Allgemeinheit hin funktionalisiert ist. Folglich werden schon auf der textinternen Ebene zwei Konzepte von

¹⁶⁹⁰ Das klassische Werbelied thematisiert das Paradox, dass *fröide* nur in Verbindung mit dem Leid des abgewiesenen Minnewerbers möglich ist (vgl. Lübken, Gesine: „Ich singe, daz wir alle werden vol.“ Das Steinmar-Œuvre in der Manessischen Liederhandschrift, Stuttgart 1994, S. 219). Dabei entsteht das spezifische Spannungsverhältnis zwischen den Protagonisten dadurch, dass die Dame die höfischen Normen nicht verletzen darf und der Werbung des Sänger-Ich deshalb nicht nachgeben kann. Das Sänger-Ich verpflichtet sich umgekehrt aber zur Beständigkeit seines Werbens und zur Exklusivität seiner Liebe zur Dame (vgl. Hübner, Frauenpreis, Bd. I, S. 25f.). Auch in den Tageliedern oszillieren die Emotionen der Protagonisten zwischen Freude und Leid. Anders als in der Minnekanzone wird hier zwar eine erfüllte Liebe beschrieben, doch bedingt der notwendige Abschied des Ritters am Morgen eine Leiderfahrung (besonders für die Dame).

¹⁶⁹¹ Nach Lübken erhalte das Singen als Thema durch die Umcodierung der Sänger-Ich-Rolle eine neue Qualifikation, wodurch wiederum der Rolle selbst ein *fröide*-Verständnis eingeschrieben werde, das von dem des klassischen Werbeliedes abweiche (vgl. Lübken, Das Steinmar-Œuvre, S. 216).

¹⁶⁹² Der Kontrast zwischen Minnewerbung und der Fiktion der Minnewerbung wird in Lied 11 problematisiert.

Freude aktualisiert: Seinem imaginierten Publikum, das durch häufige Apostrophen (zum Beispiel *seht* oder *nemt war*) immer wieder als textinterne Adressateninstanz angesprochen wird, vermittelt das Sänger-Ich durch sein Singen eine kollektiv geteilte Freude, die quasi durch die Inszenierung des Strebens nach individueller Minnefreude entsteht.

Die Sublimationsleistung, die von der Minne- zur Sangfreude erfolgt, ist vor allem mit Blick auf das Sänger-Ich bedeutsam. Während dieses in der klassischen Doppelrolle des Minnewerbers lediglich nach Minnefreude strebt, diese aber nie erreichen kann, vermag das als Sangkünstler stilisierte Sänger-Ich während seines Singens gleichsam aus der Distanz heraus über sein Streben nach Minnefreude, ergo den Gegenstand seines Sanges, zu reflektieren. Diese Reflexion ist darauf ausgerichtet, unmittelbare (Sang-)Freude zu vermitteln und diese schließt auch das Sänger-Ich (als Sangkünstler) ein.

Wenn das Sänger-Ich in erster Linie Sangkünstler ist und das Streben nach Minnefreude Teil seines Rollenprogramms, so stehen Minneleid und Sangfreude nicht länger im Widerspruch, weil sie mit den unterschiedlichen Rollen des Sänger-Ich verknüpft sind. In der Rolle des Minnewerbers strebt das Sänger-Ich nach der durch die Dame vermittelten Minnefreude, während es in der Sängerrolle die kollektive Freude seines (imaginierten) Publikums teilen kann. Während der doppelt codierte Minnewerber aufgrund der Paradigmen der hohen Minne selbst nie Freude erreichen kann, gewährt das Hervortreten seiner Sängerrolle auch dem Sänger-Ich (als Sangkünstler), dass es *fröide* – und zwar Sangfreude, die durch Minnesang generiert wird – erfahren kann.

Besonders deutlich ist die Sublimierung von der Minne- zur Sangfreude, wenn letztere gleichzeitig als Tanzfreude stilisiert wird. In den Leichs II, III und IV ist die tanzbegleitende Funktion des Singens in dieses eingeschrieben.¹⁶⁹³ Der Vollzug von Minnewerbung, ergo die Aufführung des Strebens nach Minnefreude, untermalt den Tanz und setzt auf diese Weise gewissermaßen Tanzfreude frei. Anders als die Sangfreude weist die Tanzfreude hinsichtlich des Aspekts der Nähe eine gewisse Übereinstimmung mit der Minnefreude auf. Die emotionale Minnefreude wird in eine Freude überführt, die beim Tanz entsteht, einer geordneten Bewegung der Geschlechter, die sich durch physische Nähe und Berührung auszeichnet. Auch der Aspekt der Zweisamkeit, der sich in der Liebe des minnenden Sänger-Ich zu seiner Dame widerspiegelt, wird auf die Tanzsituation übertragen, wenn das Sänger-Ich als Tanzmeister die Tanzenden explizit auffordert, Tanzpaare zu bilden (vgl. IV,185) und ihnen konkrete Tanzanweisungen gibt (vgl. III,111ff.).¹⁶⁹⁴

Ulrich von Winterstetten ist nicht der erste Dichter, der sich mit der Frage beschäftigt, auf welche Weise Minnesang *fröide* vermitteln kann. Was mit Bezug auf das Winterstettensche Œuvre lediglich ausschnittsweise dargestellt werden kann, könnte sich im Hinblick auf ein

¹⁶⁹³ Entsprechende Signale für die tanzbegleitende Funktion liefert auch die rhythmische Anlage.

¹⁶⁹⁴ Ein Sonderfall liegt vor, wenn das Personal der 1. Ordnung auch in die 2. Ordnung eintritt. In Leich IV (166) wird die Minnedame zu einer der tanzenden Figuren: Das Sänger-Ich, nunmehr in der Rolle des Tanzmeisters, fordert sie explizit auf, den Tanz zu lernen.

breiteres Textcorpus aber als eine produktive Ausgangsfrage erweisen. Ein kurzer Vergleich mit Reinmar, dem Tannhäuser und Steinmar mag diesbezüglich einige erste Impulse liefern.

Reinmars Minnekonzept läuft auf die Verinnerlichung und Spiritualisierung der Minne hinaus. Die Erfüllung der Liebe, ergo das Erreichen von Minnefreude, wird dabei gleichsam ins Jenseits und die Gedanken transzendiert, wodurch sie jegliche Raum- und Zeitlichkeit verliert. Das Herz des Liebenden weilt beständig bei der Geliebten, auch wenn diese physisch nicht präsent ist. Entsagung und Leiden prägen die unerfüllte Liebesbeziehung des Sänger-Subjekts, die nur von kurzen Momenten des Glücks, etwa der heimliche Blick der Dame, und der Hoffnung auf „die veredelnde Macht der Minne“¹⁶⁹⁵ genährt wird. Ulrichs Minnekonzept besitzt insofern Ähnlichkeiten mit dieser Gedankenliebe, als das kontinuierliche Oszillieren des Sänger-Ich zwischen dem Liebesleid und der Hoffnung auch bei Ulrich großen Raum einnimmt. Der wesentliche Unterschied besteht allerdings in dem poetologischen Stellenwert, den dieses Thema bei Ulrich besitzt, wenn es als Minnesang 1. Ordnung „nur noch“ Gegenstand der Reflexion (2. Ordnung) ist. Reinmars Minnethema wird bei Ulrich als Fiktion stilisiert, die allerdings dazu dient, im Diesseits Freude zu stiften. Ulrich präsentiert somit ein Modell, demgemäß die hohe Minne unter der Voraussetzung, dass sie als literarisches Konzept funktionalisierbar ist, tatsächlich irdische Freude bringt.

Auch aus einem Vergleich der Winterstettenschen Leichs mit denen des Tannhäusers lassen sich Rückschlüsse auf spezifische Formen der *fröide*-Vermittlung gewinnen. Beide Dichter präsentieren den Tanz als Möglichkeit, im Diesseits Minnefreude zu erfahren. Beim Tannhäuser werden dazu allerdings die Themen Minne und Tanz stärker miteinander verwoben, als bei Ulrich. Beim Tannhäuser lassen die drehenden Bewegungen der Dame im Tanz ihre Schönheit erst hervortreten, so dass quasi ihr Tanz das Minnesingen des Sänger-Subjekts motiviert. Die Gesellschaft gewinnt vor allem durch die teils freizügigen, erotisch aufgeladenen Beschreibungen *fröide*. Es wird dabei auch deutlich, dass die Dame und ihr Tanz lediglich der Imagination des Sänger-Subjekts entspringen. Bei Ulrich ist der Tanz nicht Imagination, sondern Teil der liedinternen Realität, wohingegen der Vollzug der Minnewerbung aber immer wieder als literarisch dargestellt wird. Dies führt dazu, dass im tanzthematischen Handlungsteil seiner Leichs keine Frauenpreiselemente auftreten. Überschneidungen zwischen Tanz- und Minnethema zeigen sich höchstens in kurzen Abschlusspointen, in denen das Tanzmeister-Sänger-Ich zum Tanz aufruft und dabei Ausrufe zitiert, die gattungstypologisch eher der minnethematischen Ebene zugeordnet sind. Insgesamt erweist sich Ulrich aber als zurückhaltend in Bezug auf die erotische Verbindung von Dame und Tanz.

Im zweiten und dritten Leich des Tannhäusers fungiert die Konfiguration der Pastourelle als Ausgangspunkt: Die Pastourellensituation wird mit höfischer Tanzfreude verbunden. Die unproblematische körperliche Liebe der Pastourelle und die ihrerseits mit Berührung verbundene Tanzfreude schließen einander beim Tannhäuser aus zwei Gründen nicht aus:

¹⁶⁹⁵ Vgl. Schnell, Causa amoris, S. 92.

Zum einen wird das Personal der Pastourelle hinsichtlich seines sozialen Standes nicht eindeutig festgelegt, zum anderen wird die Liebesvereinigung des Paares mit Merkmalen attribuiert, die an eine dauer- und werthafte höfische Liebe denken lassen.¹⁶⁹⁶

So präsentiert der Tannhäuser ein Modell, das auf zwei Ebenen *fröide* vermittelt. In der Pastourelle verwirklicht sich zunächst Minnefreude (für Sänger-Subjekt und Geliebte), die aufgrund ihrer Merkmalszuschreibungen Ähnlichkeiten zur höfischen Liebe aufweist. Indem das Sänger-Subjekt von dieser Liebe singt, lässt es sein imaginiertes Publikum an dieser *fröide* teilhaben, die im Moment der Aufführung in eine Sangfreude sublimiert. Wenn mit der reißenden Saite der Sang sein Ende findet, bricht auch die Minnefreude ab, die sich nicht zuletzt durch ihre zahlreichen intertextuellen Anspielungen auf Walther oder Neidhart als literarische Fiktion offenbart.

Im Gegensatz dazu kann Ulrich durch die Etablierung der 2. Ordnung Freude *über* den Minnesang 1. Ordnung generieren. Er verzichtet auf die Vermittlung unmittelbarer Minnefreude, vermittelt aber unmittelbare Sangfreude durch das Sprechen über das Streben nach Minnefreude. Ähnlich wie der Tannhäuser entlarvt auch Ulrich – vor allem mithilfe intertextueller Allusionen auf den Tannhäuser und Neidhart – seine Minneszenarien als poetische „Simulationen“. Allerdings stellt er nicht die erfüllte Liebe, sondern das traditionelle Modell der hohen Minne als poetisch dar. Das Ausstellen ihrer Literarizität ist jedoch nicht als eine Absatzbewegung zu verstehen. Wenn es als künstlerische Fiktion zu dem Medium wird, durch das unmittelbar *fröide* vermittelt wird, verschafft ihm dies im Gegenteil sogar eine Daseinsberechtigung. Die Besonderheit bei Ulrich liegt also darin, dass der Vollzug von Minnewerbung (1. Ordnung) die Voraussetzung ist, um über die 2. Ordnung *fröide* entstehen zu lassen.

Eine ganz andere Form der Darstellung wählt Steinmar. In seinem Herbstlied, einem „Gegensang gegen den hohen Minnesang“¹⁶⁹⁷, setzt er an die Stelle der Minnefreude eine kulinarische Genussfreude. Statt weiterhin nach Minnefreude zu streben, entschließt sich der Protagonist des Liedes, Gefolgsmann des Herbstes zu werden und fortan die Vorzüge dieser Jahreszeit zu genießen. Das Lied nutzt die Grundkonfiguration des Werbeliedes als Folie, um sie alsdann zu persiflieren. Insbesondere das Dienstmodell der hohen Minne und das daran gekoppelte Freudekonzept werden untergraben, während Argumentationsmuster und teils auch die Rollenentwürfe aber erhalten bleiben. So muss sich das Sänger-Ich durch seinen Lobpreis auch die Gunst seines neuen Herrn, den Herbst, verdienen, wobei die Lebensführung des Sänger-Ich wiederum für die Authentizität seines Preises bürgt.¹⁶⁹⁸ Indem aber die Instanz der Dame, die einen konstitutiven Bestandteil der literarischen

¹⁶⁹⁶ Die wertbesetzte gegenseitige Liebe erinnert an Walther, während mittels des Tanzthemas am Ende des Leichs auf Neidhart angespielt wird, der das Bauernmädchen als Geliebte inszeniert. Indem der Tannhäuser auf diese gegensätzlichen Modelle anspielt, ohne einem von beiden letztlich den Vorzug einzuräumen, rückt er die Frauenfigur seines Leichs zwar in die Nähe des Bauernmädchens, verzichtet aber auf den satirischen Gehalt der Neidhartschen Lieder.

¹⁶⁹⁷ De Boor/Newald, Geschichte der deutschen Literatur Bd. 3.1, S. 291.

¹⁶⁹⁸ Vgl. Obermaier, Nachtigallen, S. 130.

