

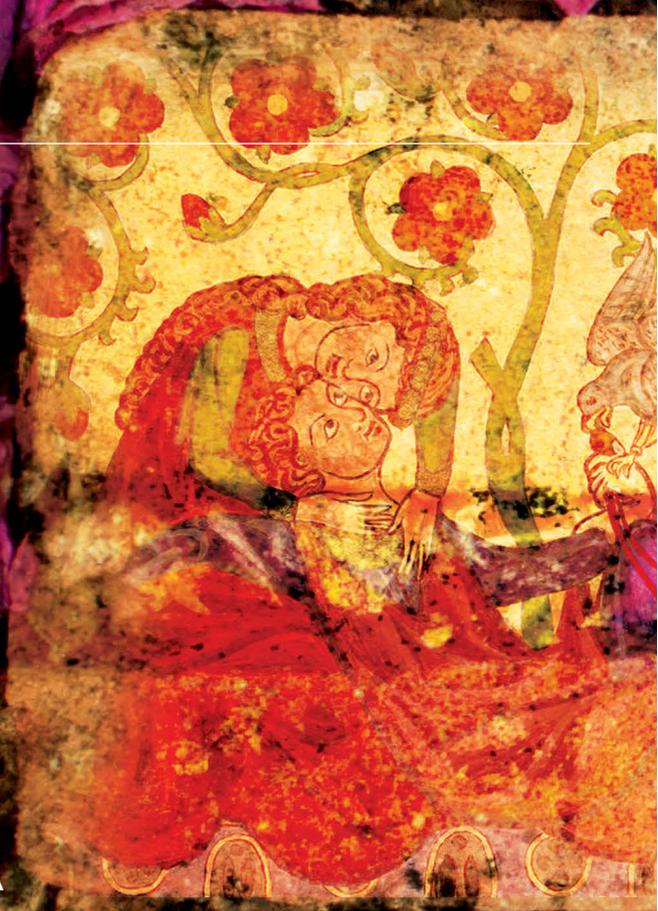
---

# Sagt mir jemand, was Liebe ist?

Deutschsprachige und tschechische  
Liebeslyrik des Mittelalters. Eine Typologie.

Sylvie Stanovská

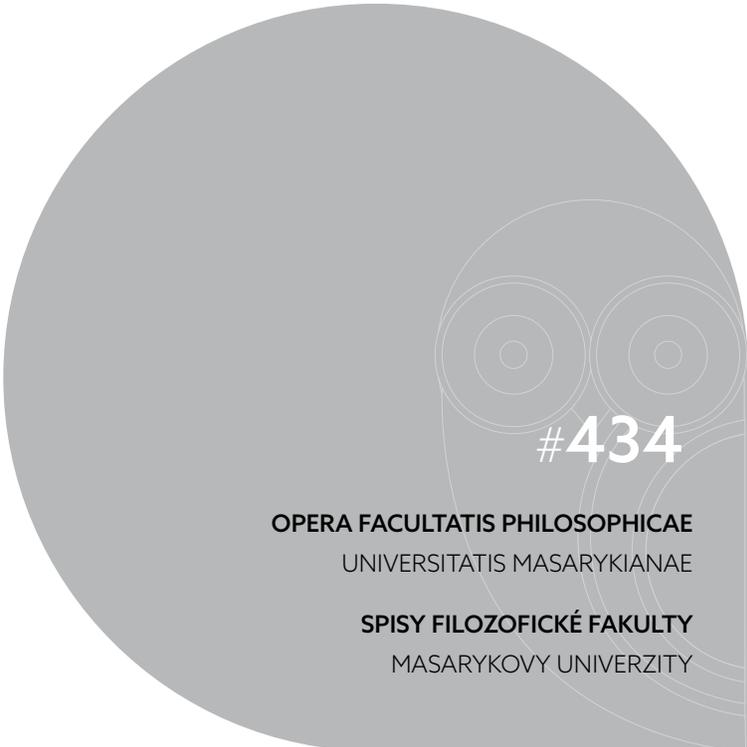
---



FILOZOFICKÁ FAKULTA  
MASARYKOVA UNIVERZITA

#434





#434

**OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE**  
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

**SISY FILOZOFICKÉ FAKULTY**  
MASARYKOVY UNIVERZITY

**muni**  
**PRESS**



---

# Sagt mir jemand, was Liebe ist?

Deutschsprachige und  
tschechische Liebeslyrik des  
Mittelalters. Eine Typologie.

Sylvie Stanovská

---



**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
MASARYKOVA UNIVERZITA

#434

BRNO 2015

## KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Stanovská, Sylvie

Sagt mir jemand, was Liebe ist? : deutschsprachige und tschechische Liebeslyrik des Mittelalters : eine Typologie / Sylvie Stanovská. – Vydání první. – Brno : Masarykova univerzita, 2015. – 327 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 434)  
ISBN 978-80-210-7960-1

821.162.3-1 \* 821.112.2-1 \* 82-146.2 \* 82.091 \* 82.09 \* (437.3) \* (430)

- česká poezie – 13.–15. století
- německá poezie – 13.–15. století
- milostná poezie – Česko – 13.–15. století
- milostná poezie – Německo – 13.–15. století
- milostné písně – Česko – 13.–15. století
- milostné písně – Německo – 13.–15. století
- literární vlivy
- literárněvědné rozborů
- monografie
- srovnávací studie
- Czech poetry – 13th–15th centuries
- German poetry – 13th–15th centuries
- love poetry – Czechia – 13th–15th centuries
- love poetry – Germany – 13th–15th centuries
- love songs – Czechia – 13th–15th centuries
- love songs – Germany – 13th–15th centuries
- literary influences
- literary criticism and history
- monographs
- comparative studies

82-1/-8 – Literatura různých forem a žánrů (o ní) [11]

809.1-809.9 – Literature in specific forms (on) [11]

Recenzovali: Prof. Dr. em. Gerhard Hahn (Universität Regensburg)  
Prof. Dr. em. Volker Mertens (Freie Universität Berlin)

© 2015 Sylvie Stanovská

© 2015 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8245-8 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-7960-1 (brožovaná vazba)

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-7960-2015

# INHALT

1. Thema und Zielsetzung der Arbeit .....	9
2. Minne und Minnesang – eine einleitende thematische Abgrenzung. ....	11
3. TEIL I	
– Der deutsche Minnesang – Die Autoren der Frühgruppe. ....	21
– Zusammenfassende Charakteristik des Liedschaffens der Autoren der Frühgruppe .....	52
– Die Autoren der „rheinischen“ Phase .....	70
– Zusammenfassende Charakteristik des Liedschaffens der Autoren der „rheinischen Phase“ des Minnesangs .....	95
– Die „klassischen“ Autoren und ihre Minnekonzepte .....	118
– Der deutsche Minnesang im 13. und 14. Jahrhundert. Ein Ausblick ...	159
– Jüngere deutsche Liebeslieddichtung im Licht der gegenwärtigen Forschung .....	181
4. TEIL II	
– Alttschechische Liebeslieddichtung. Versuch einer Charakteristik .....	187
– Liedtypen I-VIII im Licht des deutschsprachigen Minnesangs, der Zusam- menhang mit der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung .....	187
– Zusammenfassende Charakteristik der alttschechischen Liebeslieddichtung vor dem Hintergrund des späteren deutschen Minnesangs und der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung .....	302
Auswahlbibliographie .....	311

Abgekürzt zitierte Literatur .....	329
Register der Liedanfänge .....	330

Motto:

---

„... v nemilosti túhú lkaji...“

( „...in Ungnade geraten, seufze ich vor Sehnsucht...“ )

anonymer alttschechischer Dichter

„...ich minne die, diu mirs niht wil vertragen...“

( „...ich minne die, die mir keinen Schritt weit entgegenkommt...“ )

Rudolf von Fenis – Neuenburg



# THEMA UND ZIELSETZUNG DER ARBEIT

Das Ziel der vorliegenden komparatistischen Arbeit ist es, den deutschen Minnesang und die jüngere deutsche Liebeslieddichtung mit der altschechischen Liebeslieddichtung so zu vergleichen, dass Letztere in ihrer Wesensart und ihrem Traditionszusammenhang genauer, als bisher geschehen, erfasst werden kann. Diese Erwartung leitet sich zum einen daraus ab, dass die Erforschung der deutschen Lieder methodologisch und sachlich weiter vorangetrieben ist und mit Erkenntnisgewinn auf die tschechischen Lieder übertragen werden kann; zum anderen daraus, dass gerade die deutsche Liebeslieddichtung von beträchtlichem Einfluss auf die später einsetzende benachbarte altschechische war. Die Untersuchung soll ermöglichen, die altschechische Liebeslieddichtung noch genauer in den Strom der europäischen courtoisen Lyrik einzuordnen.

