

Alemannische Minnesänger des 13. Jahrhunderts*

Ricarda Bauschke-Hartung

Der rheinische Raum, und zwar vor allem der oberrheinische Kulturraum, spielt bereits im 12. Jahrhundert eine zentrale Rolle für den mittelhochdeutschen Minnesang. Seit etwa 1170/80 orientieren sich Lyriker aus dem Rheinland an romanischen Dichtungstraditionen, die sie – nach dem Vorbild Heinrichs von Veldeke – in die deutsche Sprache übertragen.¹ Eine Schlüsselstellung nimmt dabei bekanntlich Friedrich von Hausen ein, ein hochangesehener Ministeriale des Stauferhofes, der zu den *familiares et secretarii* des Kaisers gehörte.² Sein Dienstverhältnis führte ihn mindestens zweimal nach Italien; er fiel im Mai 1190 auf dem Dritten Kreuzzug bei einer Auseinandersetzung im heutigen Anatolien. Urkundliche Zeugnisse belegen seine Herkunft aus dem rheinpfälzischen oder rheinhessischen Gebiet; für den Erzbischof von Mainz hat er ab 1170 mehrfach geurkundet. Die Adaption der provenzalischen Trobadorlyrik aus Südfrankreich bzw. der französischen Trouvèrelyrik aus dem Norden erfolgt dabei sowohl formal als auch inhaltlich.³ Friedrich von Hausen und seine rheinländischen Zeitgenossen, also zum Beispiel Ulrich von Gutenburg, um den sich das Oberelsass und ein kleiner rheinpfälzischer Ort an der südlichen Weinstraße streiten,⁴ oder Bernger von Horheim (vom Westrand des Neckarbeckens),⁵ verwenden für einen Großteil ihrer Lieder den Typ der Kanzonenstrophe, welcher der Romania entlehnt ist.⁶ In der Trobadorpoesie war die Kanzonenform seit Guillaume von Aquitanien vorhanden; auch Cercamon, Marcabru und Jaufré Rudel benutzten sie; ihre große Blüte erlebte sie ab Bernart de Ventadour.⁷ Anders als im Modell der Langzeilenstrophe sind die deutlich kürzeren Einzelverse der Kanzone in einem doppelt zweigliedrigem System kunstvoll aufeinander bezogen: Die Strophe teilt sich in einen Auf- und einen Abgesang, wobei der

* Der Aufsatz geht auf einen Vortrag im Rahmen des Kolloquiums „Minnesang und Spruchdichtung. Zur mittelhochdeutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts“ zurück, das am 20. Juni 2008 im Alemannischen Institut Freiburg stattfand.

¹ JOACHIM BUMKE, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, bes. S. 83–136.

² Grundlegende Informationen zu Friedrich von Hausen bietet der Artikel von GÜNTHER SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 2, hg. von KURT RUH u. a., Berlin/New York, 2. völlig neu bearb. Aufl. 1980, Sp. 141–154.

³ Das Phänomen als solches bespricht INGRID KASTEN, *Fraudienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts* (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 5), Heidelberg 1986.

⁴ Siehe hierzu HELMUT TERVOOREN, Ulrich von Gutenburg, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 9, hg. von BURGHART WACHINGER, Berlin, 2. völlig neu bearb. Aufl. 1995, Sp. 1266–1271.

⁵ Vgl. GÜNTHER SCHWEIKLE, Bernger von Horheim, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 1, hg. von KURT RUH u. a., Berlin/New York, 2. völlig neu bearb. Aufl. 1978, Sp. 749–752.

⁶ Erläuterungen bietet HELMUT THOMAS, Zum altdeutschen Strophenbau, in: ULRICH PRETZEL, *Deutsche Verskunst*, in: *Deutsche Philologie im Aufriss*, Bd. 3, hg. von WOLFGANG STAMMLER, Berlin 1962, Sp. 2438–2477.

⁷ Siehe dazu ULRICH MÖLK, *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, München/Zürich 1982.

erste Teil, der Aufgesang, in sich nochmal unterteilt ist in zwei absolut gleichgebaute Stollen. Inhaltlich manifestiert sich der ab 1170/80 starke romanische Einfluss auf die deutsche Lyrik im Dienstgedanken, in der verstärkten Innenschau und Reflexion, in der Unerreichbarkeit der Dame, ihrer Ablehnung und Distanz, in der autoreferentiellen Profilierung der Ich-Rolle bis hin zur Entfaltung poetologischer Diskussionen über das Singen selbst.⁸