Minnetradition darstellt, durch den Herbst ersetzt wird, wird sie gleichsam dem Spott preisgegeben.

Ulrich demontiert für sein Modell zur *fröide*-Vermittlung die höfischen Konventionen des Werbeliedes nicht; er macht sie im Gegenteil sogar nutzbar, weil sie dem Singen eine höfische Verbindlichkeit verleihen. Steinmars Modell rekuriert zwar auf die Argumentationsmuster der Gattung, ironisiert aber das Dienstmodell der Minnekanzone.¹⁶⁹⁹ Ein zweiter Unterschied besteht darin, dass bei Ulrich (und auch dem Tannhäuser) in Bezug auf Minne- und Sangfreude eine Sublimationsleistung vollzogen wird, während Steinmar im Sinne einer Ersatzbefriedigung Minne- durch Genussfreude austauscht.

Diese drei Skizzen können nur andeuten, dass zumindest unter den genannten Dichtern die Frage nach der Eignung des Minnesangs, *fröide* zu bewirken, eine entscheidende Rolle einnimmt. Lohnend wäre es aber sicherlich, den Blick über Ulrich, Reinmar, den Tannhäuser und Steinmar hinaus auf weitere Œuvres auszuweiten. Dabei könnten die Analogien, die sich bei Ulrich und dem Tannhäuser zwischen der Sänger-Ich-Rolle und der spezifischen Inszenierung der Minnethemas zeigen, den Ausgangspunkt für weiterreichende Fragen in Bezug auf den sich verändernden Stellenwert des Minnethemas im Laufe des 13. Jahrhunderts bilden.

Insgesamt ist festzustellen, dass bei Ulrich von Winterstetten die Sublimation von der Minne- in eine Sangfreude wieder entscheidend von der Inszenierung der textinternen Kommunikationsebenen (und der Etablierung einer 1. Ordnung zur 2. Ordnung) abhängt: Der Vollzug von Minnewerbung kann (auch dem Sänger-Ich) unter der Voraussetzung zur *fröide* gereichen, dass er als Reflexion eines Sangkünstlers inszeniert wird.

¹⁶⁹⁹ Vgl. auch Lübken, Das Steinmar-Œuvre, S. 223ff.

V.3 Ausblick: Minnewerben als Ausdruck von Kunstschaffen

Es ist wohl dem Wesen der Hermeneutik geschuldet, dass die Genese neuer Theoriemodelle und sich verändernde philologische Sichtweisen es stets aufs Neue erforderlich machen, sich unter diesen neuen Ausgangsbedingungen mit einem Forschungsgegenstand zu beschäftigen. Das gilt auch für Ulrich von Winterstetten, über dessen Lyrik lange Zeit alles Essentielle gesagt worden zu sein schien. Eine genaue Betrachtung dieser Befunde führte dann aber zu Widersprüchen in Form konkurrierender normativer Urteile über seine Dichtung. Deren Auflösung hatte sich diese Arbeit vorab als Ziel gesetzt.

Aufgrund dieses Vorhabens war es erforderlich, den Blick nicht nur auf „besondere“ Einzeltexte zu richten, sondern auch solche Texte zu berücksichtigen, die als Mainstream in wissenschaftlichen Untersuchungen bisher vernachlässigt worden sind. Wie schon der Doppelband von Carl von Kraus schließt auch diese Arbeit das gesamte Winterstettensche Œuvre ein. Trotzdem bietet sie eine Alternative zu der Arbeit von Kraus', da sie dieser einen mittelhochdeutschen Text entgegensetzt, der weniger stark in die Überlieferung eingreift und ihn mit einer neuhochdeutschen Übersetzung untersetzt. Zudem unterbreitet sie ein breites Spektrum an Lesarten, die nicht nur auf positiven Fakten beruhen, sondern unter Rückgriff auf adäquate Theoriedesigns sowohl Inhalt als auch Form berücksichtigen.

Auf diese Weise kann gezeigt werden, dass das Winterstettensche Œuvre von einer genauen Kenntnis der literarischen Tradition und einer Sensibilität im kreativen Umgang mit dieser zeugt. Die literarische Tradition wird bei Ulrich durch die Aneignung bekannter Formen- und Motivrepertoires experimentierfreudig und teils spielerisch weiterentwickelt. Dabei findet der Dichter auf alte Fragen neue Antworten und perspektiviert bekannte Themen in innovativer Weise. Das Bewusstsein und die Kenntnis der literarischen Tradition sind dem Dichter Ausgangs- und Bezugspunkt, um eigene poetologische Auffassungen zu platzieren.

Deutlich wird bei der Untersuchung vor allem, dass sich die Produktivität der Winterstettenschen Dichtung besonders in der Etablierung unterschiedlicher Kommunikations- und Handlungsebenen äußert, die insbesondere durch die Codierung der Sänger-Ich-Rolle, das betonte Ausstellen der Konventionalität bestimmter minnethematischer Handlungselemente und durch die Verwendung metakommunikativer Begrifflichkeiten erreicht wird. Durch die Unterscheidung einer 1. und 2. Ordnung wird es möglich, in den Texten poetologische Reflexionen über die Gattung zu initiieren und explizit zu thematisieren. Auf diese Weise rückt der Vorgang des Dichtens in den Fokus, wobei das Lied oder der Leich zum Ausdruck von Kunstschaffen werden. Voraussetzung für diese Schwerpunktsetzung ist der Rekurs auf bekannte literarische Diskurse. Anstatt diese durch die Repetition bekannter Merkmale aber bloß aufzurufen, setzt Ulrich sich kreativ mit ihnen auseinander und vermag auf diese Weise eigene (poetologische) Akzente zu setzen. Dabei wird die traditionelle Minneethik in der Regel affirmiert. Immer wieder perspektiviert Ulrich aber den Vollzug von Minnewerbung aus dem Blickwinkel ihrer eigenen Poetizität und

vermag von dieser reflektierenden Metaebene aus die Inszenierung von Minnewerbung als Ausdruck höchsten Kunstschaffens darzustellen. Die elaborierte formale Gestaltung seiner Lyrik untermalt eben diesen künstlerischen Anspruch, den Ulrich in seinen Texten verwirklicht.

Es fällt auf, dass die innerhalb der Lieder und Leichs etablierten poetologischen Tiefendimensionen immer wieder auf die Frage hinauslaufen, inwieweit sich Minnesang eignet, um *fröide* zu bewirken und zu vermitteln. Als Antwort darauf lässt sich aus dem Winterstettenschen Œuvre – ganz besonders aus den drei Tanzleichs – ableiten, dass die klassische Minnewerbung unter der Voraussetzung, dass sie Gegenstand von Singen ist, (allen) zur unmittelbaren Freude reichen kann. Die Texte führen vor, dass (gesellschaftliche) *fröide* durch das Singen über Minne, ergo durch Kunstschaffen, generiert werden kann. Weil der Vollzug der Minnewerbung nunmehr als Ausdruck von Dichtung behandelt wird, werden *fröide*-Dispositionen möglich, die einerseits dem traditionellen *fröide*-Modell der hohen Minne nicht widersprechen, die andererseits aber implizieren, dass auch das Sänger-Ich selbst *fröide* erlangen kann.

In Bezug auf die unterschiedlichen *fröide*-Dispositionen von Minnesang und den Lösungsvorschlag, den Ulrich von Winterstetten mit der Etablierung unterschiedlicher textinterner Kommunikationsebenen unterbreitet, bietet sein Œuvre direkte Anschlussmöglichkeiten an Dichterkollegen wie Steinmar oder den Tannhäuser. Und auch sonst nutzt Ulrich den intertextuellen Bezug zu anderen Dichtern, um seine Haltung zu bestimmten Fragen der Poetologie auszustellen und zu markieren. Dabei drückt sich im Rekurs auf literarische Vorgänger und Traditionen zugleich die Eigenständigkeit seiner Dichtung aus.

Ulrich von Winterstetten kehrt somit nicht bloß zu „alten“ Themen zurück, sondern er führt die vor allem von den Dichtern im dem 13. Jahrhundert angestoßenen poetologischen Auseinandersetzungen über das Minnethema und das Dichten fort. Den für diese Diskussion erforderlichen Rekurs auf das Minnethema allein im Sinne von Inhaltsleere zu interpretieren, greift deshalb zu kurz. Die betonte Konventionalität des Minnethemas ist als Teil einer literarischen Vermittlungsstrategie vielmehr auf eine übergeordnete poetologische Fragestellung hin ausgerichtet.

Durch sein Modell zur Vermittlung unmittelbarer höfischer *fröide*, das auf einer Sublimation der Minne- in eine Sangfreude beruht, zeigt Ulrich von Winterstetten, welch großen poetologischen Spielraum das Werbelied trotz all seiner Regelmäßigkeit bietet. Dass er dies mit Ausnahme der Leichs im Medium des Werbeliedes selbst vorführt, stellt dabei wohl eine besondere Pointe dar. Ulrich testet diesen Spielraum in seiner Lyrik aus; er experimentiert mit den Möglichkeiten der Gattung und zeigt deren Möglichkeitsspektrum auf. Niemals tastet er dabei allerdings die Minneethik selbst ernsthaft an, da diese dem Singen auch weiterhin seine höfische Verbindlichkeit verleiht.

Literaturverzeichnis

Textausgaben

Beyträge zur Kenntniss der altdeutschen Sprache und Litteratur, Bd. 1, Theil 1: Minnesinger: Ergänzung der Sammlung von Minnesingern, hg. v. Georg Friedrich Benecke, Göttingen 1810 (abgekürzt als **Be**).

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, bearb. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren, 3 Bde, Bd. I: Texte, 38., erneut rev. Aufl. mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988 (abgekürzt als **MF**), Bd. II: Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen, 36., neugest. u. erw. Aufl., Stuttgart 1977.

Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Ausgewählt, übers. und erl. v. Ulrich Müller in Zusammenarb. mit Gerlinde Weiss, Stuttgart 1993, 2. überarb. und aktual. Aufl. Stuttgart 2009 (= RUB; 8849).

Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts: eine Auswahl, hg. v. Karl Bartsch, Darmstadt 1966 (= unveränd. reprograf. Nachdr. der 4., v. Wolfgang Golther besorgten Aufl., Berlin 1906) (abgekürzt als **Ba**).

Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, 2 Bde., Bd. 1: Text, Bd. 2: Kommentar (bes. von Hugo Kuhn), hg. v. Carl von Kraus, Tübingen 1952–1958, 2. Aufl. durchges. und bes. von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978 (abgekürzt als **KLD I/II**).

Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, hg. v. Burghart Wachinger, Frankfurt a. M. 2006 (= Bibliothek des Mittelalters; 22 und Bibliothek deutscher Klassiker; 191).

Die Gedichte Reinmars von Zweter, hg. v. Gustav Roethe, Leipzig 1887 (Nachdruck Amsterdam 1967).

Die Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Mit einem Verzeichnis der Strophenanfänge und 7 Schrifttafeln, in getreuem Textabdruck hg. v. Fridrich Pfaff, 2., verb. u. erg. Aufl. bearb. v. Hellmut Salowsky, Heidelberg 1995.

Die Haager Liederhandschrift. Bd. I: Faksimile, Bd. II: Einleitung und Transskription, hg. v. Ernst Ferdinand Kossmann, Haag 1940.

Die Lieder Neidharts, hg. v. Edmund Wießner, fortgeführt v. Hans Fischer, 5., verb. Aufl., hg. v. Paul Sappeler, mit einem Melodieanhang v. Helmut Lomnitzer, Tübingen 1999 (= ATB, 44).

Die Lyrik Wolframs von Eschenbach. Edition, Kommentar, Interpretation, hg. v. Peter Wapnewski, München 1972.

Die Schweizer Minnesänger, nach der Ausg. v. Karl Bartsch neu bearb. v. Max Schiendorfer, Bd. 1: Texte, Tübingen 1990.

Gedichte von den Anfängen bis 1300. Nach den Handschriften in zeitlicher Folge hg. v. Werner Höver u. Eva Willms, München 2001 (Repr. von „Epochen der deutschen Lyrik“, Bd. I, München 1978) (= Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart).

Gottfried von Neifen. Neuausgabe seiner Lieder und literaturhistorische Abhandlung über seine Stellung in der mittelhochdeutschen Literatur, hg. v. Cornelia Maria de Jong, Paris 1923.

- Gedichte Walthers von der Vogelweide, übers. v. Karl Simrock u. erl. v. Karl Simrock u. Wilhelm Wackernagel, Berlin 1933.
- Herr Neidhart diesen Reihen sang. Die Texte und Melodien der Neidhartlieder mit Übersetzungen und Kommentaren, hg. v. Siegfried Beyschlag u. Horst Brunner, Göppingen 1989 (= GAG; Nr. 468).
- Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Mhd./Nhd., übersetzt u. kommentiert v. Dorothea Klein, Stuttgart 2010 (= RUB; 18781).
- Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte mit Übertragungen und Anmerkungen, hg., übersetzt u. mit einem Anhang versehen v. Helmut Brackert, Frankfurt a. M. 2004.
- Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtet, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämtlicher Handschriften, hg. v. Friedrich Heinrich von der Hagen, 5 Tle. In 4 Bden. Und ein Atlas, Leipzig 1838 (Bd. 1–4) und Berlin 1856 (Bd. 5) (abgekürzt als **H**).
- Leiche und Lieder Ulrichs von Winterstetten, hg. v. Jacob Minor, Wien 1882.
- Reinmar von Hagenau und Hinrich von Rugge, hg. v. Erich Schmidt, Strassburg 1874 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker; Bd. IV).
- Sammlung von Minnesingern aus dem schwaebischen Zeitpuncte: CXL Dichter enthaltend, durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der Uralten Zyrich. Aus der Handschrift der Koeniglich-franzoesischen Bibliothek herausgegeben, 2 Bde. hg. v. Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger, Zyrich 1758/59.
- Schenk Uolrich von Winterstetten: Lieder und Leichs. Edition, Übersetzung, Kommentar auf CD, hg. v. Martin Selge, Biberach 2017.
- Tagelieder des deutschen Mittelalters: Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, ausgewählt, übersetzt und kommentiert v. Martina Backes, Einleitung v. Alois Wolf, Stuttgart 1992 (= RUB; 8831).
- Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche, 15., veränd. und um Fassungseditionen erw. Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns, aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearb. Aufl. neu hg. und mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen v. Thomas Bein, Edition der Melodien v. Horst Brunner, Berlin/Boston 2013 (abgekürzt als **L**).
- ders: Epoche – Werk – Wirkung, 2. überarb. und erg. Aufl., hg. v. Horst Brunner, Gerhard Hahn, Ulrich Müller u. Franz Viktor Spechtler, München 2009.
- Wolfram von Eschenbach: Titurel, hg., übers. und mit eigenem Kommentar und Materialien versehen v. Helmut Brackert u. Stephan Fuchs-Jolie, Berlin/New York 2002.