Im ersten Teil der Arbeit werden ausgewählte deutsche Minnelieder interpretiert, die charakteristisch sind für die Entwicklungsphasen dieser Gattung. Die Interpretationen münden jeweils in eine zusammenfassende Charakteristik dieser Phasen nach bestimmten Gesichtspunkten wie Rollen und Rollenbeziehungen, Motiven, Werbungsstrategien, die den gezielten und systematischen Vergleich mit den altschechischen Liedern ermöglichen.

Im zweiten Teil der Arbeit werden die altschechischen Liebeslieder, die bereits nach den Kriterien, die sich aus dem ersten Teil ergeben haben, in sich typologisch angeordnet sind, einer eingehenden Interpretation unterzogen. Dabei werden nicht nur die systematisierten Merkmale des deutschen Minnesangs vergleichend beigezogen, sondern auch die Merkmale der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung, die der altschechischen zeitlich näher steht. Da diese aber nicht

im Maße des Minnesangs systematisierbar sind, werden einzelne deutsche Lieder, die die Breite dieser späteren Entwicklung abstecken, den tschechischen Liedern gegenübergestellt. Dabei wird zur leitenden Frage, und zwar nicht nur für die altschechischen Lieder, sondern auch für die deutschen dieser Spätphase, was als „alt“, was als „neu“ angesehen werden kann beziehungsweise, wie sich Altes und Neues, Traditionelles und Innovatives mischen, eine Erscheinung, die besonders für den tschechischen Bereich charakteristisch zu sein scheint. Die Untersuchung mündet in eine zusammenfassende Charakteristik der altschechischen Liebeslieddichtung.

Die Anregung zu dieser Abhandlung ergab sich aus vielen Diskussionen über den deutschen Minnesang im Vergleich mit der altschechischen Liebeslieddichtung, die ich mit meinem Lehrer Prof. em. Dr. Gerhard Hahn an den Universitäten Regensburg und Brno führen konnte und dem ich für seine inspirierende und hilfreiche Unterstützung bei meinen Forschungen zu großem Dank verpflichtet bin. Eine wichtige Ergänzung waren auch seine Vorlesungen zum deutschen Minnesang, die er in der Zeit von 1992 bis 1995 in Regensburg gehalten hat. Die Untersuchung wäre nicht ohne einen längeren Forschungsaufenthalt an einer deutschen Universität durchführbar gewesen; dankend hebe ich die Unterstützung hervor, die ich als Forschungsstipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung in den Jahren 2004–2005 erfahren habe. Ich möchte an dieser Stelle meinen herzlichen Dank auch allen Mitgliedern des Lehrstuhls für Deutsche Sprachwissenschaft an der Universität Regensburg aussprechen, voran Herrn Prof. Dr. Albrecht Greule, nicht nur für Hinweise und Ermutigung, sondern auch für die Möglichkeit der Benützung von Räumen und Geräten des Lehrstuhls im Zeitraum meines jüngsten, von der Alexander von Humboldt-Stiftung erneut geförderten und für mich sehr wichtigen Forschungsaufenthaltes in der Endphase meiner Forschungen seit Oktober 2009 bis Ende Dezember 2009.

Einen aufrichtigen Dank möchte ich letztlich gerne auch meiner „Alma Mater“, der Masaryk-Universität Brno, insbesondere den Kollegen im Editionsrat der Philosophischen Fakultät aussprechen, die mir mit ihrem Entgegenkommen ermöglicht haben, meine Habilitationsschrift im Rahmen der Schriftenreihe unserer Fakultät in Buchform zu veröffentlichen.

Möge diese Schrift die befruchtende, veredelnde und auch für unser Zeitalter in Vielem richtungswisende Rolle der hohen geistigen Kultur des höfischen Europas, insbesondere die einigende Verflochtenheit des deutschsprachigen, des tschechischsprachigen und des lateinischsprachigen Mitteleuropas, wie sie insbesondere unsere Länder der Böhmisches Krone bezeugen, vielseitig beleuchten.

In Brno, am 4. März 2015

Sylvie Stanovská

# MINNE UND MINNESANG – EINE EINLEITENDE THEMATICHE ABGRENZUNG

Was ist Minne? Minne ist eine spezifisch-historische Form einer liebenden Mann-Frau-Beziehung. Ihr sozialer Ort ist der Adelshof. Wir können die Minne mit dem Begriff „höfische Liebe“ („amour courtois“) gleichsetzen. Damit wird jedoch nicht nur der soziale Ort gemeint, sondern auch der dazugehörige kulturelle Umkreis, in dem sie ein bedeutendes Element darstellt. Sie wird zu einem Bestandteil der höfischen Kultur, in der ein neuartiges Menschenbild entfaltet wird, das „höfisch-ritterliche Menschenbild“.

Außer einer genealogischen Bestimmung des höfischen Menschen (als Sohn eines adeligen Vaters) und einer christlichen Heilsbestimmung (des ritterlichen Christseins im Rahmen der Schöpfungsordnung und Heilsgeschichte) entwickelt der höfische Mensch (Ritter) aufgrund des Minne-Begriffs ein neues Selbstverständnis, das sich auf seiner Beziehung zu einer höfischen Frau gründet.

Diese Beziehung unterscheidet sich von den legitimierten und konventionalisierten der damaligen Zeit:

- von der christlichen Ehebeziehung, in der die „Triebkanalisierung“ und Nachwuchszeugung legitimiert ist;
- von der feudalen Ehepraxis, die durch Besitz- und Machtbewahrung und
- mehrung bestimmt ist,  
aber auch von der stillschweigend in Anspruch genommenen Praxis der Triebausübung („Nebenfrauen“, amouröse Abenteuer).

Wie kann man demgegenüber Minne auffassen?

- als „freie“ Partnerwahl außerhalb der genannten Konventionen.

- als Wahl nach dem inneren Wert der Partnerin (*güete*), die in ihrer Erscheinung (*schoene*) zum Ausdruck kommt.
- als eine Beziehung, in der die Partnerin oder der Partner zum Lebenssinn und -ziel erklärt wird, das ganze Leben auf sie oder ihn ausgerichtet wird.
- als eine Beziehung, die in Treue und Beständigkeit (*triuwe, staete*) lebenslang gelten soll (nicht nur für den Augenblick sexueller Befriedigung).

Auch in unserer heutigen Erfahrung des personalen Wertes des Partners, die wir „Liebe“ nennen, ist Wesentliches aus der Minne-Vorstellung des 12. / 13. Jahrhunderts enthalten, natürlich unter verschiedenen Beeinflussungen und Brechungen, die die späteren Jahrhunderte brachten.

Um wenigstens einen der wichtigsten Unterschiede zu nennen: Die Werthafteigkeit des Partners, die unsere Wahl heute bestimmt, hat die Form unverwechselbarer Individualität (eines bestimmten Charakters, der Gesichtszüge, der un-nachahmlichen Art des Gehens, des Sich-Verhaltens, des Sprechens usw.). Im 12. / 13. Jahrhundert stellte sich dieser „Wert“ demgegenüber als ein allgemeines, „entindividualisiertes“ Idealbild dar.

Das heutige höfliche Benehmen eines Mannes gegenüber einer Frau, seine Höflichkeitsgestik und verbale Kommunikation sind im Wesentlichen von der neuen höfischen Verhaltensnorm des 12. Jhs. abgeleitet und bilden bis zum heute einen festen Bestandteil der Etikette unseres Alltags- und Festtagslebens.

Wir beschäftigen uns also mit der Minne als einem historisch gewordenem Phänomen, dessen mentale Gültigkeit – im Rahmen der bereits angerissenen geschichtlichen Wandlungen – bis zu unserer heutigen Zeit reicht.