Als romanisch-deutscher Umschlagplatz für den lyrischen Austausch fungierte offenbar der Stauferhof.⁹ Nachdem Friedrich Barbarossa sich von seiner ersten Frau, Adelheid von Vohburg, hatte scheiden lassen, heiratete er 1156 mit Beatrix die Tochter und Erbin des Grafen Rainald von Burgund, die kein geringerer als der französische Dichter Gautier d'Arras für ihre Freigebigkeit und Courtoisie lobt.¹⁰ Der deutsche Kaiserhof wird offenbar zu einem Zentrum französisch-deutschen Kulturtransfers, der sich nicht zuletzt in einer grenzübergreifenden Dichtkunst zeigt. Da Friedrich von Hausen auch in italienischen Urkunden Heinrichs VI. auftritt, scheint die Verbindung zum Kaisersohn noch intensiver gewesen zu sein als zu Barbarossa. Es liegt nahe, dass der Staufer Heinrich, selbst Minnesänger und als solcher die ‚Nachtigallen‘ der Manessischen Handschrift anführend,¹¹ die lyrischen Aktivitäten Friedrichs von Hausen und seiner Dichterkollegen befördert hat. Obwohl Friedrichs von Hausen Lieder ohne Melodien überliefert sind, lassen sich anhand vergleichbarer Strophenstrukturen eine Reihe von Kontrafakturen feststellen, also Übernahmen bereits existierender romanischer Melodien. Friedrich von Hausen hat vermutlich Lieder von Folquet de Marseille, Guiot de Provins, Chrétien de Troyes, Bernart de Ventadour und Conon de Béthune mit einem neuen deutschen Text unterlegt.¹² Friedrich von Hausen nutzt mithin den rheinischen Kulturraum und insbesondere die Infrastruktur des Stauferhofes, um romanische Liebeslyrik kennenzulernen und seinen deutschen Minnesang daran anzulehnen.

Auch im 13. Jahrhundert ist der rheinische Kulturraum ein Zentrum minnelyrischer Aktivitäten, deren Eigenarten sich erst vor dem soeben skizzierten Horizont der Vorgeschichte im 12. Jahrhundert profilieren. Es gibt eine ganze Reihe von oberrheinischen Minnesängern, die im Folgenden summarisch (ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit) vorgestellt werden sollen; die erwähnten Jahreszahlen beziehen sich jeweils auf urkundliche Erwähnungen der Personen.¹³ Bruno von Hornberg (1275–1310) stammt aus dem freiherrlichen Geschlecht der Horn-

⁸ Eine kritische Reflexion dieser Kategorien unternimmt ANTON H. TOUBER, *Romanischer Einfluss auf den Minnesang: Friedrich von Hausen und die Hausenschule*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (PBB) 127 (2005), S. 62–81.

⁹ Dies erläutert JOACHIM BUMKE, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*, München 1979. Bumke skizziert die historische Situation und beschreibt ihre bedeutende Rolle für die Entfaltung deutscher Liedkunst auf romanischer Basis.

¹⁰ Die Stelle weist BUMKE, *Mäzene* (wie Anm. 9), S. 148 und S. 372, nach.

¹¹ Die Große Heidelberger oder Manessische Liederhandschrift überliefert in ständischer Hierarchie 140 lyrische Dichtercorpora, denen jeweils eine Miniatur des Autors vorangeht. Mit dem Minnesänger-Kaiser beginnt die ‚Anthologie‘. Allgemeine Informationen zu der Prachthandschrift bietet GISELA KORNRUMPF, *Heidelberger Liederhandschrift C*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, hg. von KURT RUH u. a., Berlin/New York, 2. völlig neu bearb. Aufl. 1981, Sp. 584–597.

¹² Eine Interpretation solcher Kontrafakturen von Friedrich von Hausen und seinen Dichterkollegen bietet das Buch von NICOLA ZOTZ, *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang* (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 19), Heidelberg 2005.

¹³ Historische und literarische Quellen zu den Dichtern erschließen die autorbezogenen Einführungen in: *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts* (KLD), hg. von CARL VON KRAUS, Bd. 2, Kommentar, besorgt von HUGO KUHN, Tübingen 1958. Der bisweilen spekulative Charakter der Darstellungen ist dem durch von Kraus methodisch favorisierten Biographismus geschuldet.