Darstellungen

- Adler, Guido (Hrsg.): Handbuch der Musikgeschichte, Bd. II, Nachdruck der 2., vollständig durchges. und erg. Aufl. von 1929, Hamburg 2013.
- Aker, Gudrun: Art. „Jugend“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 404b.
- Apfelböck, Hermann: Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“, Tübingen 1991 (= Hermaea; Bd. 62).
- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart 2000 (= RUB; 18058), S. 185–197.
- ders.: Roland Barthes, Paris 1975.
- Bartsch, Karl: „Die Leiche und Lieder des Schenken Ulrich von Winterstetten herausgegeben von Dr. J. Minor“ (Rezension), in: Göttingische gelehrte Anzeigen. Unter der Aufsicht der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. II, Göttingen 1882, S. 1062–1079. (Online verfügbar unter URL: https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN385030444_1882_2; letzter Zugriff 07.07.2019).
- Bartsch, Karl: „Der Strophenbau in der deutschen Lyrik“, in Germania 2 (1857), hg. v. Franz Pfeiffer, Stuttgart, S. 257–298.
- Batts, Michael Stanley: „Doppelte Fremdheit? Moderne Übersetzungen eines mittelhochdeutschen Textes“, in: Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch, hg. v. Armin Paul Frank, Berlin 1993, S. 647–654.
- Bauer, Franz Alto: „Byzantinische Geschenkdiplomatie“, in: Byzanz – das Römerreich im Mittelalter, Teil 3: Peripherie und Nachbarschaft, hg. v. Falko Daim u. Jörg Drauschke, Mainz 2010, S. 1–55.
- Baumann, Uwe: „Quellen- und Einflussforschung“, in: Metzler Literatur- und Kulturtheorie, 2. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, S. 534–535.
- Baumgartner, Emmanuèle: „Gra(a)l, -sichtung, I. Französische Literatur“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.
- Bauschke, Ricarda: „Kulturtransfer und Identitätsbildung. Mit einem Ausblick auf die Lyrik Reinmars“, in: Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter: Wissen – Literatur – Mythos, hg. v. Manfred Eikermann und Udo Friedrich unter Mitarb. v. Esther Laufer und Michael Schwarzbach, Berlin/Boston 2013, S. 29–56.
- dies.: „Mittelalter: Altokzitanische Lyrik“, in: Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart/Weimar 2011, S. 306–334.

- dies.: „‘Poetologisches Spiel und Poetik als Spiel‘. Intertextualität in den Minneliedern Ulrichs von Winterstetten“, in: Wolfram-Studien XXI: Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008, hg. v. Susanne Köbele in Verbindung mit Eckart Conrad Lutz und Klaus Ridder, Berlin 2013, S. 147–165.
 - dies.: Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung, Heidelberg 1999 (Beiheft zur GRM 15).
- Becker, Hans-Jürgen: „Gnadenrecht“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.
- Behr, Hans-Joachim: „Die Inflation einer Gattung: das Tagelied nach Wolfram“, in: Lied im deutschen Mittelalter: Überlieferung, Typen, Gebrauch; Chiemsee-Kolloquium 1991 hg. v. Cyril Edwards, Ernst Hellgardt u. Norbert H. Ott, Tübingen 1996 (= Publications of the Institute of Germanic Studies; Bd. 56), S. 195–202.
- Bein, Thomas: „Text und Edition: Die mediävistische Edition und ihre Methoden“, in: Text und Edition. Positionen und Perspektiven, hg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth, Berlin 2000, S. 81–98.
- ders., Thomas: ‚Mit fremden Pegasusen pflügen‘: Untersuchungen zur Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998 (= PhSt; H. 150).
 - ders.: „Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minne-Sang“, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 67–92.
- Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“, in: Essays, Reden, Vorträge, hg. v. Gottfried Benn, Wiesbaden 1965 (= Gesammelte Werke; Bd. 1).
- Bennewitz, Ingrid: „Alte ‚Neue‘ Philologie? Zur Tradition eines Diskurses“, in: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, hg. v. Helmut Tervooren, Horst Wenzel, Berlin 1997 (= ZfdPh; Sonderheft), S. 46–61.
- Ben-Porat, Ziva: „The Poetics of Literary Allusion“, in: PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 1 (1976), S. 105–128.
- Beloiu-Wehn, Ioana: ‚Der tageliet maneger gern sanc‘. Das deutsche Tagelied des 13. Jahrhunderts. Versuch einer gattungsorientierten intertextuellen Analyse, Frankfurt a. M./Bern/New York 1989 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1168).
- Bertau, Karl Heinrich: Sangverslyrik: Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs, Göttingen 1964 (= Palaestra; 240).
- Besch, Werner: Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Schreibdialekte und zur Entstehung der neuhochdeutschen Schriftsprache, München 1967 (= Bibliotheca Germanica; 11).
- Bleumer, Hartmut: „Die Zeit Ulrichs von Liechtenstein. Oder: Die Entdeckung der Realität aus dem Geist der Lyrik“, in: Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Hartmut Bleumer u. Caroline Emmelius, Berlin/New York 2011, S. 327–358.

- Bloom, Harold: *A map of misreading*, New York 1975.
- Böcking, Cordula: „*mit geflorierten Worten?* Die Minnelyrik Hugos von Montfort zwischen Epigonalität und Experiment“, in: *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*, hg. v. Elizabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung, Nicola McLelland u. Silvia Reuvekamp, Berlin/Boston 2015, S. 353–370.
- Bögl, Herbert: *Abriss der mittelhochdeutschen Metrik*, Hildesheim 2006.
- von Boehn, Max: *Der Tanz*, Berlin 1925.
- Bohnenberger, Karl: *Die Alemannische Mundart: Umgrenzung, Innengliederung und Kennzeichnung*, Tübingen 1953; Zwierzina, Konrad: *Mittelhochdeutsche Studien*, in: *ZfdA* 45 (1901), S. 19–100.
- Boesch Bruno: *Untersuchungen zur alemannischen Urkundensprache des 13. Jahrhunderts: Laut- und Formenlehre*, Bern 1946; Bohnenberger, Karl: *Die Alemannische Mundart: Umgrenzung, Innengliederung und Kennzeichnung*, Tübingen 1953.
- Bolduan, Viola: *Minne zwischen Ideal und Wirklichkeit. Studien zum späten Schweizer Minnesang*, Frankfurt a. M. 1982.
- Boll, Katharina: *Alsô redete ein vrowe schoene: Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg 2007 (= *Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*; Bd. 31).
- de Boor: „Langzeilen und lange Zeilen in Minnesangs Frühling“, in: *Kleine Schriften*, Bd. 2, hg. v. Helmut de Boor, Roswitha Wisniewski, Herbert Kolb, Berlin 1966, S. 283–329.
- ders., Helmut de: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 2, 6. Aufl., München 1964.
- ders.: „Walther von der Vogelweide, Die verzagten aller guoten dinge“, in: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Bd. 1: Interpretationen vom Frühmittelalter bis zur Frühromantik*, hg. v. Benno Wiese, 2. Aufl., Düsseldorf 1957, S. 52–55.
- de Boor, Helmut; Newald, Richard: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*; Bd. 2, 11. Aufl., München 1991 (= *Handbücher für das germanistische Studium*), Bd. 3.1, 5. Aufl., neu bearb. v. Johannes Janota, München 1997.
- Bosy, Grażyna: *Romanische alba- und somni-Dichtungen: Ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte der romanischen Lyrik des Mittelalters*, Berlin/Boston 2012 (= *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*; 370).
- Brandis, Tilo: *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden: Verzeichnis der Handschriften und Drucke*, München 1968 (= *MTU*; 25).
- Braun, Manuel: „Kristallworte, Würfelworte, Probleme und Perspektiven eines Projekts ‚Ästhetik mittelalterlicher ‚Literatur‘“, in: *Das fremde Schöne: Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, hg. v. Manuel Braun [u.a.], Berlin [u.a.] 2007 (= *Trends in medieval philology*; 12), S. 1–42.

- Bremer, Ernst: „Ästhetische Konvention und Geschichtserfahrung. Zur historischen Semantik im Minnesang Ulrichs von Winterstetten“, in: *Lied im deutschen Mittelalter: Überlieferung, Typen, Gebrauch; Chiemsee-Kolloquium 1991*, hg. v. Cyril Edwards, Ernst Hellgardt u. Norbert H. Ott, Tübingen 1996 (= *Publications of the Institute of Germanic Studies*; Bd. 56), S. 129–145.
- Bröcker, Marianne: „Rotta“, in: *MGG Online*, hg. v. Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, Sp. 565–570 (zudem online veröffentlicht 2016).
- Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= *Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte*; 35), S. 31–47.
- ders.: „Zur Einzeltextreferenz“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= *Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte*; 35), S. 48–52.
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= *Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte*; 35).
- Brüggen, Elke: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989 (= *Beihefte zum Euphorion*; H.23).
- Brunner, Horst: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick*, erw. u. bibliographisch erg. Ausg., Stuttgart 2010 (= RUB; 17680).
- ders., Horst: „Minnesangs Ende. Die Absage an die Geliebte im Minnesang“, in: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. v. Horst Brunner, Berlin 2008 (= PhSt; H. 210), S. 158–172.
 - ders.: „Minnesangs Ende. Die Absage an die Geliebte im Minnesang“, in: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. v. Horst Brunner, Berlin 2008 (= PhSt; H. 210), S. 158–172.
 - ders.: „Kanzone“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar*, Bd. II: H-O, hg. v. Harald Fricke, Berlin/New York 2007, Sp. 230a–232a.
 - ders., Horst (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1996.
- Brunner, Horst; Hahn, Gerhard; Müller, Ulrich; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide: Epoche – Werk – Wirkung*, 2., überarb. u. erg. Aufl. unter Mitarb. v. Sigrid Neureiter-Lackner, München 2009 (= *Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte*).
- Buck, Holger: „Pfand: II. Deutsches Recht“, in: *LdM, Elektronische Ausgabe*, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000; letzter Zugriff: 05.10.2016.

- Bulang, Tobias, „Genie und Epigone – Zwei antiquierte Deutungsmuster für literarische Produktivität“, in: Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, hg. v. Corinna Laude [u.a.], Berlin 2008
- Bumke, Joachim: „Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick“, in: ZfdPh Bd. 124, Sonderheft (2005), Berlin, S. 6–46.
- ders., Joachim: Wolfram von Eschenbach, 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2004.
 - ders.: Die Blutstropfen im Schnee: Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (= Hermaea. Germanistische Forschungen; 94).
 - ders.: „Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert“, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 118–129.
 - ders.: Die vier Fassungen der „Nibelungenklage“: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, Berlin/New York 1996 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 8).
 - ders.: „Der adlige Ritter“, in: Das Rittertum im Mittelalter, hg. v. Arno Borst, 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1989 (= WdF; Bd. 349), S. 266–292.
 - ders.: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1986.
 - ders.: Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert, 2. Aufl. mit einem Anhang: Zum Stand der Ritterforschung 1976, Heidelberg 1977 (= Beihefte zum Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte; Heft 1).
 - ders.: Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung, München 1976.
- Bumke, Joachim; Peters, Ursula: „Einleitung“, in: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Joachim Bumke u. Ursula Peters, Berlin 2005 (= ZfdPh; Bd. 124, Sonderheft), S. 1–5.
- Burdach, Konrad: „Schenk: Ulrich von Winterstetten“, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 31, hg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1890, S. 68–73, hier S. 72 (auch online).
- Cerquiglini, Bernhard: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philology*, Paris 1989.
- Christians, Heiko: „Originalität“, in: Metzler Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 2. überarb. u. erw. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, S. 486–487.
- Corneau, Christoph: „Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang“, in: Festschrift Walther Haug und Burghart Wachinger, Bd. II, hg. v. Johannes Janota, Tübingen 1992, S. 695–708.
- Cramer, Thomas: *Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert: Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin 1998 (= PhSt; H. 148).