Um jedoch die Minne in ihrer Grunddisposition richtig einzuschätzen, muss gleich hinzugefügt werden, dass sie in erster Linie ein rein oder vorwiegend **literarisches** Phänomen war, dass sie also nur oder vorwiegend in der Literatur existierte. Es galt also nicht das folgende Verhältnis: Reale Minnebeziehungen zwischen adeligen Damen und Herren wurden in der Literatur „abgebildet“. Sondern: **Die in der Literatur entwickelte Vorstellung von Minne** hat vielleicht **reale Minnebeziehungen hervorgerufen**, die vielleicht wieder **auf die Literatur zurückwirkten**. In unserer Zeit sprechen von Minne jedenfalls nur literarische Quellen.

**Minne** war ein komplexes und vielschichtiges Phänomen. Die in der Literatur vorgetragenen Minnevorstellungen waren u. A., aber zunächst und vor allem durch die literarischen Gattungen bestimmt. Es gibt also, in einer etwas zugespitzten Formulierung:

- die Minne des Minnesangs,
- die Minne des höfischen Romans („Minneehe“)

- die Minne der „Heldenepik“
- die Minne der epischen Kleindichtung (Märe)
- die Minne der Sangspruchdichtung

und innerhalb des Minnesangs wieder

- die Minne des „hohen Minneliedes“
- die „Kreuzzuglied“-Minne
- die „Tagelied“-Minne
- die „Pastourellen“-Minne usw.

Dabei werden nicht nur unterschiedliche inhaltliche Akzente gesetzt, sondern unterschiedlich ist, unauflöslich damit zusammenhängend, auch die Darbietungsweise des Minnethemas:

- ob beispielsweise das „Ich“ als „Betroffener“ reflektierend vorgeführt wird
- ob die Geschichte von den Minnenden erzählt wird
- ob über Minne „belehrt wird“ usw.

Ich beschränke mich in meiner Darstellung auf die Minne des Minnesangs und ihre fazettenreichen Darbietungsformen im deutschen Minnesang und – vergleichend – in der altschechischen höfischen Liebeslieddichtung.

Das „Medium“, die Darstellungsform der Minne ist der **Minnesang**. Was ist Minnesang? Es ist an erster Stelle **Liebeslyrik**. Um gleich das Grundsätzlichste zu erfassen:

Es ist eine künstlerische, höchststilisierte und hochritualisierte lyrische Aussage (Lied) über Minne und Minnebeziehungen, die das ganze Mittelalter hindurch in erster Linie und vorwiegend von Liebe eines höfischen Mannes zu einer höfischen Dame oder (in den späteren Phasen dieser Kunst immer weniger) von Liebe einer höfischen Dame zu einem höfischen Ritter handelt.

Diese scheinbar reale Aussage nimmt jedoch – und dieser Zug ist für sie geradezu konstitutiv – das Gewand einer Fiktion an:

Die Gestalt der Dame verbirgt in sich den **höchsten Grad** an überhaupt vorstellbarer **Idealität**, die im Minnelied auftretenden Protagonisten stehen als **fiktive Idealgestalten** da; **stellvertretend** für die Mitglieder der höfischen Gesellschaft.

Die adelige Schicht möchte durch den Filter der Minne und des Minnesangs

– in der Richtung nach außen von der konkurrierenden Schicht des kirchlichen Klerus (der „pfaffen“) wie von der Schicht der „gebûren“ abgegrenzt werden (Minne und Minnesang üben eine **abgrenzende, integrative** Funktion aus)

## Minne und Minnesang – eine einleitende thematische Abgrenzung

- in derselben Richtung von der Außenwelt in ihrem Selbstverständnis bestätigt und wahrgenommen werden (Minne und Minnesang üben eine **repräsentative** Funktion aus)
  - in der Richtung nach Innen durch das Anstreben der Idealität, das in der Verwirklichung der höfischen Werte besteht, ethisch „erzogen“ und geläutert werden (Minne und Minnesang üben **edukatorische** Funktion aus)
- In diesem Sinne sind Minne und ihre Aufführungsform Minnesang – neben anderen Aspekten – auch als ein **faszinierendes didaktisches Modell** aufzufassen.

Es wurde oben angedeutet, dass die Minneidee eine Einheit der äußeren Schönheit und des inneren Wertes der Dame einschloss. Es ist die Errungenschaft und ein Novum der mittelalterlichen weltlichen Lyrik, die erotische Ausstrahlungskraft der höfischen Dame mit der ethischen Dimension ihrer Persönlichkeit unauflöslich so zu verbinden, dass sie – hyperbolisch – die Idee eines **absoluten Guten – *summum bonum*** – darstellt. Sie besitzt im absoluten Maße die höfischen Grundwerte der (hier in der Originalsprache der damaligen Zeit – **in Mittelhochdeutsch** – angeführten) Begriffe *staete, triuwe, êre, mâze, zuht, kiusche*, etc. Der Ritter – erst auf dem Weg zur ethischen Vervollkommnung – bemüht sich um die bestmögliche Aneignung dieser Grundtugenden.

Als ein Teil der höfischen Literatur, die hauptsächlich bei festlichen Gelegenheiten an Adelshöfen oder bei Hoftagen, beim höfischen Fest aufgeführt, gelesen oder diskutiert wurde, trugen die Minneidee und der Minnesang wesentlich zur **adeligen öffentlichen Selbstrepräsentation** bei als eine gesellschaftskonstituierende Komponente. In ihrer fiktionalen literarischen Darstellungsform war Minne etwas viel Bedeutungsvolleres, Einflussvolleres, Wirklichkeitsmächtigeres als das eine oder das andere „reale“ Minneverhältnis zwischen zwei höfischen Menschen. So wurde sie immer von europäischem Adel – natürlich in spezifischer nationaler Ausprägungsform und Sonderentwicklung – wahrgenommen und getragen.

Nun zu einem weiteren grundlegenden Aspekt des Minnesangs. Diese **Kunst** ist – was von der Mehrheit der Forscher heute anerkannt wird – immer in seiner **Rollenhaftigkeit** aufzufassen.<sup>1</sup> Die Fiktionalität des Minnesangs und seine integrative sowie repräsentative Funktionen eröffneten für das Publikum die Möglichkeit, sich mit den „Rollen“, in denen die Figuren im Minnelied auftreten, zu identifizieren. Der Grund dafür war das Streben danach, die höfischen Tugenden, das Sich-

---

1 Bis heute besteht eine Forschungsdiskussion über die Art und Grad der Fiktionalität bzw. der Realitätsnähe des Minnesangs (vgl. Warning, Haferland, Strohschneider, J.-D. Müller, Schilling). Für das komparatistische Vorhaben, das sich zunächst auf der Textebene abspielen muss, sind diese Ansichten jedoch nicht von ausschlaggebender Bedeutung.

Orientieren am höfischen Menschenbild, die Auffassung des Minnesangs als repräsentativer Aussage über sich selbst, nicht zuletzt auch sein Begreifen als Mode.

Minnesang im allgemeinsten Sinne bot also folgende Rollen:

1. Rolle der **Minnedame**, bezeichnet in Mittelhochdeutsch vorwiegend als „frouwe“, „wîp“, „diu guote“ usw. , die als eine ideale Verkörperung der höfischen Werte verbildlicht wird.

2. Rolle **des Minnenden**. Er wird in Mittelhochdeutsch als pronominal als „ich“ oder als „ritter“ bezeichnet, als Mitglied der Hofgesellschaft gedacht, der sich auf dem Weg zur Realisierung der höfischen Werte befindet und durch die Dame sittlich geadelt wird.

(Zeitlich später hat sich diese Rolle aufgespalten – in die Gestalt des Minnenden und des Minnesängers, der über sein Singen reflektiert).

3. Rolle der **Minnegesellschaft** (in Mittelhochdeutsch „diu werlde“, „si“, „si alle“). Sie teilt sich u.U. auf die „friunde“ oder, öfters, die Feinde der Minnebeziehung („merkaere“, „huote“, „lügenaere“).

In spezifischer Auffächerung verzeichnete man im Liedschaffen des späteren Mittelalters dann neue Rollen: Die eines **Boten** oder eines **Wächters** in den weiteren Typen des Minneliedes.

In ihrer sozial-ethischen Verfasstheit wird die Gesellschaft erst bei **Walther von der Vogelweide** thematisiert.