berger, benannt nach dem Hornberg an der Gutach im Breisgau. Brunwart von Oughein (1272–1303) war Ministeriale der Markgrafen von Hachberg; sein Sitz war eine Burg im Breisgau, südlich von Müllheim zwischen dem Pfarrdorf Auggen und Neuenburg in der Rheinebene gelegen. Vielleicht stammt auch ein gewisser *von Buochein* (um 1250) aus Baden; seine Herkunft aus Buchheim in der March bei Freiburg ist allerdings ganz unsicher. Ein sehr prominenter Vertreter ist dagegen der Ministeriale Burkart von Hohenfels aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der in Urkunden von 1212–1242 häufig bezeugt ist. Er führt seinen Namen von der Burg Hohenfels in der Nähe von Überlingen am Bodensee, von der – trotz zahlreicher Umbauten – u. a. noch ein spätgotischer Turm erhalten blieb. Sprachlich lässt sich wohl auch *der Dürner*, ein nichtadliger Dichter vom Ende des 13. Jahrhunderts, den rheinisch-schwäbischen Minnesängern zuweisen; sein Wappen im Codex Manesse jedenfalls zeigt Ähnlichkeiten mit dem der Familie Turner in Freiburg im Breisgau. Goesli von Ehenhein, den schon sein alemannischer Name eindeutig ins Elsass verweist, stammt wahrscheinlich aus dem ritterlichen Geschlecht, das auf der 1246 zerstörten Burg Ehenhein bei Straßburg seinen Stammsitz hatte. *Der Kanzler*, ein nichtadliger Dichter des 14. Jahrhunderts, war vielleicht Schulmeister in Offenburg, er fällt aber aus dem hier gesetzten zeitlichen Rahmen. Der aus einem ritterlichen Dynastengeschlecht stammende Konrad von Hohenburg mit Sitz im Unterelsass führte seit 1276 in Urkunden als erster seines Geschlechtes den Beinamen *der Püller*, und unter diesem Namen überliefert die Manessische Handschrift Minnestrophen. Meister Walther von Breisach lässt sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts als Schulmeister in Freiburg nachweisen. Die Auswahl der neun Minnelyriker (Bruno von Hornberg, Brunwart von Oughein, Burkart von Hohenfels, Goesli von Ehenhein, der von Buochein, der Dürner, der Püller, der Kanzler, Meister Walther von Breisach) für den hier entworfenen Zusammenhang erfolgt aus Gründen der chronologischen und räumlichen Ausdehnung.¹⁴ Weitere Lyriker des 13. Jahrhunderts werden in der Forschung mit dem Oberrhein in Verbindung gebracht bzw. deren Zuordnungsmöglichkeiten zum rheinisch-alemannischen Kulturraum diskutiert,¹⁵ so zum Beispiel im Falle von Hawart, Wilhelm von Heinzenberg, Goeli oder von Wissenlo, letzterer Angehöriger eines freiherrlichen Geschlechtes, das der Burg Altwiesloch bei der Stadt Wiesloch südlich von Heidelberg zugeordnet wird. Hier zeigt sich erneut, dass die Grenzen fließend sind.

Auffällig ist eine Gemeinsamkeit, welche die meisten der genannten Lyriker verbindet: ihre *Ceuvres* zeigen Parallelen oder Anlehnungen an den Minnesang Gottfrieds von Neifen. Betroffen sind Bruno von Hornberg, der sich deutlich am Wortschatz Neifens bedient, der von Buochein als ein ausgesprochener Schüler Neifens sowie Goesli von Ehenhein, dessen Lyrik einen besonders starken Einfluss durch Neifen aufweist. Der Kanzler orientiert sich zwar stark an Konrad von Würzburg, lässt aber durchaus eine Nähe zu Neifen erkennen; für den Püller ist Neifen *ein* Vorbild neben Walther von der Vogelweide und Ulrich von Winterstetten. In all diesen Fällen dient der ältere Zeitgenosse Gottfried von Neifen als richtungsweisend oder zumin-

¹⁴ Meves stellt die Identifikation Walthers mit dem Freiburger Schulmeister in Frage, wohl weil die Nennungen der Urkundenzeugen entweder *magister Waltherus scolasticus in Brisaco* oder aber *magister Walterus scolasticus in Friburg* lauten. Selbst wenn es sich bei den beiden Magistris um zwei Personen gleichen Namens – und nicht zwei Karrierestationen ein und desselben Mannes – handelte und der Lyriker Walther von Breisach nicht mit dem Freiburger Walther gleichzusetzen wäre, bliebe der Minnesänger dennoch ein Dichter vom Oberrhein und gehörte in die hier aufgestellte Gruppe. Zitate nach: *Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts*, hg. von UWE MEVES, Berlin/New York 2005, S. 837–849.

¹⁵ Vgl. zu diesen Lyrikern wiederum die entsprechenden Artikel in: KLD (wie Anm. 13).