- ders.: ‚Mit fremden Pegasusen pflügen‘: Untersuchungen zur Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998 (= PhSt; H. 150).
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Paris 1967.
- Diestelkamp, Bernhard: ‚Lehen, -swesen; Lehensrecht‘, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, hg. v. Robert-Henri Bautier [u.a.], München/Zürich 1991, Sp. 1807.
- Dinzelbacher, Peter: ‚Interregnum‘, in: *Sachwörterbuch der Mediävistik*, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 387.
- ders.: ‚Recht‘, in: *Sachwörterbuch der Mediävistik*, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 674–676.
- Dizdar, Dilek: ‚Skopostheorie‘, in: *Handbuch Translation*, hg. v. Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl u. Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt, Tübingen 1998, S. 104–107.
- Draesner, Ulrike: *Wege durch erzählte Welten: Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs „Parzival“*, Frankfurt a. M./Berlin 1993 (= Mikrokosmos; 36).
- Drüppel, Hubert: ‚Gericht/Gerichtsbarkeit, I. Allgemein und deutsches Recht‘, in: *LdM*, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.
- Eder, Daniel: *Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone*, Tübingen 2016 (= Bibliotheca Germanica; Bd. 66).
- Eggs, Frederike: *Die Grammatik von als und wie*, Tübingen 2006.
- Egidi, Margreth: *Höfische Liebe: Entwürfe einer Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob*, Heidelberg 2001 (= GRM, Beiheft; 17).
- dies.: ‚Text, Geste, Performanz. Zur mediävistischen Diskussion um das performative Spiel‘, in: *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, hg. v. Margreth Egidi, Oliver Schneider, Matthias Schöning, [u.a.], Tübingen 2000 (= Literatur und Anthropologie; 8), S. 131–140.
- Ehlert, Trude: ‚Walther von der Vogelweide‘, in: *Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990*, hg. v. Dorothea Klein und Sabine M. Schneider, Würzburg 2000, S. 19–48.
- dies.: *Konvention – Variation – Innovation: Ein struktureller Vergleich von Liedern aus „Des Minnesangs Frühling“ und Walther von der Vogelweide*, Berlin 1980 (= PhSt; H. 99).
- Ehrismann, Otfrid: *Ehre und Mut, Âventiure und Minne: Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, München 1995.

- Eikermann, Manfred: „Autorität und ethischer Diskurs. Zur Verwendung von Sprichwort und Sentenz in Hartmanns von Aue ‚Iwein‘“, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995, hg. v. Elizabeth Andersen, Tübingen 1998, S. 73–100.
- ders.: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300, Tübingen 1988 (= Hermaea. Germanistische Forschungen; NF 54).
- von Erzdorff, Xenja: „Die Dame im Herzen und Das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs ‚Herz‘ in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts“, in: ZfdPh 84 (1965), S. 6–46.
- dies.: „Das ‚Herz‘ in der lateinsch-theologischen und frühen volkssprachigen religiösen Literatur“, in: Beitr. 84 (1962), S. 249–301.
 - dies.: Studien zum Begriff des Herzens und seiner Verwendung als Aussagemotiv in der höfischen Liebeslyrik des 12. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1958.
- Fohrmann, Jürgen; Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, mit Beiträgen v. Uwe Meves [u.a.], Stuttgart 1994.
- Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000 (= RUB; 18058), S. 198–232.
- Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen, Tübingen 1993 (= UTB; 1732).
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 2005.
- Frenzel, Peter: „Minne-Sang. The Conjunction of Singing and Loving in German Courtly Song“, in: The German Quarterly 55 (1982), S. 336–348.
- Fuchs, August: Geschichte und Beurtheilung der Fremdwörter im Deutschen, Dessau 1842.
- Full, Bettina: „Eros“, in: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. v. Maria Moog-Grünwald, Stuttgart/Weimar 2008 (= Der Neue Pauly. Supplemente. Bd. 5), S. 262–275.
- Ganshof, François Louis: „Was ist Rittertum?“, in: Das Rittertum im Mittelalter, hg. v. Arno Borst, 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1989 (= WdF; Bd. 349), S. 130–141.
- Gehring, Marius: „Sammelhandschrift mit Minnesangstrophen“, in: Schachzabel, Edelstein und der Gral. Spätmittelalterliche Handschriftensätze der Burgerbibliothek Bern, hg. v. Burgerbibliothek Bern, Bern 2009, S. 52–57.
- Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1992. Deutsche Übersetzung unter dem Titel: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, aus dem Franz. v. Wolfram Beyer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1993.
- Giloy-Hirtz, Petra: Deformation des Minnesangs: Wandel literarischer Kommunikation und gesellschaftlicher Funktionsverlust in Neidharts Liedern, Heidelberg 1982 (= Beiheft zum Euphorion, H. 19).
- Gleissner, Käthe; Frings, Theodor: „Zur Urkundensprache des 13. Jahrhunderts“, in: ZfM 17 (1941), S. 1–157.

- Glier, Ingeborg: „Personifikationen im deutschen Fastnachtspiel des Spätmittelalters“, in: DVjs 39 (1965), S. 542–587.
- Göhler, Peter: „Zum Boten in der Liebeslyrik“, in: Gespräche – Boten – Briefe: Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis, hg. v. Horst Wenzel, Berlin 1997 (= PhSt; H. 143), S. 77–85.
- Goez, Werner: Lehnrecht und Staatsgewalt im deutschen Hochmittelalter, Göttingen 1969 (= Historische Texte/Mittelalter; 11).
- Goetz, Heinrich: Leitwörter des Minnesangs, Berlin 1957 (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl., Bd. 49, 1).
- Goheen, Jutta: Mittelalterliche Liebeslyrik von Neidhart von Reuenthal bis Oswald von Wolkenstein. Eine Stilkritik, Berlin 1984, (PhSt; H. 110).
- Gray, Clayton: Motifs of classical Minnesang. Their origin, content and development, Berkeley 1969.
- Grimme, Fritz: Die rheinisch-schwäbischen Minnesinger. Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Minnesangs im südwestlichen Deutschland, Paderborn 1897.
- Grimminger, Rolf: Poetik des frühen Minnesangs, München 1969 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 27).
- Grivel, Charles: „Thèses préparatoires sur les intertextes“, in: Dialogizität, hg. v. Renate Lachmann, München 1982, S. 237–248.
- Grunewald, Eckhard: Friedrich Heinrich von der Hagen, 1780–1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik, Berlin/New York 1988.
- de Gruyter, Walter: Das deutsche Tagelied, Leipzig 1887.
- Guiette, Robert: D’une poésie formelle en France au Moyen Âge, Paris 1972.
- Häberlein, Bianca: „Transformationen religiöser und profaner Motive in Wigalois, Widuwilt und Ammenmaehrschen“, in: Rezeptionskulturen: Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur, hg. v. Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki, Berlin/Boston 2012 (= Trends in Medieval Philology; Vol. 27), S. 66–88.
- Händl, Claudia: „Ulrich von Winterstetten“, in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 11, hg. v. Walter Killy unter Mitarbeit v. Hans Fromm, Franz Josef Görtz, Gerhard Köpf [u.a.], Gütersloh/München 1991.
- dies: Rollen und pragmatische Einbindungen. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide, Göppingen 1987 (= GAG 467).
- Haferland, Harald: „Was bedeuten die Aufrichtigkeitsbeteuerungen der Minnesänger?“, in: Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 2010 (= PhSt; H.154), S. 232–252.
- ders.: Hohe Minne: Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (= Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie; 10).

- Hahn, Gerhard: „‘dâ keiser spil‘. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs“, in: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur: literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert, hg. v. Gerhard Hahn u. Hedda Ragotzky, Stuttgart 1992 (= Kröners Studienbibliothek; 663), S. 86–107.
- Handschin, Jaques: „Über Estampie und Sequenz. Teil II“, in: ZfMw. 13, H. 3 (1930), S. 113–132.
- ders.: „Über Estampie und Sequenz. Teil I“, in: ZfMw. 12 (1929), S. 1–20.
- Harms, Wolfgang: „Epigone“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I, 3., neu bearb. Aufl., hg. v. Klaus Weimar, Berlin/New York 1997.
- Hartmann, Sieglinde: „Ulrich von Winterstetten und die ‚Materie‘ des Dichtens. Eine Interpretationsstudie zu Lied KLD Nr. XVI“, in: Ist zwivel herzen nachgeburt: Günther Schweikle zum 60. Geburtstag, hg. v. Rüdiger Krüger, Jürgen Kühnel, Joachim Kuolt, Stuttgart 1989 (= Helfant Studien; S 5), S. 105–126.
- Hatto, Arthur T. (Hrsg.): Eos: an enquiry into the theme of lovers’ meetings and partings at dawn in poetry, London 1965.
- Haug, Walter: Strukturen als Schlüssel zur Welt: kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1990.
- Hausner, Renate (Hrsg.): *Owe do tagte ez*: Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 1, 2. unveränderte Aufl., Göttingen 1987.
- dies.: „Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: Sprache – Text – Geschichte, hg. v. Peter Stein, Göttingen 1980, S. 281–384.
- dies.: „Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg, hg. v. Peter K. Stein, Göttingen 1980 (= GAG; 304), S. 281–384.
- Heinzle, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Band II: Vom hohen zum späten Mittelalter, Teil 2: Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert (1220/30 – 1280/90), 2., durchges. Aufl., Tübingen 1994.
- Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung, Heidelberg 1996 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Bd. 141).
- Hellgardt, Ernst: Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur. Mit Studien zum Quadrivium und zur Vorgeschichte des mittelalterlichen Zahlendenkens, München 1973 (= MTU; 45).
- Helmkamp, Kerstin: „Jenseits der Pastourelle“, in: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999 (= PhSt; H. 154), S. 107–121.

- Hempfer, Klaus W.: „Intertextualität und Strukturwandel: Zur Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: Modelle des literarischen Strukturwandels, hg. v. Michael Titzmann, Tübingen 1991 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 33), S. 7–44.
- ders.: „Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: die italienische Ritterspek der Renaissance“, in: Interpretationen. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur, Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, hg. v. Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Wiesbaden 1983, S. 1–31.
 - ders.: Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis: Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman, München 1976.
- Herkommer, Hubert: „*Urloup nemen*: Abschiede im Mittelalter“, in: Riten, Gesten, Zeremonien: Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Edgar Bierende, Sven Bretfeld, Klaus Oschema, Berlin 2008, S. 347–392.
- Hertenstein, Bernhard: Joachim von Watt (Vadianus), Bartholomäus Schobinger, Melchior Goldast: Die Beschäftigung mit dem Althochdeutschen von St. Gallen in Humanismus und Frühbarock, Berlin/New York 1975.
- Herweg, Mathias: „Lieder im Dialog. Metamorphosen einer Neidhartfigur bei Gottfried von Neifen und Ulrich von Winterstetten“, in: Euph. 104 (2010), S. 267–294.
- Hetzer, Armin (Hrsg.): Die neuzeitlichen Handschriften der Ms-Aufstellung, Bd. II: Die Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, beschrieben v. Armin Hetzer, bearb. v. Thomas Elsmann, Wiesbaden 2008.
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses, Bd. 2, Teil 3: Der altdeutsche Vers, Berlin/Leipzig 1927 (= Grundriss der germanischen Philologie; 8,2).
- Holmes, James S.: Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies, Amsterdam 1998.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen 1993 (= Stauffenburg Colloquium; 28).
- Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik, Bd. 1: Mittelalter, Stuttgart 2013 (= RUB; 18888).
- ders.: „Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters“, in: Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter; Bd. 4: Lyrik (Minnesang – Sangspruch – Meistergesang) und Dramatik, hg. v. Wolfgang Achnitz, Berlin [u.a.] 2012, S. 1–60.
 - ders.: „B: Die Lieder“, in: Wolfram von Eschenbach: Ein Handbuch. Bd. 1: Autor, Werk, Wirkung, hg. v. Joachim Heinze, Berlin/Boston 2011, S. 83–144.
 - ders.: „*Habe ime wîs und wort mit mir gemeine...* Retextualisierungen in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze“, in: ZfdPh Bd. 124, Sonderheft (2005), Berlin, S. 47–81.

- ders.: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen/Basel 1995 (= Bibliotheca Germanica; 32).
- Huber, Martin: „Fingierte Performanz. Überlegungen zur Codifizierung spätmittelalterlicher Liedkunst“, in: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 93–106.
- Hübner, Gert: „Gesang zum Tanz im Minnesang“, in: Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300): Lieder zum Tanz – Tanz im Lied, hg. v. Dorothea Klein, bearb. v. Brigitte Burrichter u. Andreas Haug, Würzburg 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 111–137.
- ders.: Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung, Tübingen 2008.
- ders.: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „Geblühten Rede“, Tübingen / Basel 2000 (= Bibliotheca Germanica; 41).
- ders.: Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone, Baden-Baden 1996 (= Saecula spiritalia; 34–35).
- Isbasescu, Mihail D.: Minne und Liebe. Ein Beitrag zur Begriffsdeutung und Terminologie des Minnesangs, Tübingen 1940 (= Tübinger Germanistische Arbeiten; 27).
- Jammers, Ewald: Ausgewählte Melodien des Minnesangs: Einführung, Erläuterungen und Übertragung von Ewald Jammers. Tübingen 1963.
- Jauss, Hans Robert: „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters“, in: GRLMA, Bd. 1: Généralités (1972), S. 103–138.
- ders.: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: Konstanzer Universitätsreden, 2. Aufl., hg. v. G. Hess, Konstanz 1969; leicht verändert in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207.
- Jones, William Jervis: Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen, Bd. I, Berlin 2013.
- Joschko, Dirk: „Drei Lyriker an der Schwelle des Spätmittelalters: Burkhard von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Ulrich von Winterstetten“, in: Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung, hg. v. Artur Bethke, Greifswald 1986 (= Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald; Deutsche Literatur des Mittelalters 3), S. 104–125.
- Jutz, Leo: Die alemannischen Mundarten, Halle 1931.
- Kamann, Matthias: Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu den Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters, Stuttgart 1994.
- Karrer, Wolfgang: „Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 98–115.