Das Grundthema der Lieder, die **Werbung** eines Ritters um eine Dame und um den Lohn, der er sich von ihr erbittet – und dies ist ein in letzter Zeit m. E. allzu unrecht angezweifelt Postulat – unter dem Grundprinzip der **Variation**, d.h. des wort- und begriffsvariierenden Ausdrucks. Es wird nicht die Wiederholung, sondern ein hoher Grad des inhaltlichen Erfindungsvermögens und des hohen Variationspotentials angestrebt. Ein Grundprinzip ist die Variation des vorgegebenen Bestands: Der Rollen, der Rollenbeziehungen, der Motive, der Formulierungen etc.<sup>2</sup>

Zur Aufführung von Minnesang:

Die neuere Forschung rechnet grundsätzlich mit zweierlei Aufführungsmöglichkeiten:

---

<sup>2</sup> Haferland (2001) versteht die Varianten als bezogen auf den jeweiligen Liedvortrag. Variation sei nicht das poetische Grundprinzip des Minnesangs, sondern ist bedingt durch den jeweiligen Liedvortrag.

1. Mit der Möglichkeit des gesanglichen Vortrags = Minnesang vor der Gesellschaft der höfischen Zuhörer: Diese Darbietungsweise wurde traditionell als die vorrangige angesehen.
2. mit der Möglichkeit, dass Minnesang (auch) als Lektüre für das **lesende Auge** bestimmt wurde. Gerade die neuere Erforschung des Minnesangs befasst sich mit dieser Möglichkeit als einer heutzutage noch nicht ausreichend dargelegten Darbietungsform, die gerade für die spätere Zeit der höfischen Kultur (späthöfische Zeit) kennzeichnend sein könnte. (Auch die größten Minnesang-Handschriften wurden ja als Sammlungen ohne Notenaufzeichnungen für das lesende Auge angelegt).<sup>3</sup>

Man darf annehmen, dass unter den Zuhörenden im Publikum Zuhörer von unterschiedlicher literarischer Bildung und entsprechender unterschiedlicher Rezeption des Vorgetragenen waren, insbesondere was den Realitäts- und Fiktionalitätsgehalt des Vorgetragenen anlangt.<sup>4</sup>

Die Texte zeigen einen hohen Variationsgrad an Grundbestandelementen.

Die Rollenfiguren, ihre Eigenschaften und ihre Beziehungen untereinander sind im Minnesang entsprechend idealisiert dargeboten. Die Art ihrer literarischen Vergegenwärtigung bedient sich wiederum der Prinzipien der Schematisierung und der Variation. Die Kunst des Minnesängers lag darin, Motive in sich zu variieren, die Abfolge der Motive zu variieren, Motive ineinander zu formulieren. Je mehr Motive mit einer einzigen Formulierung erfasst wurden, desto glänzender war die Kunst des Verfassers. Es mussten jedoch nicht immer alle Motive in jedem Lied ausformuliert werden, sie kommen oft nur in Andeutung vor oder sie fehlen ganz, vor allem wenn einige Motive besonders betont werden wie im Falle der meist verwendeten Liedtypen des klassischen Minnesangs, des Preisliedes oder der Minneklage.

**Variiert** wurden freilich auch die einzelnen inhaltlichen Grund- und Argumentationsbausteine, die hier vereinfacht als für die Minnekanzone (hohes Minnelied) geltend erörtert werden. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Preis der Minnedame
2. Darlegung der Leistung
3. Lohnforderung
4. Klage wegen Nichterfüllung
5. Reflexion über Gründe der Nichterfüllung

---

<sup>3</sup> Auch die überwiegende Mehrheit der Texte der altschechischen höfischen Lyrik wurde bereits ohne Notationen niedergeschrieben, die Noten findet man lediglich bei einigen wenigen Liedern der Streuüberlieferung.

<sup>4</sup> Vgl. u. A. J.-D.Müller, Strohschneider.

6. Reflexion über Konsequenzen – vorwiegend erneute Beteuerung des Weiterdienens (Beteuerungstopos des Weiterdienens)

Variiert wurden auch nicht zuletzt die formalen Elemente: die Strophenform und die Melodie.

Den damaligen realen sozial-gesellschaftlichen Grundkategorien entnommen und in der spezifischen Form der Minneidee umgesetzt ist die Vorstellung des **Diens-tes und des Lohnes**. Der Dienst des Minnenden, der sich in seinem Frauenpreis, seiner Lebensausrichtung auf die Dame kundtut, kann, muss aber nicht, von der Minnedame akzeptiert, gelohnt werden.<sup>5</sup> Der Zeitpunkt der Gewährung wird allerdings von der Minnedame festgelegt (die Akzeptanz des Werbens des Ritters seitens der Dame ist in Mittelhochdeutsch unter dem Begriff „genâde“ zusammenzufassen).

Minnesang ist – als eine seiner weiteren Grundcharakteristiken – ein Zeremoniell und ein Ritual im Rahmen höfischer Festlichkeit aufzufassen, als Vollzug im Nacheinander des mündlichen Vortrags.<sup>6</sup>

Das **13. Jahrhundert** – obwohl in vieler Hinsicht die Ideale des Hohen Minneliedes weiter pflegend – bringt auch neue Aspekte. Schweikle sieht das **Durchbrechen einer realitätsnäheren Sehweise** z. B. in Walthers „frouwe“ – Anklagen (*ich englobe sie niemer alle*) oder in den Liedern der „niederer“ Minne. Eine Überdimensionalisierung erfährt dann das Idealbild der Dame in den **Neidhartschen** „dörperlichen Persiflagen“ des „höfischen Minnetheaters“ um 1210.<sup>7</sup>

**Die neuen Tendenzen im Minnesang von 1300 bis zum Jahr 1400** lassen sich u. A. mit folgenden Begriffen erfassen:

- Das Sammlerinteresse. Die Sammlungen von Minnesang geben die Möglichkeit, die einzelnen Entwicklungsphasen und unterschiedliche Autoren gleichzeitig vor Augen zu führen (**Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen**). Die neuen Autoren konnten sich also zum ersten Mal komplex an der Tradition schulen und diese weiterentwickeln. Die Idee der hohen Minne wird jedoch vielfach beibehalten.
- Es entwickeln sich gleichzeitig neue Gattungen, vor allem Gegengesang (gegen die Konventionen der hohen Minne).

---

5 Der Lohn wurde bekanntlich eingestuft – von dem „gruoz“ der Dame bis zur Unio des Paares.

6 Zum Vollzugscharakter des Minesangs vgl. Kuhn (1969), Ortmann und Ragotzky (1990), J. D. Müller (1996).

7 vgl. Schweikle (1994), S. 27.

## Minne und Minnesang – eine einleitende thematische Abgrenzung

- Formalismus im Bau und auf der stilistischen Ebene (mehr dazu s. u. dem Teil: Der deutsche Minnesang im 13. und 14. Jahrhundert).
- Bei den neuen avancierten Autoren (wie vor allem bei **Mönch von Salzburg**) ist Minne weitgehend als konfliktfrei dargestellt (Problematisierung erfährt sie nur von der Seite der sog. Klaffer, oder durch die räumliche Trennung des Paares). Damit hängen auch die späteren stilistisch – rhetorischen Tendenzen zusammen: Vorliebe für Farbensymbolik und ihre Auslegung, Spiel mit Namensinitialen der Geliebten und Akzentuierung ihrer körperlichen Schönheit.
- Eine Neuentwicklung stellt auch die Personalisierung der lyrischen Aussage ( vor allem im Oeuvre **Oswalds von Wolkenstein** und **Hugos von Montfort-Bregenz**) dar.<sup>8</sup>
- Die zunehmende „Entproblematisierung“ der Liebesbeziehung sowie die Tendenz zur Schematisierung im Wortschatz sind auch für einen beträchtlichen Teil der deutschen Liederbuchlieder kennzeichnend.

Als weitere Tendenzen sind zu verzeichnen:

- Episierung
- Didaktisierung
- Eine zunehmende Konzentration auf die Liebeserfüllung und deren Akzentuierung
- Aufsprengen des adeligen Milieus, es kommen auch andere Milieus zur Sprache (im Oeuvre **Walthers, Neidharts** und vieler weiterer späteren Autoren)
- Es entstehen neue Gattungen (Minnebrief, Neujahrslied)

### Zur altschechischen Liebeslieddichtung:

Man muss voraussetzen, dass diese Tendenzen auch auf die altschechische Liebeslieddichtung einen Einfluss ausgeübt haben dürften. Sie wird einerseits mit den **neuen Gattungen** (wie z. B. Minnebrief, Tanzlied) repräsentiert, gleichzeitig hat sie das Motivgerüst der **alten Minneklage** und des **Preisliedes** in ihrer ursprünglichen Bedeutungstragweite in erstaunlicher Komplexität bewahrt. Es stellt sich daher die Frage, **woher** die Autoren diese klassische Ausprägung von Minneliedern kennen gelernt haben. Sie dürften Sammlungen zur Verfügung gehabt haben, die Altes und Neueres nebeneinander überliefert haben. Aus diesem Blickwinkel ist der vergleichende Ansatz dieser Arbeit, die die Wesensart der altschechischen Liebeslieder vor der Folie der traditionellen wie auch jüngeren deutschen weltlichen Liebeslieddichtung des Mittelalters zu bestimmen versucht, sicher berechtigt.