dest anregend für die eigene lyrische Produktion.¹⁶ Ein wenig anders liegt der Fall bei Burkart von Hohenfels, bei dem es sich um einen etwas älteren Zeitgenossen Neifens handelt, so dass das Verhältnis von Gebendem und Nehmendem hier nicht ganz klar wird. In jedem Fall zeigen die *Cœuvres* von Neifen und Burkart zahlreiche Ähnlichkeiten.¹⁷ Aus diesem Befund ergibt sich unmittelbar die Frage, wer dieser anscheinend so maßgebliche Gottfried von Neifen ist bzw. was seinen Minnesang ausmacht. Gottfried von Neifen entstammt dem schwäbischen Geschlecht der freien Herren von Neifen mit der Burg bei Urach, die jetzt Hohenneuffen heißt und die größte Burgruine im Gebiet der Schwäbischen Alb ist. Sein literarischer Entfaltungsraum ist, ebenso wie bei Burkart von Hohenfels, der Stauferhof, und damit lassen sich wohl auch die dichterischen Parallelen von Burkhart und Neifen erklären. Gemeint ist dabei allerdings nicht mehr der Stauferhof Friedrich Barbarossas und seines Sohnes Heinrichs VI., die im 12. Jahrhundert Friedrich von Hausen förderten, sondern der sich ab der zweiten Dekade des 13. Jahrhunderts neu ausbildende Stauferhof von Friedrich II.¹⁸ Burkhart von Hohenfels findet sich schon früh in der Nähe Friedrichs; so wird er in einer kaiserlichen Urkunde vom 25. Juli 1216 als Ministeriale genannt. Ab 1222 tritt er dann oft in der Umgebung von Friedrichs erstgeborenem Sohn Heinrich, aber auch geistlicher Herren auf. Mit König Heinrich reist er 1227 in die Schweiz.¹⁹ Gottfried von Neifen erscheint zwar urkundlich erst ab 1230 am Hof Heinrichs (VII.), doch steht bereits sein Vater Heinrich II. von Neifen in engem Kontakt zu Friedrich II. und dessen Sohn Heinrich. Er gehört zu den ständigen Begleitern von Kaiser Friedrich; Urkunden aus Brindisi und Syrien aus dem Jahr 1228 belegen sogar seine Kreuzzugsteilnahme. Es liegt nahe, dass der Sohn Gottfried hierbei schon zugegen war, als Urkundenzeuge aber erst später aktiv wird.²⁰

Auch in dem sogenannten ‚spätstauferischen‘ Dichterkreis dient der Kaiserhof mithin als Umschlagplatz für minnesängerische Artikulation und romanisch-deutschen Kulturtransfer, wobei er diesmal jedoch nicht mit der Galloromania stattfindet. Unter dem Gönntum und der Mitwirkung Friedrichs II. etabliert sich im Königreich Sizilien, der ‚Heimat‘ des Stauferkaisers,²¹ eine Liebespoesie in der neu geschaffenen Kunstsprache des sizilianischen Dialektes, die sich rein sprachlich durch die Abkehr vom Provenzalischen und zudem inhaltlich-formal von der Trobadorlyrik emanzipiert.²² Zu dieser sogenannten ‚Sizilianischen Dichterschule‘ (*scuola siciliana*)

¹⁶ Die Eigenarten der Lyrik Gottfrieds von Neifen beschreibt MARKUS STOCK, *Das volle Wort – Sprachklang im späteren Minnesang. Gottfried von Neifen, *Wir suln aber schöne empfâhen* (KLD, Lied 3)*, in: *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, hg. von ALBRECHT HAUSMANN (Beihefte zum Euphorion, Bd. 46), Heidelberg 2004, S. 185–202.

¹⁷ Vgl. hierzu Publikationen von Markus Stock: MARKUS STOCK, *in den muot gebildet. Das innere Bild als poetologische Metapher bei Burkhart von Hohenfels*, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. von GERD DICKE, MANFRED EIKELMANN und BURKHARD HASEBRINK (Trends in Medieval Philology, Bd. 10), Berlin/New York 2006, S. 211–230; DERS., *Männlichkeit in der Lyrik Burkharts von Hohenfels*, in: *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, hg. von MARTIN BAISCH u. a. (Aventiuren, Bd. 1), Göttingen 2003, S. 77–100.

¹⁸ Vgl. BUMKE, *Mäzene* (wie Anm. 9).

¹⁹ KLD (wie Anm. 13), S. 31–52.

²⁰ KLD (wie Anm. 13), S. 84–162.

²¹ Zu Friedrich II. allgemein siehe HUBERT HOUBEN, *Kaiser Friedrich II. (1194–1250). Herrscher, Mensch und Mythos*, Stuttgart 2008; *Stupor mundi. Zur Geschichte Friedrichs II. von Hohenstaufen*, hg. von GUNTHER WOLF (Wege der Forschung, Bd. 101), Darmstadt ²1982.