- Kasten, Ingrid: Art. „Gra(a)l“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 312f.
- dies.: „Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide“, in: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck, hg. v. Jan-Dirk Müller u. Franz Josef Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 81–93.
- Kellner, Beate: Spiel der Liebe im Minnesang, München 2018.
- dies.: „Literarische Kontexte und pragmatische Bezugsfelder im spätmittelalterlichen Roman ‚Friedrich von Schwaben‘“, in: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter, hg. v. Nikolaus Henkel [u.a.], Tübingen 2003, S. 135–158.
- Kerth, Sonja: Gattungsinterferenzen in der späten Heldendichtung, Wiesbaden 2008 (= *Imagines Medii aevi*; Bd. 21).
- dies.: „Jenseits der *matière*. Intertextuelles Erzählen als Erzählstrategie“, in: Wolfram-Studien XVIII: Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters, Saarbrücker Kolloquium 2002, hg. v. Wolfgang Haubrichs, Eckart Conrad Lutz u. Klaus Ridder, Berlin 2004, S. 263–282.
- Kischkel, Heinz: Tannhäusers heimliche Trauer. Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter, Tübingen 1998 (= *Hermæa*; N.F. Bd. 80).
- Klappenbach, Ruth: „Zur Urkundensprache des 13. Jahrhunderts“, in: PBB 68 (1945), S. 185–264.
- dies.: „Zur Urkundensprache des 13. Jahrhunderts“, in: PBB 67 (1944), S. 155–216.
- Köbele, Susanne: „Die Kunst der Übertreibung. Hyperbolik und Ironie in spätmittelalterlichen Minnereden“, in: Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden, hg. v. Ludger Lieb u. Otto Neudeck, Berlin 2006 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*; 40), S. 19–44.
- Knoblich, Aniela: Antikenkonfiguration in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990, Berlin/Boston 2014.
- Knod, Carl Gustav: Gottfried von Neifen und seine Lieder. Eine literaturhistorische Untersuchung von Gustav Knod, Tübingen 1877.
- Koller, Erwin; Wegstein, Werner; Wolf, Norbert Richard: Neuhochdeutscher Index zum mittelhochdeutschen Wortschatz, Stuttgart 1990.
- Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 4. völlig neu bearb. Aufl. Heidelberg/Wiesbaden 1992 (UTB; 819).
- Kreibich, Christina: Der mittelhochdeutsche Minneleich: Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse, Würzburg 2000 (= *Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*; 21).
- Kreiker, Sebastian: „Mundschenk“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000; letzter Zugriff: 20.07.2016.

- Kristeva, Julia: *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Krohn, Rüdiger: Art. „Rose“, in: *Sachwörterbuch der Mediävistik*, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 715.
- Kruse, Norbert; Selge, Martin: „Minnesang im Oberland. Schenk Ulrich von Schmalegg-Winterstetten“, in: *Im Oberland: Kultur, Geschichte, Natur; Beiträge aus Oberschwaben und dem Allgäu*, H. 1, Biberach 1990, S. 11–18.
- Kühn, Dieter: *Ich Wolkenstein: eine Biographie*, 9. Erw. Aufl., Frankfurt a. M. 1993.
- Kühnel, Jürgen: „Wolframs von Eschenbach *sine* klauen“, in: *Gedichte und Interpretationen: Mittelalter*, hg. v. Helmut Tervooren, Stuttgart 1993 (= RUB; 8864), S. 144–168.
- Kuhn, Hugo: „Leich“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I, 2. Aufl., neu bearb. unter redaktioneller Mitarb. v. Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, hg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr, Berlin 2001, S. 39–43.
- ders.: „Determinanten der Minne“, in: *Kleine Schriften*. Bd. 3: *Liebe und Gesellschaft*, hg. v. Hugo Kuhn u. Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980, S. 52–49.
 - ders.: „Die Voraussetzung für die Entstehung der Manessischen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung“, in: *Kleine Schriften*. Bd. 3: *Liebe und Gesellschaft*, hg. v. Hugo Kuhn u. Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980, S. 80–105.
 - ders.: „Minnesang als Aufführungsform“, in: *Text und Theorie*, Stuttgart 1969, S. 182–190.
 - ders.: „Mittelalterliche Kunst und ihre ‚Gegebenheit‘“, in: *Text und Theorie*, Stuttgart 1969, S. 28–46.
 - ders.: „Zur Deutung der künstlerischen Form des Mittelalters“, in: *Dichtung und Welt im Mittelalter*, 2. Aufl., Stuttgart 1969, S. 1–10.
 - ders.: *Minnesangs Wende*, 2 Bde., 2. Aufl., Tübingen 1967 (= *Hermæa*; NF 1).
- Lachmann, Karl: „Rezension zu ‚Der Nibelungen Lied‘“, in: *Texte zur modernen Philologie*, hg. v. Kai Bremer, Uwe Wirth, Stuttgart 2010 (= RUB; 18724), S. 113–121.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1990.
- dies.: „Intertextualität als Sinnkonstitution“, in: *Poetica* 15 (1983), S. 66–107.
- Lang, Margarete (Hrsg.): *Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922. Die Weisen bearbeitet von Joseph Müller-Blattau*, Berlin 1941 (= *Studien zur Volksliedforschung*; 1).
- Latzke, Irmgard: *Hofamt, Erzamt und Erbart im mittelalterlichen deutschen Reich*, Frankfurt a. M. 1970.
- Laude, Corinna: „Minnesangs Ohnmacht – Minnesangs Chance: Zur Kunstauffassung Ulrichs von Winterstetten“, in: *GRM*; Bd. 53 (2003), S. 1–26.

- dies.: „Daz in swindelt in den sinnen...“. Die Poetik der Perspektive bei Heinrich Wittenweiler und Giovanni Boccaccio, Berlin 2002 (= PhSt; H. 173).
 - dies.: „Ulrich von Winterstetten“, in: Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 11, hg. v. Walther Killy [u.a.], Gütersloh/München 1991, S. 483.
- Lembke, Valeska: Minnekommunikation. Sprechen über Minne als Sprechen über Dichtung in Epik und Minnesang um 1200, Heidelberg 2013 (= Studien zur Historischen Poetik; Bd. 14).
- Lewon, Mark: „Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts“, in: Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300): Lieder zum Tanz – Tanz im Lied, hg. v. Dorothea Klein, bearb. v. Brigitte Burrichter u. Andreas Haug, Würzburg 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 137–179.
- Lieb, Ludger: „Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang“, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, hg. v. Beater Kellner, Ludger Lieb u. Peter Strohschneider, Frankfurt a. M. [u.a.] 2001 (= Mikrokosmos; Bd. 64), S. 183–206.
- Liede, Alfred: Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache, 2. Aufl., mit einem Nachtrag Parodie, erg. Ausw.-Bibliogr., Namenreg. und einem Vorw. neu hg. v. Walter Pape, Berlin/New York 1992.
- Lienert, Elisabeth: „*Hæra Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart“, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995, hg. v. Elizabeth Andersen, Tübingen 1998, S. 114–128.
- dies.: „Intertextualität in der Heldendichtung. Zu ‚Nibelungenlied‘ und ‚Klage‘“, in: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 276–298.
- Lübben, Gesine: „Ich singe, daz wir alle werden vol.“ Das Steinmar-Œuvre in der Manessischen Liederhandschrift, Stuttgart 1994.
- März, Christoph: „Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede“, in: Mittelalter: Neue Wege durch einen alten Kontinent, hg. v. Jan-Dirk Müller u. Horst Wenzel, Stuttgart 1999, S. 317–332.
- Marbacher Wissenschaftsgeschichte: Eine Schriftenreihe der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik im Deutschen Literaturarchiv Marbach, Göttingen 2001–2005.
- Mc Gee, Timothy J.: Medieval Instrumental Dances, Bloomington 1989.
- Mertens, Volker: „Gra(a)l, -sdichtung, II. Deutsche Literatur“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.
- ders.: „Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide“, in: ABäG 43/44 (1995), S. 379–397.
- Meyer, Hans: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975 (= Münstersche Mittelalter-Schriften; Bd. 25).

- Meyer, Heinz, Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987 (= Münstersche Mittelalter-Schriften; Bd. 56).
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Ästhetik der Epigonalität, Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann, Keller, Stifter, Nietzsche, Tübingen/Basel 2001.
- Miedema, Nine: „Ein Sangspruchdichter im Dialog. Zu den Sänger- und Publikumsrollen in den Konrad von Würzburg zugeschriebenen Sangsprüchen“, in: Dialoge – Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter, hg. v. Nikolaus Henkel [u.a.], Tübingen 2003 (= Hamburger Colloquium 1999), S. 189–212
- Mohr, Ferdinand: Das unhöfische Element in der mittelhochdeutschen Lyrik von Walther an, Tübingen 1913.
- Mohr, Wolfgang: „Die Natur im mittelalterlichen Liede“, in: Oswald von Wolkenstein, hg. v. Ulrich Müller, Darmstadt 1980 (= WdF; Bd. 526), S. 194–217.
- Müller, Jan-Dirk: „Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. Zum Verhältnis von Liedkunst und Lebenskunst“, in: Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien, hg. v. Müller, Jan-Dirk, Berlin/New York 2010 (= Mediävistische Kulturwissenschaft), S. 65–82.
- ders.: „Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs“, in: Text und Handeln: Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik, hg. v. Albrecht Hausmann unter Mitwirkung von Cornelia Logemann u. Christian Rode, Heidelberg 2004, S. 47–64.
 - ders.: „Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Mittelalter“, in: Minnesang als Literaturtheorie, hg. v. Jan-Dirk Müller, Ute von Bloh und Armin Schulz, Tübingen 2001, S. 177–208.
 - ders.: „Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang“, in: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, hg. v. Michael Schilling u. Peter Strohschneider, Heidelberg 1996 (= GRM, Beiheft; 13), S. 43–74.
 - ders.: „*Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik“. In: IASL 19 (1994), S. 1–21.
- Müller, Jan-Dirk; Wenzel, Horst (Hrsg.): Mittelalter: Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart/Leipzig 1999.
- Münkler, Marina: „Aspekte einer Sprache der Liebe. Minne als Kommunikationsmedium in den Dialogliedern des Minnesangs“, in: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang, hg. v. Marina Münkler, Bern [u.a.] 2011 (= Publikationen zur ZfG; Bd. 21), S. 77–104.
- Neumann, Friedrich: „(Rezension von:) Carl von Kraus, Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen (1939) und Des Minnesangs Frühling (1940)“, in: GGA 206 (1944), S. 12–45.
- Nichols, Stephen: „Introduction: Philology in a Manuscript Culture“, in: Speculum 65 (1990), S. 1–10.

- Nolte, Theodor: „Mîn minnensanc der diene iu dar“: Zum Publikum des späteren Walther von der Vogelweide“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 39 (1998), S. 37–54.
- Obermaier, Sabine: „Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von ‚Dichtung über Dichtung‘ als Schlüssel einer Poetik mittelhochdeutscher Lyrik. Eine Skizze“, in: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999 (= PhSt; H. 154), S. 11–32.
- dies.: Von Nachtigallen und Handwerkern: ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung, Tübingen 1995 (= Hermaea, Bd. 75).
- Ortega y Gasset, José: „Glanz und Elend der Übersetzung“, in: Das Problem des Übersetzens, hg. v. Hans Joachim Störig, Darmstadt 1969 (= WdF; Bd. III), S. 296–321.
- Panzer, Friedrich: Vom mittelalterlichen Zitieren, Heidelberg 1050 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1950; 2; Phil.-Hist. Klasse).
- Paul, Hermann: „Methodenlehre“, in: Grundriss der germanischen Philologie, Bd. 1, hg. v. Hermann Paul, Strassburg 1891, S. 152–237.
- Perrin, Newton A.: Reification and the Development of Realism in Late Minnesang, Göppingen 1982 (= GAG; 279).
- Peters, Ursula: Literatur in der Stadt: Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, Tübingen 1983 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 7).
- Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 1–30.
- ders.: „Zur Systemreferenz“, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 52–58.
- Philipowski, Katharina, Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Unsichtbaren in der höfischen Literatur, Berlin/Boston 2013.
- Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. 2., erg. u. aktualisierte Aufl., Stuttgart 2006 (= RUB; 17603).
- Plett, Heinrich F.: „Intertextualities“, in: Intertextuality, hg. v. Heinrich F. Plett, Berlin/New York 1991 (= Research in Text Theory; 15), S. 3–27
- ders.: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik, in: in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturgeschichte; 35), S. 78–89.
- Pratsch, Thomas: „Stationen einer Entfremdung. Papsttum und Byzanz am Vorabend der Kreuzzüge (9.–11. Jahrhundert)“, in: Byzanzrezeption in Europa. Spurensuche über das

- Mittelalter und die Renaissance bis in die Gegenwart, hg. v. Foteini Kolovou, Berlin/Boston 2012 (= Byzantinisches Archiv; 24), S. 15–26.
- Preisendanz, Wolfgang: „Zum Beitrag von R. Lachmann ‚Dialogizität und poetische Sprache‘“, in: Dialogizität, hg. v. Renate Lachmann, München 1982, S. 25–28.
- Ranawake, Silvia: „Sprecherrollen im mittelalterlichen Tagelied“, in: Gattungen und Formen des europäischen Liedes 14. bis zum 16. Jahrhundert, Münster 2005, S. 189–202.
- dies.: „*hübscher klaffe vil*. Das Werbegespräch Ulrichs von Winterstetten (KLD Nr. 11) und das deutsche Dialoglied“, in: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter, hg. v. Nikolaus Henkel [u.a.], Tübingen 2003, S. 175–188.
 - dies.: „Ulrich von Winterstetten“, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 10, 2. völlig neu bearb. Aufl., hg. v. Burghart Wachinger, Gundolf Keil, Kurt Ruh [u.a.], New York 1999, Sp. 59.
 - dies.: Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouvèrelied an der Wende zum Spätmittelalter, München 1976 (= MTU; 51).
- Reiss, Katharina: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft: Wiener Vorlesungen, Wien 1995.
- Reiss, Katharina; Vermeer, Hans J.: Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie, Tübingen 1984, 2. Aufl. 1991 (= Linguistische Arbeiten; 147).
- Renk, Herta-Elisabeth: Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift, Stuttgart 1974 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur; Bd. 33).
- Rettelbach, Johannes: Variation – Derivation – Imitation: Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger, Tübingen 1993 (= Frühe Neuzeit; Bd. 14).
- Röll, Walter: „Zum Zitieren als Kunstmittel in der älteren deutschen Lyrik“, in: PBB; Bd. 105 (1983), S. 66–79.
- Rosenhagen, Gustav: „Die Leiche des Tannhäuser und Ulrichs von Winterstetten“, in: ZfdPh 61 (1936), S. 269–274.
- Ruh, Kurt: „Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus“, in: Neidhart, hg. v. Horst Brunner, Darmstadt 1986 (= WdF; Bd. 556), S. 251–273.
- Salmen, Walter: Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance, Hildesheim 1999 (= Terpsichore. Tanzhistorische Studien; 3).
- Sayce, Olice: The Medieval German Lyric 1150–1300, Oxford 1982.
- Scherner, Maximilian: „‚Code‘ und ‚Horizont‘: Zur Entwicklung eines Kommunikationsmodells für den Deutschunterricht“, in: DU, Bd. 23 (1971), S. 37–57.
- Schiendorfer, Max: Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur, Bonn 1983 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik; Bd. 112).