---

<sup>8</sup> Frei nach Brunners grundlegenden Abhandlungen zum Thema des späteren deutschen Liebesliedes um 1400 (1978, 1983).

---

TEIL I

**DER DEUTSCHE MINNESANG**

---



# DER DEUTSCHE MINNESANG

## Die Autoren der Frühgruppe:

- der von Kürenberg
- der Burggraf von Regensburg
- der Burggraf von Rietenburg
- Meinloh von Sevelingen
- Dietmar von Aist
- **Kaiser Heinrich** als ein Autor der Übergangsphase zwischen der frühen ritterlichen Liebeslieddichtung und dem rheinischen Minnesang

## Analysen der Schlüssellieder

### Die Frühgruppe<sup>9</sup>

#### Analyse 1

#### **Dietmar von Aist – Lied I – *Waz ist für daz trûren guot***<sup>10</sup>

a) Zur Form:<sup>11</sup>

Ein dreistrophiges Lied. Kombination von Langzeilen und einfachen (Kurz) versen, d. h. eine gemischte Strophenform.

---

9 Diese zusammenfassende Benennung dieser Gruppe von Lieddichtern geht auf L.P. Johnson zurück, der diesen Ausdruck in seiner Geschichte der deutschen Literatur (1999), S. 73–92. verwendet.

10 Die Nummerierung der Lieder geht auf die Edition von Schweikle (1993) zurück.

11 Bei der Betrachtung der grundsätzlichen Merkmale der Form der analysierten Lieder gehe ich von Schweikles Kommentar in seiner Edition (s.die Anm.10) der Minnelyrik aus.

Schema: 4 plus 4 ma

4 plus 4 ma

4wb

4wb

2wc – inhaltstragende Aussage – zwei Akzente mit Nachdruck  
werden verdeutlicht

4 plus 2wc – auch im letzten Kurzvers inhaltstragende Aussage.

Weibliche Kadenz sind eher nicht klingend zu lesen.

Im MFMT liegt eine andere Gliederung vor: vier Langzeilen, Binnenreim in der 3. Langzeile.

Es handelt sich um einen erweiterten Wechsel, zwei Strophen sind als ein Zwiegespräch aufgefasst, eine Strophe als Frauenstrophe.

Gliederungsmoment: der Paarreim.

b) zum Inhalt

1. Strophe (Frauenstrophe):

Sie wird eröffnet mit einer Frage nach einem Remedium gegen das *trûren* (die wehmütige Sehnsucht), die die Dame nach dem geliebten Mann empfindet (V.1).

Diese Äußerung der Dame wirkt eher als ein allgemeiner Merksatz, dessen Gültigkeit für die momentane Verfassung der Frau als kein wirkliches Hilfsmittel anzusehen ist. Dieses Remedium, wäre es hilfreich, ist für ihr Innerstes bestimmt (*herze*), das von Liebe „bedrängt“ ist (V.2). Im dritten Vers ändert sich die Sprecherperspektive – es spricht der „Erzähler“: die Sprecherin wird mit dem Begriff *frouwe schoene* näher bezeichnet. Es wird sowohl ihr sozialer Rang (Dame) als auch ihre äußere Vollkommenheit (Schönheit, Reiz) hervorgehoben. Das Lied wird fortgesetzt mit erneuter direkter Rede – das Sehnen der Dame könnte beendet werden – sie würde wohl mit dem Mann Kontakt anknüpfen (V.4). Das Hindernis stellt die Instanz der Aufsicht (*huote*, V.5) dar. Der konditional aufgebaute Nebensatz im V.5 trägt mit seiner schlagenden Kürze (Zweiheber) zur Steigerung der Spannung bei. Am Schluss der Strophe beteuert die Dame erneut ihre Liebe zum Mann – diesmal im gedanklichen Medium (sie vergisst ihn nie in ihren Gedanken).

Es herrscht hier Zeilenstil vor, die Grenzen der inhaltlichen Aussage decken sich mit den syntaktischen Einheiten. Eine Ausnahme stellt der elliptische V.5 dar.

Pointe: Die Minne ist noch unerfüllt, die Unmöglichkeit der Erfüllung liegt nicht an ihr, nicht an ihm, sondern an der *huote*.

2. Strophe:

Sie wird eröffnet mit einer Sentenz vom Munde des Mannes: ein Trostmittel für die Dame soll der höchste Maß an ihrer Beständigkeit (Treue – *grôziu staete*) sein, eine Frau, die dieses Maß an Treue besitzt, sei die *beste*, die Vollkommenste; der

ethische Bezug wird hier mit diesem Ausdruck hergestellt. Adjektivisch, mit dem Wort *grôziu* wird das Maß der Treue verdeutlichend hervorgehoben (V.1)

Diese Tröstung sieht die Dame in ihrer momentanen mentalen Disponiertheit, die in der vorausgehenden Strophe geschildert wird, als nicht ausreichend an (*des enmag ich niht gelouben*, 1. Halbvers der 2. Verszeile). Sie begründet ihre Aussage mit der Heftigkeit ihrer Liebesempfindung – ihr Innerstes – Herz – sei nicht erlöst. Sie will damit ausdrücken: Ich bin *staete*, aber die Beständigkeit bedeutet für mich keine Hilfe. Die eher rational aufgefasste Tröstung (des Mannes?, des Autors als Erzählers?) bedeute keine Linderung für ihre Sehnsucht.

Während die Haltung des Mannes eher als eine logische Argumentation aufzufassen ist, präsentiert sich die Frau als völlig von ihrem Minnegefühl überwältigt (V.3). Diese kleine Szene wird in den Zeile 3 und 4 vom Autor als ein Gespräch zwischen zwei Liebenden arrangiert. Sie stellt einen Perspektivenwechsel von der direkten Rede zum Erzählstil dar. Wichtig ist, dass sich das Gespräch im Moment ihrer Trennung ereignet (es ist möglich, diese Szene als einen Anklang an das Tagelied zu betrachten, der weiter nicht ausgeführt wird). Mit dem Vers 5 ereignet sich ein rasanter Wechsel der eher ruhigen Haltung des Mannes: Mit einem schlagartigen, verallgemeinernden Seufzer *owê minne!* wird die Bedrücktheit seiner Lage zur Sprache gebracht – in der Fortsetzung lesen wir – es wäre das einzig Vernünftige und eine Lösung, ohne die Leid bringende Minne zu existieren, der Minne zu entrinnen. Die Leidkomponente der Minne rückt hier in den Vordergrund. Aber es hilft nicht. Es zeigt sich, dass die rational-ethischen Überlegungen nicht für jemand helfen, der von der Macht der Minne überwältigt wird. Die zwei traditionellen Konzepte der Minne – Minne als eine vervollkommnende Kraft, die zur Erziehung des werbenden Mannes beiträgt, und Minne als eine zerstörerische, überwältigende Macht (ausgeführt vor allem in späterer Zeit bei Morungen) werden hier gegenübergestellt und als sich einander ausschließend präsentiert.

Das Einsetzen der formalen Mittel: V.5 sowie die letzte Halbzeile enthalten bedeutungswichtige Aussagen (*owê minne... – ... daz waeren sinne*), die durch den Reim noch zusätzlich hervorgehoben werden.

### 3. Strophe (Männerstrophe):

Der höfische Mann bezeichnet als Grund seiner mangelnden Nachtruhe, im Kontrast von der allgemeinen Nachtruhe seiner Umgebung, sein Angewiesensein an eine Dame, deren Schönheit (als ein erotischer Grundimpuls) im Vordergrund der Aussage steht (V.1 und 2a).

