

Cordula Kropik

# Augenweide? Abgemäht!

## Metaphorische Responsionen im Liederbuch der Clara Hätzlerin

<https://doi.org/10.1515/bgsl-2018-0025>

**Abstract:** The article considers the lyric part of the so-called Liederbuch der Clara Hätzlerin from several, closely connected perspectives. Taking their typical metaphorical responsiveness as a starting point, I seek to obtain a more substantial insight into this class of internal relationship between the texts. The insight thus acquired allows us to draw cogent conclusions about the shaping of Clara's song collection as well as the poetic practices preceding it. Furthermore, I seek to reappraise the poetic features of the late medieval secular songbook-lyrics as a genre. For it is notably the observation of the important characterization of specific phenomena of association that might well prompt us to reconsider this poetic type as it clearly fails to be fixed by the conventional categories of author and his work. What needs to take the place of our thinking in terms of these categories is an approach that is based on the significant notion of productive reception and that pays due attention to the phenomenon of sociability.

In einem Lied recht weit am Ende des Liederbuchs der Clara Hätzlerin<sup>1</sup> verabschiedet sich ein männliches Ich von seiner Geliebten. Er bittet die von ihm als

---

**1** Der Abdruck der Handschrift Prag, Nationalmuseum, Cod. X A 12 durch Carl Haltaus (1840) wird demnächst durch die Neuedition von Jens Haustein und Hans-Joachim Solms ersetzt. Ich zitiere im Folgenden den Text der neuen Ausgabe (HS), deren Nachweis ich durch die Stellenangabe nach Haltaus (Ha) ergänze. Ich danke Jens Haustein für die Einsicht in das Typoskript der Neuausgabe. Haltaus zitiere ich nach dem von Hanns Fischer besorgten Nachdruck: Liederbuch der Clara Hätzlerin, hg. von Carl Haltaus, mit einem Nachwort von Hanns Fischer, Berlin 1966 (Deutsche Neudrucke: Texte des Mittelalters). Zur Konzeption der neuen Ausgabe: Susanne Homeyer [u. a.]: Überlegungen zur Neuedition des sogenannten ›Liederbuches der Clara Hätzlerin‹ nach den Handschriften Prag, X A 12, der ›Bechsteinschen Handschrift‹ (Halle, 14 A 39) und Berlin, MGF 488, in: Gert Hübner (Hg.): Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universi-

---

**PD Dr. Cordula Kropik:** Universität Leipzig, Institut für Germanistik, Beethovenstraße 15, D-04107 Leipzig, E-Mail: [cordula.kropik@uni-leipzig.de](mailto:cordula.kropik@uni-leipzig.de)

*hort* (HS 219,1,1 / Ha I,115,1) angesprochene Frau, nicht traurig zu sein, versichert sie seiner Treue und verlangt von ihr, darauf zu achten,

*das nit werd abgemäht*

*Die augelwaidt meins hertzen,  
die mir gewachsen ist* (HS 219,2,8–3,2 / Ha I,115,16–18).

Die Frau, so teilt das in Narration wechselnde Ich weiter mit, habe ihm daraufhin ihren Segen erteilt, Gott um eine schnelle Rückkehr gebeten, geklagt und die Wangen mit Tränen benetzt. Das nächste Lied berichtet dieselbe Begebenheit aus weiblicher Perspektive und gestaltet im Zuge dessen eine ganz andere Situation. Seine Abreise, so hält die Frau dem Ich des ersten Liedes hier entgegen, kümmerge sie nicht im Geringsten. Da sein *hertz* ohnehin *weit zersträet* sei (HS 220,2,5–7 / Ha I,116,13–15) – sie meint wohl: ›nicht ihr allein gehöre‹ – verzichte sie nur zu gern auf seine Anwesenheit. Und weiter:

*Du singst von augelweide,  
die dir gewachsen sey.  
uff ainer grönen haide,  
da sũch dein frãde bey.* (HS 220,3,1–4 / Ha I,116,17–20)

Ihren Segen hat sie dem Mann, wie sie weiter bekennt, nur gegeben, damit sie ihn schnell los ist und sich einen anderen Verehrer suchen könne. Und übrigens: Ihre Tränen seien auch nicht echt gewesen. In einem dritten Lied (HS 221 / Ha I,117) antwortet das Ich des ersten Liedes deutlich betroffen und dennoch unbeirrt: Wenn die Dame ihr Herz auch einem anderem zuwende, so wolle er ihr dennoch treu bleiben und darauf hoffen, damit am Ende ihre Gunst zu gewinnen.