²² Diese war in Norditalien durchaus bekannt und verbreitet. Den Innovationsanspruch der *scuola siciliana* vor dem Horizont traditioneller Dichtungskonventionen legt u. a. Neumeister dar. Vgl. SEBASTIAN NEUMEISTER,

gehörten dilettierende Staatsbeamte wie der Hofnotar Pier della Vigna (ab 1220), Rinaldo d’Aquino (vermutlich der Bruder des Thomas von Aquin), Guido delle Colonne (seit 1243 Richter in Messina), Stefano Protonotaro da Messina und Giacomo da Lentini.²³ Die in ihren Liedern propagierte Liebeslehre erscheint nicht mehr mit der höfischen Tugendlehre verklammert, sondern es zeichnet sich eine Tendenz zur spezifischen Amorthologie ab; die Liebesfreude, *gioi*, wird besonders gefeiert. Oft weicht der persönliche Tenor einer generalisierenden Darstellung, die sich auch in einer allgemeiner dimensionierten Bildlichkeit niederschlägt. Auf den *dolce stil novo* bei Dante und Petrarca weisen bereits zwei Elemente voraus: die als Schmerzliebe artikulierbare Liebessehnsucht sowie die Stilisierung der Geliebten als weiblicher Engel, welcher den Sprecher zum Heil führt. Damit einher geht die besondere Hyperbolik in der *descriptio* der Frau, für die Blumenmetaphorik und mariologische Vergleiche bemüht werden. Signum der *scuola siciliana* ist zudem eine formalistische und zum Teil manieristische Tendenz: Parallelismen, Wortwiederholungen bei kreisender Argumentation, *figurae etymologicae*, Wortspiele und Klangeffekte, Binnenreime sowie Ornamentik bilden das Gegengewicht zur inhaltlichen Monotonie, wo immer die gleichen konventionellen Themen in unpersönlichem Tenor diskutiert werden.²⁴

Zu den aufgeführten Charakteristika existieren zahlreiche deutsche Pendants aus dem Kreis der spätstaufischen Dichter um Burkart von Hohenfels und Gottfried von Neifen.²⁵ Vermutlich hat Friedrich II. – vielleicht sogar durch die Vermittlung kaiserlicher Berater – höfisches Mäzenatentum und außenwirksame Literaturförderung praktiziert, um nicht nur politisch, sondern auch kulturell an staufische Gepflogenheiten im Reich anzuknüpfen. Dies bot ihm die Gelegenheit, sich auch im literarischen Bereich als würdiger Nachfolger seines Vaters und Großvaters zu beweisen. In jedem Fall belegt der Spruch Walthers von der Vogelweide, in dem der Dichter sich für ein von Friedrich erhaltenes ‚Lehen‘ bzw. wohl für eine festgesetzte Rente bedankt (*Ich hân mîn lêhen, al die wert, ich hân mîn lêhen!* – ‚Ich habe mein Lehen, Welt sei umarmt, ich habe mein Lehen!‘), dass Friedrich sich als Gönner von Lyrik hervorgetan hat.²⁶

Ein prägnantes Beispiel für die Kombination von ornamentaler Formkunst und sakralisierter Frauenverehrung findet sich bei Burkart von Hohenfels:²⁷

Die ‚Literarisierung‘ der höfischen Liebe in der sizilianischen Dichterschule des 13. Jahrhunderts, in: Literarische Interessensbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991, hg. von JOACHIM HEINZLE (Germanistische Symposien, Berichtsbände 14), Stuttgart/Weimar 1993, S. 385–400.

²³ Mögliche Berührungspunkte der mittelhochdeutschen Lyriker mit den Sizilianern werden bereits von Bauschke diskutiert; vgl. RICARDA BAUSCHKE, *minne*-Strophen im König-Friedrich-Ton. Walther von der Vogelweide und die sizilianische Dichterschule, in: Walther Lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Festschrift für Ursula Schulze zum 65. Geburtstag, hg. von VOLKER MERTENS und ULRICH MÜLLER, Göttingen 2001, S. 167–194.

²⁴ Für diese Skizze siehe HUGO FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 16–41; ULRICH MÖLK, *Die sizilianische Lyrik*, in: *Europäisches Hochmittelalter*, hg. von HENNING KRAUS (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 7), Wiesbaden 1981, S. 49–60.

²⁵ Die entsprechenden Beispiele stellt BAUSCHKE, *minne*-Strophen (wie Anm. 23), zusammen.

²⁶ Zitat nach: WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, 14. völlig Neubearb. Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. von CHRISTOPH CORMEAU, Berlin/New York 1996. Kommentierung des Spruches in: WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Werke*. Gesamtausgabe, Bd. 1: *Spruchlyrik*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg., übersetzt u. kommentiert von GÜNTHER SCHWEIKLE, 3. verbesserte u. erw. Aufl., hg. von RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG, Stuttgart 2009.

²⁷ Zitiert nach: KLD (wie Anm. 13).