Er möchte sich ihr gerne mehr annähern und mit ihr „Minne pflegen“ (*der ich gerne waere lieb*, V.2b). In der Hs. C verzeichnen wir einen in diesem Sinne noch eindeutiger klingenden Satz: *daz kumt von einer frouwen schoene, der ich gerne waere*

*bî*. – dies ist sein größter Wunsch, zumal sein ganzer Frohsinn durch ihr Gunstzeichen bedingt ist (*an der al mîn fröide stât*, V.3).

Wegen der *huote* hat er wohl keine Bestätigung von der Dame, obwohl die Zuhörer wissen, dass Minne bereits beide erfasst hat. Er ist unsicher, ob es ihm gelingt, die Beziehung zu seinen Gunsten zu entwickeln.

Auch er, (Textbezug zur Strophe 1, V .1) sehnt sich in einer Frage nach Hilfe: Er möchte seine Unruhe los sein, eine Unruhe, die in sich die Pein der Minne trägt als ein gefährdungsvolles und -entfachendes Element: *wie sol des iemer werden rât?* (V.4)

Sein Innerstes ist vollkommen aus dem Gleichgewicht geraten: das wird im hyperbolischen Ausdruck als ein Sterben-Müssen ohne Hilfe der Dame kundgetan (*joch waene ich sterben* V.5). Zur Steigerung der Spannung der Aussage trägt wirkungsvoll die durch die Stirnstellung im Satz hervorgehobene Interjektion *joch* bei. Das inhaltstragende Verb *sterben* wird durch seine Endstellung ebenfalls akzentuiert; die zwei Hebungen dieses Verses unterstützen die immer wachsende Spannung in rhythmischer Hinsicht (V.5). Die Rhetorik betont hier nachdrücklich die Aussage: Das jetzige Leid des Mannes äußert sich vor allem darin, dass er nicht weiß, wie lange er in diesem Zustand des *trürens* leben muss, wann und ob es zu einer Fortsetzung seiner Minne kommt.

Das Lied endet mit einer Reflexion des Mannes, der in Verzweiflung den Schöpfer als höchste Instanz fragt, warum er diesen Schicksalsschlag an ihm zulässt (V.6). Der letzte Kurzvers trägt den inhaltstragenden Ausdruck *kâle* (Qual): Die Minne wird als nichts Widergöttliches erfasst. Obwohl der Mann vorhin (Str. II, 6) die Möglichkeit durchspielt, ohne Minne existieren zu können, gesteht er nun, wie stark er von Minne ergriffen ist: Ihre Nicht-Fortsetzung empfindet er als eine tödliche Qual. Gerade in dieser Verzweiflung richtet sich seine Frage an Gott, der die Frau doch erschuf! (In Form eines Vorwurfs, weil er, der Mann, auch ein Geschöpf Gottes, unter dem Joch der Minne jetzt nahe dem *Sterben* /V.5/ ist). Die Macht, über die die schöne Dame verfügt, wird von ihm als ein unabwindbares Geschehen empfunden, er ist ihr in seiner Betroffenheit und Machtlosigkeit völlig ausgeliefert.

Es lässt sich eine Entwicklung in der Haltung des Mannes verzeichnen: Von der rationalen Nüchternheit am Anfang der 2. Strophe zur höchsten seelischen Betroffenheit in der 3. Strophe.

Zusammenfassung:

Das Lied, die Minne der Liebenden schildernd, die sie bis in ihren Lebenskern trifft (komplementäre Ausdrücke: sie – *herze*, er – *sterben* vor *minne*), befragt Möglichkeiten, die Minne, die bis jetzt als Leid empfunden wird, als *fröide* zu erleben: Sie können als folgende „Strategien“ benannt werden:

1. als Beseitigung der *huote* (Entwurf der Minnedame), 1. Strophe
2. Das Entweichen der Minne (Entwurf des Mannes, beider? Des Erzählers?) 2. Strophe

Beides funktioniert nicht. Die Minne, unentrinnbar, wird als eine überwältigende Macht präsentiert; in der letzten Mannesstrophe als eine peinigende Unsicherheit des Mannes, der, unter der unwiderstehlichen Anziehungskraft der Dame leidend, keine baldige Lösung dieses Konflikts sieht.

Inhaltliche Textbezüge: I,2 -II,2 *herze*, I,3 -II,1-III,2 *frouwe schoene – besten frouwen – frouwen schoene*, Fragen der Dame und des Mannes in I,1, III,4 und III,6. In der Anfangszeile des Liedes erscheint das Leid erweckende Wort *trûren*, in der Schlusszeile des Liedes dann *kâle* als ein Wort ähnlicher Sinngebung in noch gesteigerter Bedeutung.

Zur Tradition: Aus formaler Sicht besteht die Modernität des Liedes gegenüber der frühesten Stufe in der Kombination von Frauenstrophe und Männerstrophem; das Lied ist jedoch noch ohne das später gängige stollige Schema aufgebaut.

Aus inhaltlicher Sicht sind die Motive des *trûrens* und der *huote* prägend – Motive, die mit dem Anklang an das Tagelied verbunden sind. Im Lied wird kein Dienst-Gedanke geäußert.

## Analyse 2

### Der Burggraf von Rietenburg – Lied IV, Strophen 1-3<sup>12</sup> – *Sît sich hât verwandelt diu zît*

a) Zur Form:

Stollenstrophe, Vierheber, im Aufgesang Kreuzreim. Der ebenso vierhebige Abgesang besteht aus drei Reimpaarperioden.

b) Zum Inhalt:

1. Strophe:

Der Natureingang mit dem Verweis auf den Beginn der Frühlingszeit wird zum Signal zur allgemeinen (Liebes)freude (V.1-2). Auch das lyrische Ich möchte sich diesem Prinzip fügen (V.3-4). Seine seelische Verfassung ist allerdings eine andere (V.5) – das Ich spricht von Bedrängnis (der Gegensatz zwischen Naturfreude und innerer Qual wird auch durch den Reimwechsel signalisiert). Noch wäre ihm zu helfen (von einer Dame), damit sich sein Gesang wieder erneuert, dessen Erfolglosigkeit und Monoththeit ebenso bedrängend (*leider alzelanc*, V.8) wirken. Das Ich möchte seine Gesangart (zu einer positiven Gestimmtheit) ändern; dies

---

12 Im MFMT, S.36f. werden die drei Strophen als Einzelstrophen aufgefasst.

ist eine indirekte Aufforderung an die Dame zum Handeln. Die Sehnsucht nach Veränderung des jetzigen Zustandes wird vom Ich in den Versen 9–10 durch eine wunderschöne lyrische Metapher der erfolglosen Minne versinnbildlicht, durch die roten *bluomen*, die langsam, wie seine Minne, eingehen: *Es ist leider alzelanc / daz die bluomen rôt / begunden liden nôt*.<sup>13</sup> Völlig indirekt wird hier dadurch eine Aufforderung an die Dame formuliert, ihm von seiner Bedrängnis abzuhelfen.

## 2. Strophe:

In dieser bekannten Strophe erfahren wir vom Munde des Mannes, dass seine Dame (*si*) ihn auf die Probe stellen möchte. Der Bedeutungsgehalt des Wortes „versuochen“, d. h. „auf die Probe stellen“, besagt uns, was hier vorgeht: Die Dame möchte den Vollkommenheitsgrad der höfischen Eigenschaften des Mannes untersuchen, feststellen, ob er ihrer Gunst tatsächlich würdig sei (V.1).

Dem Mann ist ihre prüfende Haltung willkommen: Als Zeichen ihres Interesses an ihm. Es bedeutet, dass sie einen „Schritt zu ihm“ macht (V.2). Selbstsicher möchte er seine Tugenden mit dem wertvollsten Element und dem höfischen Attribut zugleich, dem Gold, vergleichen und das nicht nur einmal, sondern, in einer Hyperbel, gleich mehrmals. Er wünscht sich, immer stärkeren Proben ausgesetzt zu werden (*und versuochet ez baz*, V.5); seine Tugenden werden dadurch indirekt erneut und überbietend bestätigt: Sie werden, durch die bedeutungsähnliche Wortwiederholung verdeutlicht, *lûter, schoener unde klâr* (V.7). *Gluot* (V.4) wird metaphorisch für die Stärke der Minne verwendet, für den Minneschmerz und die Unerfülltheit der Minne. Das Bild der Glut, so unterrichten uns die Psalmen, wird auch allgemein für die Schmerzhaftigkeit einer Probe verwendet. Das Ergebnis dieser Probe wird qualitativ umso angesehener.<sup>14</sup>

Dasselbe wird erneut unter variierendem Wortausdruck bestätigt: *swaz ich singe, daz ist wâr / gluotes ez iemer mê / ez wurde bezzet vil danne ê*. (V.8 – 10).