- Schleiermacher, Friedrich: „Methoden des Übersetzens“, in: Das Problem des Übersetzens, hg. v. Hans Joachim Störig, Darmstadt 1969 (= WdF; Bd. III), S. 38–70.
- Schmid, Peter: „Die Entwicklung der Begriffe "minne" und "liebe" im deutschen Minnesang bis Walther“, in: ZfdPh 66 (1941), S. 137–163.
- Schmidt, Ronald M.: „L13–19: Das neunzehnte Jahrhundert – wissenschaftliche Textausgaben“, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung, 2., verb. Aufl., hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften; 30), S. 388–395.
- ders.: „L15: Die große Minnesänger-Ausgabe Friedrich Heinrich von der Hagens“, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung, 2., verb. Aufl., hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften; 30), S. 390.
- Schmitt, Kerstin: Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der 'Kudrun', Berlin 2002 (= PhSt; H. 174).
- Schnell, Rüdiger: „Was ist neu an der ‚New Philology‘? Zum Diskussionsstand in der germanistischen Mediävistik“, in: Alte und Neue Philologie, hg. v. Martin-Dietrich Gleßgen u. Franz Lebsanft, Tübingen 1997, S. 61–95.
- ders.: „„Autor“ und „Werk“ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, in: Wolfram-Studien XV: Neue Wege der Mittelalter-Philologie: Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998, S. 12–73.
 - ders.: Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur Bern/München 1985 (= Bibliotheca Germanica; 27).
- Schnyder, Mireille: Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200, Göttingen 2003 (= Historische Semantik, Bd. 3).
- Schreiber, Johann Heinrich: „Minnelieder und Meisterlieder mit Nachrichten über die Verfasser derselben“, in: Taschenbuch für Geschichte und Alterthum in Süddeutschland, Jg. 1, Freiburg i. Br. 1839, S. 352–357.
- Schuler, Peter-Johannes: „Lehnswesen“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 475.
- Schwarz, Ernst: Kurze deutsche Wortgeschichte, Darmstadt 1967.
- Schweikle, Günther: Minnesang, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 1995 (= Sammlung Metzler; Bd. 244).
- ders.: Neidhart, Stuttgart 1990.
- Selge, Aribert: Studien über Ulrich von Winterstetten, Göttingen 1929.
- Shields, Michael: „Tanzspuren im Text. Choreographische Aufführungsindizien im Leich und ihre Bedeutung“, in: Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300): Lieder zum Tanz – Tanz im Lied, hg. v. Dorothea Klein, Brigitte Burrichter u. Andreas Haug, Würzburg 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 181–203.

- Siebert, Johannes: *Der Dichter Tannhäuser: Leben, Gedichte*, Sage. Niemeyer, Halle/Saale 1934. Nachdruck: Olms, Hildesheim 1980.
- Singer, Samuel: *Sprichwörter des Mittelalters*, Bd. III: Das 13. und 14. Jahrhundert, Bern 1947.
- Spanke, Hans: „Sequenz und Lai“, in: *Studien zu Sequenz und Lai*, Sammlung, ausgew. v. Ursula Aarburg, Darmstadt 1977, S. 146–102.
- ders.: „Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling“, in: *Der deutsche Minnesang, Aufsätze zu seiner Erforschung*, 5. unveränderte Aufl., hg. v. Hans Fromm, Darmstadt 1961 (= WdF; Bd. XV), S. 255–329.
 - ders.: „Eine mittelalterliche Musikhandschrift“, in: *ZfDA* 69 (1932), S. 49–70.
 - ders.: „Über das Fortleben der Sequenzform in den romanischen Sprachen“, in: *ZfrPh* 51 (1931), S. 309–334.
 - ders.: „Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling“, in: *ZfrPh* 49 (1929), S. 191–235.
- Stackmann, Karl: „Neue Philologie?“, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. v. Joachim Heinzle, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 398–427.
- Steiner, George: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Frankfurt a. M. 2004.
- Stempel, Wolf-Dieter: „Intertextualität und Rezeption“, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hg. v. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983 (= *Wiener Slawistischer Almanach*; Sonderband 11), S. 85–109.
- Stengel, Edmund: „Ableitung der provenzalisch-französischen Dansa- und Virelay-Formen“, in: *ZfSL* Bd. 16 (1894) S. 94–101.
- Stierle, Karl-Heinz: „Werk und Intertextualität“, in: *Das Gespräch*, hg. v. Karlheinz Stierle, Rainer Warning, München 1984 (= *Poetik und Hermeneutik*; XI), S. 139–150.
- ders.: „Werk und Intertextualität“, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hg. v. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983 (= *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 11), S. 7–26.
- Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: eine Einführung*, Tübingen 1994.
- Streicher, Gebhard: *Minnesangs Refrain. Die Refrain-Kanzonen des Ulrich von Winterstetten: Bauformengrammatik, Aufführungsstruktur, Überlieferungsgebrauch*, Göttingen 1984 (= *GAG*; Nr. 372).
- Strohschneider, Peter: „Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs“, in: *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999, S. 197–231.
- ders.: „Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur 'New Philology'“. In: *ZfdPh* 116 (1997), Sonderheft: *Philologie als Textwissenschaft. Alte und Neue Horizonte*, hg. v. Helmut Tervooren u. Horst Wenzel, S. 62–86.

- ders.: „Nu sehent, wie der singet! Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang“, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1996 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 17), S. 7–30.
- Tebben, Karin: Tannhäuser: Biographie einer Legende, Göttingen 2010.
- Tervooren, Helmut: „Das Spiel mit der höfischen Liebe. Minneparodien im 13.–15. Jahrhundert“, in: Schoeniu wort mit süezem sange: Philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch u. Johannes Spicker, Berlin 2000 (= PhSt; H. 159), S. 73–95.
- ders.: „Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik“, in: Schoeniu wort mit süezeme sange: Philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch u. Johannes Spicker, Berlin 2000 (= PhSt; H. 159), S. 96–113.
- ders.: „Lied und Kommentar. Überlegungen zur Kommentierung mittelhochdeutscher Liebeslyrik“, in: Schoeniu wort mit süezeme sange: Philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch u. Johannes Spicker, Berlin 2000 (= PhSt; H. 159), S. 145–162.
- ders.: „Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik“, in: Gedichte und Interpretationen: Mittelalter, hg. v. Helmut Tervooren, Stuttgart 1993 (= RUB; 8864), S. 11–39.
- Thurnher, Eugen: „König Heinrich (VII.) und die deutsche Dichtung“, in: DA, Bd. 33 (1977), S. 522–542.
- Timpanero, Sebastian: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, 2. Erw. u. überarb. Aufl., Hamburg 1971.
- Titzmann, Michael: „Die Umstrukturierung des Minnesang-Sprachsystems zum ‚offenen‘ System bei Neidhart“, in: DVjs 45 (1971), S. 481–514.
- Tomasek, Tomas: „Die Kunst der Variation: Neidharts Lyrik am Beispiel von Sommerlied 14“, in: Germanistische Mediävistik, hg. v. Volker Honemann u. Tomas Tomasek, Münster 1999, S. 205–225.
- Touber, Anthonius Hendrikus: Deutsche Strophenformen des Mittelalters, Stuttgart 1975 (= Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 6).
- ders.: Rhetorik und Form im deutschen Minnesang, Groningen 1964.
- Toury, Gideon: Descriptive Translation Studies an beyond, Amsterdam/Philadelphia 1995.
- Trusen, Winfried: Gelehrtes Recht im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Goldbach 1997 (= Bibliotheca eruditorum: Internationale Bibliothek der Wissenschaften; 23).
- Unlandt, Nicolaas: „Minnesang V: Der deutsche Minnesang nach 1250“, in: GLMF, Bd. III, Berlin 2012.
- Unzeitig, Monika: „Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann“, in: Wolfram-Studien XVIII: Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 2004 (= Wolfram-Studien; 18), S. 59–82.
- Vanotti, Johann Nepomuk von: „Zur Geschichte der Schenken von Winterstetten und der mit denselben verwandten Familien von Schmalnegg, Otterschwang und Emerlingen“,

- in: Jahrbücher für vaterländische Geschichte, Geographie, Statistik und Topographie H. 1 (1833), Stuttgart, S. 155–192.
- Voetz, Lothar: „Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik“, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. Sept. 1988, 2., verb. Aufl., hg. v. Elmar Mittler u. Wilfried Werner, Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30), S. 224–274 und Abb. G4–G20.
- Volkert, Wilhelm: Kleines Lexikon des Mittelalters: Von Adel bis Zunft, 3. Aufl., München 2000.
- Wachinger, Burghart: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, München 1973 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 42).
- Wackernagel, Wilhelm: „Geographie des Mittelalters“, in: ZfdA 4 (1844), S. 479–495.
- Wackernagel, Wilhelm; Rieger, Max (Hrsg.): Walther von der Vogelweide nebst Ulrich von Singenberg und Leuthold von Seven, Gießen 1862.
- Wallmann, Katharina: Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnerede des 12. bis 16. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./New York 1985 (= Mikrokosmos; Bd. 13).
- Wapnewski, Peter: „Wolkenstein an Wolframs Grab“, in: Der Spiegel 40 (29.09.1986), S. 252–257.
- ders.: Deutsche Literatur des Mittelalters, 2., erg. Aufl., Göttingen 1972.
 - ders.: Wolframs Tagelied: *Von der zinnen wil ich gen...* (Lachmann Nr. 5)“, in: Wolfram-Studien, hg. v. Werner Schröder, Berlin 1970, S. 9–27.
- Walzer, Albert: „Das Herz im christlichen Glauben“, in: Herz, Bd. I, Biberach an der Riss 1965, bes. S. 107–148.
- Warning, Rainer: „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Funktionen des Fiktiven, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, München 1983 (= Poetik und Hermeneutik; X), S. 183–206.
- ders.: „Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors“, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, hg. v. Christoph Corneau, Stuttgart 1979, S. 120–159.
- Wehrli, Max: Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1980 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart; Bd. 1).
- Wehye, Lothar: „Pfandschaft, -politik“, in: LdM, Elektronische Ausgabe, hg. v. Charlotte Bretscher-Giesinger u. Thomas Meier, Stuttgart 2000.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: „Die Kunst der Übersetzung“, in: Das Problem des Übersetzens, hg. v. Hans Joachim Störig, Darmstadt 1969 (= WdF; Bd. III), S. 139–143.
- Willaert, Frank: „Heinrich von Veldeke und der frühe Minnesang“, in: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik, hg. v. Thomas Cramer u. Ingrid Kasten, Berlin 1999, S. 33–56.

- Wolf, Alois: Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern, Darmstadt 1979 (= Impulse der Forschung; 29).
- Wolf, Johannes: „Die Tänze des Mittelalters. Eine Untersuchung des Wesens der älteren Instrumentalmusik“, in: Archiv für Musikwissenschaften 1 (1918/19), S. 10–42.
- Wolf, Jürgen: „New Philology/Textkritik. Ältere deutsche Literatur“, in: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte, hg. v. Claudia Benthien u. Hans Rudolf Velten, Reinbek 2002 (= rowohlts enzyklopädie), S. 171–195.
- Wolfzettel, Friedrich: „Zum Stand und Problem der Intertextualitätsforschung im Mittelalter (aus romanistischer Sicht)“, in: Artusroman und Intertextualität, hg. v. Friedrich Wolfzettel, Gießen 1990 (= Beiträge zur deutschen Philologie; Bd 67), S. 1–18.
- Worstbrock, Franz Josef: „Vagantendichtung“, in: RL, Bd. II, Berlin/New York 2007, S. 745, Sp. 1–2.
- ders.: „Vagantenzeile/Vagantenstrophe“, in: RL, Bd. III, Berlin/New York 2007, S. 746, Sp. 2.
 - ders.: „Wiedererzählen und Übersetzen“, in: Mittelalter und frühe Neuzeit: Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hg. v. Walter Haug, Tübingen 1999 (= Fortuna vitrea; Bd. 16), S. 128–142.
 - ders.: „Lied VI des Wilden Alexander. Überlieferung, Interpretation und Literarhistorie“, in: PBB 118 (1996), S. 183–204.
- von Wulfen, Barbara: Der Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied, München 1963.
- Zimmermann, Julia: „Typenverschränkung in der Minnekanzone. Zu Heinrichs von Morungen *Ich hörte ûf der heide* (MF 139,19)“, in: Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300): Lieder zum Tanz – Tanz im Lied, hg. v. Dorothea Klein, bearb. v. Brigitte Burrichter u. Andreas Haug, Würzburg 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; Bd. 37), S. 69–109.
- Zoepfl, Gustav: Die Höfische Dorfpoesie. Eine Untersuchung über Neidhart von Reuenthal und seinen Einfluss auf den altdeutschen Minnesang, Wien 1889.
- Zumthor, Paul: Essai de poétique médiévale, Paris 1972.
- Zwierzina, Konrad: Mittelhochdeutsche Studien 10–15, in: ZfdA 45 (1901), S. 19–100, 253–313 und 317–419.
- ders.: Mittelhochdeutsche Studien 1–9, in: ZfdA 44 (1900), S. 1–116, S. 249–316 und S. 345–406.
 - ders.: Mittelhochdeutsche Studien 1–9, in: ZfdA 44 (1900), S. 1–116, 249–316, 345–406.