*Nâch des aren site ir êre
hôhe sweimet unde ir muot.
schande wenket von ir sêre,
sam vor valken lerche tuot.
swer ir gruoz nîmt, derst vor schanden
banden frî, sist sælden wer.*

*Der wilde visch in dem bêre
nie genam sô mangel wanc
als mîn herze in jâmers lêre
nâch ir; dest mîn frôide kranc.
wan mîn frîheit sich für eigen
neigen der vil lieben kan.*

*Swie der affe sî gar wilde,
doch sô vâhet in sîn schîn,
so'r im spiegel siht sîn bilde.
sus nîmt mir diu frouwe mîn
sîn lip herze muot und ougen
tougen, dest mîn ungewin.*

*Einen fürsten hânt die bîen,
swar der vert, si volgent nâch.
mînen gedenken den frien
ist sus nâch der lieben gâch.
ir vil frôidenfrühtic lachen
machen kan wol frôide mir.*

*Der einhürne in megede schôze
gît durch kiusche sînen lip.
dem wild ich mich wol genôze,
sît ein reine sælic wîp
mich verderbet: an den triuwen,
riuwen mac si der gerich.*

So hoch wie der Adler heben ihre Ehre und ihre Gesinnung die Schwingen. Schande flieht vor ihr wie die Lerche vor dem Falken. Wer ihren freundlichen Gruß erhält, der ist von den Fesseln der Schande befreit. Sie ist ein Schild der Glückseligkeit.

Kein wilder Fisch zappelte im Netz so umher wie mein Herz, wenn es sich nach ihr verzehrte. Dadurch wird mein Glücksgefühl geringer. Meine Freiheit kann sich der Geliebten als Besitz unterwerfen.

Wie wild der Affe auch sein mag, so fängt ihn doch sein eigenes Bild ein, wenn er sich im Spiegel erblickt. Auf gleiche Weise raubt mir meine Herrin heimlich Sinn, Verstand, Körper und Geist durch ihre Gegenwart. Das ist mein Unglück.

Die Bienen haben eine Königin, und wohin auch immer sie fliegt, sie folgen ihr nach. Meine freien Gedanken eilen in gleicher Weise der Liebe/der Liebsten hinterher. Ihr freudebringendes Lachen kann auch mir Freude schaffen.

Im Schoß der Jungfrau gibt das Einhorn um der Keuschheit willen sein Leben dahin. Diesem wilden Tier fühle ich mich verwandt, weil eine reine, holde Frau mich untergehen lässt. Wahrlich, als Strafe soll sie darüber Trauer empfinden.

Die Form erinnert nur ganz entfernt an die Kanzenstrophe mit zwei kreuzreimenden Stollen. Der ‚Pseudo‘-Abgesang zeigt einen besonderen Typ von Binnenreim, kombiniert mit Enjambement, so dass sich die traditionelle Form bereits aufzulösen beginnt. Sicherlich hat die ursprünglich zugehörige Melodie hier einen prägnanten Klangeffekt ermöglicht. Der parallele Aufbau der Strophen mit den Tiervergleichen zeigt deutlich eine generalisierende Tendenz im Frauenlob und gipfelt in der Allegorie vom Einhorn, wodurch die implizit sakralisierte Dame in die Nähe Mariens rückt. Das auf die Jungfräulichkeit anspielende Motiv des Einhorns findet sich übrigens ebenso bei einem prominenten Vertreter der *scuola siciliana*, nämlich bei Stefano Protonotaro da Messina.²⁸

Damit stellen sich die rheinischen Minnesänger des 13. Jahrhunderts – bzw. zumindest eine Teilgruppe von ihnen – in die Tradition ihrer Vorgänger aus dem 12. Jahrhundert und gehen zugleich über sie hinaus: In beiden Fällen bietet der Stauferhof das Forum für romanisch-deutschen Kulturtransfer, doch richtet sich der Blick diesmal nicht nach Westen, sondern in den Süden.

Es wäre jedoch eindimensional, sollte der oberrheinische Minnesang auf den romanischen Kulturkontakt reduziert werden. Brunwart von Oughein, Walther von Breisach und der im späteren 13. Jahrhundert anzusiedelnde Dürner zeigen sich völlig unberührt von entsprechenden Einflüssen. An ihnen lässt sich daher verdeutlichen, wie sich innerhalb des deutschsprachigen literarischen Feldes Umwälzungen und Neuorientierungen in Auseinandersetzung mit dem Hohen Minnesang manifestieren. An erster Stelle fällt die häufige Verwendung von Natureingängen auf, die seit der Minnelyrik Neidharts eine gattungstypologische, wenn nicht sogar gattungspoetologische Rolle spielen.²⁹ Die zwei ersten Strophen eines Liedes vom Dürner können hier als Beispiel dienen:³⁰

*Swie der winter kalt, daz ich wol sihe
vogel dæne krenket und der bluomen schîn,
diu mîn hât gewalt, des ich vergihe,
seht der schœne muoz mîn bliüender meie sîn,
an der ich vinde fröiden unde wunnen mê:
rôsen rôt geströit ûf wîzen snê
sint der lieben under ougen: swiez ergê,
mirst ungedröit.*

*Wîz ist ir daz vel, dar under rôt
sint ir wangen unde ir süezez mündelîn.
blanc ist ir diu kel. daz ist ein nôt:
solte ich hangen, dar sô fûer daz ouge mîn*

²⁸ Es handelt sich dabei um Lied III, Abdruck in der maßgeblichen Ausgabe: Poeti del duecento, a cura di GIANFRANCO CONTINI (La letteratura italiana. Storia e testi, Bd. 2,1), Milano/Napoli 1960.