Das Motiv der Prüfung des Goldes wird, so Schweikle, in der damaligen Literatur insgesamt dreimal belegt, nicht zuletzt in dem provenzalischen Minnesang bei dem Troubadour Peirol.<sup>15</sup>

## 3. Strophe:

Sie stellt eine Minneklage dar.

Ein lyrisches Ich erkennt aus dem Verhalten seiner Dame (V.2) ihren Wunsch, dass er sich von ihr trennen soll. Das ist die Grund- und Ausgangssituation (V.1–2).

---

13 Die *bluomen rôt* – rote Blumen – werden im deutschen Minnesang der Frühphase oft metaphorisch als das Innbegriff der Minne verwendet.

14 Für die anregende Diskussion über diese Metapher danke ich Herrn Prof. em. Dr. Gerhard Hahn.

15 Schweikle (1993), s. 412f.

Dem Ich ist dies aber unmöglich: diese Unmöglichkeit wird signalisiert mit einer offensichtlich unerfüllbaren Bedingung, die vom Ich gestellt wird: Ließe seine Dame ihre Idealität (Zusammenspiel von *schoene* und *güete*, V.3), so wird es sich von ihr abwenden. Die Absurdität dieser Bedingung hebt noch mehr die Absurdität seiner inneren Trennung von der Dame hervor (V.3–4). Auf allen seinen Reisen – für den Fall, dass er sich tatsächlich „körperlich“ entfernt – bittet er Gott als die höchste Instanz um Vermehrung ihres Ansehens: Er als Sänger ist ja jetzt nicht da, um sie zu loben (V.5–6). Seine Bindung an die Dame wird dadurch nur bestätigt. Diese Bindung empfindet das Ich aber auch als eine Bedrängnis, in die er geraten ist: er kann von der Dame nicht ablassen. Sein Innerstes (*herze*) als Sitz der Gefühle und der Leidenschaft, hat ihn in diese „Enge“ – des Fortgehen-Müssens und nicht Könnens (*nôt*) – hineingetrieben (V.7). Er hat keinen freien Willen mehr, sein Schicksal ist mit seiner Dame verbunden. Unter diesen Bedingungen muss sein Dienen immer fort dauern. (V.7). Die schlagende Kürze des Reims *nôt – tôt* sticht diese Verstrickung rhetorisch hervor. Die Angst vor der Erfolglosigkeit seines Dienstes (angesichts der Trennung?) sowie vor seiner eigenen Zerstörung ist hyperbolisch mit dem Ausdruck *tôt* suggestiv dargestellt: Auch der Tod wäre ihm lieber als ein missachteter Dienst.

Zusammenfassung:

Die erste Strophe zeigt vor der Folie des Natureingangs die Leidsituation des Mannes: Seinen unerfüllten (Gesang)dienst.

In der zweiten Strophe steht die ethische Vervollkommnung des Mannes im Vordergrund.

Die dritte Strophe enthält Anklänge an das Konzept der „hohen Minne“: Ein „beständiger“ Dienst auch angesichts der Erfolglosigkeit in der Minne (*mîn herze erkôs mir dise nôt*. V.7). Der Mann will sich mit der Vorstellung des erfolglosen Dienens jedoch nicht abfinden, worin ein deutlicher Unterschied zum späteren hohen Minnelied besteht. (V.8–10).

Zur Tradition:

Der Ansatz zur stolligen Strophe ist ein deutliches Zeichen der Modernität des Liedes. Der Dienstgedanke ist im Gegensatz zum ersten Lied für dieses Lied konstitutiv.

### Analyse 3

#### Meinloh von Sevelingen– Strophen I – II – III – VII – VIII – IX

*Dô ich dich loben hörte – Vil schoene und biderbe – Dir enbiutet sînen dienet – Ich lebe stolzeclîche – Ich hân vernommen ein maere – Ich bin holt einer frouwen*

Meinloh ist der erste Dichter des deutschen Minnesangs, in dessen OEuvre sowohl die Vorstellung der „Fernliebe“, die u. A. aus dem romanischen Konzept

„amor de lonh“ hergeleitet wurde, als auch die des Dienstes an einer Dame zu finden sind.

Jede Strophe bildet nach Schweikle jeweils „eine in sich abgeschlossene Sinnlichkeit“. Doch scheinen die Strophen „sich aber zu (letztlich wohl variablen) mehrstrophigen Kleinzyklen zusammenschließen, wie schon bei Kürenberg“.

„In der Überlieferung der Handschrift C lassen sich jeweils drei Strophen zu einem solchen Kleinzyklus ordnen. Je zwei Stegstrophen umschließen dabei eine steglose Strophe“.<sup>16</sup> Eine solche Gruppierung ist aus formaler Sicht interessant.

Strophen I– III:

Strophe I:

a) zur Form: Stegstrophe, paargereimte Langzeilen, Vers 6 bildet eine Stegzeile.

Hebungszahl: Jeweils 3–4 Hebungen

Strophenschema: 4 wk? – 3mv

4 w – 4mv

4mv – 3mv

4wk – 4mv

4wk – 4w

4wk

4wk – 4w

Die m. E. klingend zu lesenden Kadenzen mögen die bedeutungswichtigen Ausdrücke hervorgehoben haben.

b) zum Inhalt:

Der Minnende hört bereits von der Ferne her die Dame loben und preisen. Die Liebe, die im Minnenden in Entfernung von der Dame entfacht, ist eines der frühesten Zeugnisse für dieses Motiv in der deutschen höfischen Literatur. Er möchte sie prüfend (*welende*) und gleichzeitig zu ihr pilgernd (*wallende*) kennen lernen.<sup>17</sup> Er selbst möchte sich von ihren Tugenden überzeugen (V.1–2). Vers 3 bringt uns ein neues Motiv: Er hat die Dame in ihrer Idealität gesehen, ihr gegenüber betrachtet er sich als ganz unbedeutend, die Dame achtet auf ihn nicht (Klagemotiv). Eine Fortsetzung dieses Gedankens bildet Vers 4 – erst durch die Zuneigung und Beachtung von Seiten der Dame ist der Wert des Mannes vergrößert (Stichwort: *getiuret*). Auf dieser Stelle wird das Motiv des Dienstes an der Dame eingeführt (*phliht*). Im Vers 5 werden die Eigenschaften der Dame preisend bestätigt (mit rhetorisch geschickt ausgedrückter „Rücksicht“ auf die anderen Damen: *Der besten eine*).

---

16 Schweikle (1993), S.379.

17 Schweikle (1993), S.381 wählt die Variante mit dem Ausdruck „wallende“.

Mit dem formalen Mittel eines Stegs und der klingenden Kadenz wird der Begriff „die Augen“ unterstrichen, die traditionell als ein Mittel der Liebesanbahnung gelten. Es ist auch eine indirekte Herausforderung an die Dame zu einem Gunstzeichen ihrerseits. Der Entscheidungszeitpunkt zu diesem Gunstzeichen ist der Dame überlassen (*swen si wellen*) – hervorhebend ist hier das steigende Adverb „*vil gütelichen sehen*“ verwendet. Brackert übersetzt hier „sehr freundlich anblicken“, während Schweikle die Wendung „sehr huldvoll ansehen“ wählt. Ich neige eher zu der Lösung von Brackert<sup>18</sup>, die die Herausforderung zur Minneanknüpfung, zu einer freundlichen Geste der Dame, plastischer ausdrückt.

Strophe II:

a) zur Form:

Jeweils 3–4 Hebungen

Strophenschema: 4 dreisilbig w – 4mv  
 4wk – 4mv  
 4mv – 4w  
 4mv – 4w  
 4 w – 4w  
 4wk – 4wk  
 4w – 3mv

Die m. E. klingend zu lesenden Kadenzten mögen die bedeutungswichtigen Ausdrücke hervorgehoben haben.

zum Inhalt:

Die Strophe beginnt mit einem komplexen Frauenpreis, in dem sowohl die äußere als auch die innere Vollkommenheit gepriesen wird (*vil schoene – biderbe – edel – guot*, V.1).

Vers 2 stellt eine nochmalige Bestätigung der Qualitäten der Herrin dar; sie wird verheimlichend als *eine frouwen* genannt.