Grammatiken und Wörterbücher

- Behaghel, Otto: Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung, 4 Bde., Heidelberg 1923 (= Germanistische Bibliothek, I.: Sammlung germanistischer Elementar- und Handbücher, 1. Reihe: Grammatiken, Bd. 10, 1–4).
- Benecke, Georg Friedrich; Müller, Wilhelm; Zarncke, Friedrich: Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke, ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. 3. Bde., Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854–1866 mit einem Vorwort und einem zusammengefassten Quellenverzeichnis von Eberhard Nellmann sowie einem Alphabetischen Index von Erwin Koller, Werner Wegstein und Norbert Richard Wolf, 5 Bde., Stuttgart 1990 (abgekürzt als **BMZ**, online verfügbar).
- Bergmann, Rolf; Moulin-Fankhänel, Claudine; Ruge, Nikolaus [u.a.]: Alt- und Mittelhochdeutsch. Arbeitsbuch zur Grammatik der älteren deutschen Sprachstufen und zur deutschen Sprachgeschichte, Göttingen 2011.
- Boesch, Bruno: Untersuchungen zur alemannischen Urkundensprache des 13. Jahrhunderts: Laut- und Formenlehre, Bern 1946.
- Braune, Wilhelm [u.a.]: Althochdeutsche Grammatik I: Laut- und Formenlehre, 15. Aufl. bearb. v. Ingo Reiffenstein, Tübingen 2004 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte; A. 5).
- Braune, Wilhelm: Althochdeutsche Grammatik, Halle 1886 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte; A5).
- Dal, Ingrid: Kurze deutsche Syntax auf historischer Grundlage, 3. Aufl., Tübingen 1966 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte 7; Ergänzungsreihe B).
- Dinzelbacher, Peter (Hrsg.): Sachwörterbuch der Mediävistik, unter Mitarb. zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung d. Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenausgabe; 477).
- Gärtner, Kurt; Grubmüller, Klaus; Stackmann, Karl (Hrsg.): Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Stuttgart 2006ff. (online verfügbar).
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, 33 Bde., Leipzig 1854–1971, Neubearbeitung der Buchstaben A–F 1983–2006.
- Hennig, Beate: Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch. In Zusammenarbeit mit Christa Hepfer und unter redaktioneller Mitwirkung von Wolfgang Bachofer, 5. durchgesehene Aufl., Tübingen 2007.
- Jesko, Friedrich: Phraseologisches Wörterbuch des Mittelhochdeutschen: Redensarten, Sprichwörter und andere feste Wortverbindungen in Texten von 1050–1350, Tübingen 2006 (= RGL; 264).
- Klein, Thomas; Solms, Hans-Joachim; Wegera, Klaus-Peter (Hrsg.): Mittelhochdeutsche Grammatik. Teil II: Flexionsmorphologie, Band 1: Substantive, Adjektive, Pronomina, Berlin/Boston 2018.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 23. erw. Aufl., unveränd. Nachdruck, Berlin/New York 1999.
- Köbler, Gerhard: Wörterbuch des Althochdeutschen Sprachschatzes, Paderborn [u.a.] 1999.

- Lexner, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke-Müller-Zarncke, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878, mit einer Einleitung von Kurt Gärtner, 3. Bde., Stuttgart 1992 (abgekürzt als **Lexner**, online verfügbar).
- Martin, Ernst: Mittelhochdeutsche Grammatik nebst Wörterbuch zu der Nibelunge nôt, zu den Gedichten Walthers von der Vogelweide und zu Laurin. Für den Schulgebrauch ausgearbeitet, 8., verb. Aufl., Berlin 1878.
- Paul, Hermann: Mittelhochdeutsche Grammatik, neu bearb. v. Thomas Klein, Hans-Joachim Solms u. Klaus-Peter Wegera, mit einer Syntax von Ingeborg Schröbler, neu bearb. u. erw. v. Heinz-Peter Prell, Tübingen 2007.
- Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 2. Aufl., 2 Bde., Berlin 1993.
- Riedlsperger, Mag. Lotte: Art. „Heide“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477). S. 337.
- Schlager, Karlheinz: Art. „Estampie“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 223–224.
- ders.: Art. „Musikinstrumente“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 569.
- Schrodt, Richard: Althochdeutsche Grammatik II: Syntax, Tübingen 2004 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte; A 5/2).
- Schuler, Peter-Johannes: Art. „Lehnswesen“, in: Sachwörterbuch der Mediävistik, unter der Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten v. Hans-Dieter Mück, Müller, Franz Viktor Spechtler u. Eugen Thurnher hg. v. Peter Dinzelsbacher, Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenbuchausgabe; Bd. 477), S. 475.
- Sleumer, Albert (Hrsg.): Kirchenlateinisches Wörterbuch, unter umfassender Mitarb. v. Josef Schmid, 5. Nachdr. der Ausg. Limburg a. d. Lahn 1926, Hildesheim [u.a.] 2011.
- Vollmer, Wilhelm; Binder, W. (Hrsg.): Vollmers Wörterbuch der Mythologie aller Völker, mit einer Einführung in die mythologische Wissenschaft, Stuttgart 1874.
- Weddige, Hilbert: Mittelhochdeutsch: Eine Einführung, 5. durchges. Aufl., München 2003.
- Weinhold, Karl: Mittelhochdeutsche Grammatik, 2. Aufl., Paderborn 1883.

Internetseiten

Bröcker, Marianne: „Rotta“, in: MGG Online, hg. v. Laurenz Lütteken.
 URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14368>
 Letzter Zugriff: 18.07.2019.

Burdach, Konrad: „Ulrich“, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. v. Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz78190.html#adbcontent>

Letzter Zugriff: 15.07.2019.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, hg. v. Universität Trier, 1998–2019 (abgekürzt als **DWb**).

URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB

Letzter Zugriff: 29.06.2019.

Deutsches Rechtswörterbuch, hg. v. Heidelberger Akademie der Wissenschaften (abgekürzt als **DRW**).

URL: <http://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw/>

Letzter Zugriff: 30.10.2014.

Die Dichtungen Des Tannhäusers. Kommentierte Kieler Online-Edition, hg. v. Ralf-Henning Steinmetz, Germanistisches Seminar, Kiel 2006–2011.

URL: <http://www.lapidarius.de/Tanhuser/index.html>

Letzter Zugriff: 06.07.2015.

Die Musik In Geschichte und Gegenwart, hg. v. Laurenz Lütteken, 1994–2019 (abgekürzt als **MGG**).

URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14368>

Letzter Zugriff: 21.07.2019.

Digitalisat der Berliner Liederhandschrift X, hg. v. Staatsbibliothek zu Berlin

URL: http://digital.staatsbibliothekberlin.de/werkansicht/?PPN=PPN726185647&PHYSID=PHYS_0143&USE=800

Letzter Zugriff: 15.01.2016.

Digitalisat des Codex Manesse, hg. v. Universität Heidelberg

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0164>

Letzter Zugriff: 24.06.2019.

Faksimile der Hs. S, hg. v. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

URL: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/tb_gesch_suedd_1_1839/0361

Letzter Zugriff: 11.01.2016.

Handschriftencensus, hg. v. Philipps-Universität Marburg

URL: <http://www.handschriftencensus.de/4269>

Letzter Zugriff: 08.06.2015.

Lyrik des Deutschen Mittelalters: Digitales Editionsprojekt, hg. v. Braun, Manuel; Glauch, Sonja u. Kragl, Florian, Erlangen/Nürnberg/Stuttgart 2012–2019 (abgekürzt als **LdM**).

URL: <http://www.ldm-digital.de>

Letzter Zugriff: 25.06.2019.

Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank, hg. v. Universität Salzburg (abgekürzt als **MHDBDB**).

URL: <http://mhdbdb.sbg.ac.at/>

Letzter Zugriff: 23.05.2019.

Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, hg. v. Universität Trier, 1998–2019 (abgekürzt als **Lexer**).

URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexen

Letzter Zugriff: 08.07.2019.

Mittelhochdeutsches Wörterbuch, hg. v. Kurt Gärtner, Klaus Grubmüller und Karl Stackmann, Stuttgart 2006ff., Onlineausgabe hg. v. Mainzer Akademie, Universität Trier (abgekürzt als **MHDWB**).

URL: <http://www.mhdwb-online.de/wb.php?buchstabe=A&portion=0>

Letzter Zugriff: 15.07.2019.

Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke, hg. v. Universität Trier, 1998–2019 (abgekürzt als **BMZ**).

URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=BMZ

Letzter Zugriff: 07.07.2019.

Abkürzungsverzeichnis

Adj.	Adjektiv
Adv.	Adverb
AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur
afz.	altfranzösisch
ahd.	althochdeutsch
Akk.	Akkusativ
Alem.	Alemannisch
alem.	alemannisch
Art.	Artikel
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
Auft.	Auftakt
Ba	siehe Literaturverzeichnis → Deutsche Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts
Be	siehe Literaturverzeichnis → Beyträge zur Kenntniss der altdeutschen Sprache und Litteratur, Bd. 1, Theil 1: Minnesinger
Beitr.	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
BMZ	siehe Literaturverzeichnis → Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
DWb	siehe Literaturverzeichnis → Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm
C	Codex Manesse
DA	Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters (1937–1944); Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters (1950–)
Dat.	Dativ
Dem.-Pron	Demonstrativpronomen
DRW	siehe Literaturverzeichnis → Deutsches Rechtswörterbuch (online)
dt.	deutsch
Dt. Ms.	Deutscher Minnesang
DU	Der Deutschunterricht. Vereinigt mit „Diskussion Deutsch“. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung
DVj	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

Euph	Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte
F.	Femininum
frnhd.	frühneuhochdeutsch
frz.	Französisch
Fs	Festschrift
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
Gen.	Genitiv
Germ.	Germania. Vierteljahresschrift für deutsche Altertumskunde
GGA	Göttingische gelehrte Anzeigen
GLMF	Germania Litterraria Mediaevalis Francigena
GRLMA	Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters
GRM	Germanisch-romanische Monatsschrift
H	siehe Literaturverzeichnis → Minnesinger
IASL	Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
Interj.	Interjektion
Jh.	Jahrhundert
KLD	siehe Literaturverzeichnis → Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts
Konj.	Konjunktiv
L	siehe Literaturverzeichnis → Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangesprüche
lat.	Lateinisch
LdM	siehe Literaturverzeichnis → Lexikon des Mittelalters
Lexer	siehe Literaturverzeichnis → Lexer, Mittelhochdeutsches Wörterbuch
M.	Maskulinum
M	siehe Literaturverzeichnis → Leiche und Lieder Ulrichs von Winterstetten
m	männlich
Ma	Mittelalter
ma	mittelalterlich
MBDB	Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank
md	mitteldeutsch
metr.	metrisch
MF	siehe Literaturverzeichnis → Des Minnesangs Frühling

MGG	siehe Literaturverzeichnis → Die Musik in Geschichte und Gegenwart (online)
Mhd	Mittelhochdeutsch
mhd.	mittelhochdeutsch
mlat.	mittellateinisch
Monatshefte	Monatshefte für den Deutschunterricht, deutsche Sprache und Literatur
MTU	Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
MWB	siehe Literaturverzeichnis → Mittelhochdeutsches Wörterbuch
N.	Neutrum
nfrz.	nordfranzösisch
Neophil	Neophilologus. An international journal devoted to the study of modern and medieval language and literature.
NF	Neue Folge
Nom.	Nominativ
obd.	oberdeutsch
Part.	Partizip
PhSt	Philologische Studien und Quellen
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
Poetica	Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft
Poss.-Pron.	Possessivpronomen
Präd.	Prädikat
prov.	provenzalisch
r	recto
Rel.-Pron.	Relativpronomen
RGL	Reihe Germanistische Linguistik
RL	siehe Literaturverzeichnis → Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft
rom.	romanisch
Rom. Jb.	Romanistisches Jahrbuch
RUB	Reclams Universalbibliothek
SMS	siehe Literaturverzeichnis → Schiendorfer, Die Schweizer Minnesänger
St. med.	Studii medievali
stV	starkes Verb
Subj.	Subjekt
Subst.	Substantiv
swV	schwaches Verb

UvW	Ulrich von Winterstetten
V.	Vers
v	verso
Vers.	Versikel
VL	siehe Literaturverzeichnis → Verfasserlexikon
w	weiblich
WdF	Wege der Forschung
ZfdA	Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur
ZfdPh.	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfG	Zeitschrift für Germanistik
ZfMw.	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZfrPh.	Zeitschrift für romanische Philologie
ZfSL	Zeitschrift für französische Sprache und Literatur

Kurzzusammenfassung zur Dissertation

Die Lyrik Ulrichs von Winterstetten. Edition und Kommentar. Übersetzung und Interpretation.