²⁹ Diese Position findet sich bei KURT RUH, Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus, in: Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag, hg. von WERNER BESCH u. a., Berlin 1974, S. 151–168, wieder in: Neidhart, hg. von HORST BRUNNER (Wege der Forschung, Bd. 556), Darmstadt 1986, S. 251–273.

³⁰ Zitiert nach: KLD (wie Anm. 13).

*ermeien sich dort in ir liechten ougen klâr.
für daz grüene loup ir valwez hâr
wil ich iemer gerne prîsen sunder vâr:
ich bin sus toup.*

So wie der kalte Winter – das beobachte ich gut – den Vogelsang verstummen und das Leuchten der Blumen verblassen lässt, hat die Meine Macht über mich, das gebe ich zu. Schaut, ihre Schönheit wird mir zum blühenden Mai, an ihr finde ich Freude und immer mehr Wonne: Wie rote Rosen auf den weißen Schnee gestreut, ist die Liebste gegenwärtig. Wie das sein kann? Ich habe keine Ahnung.

Weiß ist ihre Haut, rot sind ihre Wangen und ihr süßes Mündchen. Ihr Hals ist blank. Das ist ein Elend: Würde ich zu ihr gehören, wanderte mein Blick dorthin, um sich in ihren hellen klaren Augen den Mai zu holen. Ihr blasses Haar ohne Farbe will ich als grünes Laub stets gern rühmen – ich bin so nährisch.

Der kalte und blumenarme Winter provoziert nicht etwa eine Klage, sondern motiviert den Sprecher, sich in der Geliebten einen eigenen Mai zu schaffen. Dies ermöglicht in Strophe II eine *descriptio* ihrer Schönheit mit Naturmetaphern. Formal liegt eine Kombination von Kanzone und Langzeilenstrophe vor, wobei die zäsurierten Anverse ebenfalls reimen und diese Binnentechnik manieristische Tendenzen zeigt. Dass es sich beim Minnesang um ein artifizielles Spiel handelt, wird im Lied selbst autothematisch hervorgehoben: (Strophe I, Vers 4) *seht der schæne muoz mîn blüender meie sîn*. Solche autoreferentiellen Einschübe können als symptomatisch für ein bestimmtes literarisches Stadium gelten: die Konventionen sind bereits eingeübt und fast überholt, so dass mit ihnen gespielt werden kann, was letztlich in ihrer Auflösung gipfelt.

Daneben existieren gleichwohl auch ganz traditionelle Lieder, die mit dem überkommenen Motivreservoir operieren, aber nicht die Höhe der prominenten Vorgänger erreichen können. Vorführen lässt sich dies exemplarisch am Tagelied des Walther von Breisach:³¹

*,Ich singe und solte weinen
den tugenthaften ritters lip,
daz niht mîns sanges meinen
dich kan gemanen, werdez wîp.
noch hæere wîsen rât:
der tac ûf gât
und lât diu naht ir vîenster varwe als ie.
vil schône wîp, bewar
daz wol gevar
der gar an mîne huote sich verlie.‘
Des wahters klagesingen
mit jâmer in ir herze brach,
dâ von ein misselingen
an lieben fröiden in geschach.
ir leides hûsgehôz,
der trâhene flôz,*

³¹ Zitiert nach: KLD (wie Anm. 13).

*begôz ir beider wengel dô vil gar.
 si sprach „friunt, herre mîn,
 wie sol ich dîn
 nu sîn verweiset aller sælden bar.“*

*Der wahter aber lûte
 mit zorne sanc durch friundes klage
 ‚swâ liep betagt bî trûte,
 dâ kumet der merkære sage.
 ein herze in fröiden hô
 sol minnen sô
 daz frô dar nâch diu liebe und lanc bestê.
 wirt sî der huote erkant,
 sô wirt zehant
 gesant ir wunne in lange wernde wê.‘*

*Sîns lebens küneginne
 der ritter an sich nâher twanc.
 dâ schuof diu werde minne
 von beiden süezen umbevanc.
 ein lieber nâher smuc,
 ir mündel druc,
 ein fluc ir herzen an ein ander dâ
 tet kunt ir minne gir,
 sî im, er ir:
 „an dir mîn leben lit, niht anderswâ.“*

*Von den gelieben beiden
 wart dâ mit willen unbegert
 ein jâmerlichez scheiden.
 dem ritter und der frouwen wert
 ir wunneclich gemach
 daz scheiden brach
 und jach in wandelunge: liebe in leit.
 ir herzen wehsel wart
 dâ niht gespart.
 diu vart alsô geschach. der tac zuo schreit.*