Im Vers 3 thematisiert der Minnende den Grund seines Preises: Nicht nur, dass er seine Dame lobt, ohne eine Minneerfüllung erreicht zu haben (ob diese erreichbar ist, bleibt dahingestellt), er hat mit ihr nicht einmal gesprochen! Dadurch werden seine lobende Leistung und die unantastbare Idealität der Dame hervorgehoben (V.3 – 4a und b). Die potentielle Möglichkeit des Entgegenkommens der Dame als einer *fröide*-Spenderin ist dadurch offen. Die Sehnsüchte des Mannes, als Möglichkeiten eines Gesprächs oder gar des „*biligens*“ präzisiert, empfindet der Minnende im V.3b als *saelde* – höchstes irdisches Glück.

18 Brackert, (1999) , S.18f., Schweikle (1993), S. 126f.

Eng verbunden mit der Zeile 4 ist der Vers 5: Zum Lob der Dame reicht dem Mann der bloße optische Eindruck; schon dieser ist überwältigend und bestätigt ihre vollkommene Erscheinung (*die rehten wârheit*). Diese Formulierungen stellen eine weitere Steigerung des Preises dar, die Wörter *ougen*, *wârheit* können als klingende Kadenzen gelesen werden und tragen somit auch rhythmisch zu dieser Hyperbolisierung des Frauenpreises bei.

Der Vers 6 wiederholt abschließend – nochmals preisend – die Eigenschaften der Dame: 1. auf ihr Inneres (*edel*), 2. Äußeres (*schoene*) und 3. angenehme, anmutige Erscheinung als Ganzes bezogen (*gemeit*).<sup>19</sup>

### Strophe III:

a) zur Form:

Strophenschema:

4w – 4mv  
4wk – 4mv  
4wk – 4mv  
4m – 4mv  
4wk – 4w  
4wk /Steg/  
4 wk – 4w

b) zum Inhalt:

Der höfische Dienst an der Herrin ist hier eines der Hauptmotive. Der erste Vers formuliert das Dienstangebot des Ritters, für den die Dame von nun an seine Lebensorientierung bedeutet. Der Mann legt somit seine Leistung dar. Er gibt ihr in den Versen 2–3 zu wissen (durch einen Boten?), dass sich sein Leben grundsätzlich umorientiert hat: Er stellt sich seine Zukunft nur im Hinblick auf sie, er will sein Leben mit ihr fest verbinden. In der Hyperbel *alliu anderiu wîp* wird die Dame indirekt gepriesen – sie bedeutet ihm mehr als alle anderen, mehr noch – ihre Erscheinung vertrieb aus seinen Gedanken alle anderen Damen (Vers 3b). Er bittet die tugendhafte Dame (*durch dine tugende*) um Hilfe (*rât*), aus dieser Verstrickung herauszukommen. Durch die erbetene Reaktion der Dame möchte er von ihr in seiner Sehnsucht beachtet werden, seine Liebessituation erweist sich als eine völlige Entgleisung aus der bisherigen Lebensbahn (*...bekêret... beidiu sin unde leben*) (V.5 ab). Nur ihretwegen (V.6) tauscht er sein bisheriges Lebensglück, das hyperbolisierend dargestellt wird (*ganze fröide*) für ein ebenso hervorhebend stilisiertes Leid der unerhörten Minne (*gar umbe ein trûren*, V.7). Der Dienstge-

---

<sup>19</sup> Schweikle (1993), S.382: die Ausdrücke im letzten Vers beziehen sich auf Stand, Physis und Psyche der Dame.

danke und vor allem die Klage der noch nicht erfüllten Minne bringen uns nahe an die klassische Minneklage.

Diese Strophe stellt einen der ersten Belege für die Verknüpfung der Motive „Fernliebe“ – „Dienst“ – „Unerhörtsein“ dar. Offene Frage bleibt, ob hier bereits ein provençalischer Einfluss mitgedacht werden kann.

Ich setze fort mit den Interpretationen eines weiteren „Kleinzyklus“, der Strophe VII, VIII, IX. Nach Schweikle stellen diese einen „erweiterten Wechsel“ dar, mit der Anapher „ich“ verknüpft. Zwei Männerstrophen umschließen hier eine Frauenstrophe. Die letzte Strophe stellt einen extatischen Frauenpreis vom Munde des Mannes dar.

Strophe VII (Männerstrophe):

a) zur Form

Die Strophenform:

4w – 3mv  
 4w – 4mv  
 4wk – 3m  
 4wk – 3mv  
 4w – 4mv  
 4wk /Steg/  
 4w – 4mv

Das Verb *êren* wird durch seine Sonderposition als Steg, den es wahrscheinlich klingend zu lesen ist, rhetorisch hervorgehoben.

b) zum Inhalt:

Der Minnende fühlt sich festgestimmt (*stolzeclîche*), (V.1a). Vers 1b bringt eine Bestätigung dieses Gefühls. Gleichzeitig aber erfahren wir, dass seine Minne noch nicht erhört wurde: Er sehnt sich nach seiner Dame. Der Gegensatz Festgestimmtheit – Unsicherheit (unbegründete Hoffnung) ist rhetorisch durch den Gegensatz zwischen den Ausdrücken *stolzeclîche* – *ich trûre* (V.2a) hervorgehoben. Nur die Dame (*edeliu frouwe*) selbst (V.3a), die dem Minnenden teuer wie sein eigenes Leben ist (V.3b), kann diesen Zustand der Unsicherheit in eine neue Qualität wenden: In dieser Wendung hören wir eine indirekte Herausforderung an sie zur Erhörung. Diese Argumentation ist untermauert durch den erneuten Frauenpreis: Dafür ist das gewichtige Motiv des Schauens (*ougen*, V.4a) gewählt, das die Qualitäten der Dame unmittelbar und obendrein in einer Hyperbel (*nie baz*) bestätigen (V 4b).

Der Preis der Dame ist noch detaillierter ausgeführt, mit dem Akzent auf ihre Makellosigkeit (sie sei „ohne Wandel“), (V.5ab).

Im Vers 6, der schon durch den Steg formal herausgehoben wird, erklingt das alte Motiv der Anpreisung des Augenblicks, in dem der Mann seine Erwählte erblickt: Der Tag, an dem er sie sieht, wird gelobt (V.7).

Sehr eindrucksvoll sind hier zwei Motive in den Vordergrund gestellt: Das der Hochgestimmtheit des in ungewisser Hoffnung schwebenden und um die Erhörung bittenden Minnenden und das des Anblickens der Dame.

Die Pointe des Liedes: Sein neues Lebensziel ist noch nicht erreicht, deshalb ist er „trûrig“; dass er in dieser vollkommenen Dame seine Lebensausrichtung hat, macht ihn über alle anderen hinaus stolz. Wir haben vor Augen das Lied über das Paradox der unerfüllten Minne, deren Erfüllung vollkommen in der Hand der umpriesenen Dame ist.

Strophe VIII (Frauenstrophe):

a) zur Form:

paargereimte Langzeilen, ohne Steg,

Strophenform: 4wk – 4mv  
4wk – 4mv  
4wk – 4w  
4dreisilbig weiblich – 4dreisilbig weiblich  
4wk-3mv  
4wk(?) – 4mv

In den Versen 2a und 3a liegt ein Anklang an den Innenreim vor *lande – leide*, der als eine formale Hervorhebung der Aussage dienen kann.

b) zum Inhalt:

Eine höfische Dame erhält Kunde über die Rückkehr ihres Ritters. (V.1a und 2a). Ihre Festgestimmtheit, die sie während seiner Abwesenheit nicht fühlte, ist nun wiedererwacht (V.1b). Das kann man als eine Vorausdeutung der Tugendhaftigkeit des Ritters verstehen, über die im Vers 4a (*sine tugende*) die Rede ist. Im vorausgehendem Vers 3 wird eindeutig gesagt: Sie muss nicht mehr trauern (*trûren, herzen leide – urloup* V.2a, 3ab).

Der Vers 4 trägt in sich eine Übersetzungsschwierigkeit: das Verb *heizent* kann entweder „heißen, befehlen“ bedeuten, oder auch „verheißen“. Schweikle übersetzt mit dem zweiten Ausdruck.<sup>20</sup>

Als eine „Antwort“ auf seine Tugendhaftigkeit möchte die Dame dem Ritter mit ihrer größten Tugend, der *staeten minne* (V.4b), entgegentreten.

---

20 Schweikle (1993), S.385.