Ulrich von Winterstetten (1241-1280) zählt mit seinen Leichs und Liedern zu den bedeutenden Dichtern des 13. Jahrhunderts. Dennoch wird seine Lyrik insbesondere in der frühen germanistischen Forschung unter dem Etikett epigonaler Dichtkunst gehandelt, später dann als inhaltsleere Formartistik. Obwohl diese Bewertung aufgrund ihrer forschungsgeschichtlichen Genese in Zweifel zu ziehen ist, wirkt sie bis in die aktuelle Forschungssituation hinein und beeinflusst noch heute das Bild des Dichters. An dieser Stelle setzt die vorliegende Dissertation an.

Die Arbeit verdeutlicht in einem ausführlichen Forschungsbericht zunächst den Zusammenhang zwischen der auf Setzungen der Genieästhetik beruhenden ästhetischen Negativbewertung der Lyrik in der frühen mediävistischen Forschung und dem begrenzten Interesse an jener in der jüngeren Forschung. Während die stark dem Originalitätsgedanken verschriebene frühe mediävistische Forschung den Repetitionsmustern der Winterstettenschen Lyrik abwertend gegenübersteht, fokussiert sich Hugo Kuhn erstmals auf deren Funktion. Allerdings erweist sich auch der von Kuhn geprägte Begriff der „Formvirtuosität“ Ulrichs von Winterstetten als problematisch, da er häufig allein auf äußere Formenmerkmale der Lieder und Leichs bezogen wird – die Auseinandersetzung mit Inhaltsaspekten bleibt weiterhin Desiderat.

Eine grundlegende Neuperspektivierung des Winterstettenschen Œuvres kann nur auf der Grundlage einer Methodik gelingen, die der spezifischen Poetik mittelhochdeutscher Minnelyrik Rechnung trägt. Durch einen ganzheitlichen Zugriff auf die Texte mit einer handschriftennahen Edition, einer Gesamtübersetzung sowie einer ausführlichen Kommentierung und Interpretation wird das ausgefeilte Wechselspiel zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten der Lyrik abgebildet. Der Kommentar ist ein integraler Bestandteil der Übersetzung, die allein nicht in der Lage ist, sämtliche konstitutiven Merkmale des mittelhochdeutschen Textes in das Neuhochdeutsche zu überführen. Der Kommentar greift dort, wo die Übersetzung an ihre Grenzen stößt.

Die Interpretation ist auf die dialektische Beziehung zwischen Tradition und Innovation fokussiert. So wird gezeigt, dass die ostentativen Bezüge auf die literarische Tradition als bewusst eingesetztes Mittel der Bedeutungsgenese fungieren und folglich Teil des poetischen Kalküls der Texte sind. Im Rekurs auf das Theoriemodell der Intertextualität wird außerdem deutlich, dass der überwiegende Teil der im frühen Winterstettenschen Forschungsdiskurs als Entlehnung oder Übernahme ausgewiesenen Verse nicht als Prätext-, sondern als Gattungsreferenz auszuweisen ist. Der systemreferentielle Charakter der Lyrik bildet die Voraussetzung für eine kreative Auseinandersetzung mit der damaligen lyrischen Tradition, da die Partizipation am poetologischen Diskurs natürlich dessen Markierung voraussetzt.

Anlehnend an die Poetik mittelhochdeutscher Minnelyrik, legt diese Arbeit neben dem Theoriemodell der Intertextualität einen weiteren Fokus auf die Inszenierung der textinternen Kommunikationsebenen. Die Interpretationen zeigen, dass im Œuvre Ulrichs von Winterstetten zwei einander wechselseitig bedingende semantische Ordnungen voneinander zu unterscheiden sind: der Minnesang 1. und der Minnesang 2. Ordnung.

Die Ebene der subjektiven Minneerfahrung des Sänger-Ich, das als singendes und zugleich minnendes Ich eine klassische Doppelcodierung aufweist, wird als Minnesang 1. Ordnung bezeichnet. Das literarische Konzept der hohen Minne bleibt bei Ulrich entgegen seiner vermeintlichen Konventionalität weiterhin literarisch produktiv.

Zuweilen wird das Sänger-Ich durch eine Erweiterung der ursprünglichen Doppelcodierung um eine Ebene „ich singe“verstärkt als Sangkünstler inszeniert, wodurch die Poetizität der Minnewerbung in den Fokus rückt. Dieser metakommunikative Minnesang, der die 2. Ordnung bildet, kommt einer Stilisierung der Minnewerbung als ästhetisches Ereignis gleich. Sie bietet dem Dichter die Chance, Möglichkeiten des Freudeerwerbs und der -vermittlung durch Minnesang auszuloten. So wird im uvre etwa vorgeführt, dass der Vollzug von Minnewerbung unter der Bedingung seiner eigenen Poetizität *fröide* bewirken kann – und zwar auch beim Sänger-Subjekt selbst.

Durch dieses Modell zur Vermittlung unmittelbarer höfischer *fröide*, das auf der Sublimation der Minne- in eine Sangfreude beruht, macht Ulrich den poetologischen Spielraum des Werbeliedes sichtbar, den jenes trotz seiner Regelmtigkeit bietet. Dass diese Sublimationsleistung mit Ausnahme der Leichs im Medium des Werbeliedes vorführt wird, stellt dabei eine besondere Pointe dar. Denn statt das Konzept der hohen Minne zu konterkarieren, unterstreicht Ulrich dessen Gültigkeit kontinuierlich und markiert damit, dass die Minneethik dem Singen auch weiterhin seine höfische Verbindlichkeit verleiht.

Des Weiteren dient der Minnesang 2. Ordnung dem Dichter dazu, seinem hohen künstlerischen Anspruch an die Ausgestaltung des Minnethemas Ausdruck zu verleihen. Mittels der Realisierung des Minnethemas als Ausdruck von Kunstschaffen wird dieses zu einem Medium der Selbstreflexivität von Dichtung. Durchkomponierte Argumentations- und Strophenverlufe sowie dicht geknüpfte Begriffscluster mit entsprechender semantischer Stringenz lassen im Wechselspiel mit der formalen Artistik den hohen poetologischen Anspruch des Dichters an das Dichten erkennen.

Die Arbeit zeigt somit, dass Ulrich von Winterstetten „alte“ Themen nicht bloß reproduziert, sondern diese als Ausgangspunkt und literarisches Vehikel nutzt, um seine Position im zeitgenössischen poetologischen Diskurs über die Minne und das Dichten zu markieren.

Lebenslauf

Name: Lisa Kranig
Geburtsdatum/-ort: 03.06.1983 in Uelzen
Anschrift: Klopstockstraße 22, 18057 Rostock
Tel.: +49 176 62501077
Email: Lisa.Kranig@gmx.de

Aktuell

seit 07/2019 [Lehrerin](#)
RecknitzCampus Laage

- Ernennung zur Studienrätin am 30.06.2020

Wissenschaftlicher Werdegang

08/2018 – 06/2019 [Arbeit am Dissertationsprojekt](#)
02/2016 – 04/2016 [Abschlussstipendium im Rahmen des Professorinnenprogramms II](#)
Prorektorat für Internationales, Gleichstellung und
Vielfaltsmanagement, Universität Rostock
10/2011 – 09/2014 [Promotionsstipendium](#)
Interdisziplinäre Fakultät, Department „Wissen – Kultur –
Transformation“, Universität Rostock
08/2011 [Wissenschaftliche Hilfskraft](#)
Universität Rostock, Interdisziplinäre Sommerakademie
04/2010 – 01/2017 [Promotionsstudium](#)
Universität Rostock

Lehrerfahrung

09/2013 – 03/2014 [Lehrauftrag im IDS-Modul „Wissenskulturen und Medienwandel“](#)
Zentrum für Qualitätssicherung in Studium und Weiterbildung,
Universität Rostock

- Seminartitel: „Intertextualität“

08/2013 [Lehreinheit bei der Interdisziplinären Sommerakademie Rostock 2013](#)
Universität Rostock

- Titel: „Kulturelle Missverständnisse“

08/2012 [Lehreinheit bei der Interdisziplinären Sommerakademie Rostock 2012](#)
Universität Rostock

- Titel: „Sänger und Spielleute als mittelalterliche Kommunikationsmedien“

04/2012 – 09/2012

Lehrauftrag

Institut für Germanistik, Universität Rostock

- Seminartitel: „Die Entdeckung der Liebe: Minnesang“

Projekte und Drittmittelanträge

08/2015

Interdisziplinäre Sommerakademie Rostock: „Modernes Mittelalter“

Universität Rostock

- Drittmittelantrag beim Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD)
- Organisation und Durchführung der Sommerschule

08/2013

Interdisziplinäre Sommerakademie Rostock: „Im Wald der Übersetzungen. Aktuelle Wege und Perspektiven des Übersetzens“

Universität Rostock

- Organisations- und Lehrtätigkeiten (s.o.)

08/2012

Interdisziplinäre Sommerakademie Rostock: „Der mediale Mensch“

Universität Rostock

- Organisations- und Lehrtätigkeiten (s.o.)

05/2012

Wettbewerb „Studium Optimum“

Universität Rostock

- Drittmittelantrag zur Realisierung der Seminarreihe „Wissenskulturen und Medienwandel“ (von 10/2012 – 09/2015) im Modul „Interdisziplinäre Studien“ (IDS)

11/2012

Interdisziplinäres Symposium: „Wenn Chronisten singen und Sänger Geschichte schreiben: Texte des Mittelalters zwischen zeitgenössischer Performativität und moderner Performanz“

Universität Rostock

- Organisation und Durchführung durch den Arbeitskreis mediävistischer NachwuchswissenschaftlerInnen (AmN)

Universitäre Mitgliedschaften

10/2012 – 09/2014

Mitglied des Fakultätsrates der Philosophischen Fakultät

Universität Rostock

03/2012 – 07/2013

Mitglied des Graduiertenrates

Universität Rostock

03/2012 – 07/2013

Sprecherin der Promotionsstipendiaten der Interdisziplinären Fakultät im Department „Wissen – Kultur – Transformation“

Interdisziplinäre Fakultät, Universität Rostock

seit 09/2011

Mitglied im Arbeitskreis mediävistischer NachwuchswissenschaftlerInnen

Universität Rostock

Beruflicher Werdegang

11/2018 – 12/2018	Vertretungslehrerin Warnowschule Papendorf
05/2018	Zweites Staatsexamen (Note: 1,4)
02/2017 – 07/2018	Referendariat für das Lehramt an Gymnasien Schulcampus Rostock-Evershagen
02/2016 – 09/2016	Wahlkreismitarbeiterin bei Heidrun Bluhm, Mitglied des Bundestages Wahlkreisbüro Rostock
2007 – 2016	Ground Handling und Shore Excursion Sartori & Berger Kiel/Rostock Betreuung von Kreuzfahrtgästen bei der Ein- und Ausschiffung und bei Landausflügen in den Sommermonaten
01/2011	Erstes Staatsexamen (Note: 1,3)
10/2003 – 03/2010	Studium des Lehramts an Gymnasien Universität Rostock Fächer: Deutsch, Englisch, Spanisch im Beifach
10/2002 – 09/2003	Studium der Biowissenschaften Universität Osnabrück
2002	Allgemeine Hochschulreife (Note: 2,6)

Auslandserfahrung

2005 – 06/2006	Fremdsprachenassistentin beim Pädagogischen Austauschdienst (PAD) St. Bede's Interchurch Comprehensive School, Cambridge, Großbritannien 01/2006 – 04/2006 Teilnahme an einem Seminar zur Englischen Literatur an der University of Cambridge, Institute of Continuing Education

Ehrenamtliches Engagement

seit 04/2020	Mitglied der Gewerkschaft für Erziehung und Wissenschaft (GEW)
seit 07/2014	Mitglied der Rostocker Bürgerschaft Fraktion: DIE LINKE.Partei seit 2019: Vorsitzende des Kulturausschusses
03/2010 – 06/2012	Teamerin im Netzwerk für Demokratie und Courage e.V. (NDC) Rostock, Mecklenburg-Vorpommern

Rostock, den 03.01.2022

Liste der Veröffentlichungen

- „Eine Frage der Sichtweise. Vom unterschiedlichen Umgang mit literarischem Wissen“ (gemeinsam mit Melanie Lange und Ralf Modlich). In: *Traditio et Innovatio* (Forschungsmagazin der Universität Rostock), 01/2012, S. 46f.
- „Kulturkontakte praktisch und theoretisch. Erste Interdisziplinäre Sommerakademie Rostock ein voller Erfolg“ (gemeinsam mit Prof. Clemens Cap). In: *Traditio et Innovatio* (Forschungsmagazin der Universität Rostock), 01/2012, S. 21f.
- „Alles Ansichtssache? Zur Neubewertung von Forschung“ (gemeinsam mit Peter Diderich, Melanie Lange und Ralf Modlich). In: „Universität Rostock. Beilage zur Profillinie Wissen – Kultur – Transformation“ in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 21349, 02.06.2012, S. B4.

Eidesstattliche Versicherung

(Erklärung gemäß § 7 Absatz 2 Buchstaben a der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock (vom 15. März 2013))

Name: **Kranig, Lisa**

Anschrift: **Klopstockstraße 22, 18057 Rostock**

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation mit dem Titel

Die Lyrik Ulrichs von Winterstetten. Edition und Kommentar. Übersetzung und Interpretation.

selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Ich versichere weiterhin, dass die vorliegende Dissertation weder insgesamt noch ausschnittsweise für die Erfüllung einer Auflage im Sinne von § 6, Absatz 2 und 5 der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock verwendet wurde und dass sie in keiner anderen akademischen oder staatlichen Prüfung vorgelegt wurde (§ 9, Absatz 7).

Rostock, den