„Ich singe und sollte eigentlich den tugendhaften Ritter beklagen, dass das Ansinnen meines Sanges Dich nicht ermahnen kann, hohe Frau. Höre den Rat eines Weisen: Der Tag bricht an und lässt die dunkle Farbe der Nacht zurück. Schöne Frau, Sorge dafür, dass derjenige in Sicherheit von dannen kommt, der sich ganz auf meinen Schutz verlassen hat.“

Der Klagegesang des Wächters drang mit Jammer in ihr Herz vor. Dadurch wurde ihre Liebesfreude gestört. Der Tränenstrom, Begleiter ihres Kammers, stürzte sich über ihre beiden Wangen. Sie sagte: „Freund, mein Herr, wie soll ich nun ohne Dich sein, allen Glücks beraubt.“

Der Wächter sang abermals laut und voller Zorn, um den Freund zu beklagen: „Wo der Geliebte über Tag bei der Trauten bleibt, erhebt sich das Gerede der Aufpasser. Ein freudig

hoch gestimmtes Herz soll in der Weise lieben, dass danach die Liebe glücklich und lang fort dauert. Wird sie der wachsamten Gesellschaft bekannt, so wird ihre Wonne sofort in andauerndes Leid verwandelt.⁶

Der Ritter drückte die Königin seines Daseins näher an sich. Da bewirkte die kostbare Liebe, dass sie beide sich lieblich umschlangen. Ein zarte enge Umarmung, die Berührung ihrer Lippen, wie die Herzen einander zuflogen – all das zeigte ihr Liebesverlangen, sie ihm ihres, er ihr seines: „Dir gehört mein Leben, niemand anderem.“

Die beiden Liebenden trennten sich kummervoll gegen ihren Willen. Das wunderbare Wohlsein, das der Ritter und die teure Dame verspürten, wurde durch die Trennung zerstört, und sie brachte Veränderung mit: Liebe verwandelte sich in Leid. Am Herzenstausch wurde nicht gespart. Der Abschied kam. Der Tag begann.

Der Wächter bringt die Dame zur Raison, die den Ritter, der heimlich die Nacht mir ihr verbracht hat, nicht rechtzeitig ziehen lassen möchte. Ist die Figur des Wachmannes bei Wolfram von Eschenbach ein wohlwollender Helfer der Liebenden, so wird er in dem Lied Walthers von Breisach zum unerbittlichen Ordnungshüter, in dessen Macht es steht, Liebe in Leid zu verwandeln.³² Die prädominante Stellung des Wächters und seine damit gegenüber der Tradition gesteigerte Bedeutung ergeben sich zum einen durch seine exponierte Rede gleich am Liedbeginn und zum anderen dadurch, dass ihm eigene Emotionen zugesprochen werden (Strophe III, Vers 1 f.): *Der wahter aber lûte/ mit zorne sanc*. Die Facetten der inneren Minnebindung aber rücken im selben Schritt in den Hintergrund und werden durch eine oberflächliche Beschreibung von Zärtlichkeiten und Gefühlen ersetzt. Die abschließende Phrase (Strophe V, Vers 8 f.) *ir herzen wehsel wart/ dâ niht gespart* zitiert das Motiv des Herzenstauschs mechanisch an; eine feinsinnige Neugestaltung des bekannten Bildes findet nicht statt.³³

Die summarische Zusammenschau lässt Schlussfolgerungen zu: In den allgemeineren Tendenzen unterscheiden sich die rheinischen Minnesänger des 13. Jahrhunderts nicht wesentlich von ihren schwäbischen, bayerischen, österreichischen oder mitteldeutschen Dichterkollegen. Sie haben – wie die anderen auch – ihren Anteil an der Verselbstständigung des Minnesangs im 13. Jahrhundert. Besonderheiten des südwestdeutschen Minnesangs profilieren sich vor allem dort, wo neu und anders als im 12. Jahrhundert speziell im staufischen Umfeld auf romanische Diskurse zurückgegriffen wird. Kompetenz und Bereitschaft, Fremdes aufzunehmen und dieses dem Eigenen einzuverleiben, scheint eine ureigene Disposition der Dichter des oberrheinischen Kulturraums zu sein, der sich traditionell als Schmelztiegel und Plattform romanisch-deutschen Miteinanders konstituiert.

³² Greenfield entwirft einen literarhistorischen Überblick zur Wächterrolle seit Wolfram. Vgl. JOHN GREENFIELD, *wahtære, swic*. Überlegungen zur Figur des Wächters im *tageliet*, in: Die Burg im Minnesang und als Allegorie im deutschen Mittelalter, hg. von RICARDA BAUSCHKE (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung, Bd. 10), Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 41–61.

³³ Den Traditionshorizont zu diesem Motiv erarbeitet XENJA VON ERTZDORFF, 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: Zeitschrift für deutsche Philologie 84 (1965), S. 6–46.