Dass sich die drei Lieder durch Verknüpfungen auf mehreren Ebenen zu einem kleinen Zyklus formen, ist unschwer zu sehen. Dabei sind sie nicht nur inhaltlich so abgestimmt, dass sie ein und dasselbe Ereignis unterschiedlich beleuchten, sondern sie werden auch durch die Verwendung desselben Metrums kontrafaktisch aufeinander hingeordnet: ein Umstand, der in der gemeinsamen Überschrift *Die drii lied sind gemacht ie ains uf das ander* programmatisch markiert ist. Zusätzliche Bezüge entstehen durch eine sprachliche Gestaltung, die vor allem die ersten zwei Lieder verbindet, indem Formulierungen des Mannes im ersten Lied an metrisch identischer Stelle der weiblichen Rede des zweiten Liedes echohaft wiederholt werden. Neben der responsiven Verwendung der

---

tät Bamberg am 28. und 29. November 2003, Amsterdam u. New York 2005 (Chloe. Beihefte zum *Daphnis* 37), S. 65–81.

Augenweide-Metapher fallen hier speziell die analogen Reime und parallele bzw. dialogische Wortverwendungen auf:

HS 219 / Ha I,115 › <i>Mein hort, müß ich mich schaiden</i> [...] <i>nymm dir kain senliche laide</i> , (1,1–3 / 1–3)	HS 220 / Ha I,116 <i>Wilt du ye nit beleiben</i> [...] <i>ain anders will ich treiben</i> (1,1–3 / 1–3)
<i>Ich far dahin mein strasse</i> <i>von dir uff güten won,</i> <i>zu letz will ich dir lassen</i> <i>das ich sunst nyemants gan.</i> (2,1–4 / 9–12)	<i>Ferst du dahin dein strasse</i> <i>das tût manig biderman.</i> <i>vil geren ich dich lasse,</i> <i>dein pin ich gern on.</i> (2,1–4 / 9–12)
<i>in hoffnung und gedingen</i> <i>so schaid ich, fraw, dahin.</i> (3,7 f. / 23 f.)	<i>wilt du mich lieb gewern,</i> <i>so heb dich pald darvon!</i> (3,7 f. / 23 f.)
<i>Sy gab mir iren segen</i> <i>mit ir schneweissen hennnd.</i> <i>sy sprach: ›got müß dein pflegen,</i> <i>dich schier herwider send!</i> <i>mit dir fürest du von dannen</i> <i>gently die fråde mein.</i> <i>o trost ob allen mannen,</i> <i>laß dirs bevolhen sein.</i> (4,1–8 / 25–32)	<i>Gab ich dir dann den segen</i> <i>mit meiner weissen hamdt,</i> <i>dein will ich mich verwegen,</i> <i>umb dich gäb ich ein tantt.</i> <i>wärest du nun pald von dannen,</i> <i>das wär die fråde mein,</i> <i>ich vind ain andern mane,</i> <i>des ich will aigen sein.</i> (4,1–8 / 25–32)

Legt man die Lieder dergestalt nebeneinander, so scheint die Annahme einer gemeinsamen Konzeption in Hinblick auf eine – vermutlich gesangliche<sup>2</sup> – Auf-führung zumindest plausibel. Sie sind offenkundig dafür gemacht, um in irgend-einer Form von Wechselkommunikation auf einen unterhaltsam-ironischen Effekt hinzuwirken. Das dritte Lied ist zwar weniger auf einen kontrastiven Gleichklang angelegt, nimmt aber genügend Reime und Schlagworte auf, um auf seine beiden Vorgänger bezogen werden zu können.<sup>3</sup> Es mag ihren harmonischen Widerstreit mithin in einer Art resignativer Coda haben ausklingen lassen.

<sup>2</sup> Das Liederbuch überliefert zwar keine Melodien; gleichwohl ist mit der musikalischen Option zu rechnen. So macht eine Formulierung wie *Du singst von augelweide* (HS 220,3,1 / Ha I,116,17) wenig Sinn, wenn das Lied nicht (mehr) gesungen werden konnte oder man sich die Möglichkeit des Gesangsvortrags beim Lesen nicht zumindest mitdachte.

<sup>3</sup> Signalhaft ist gewiss der erste Reim *schaiden* – *laide* (HS 221,1,1–3 / Ha I,117,1–3 = HS 219,1,1–3 / Ha I,117,1–3); zumal in Verbindung mit der Anrede *Mein hort*. Dazu auch *beleiben* – *treiben* in HS 220,1,1–3 / Ha I,116,1–3. Vgl. weiterhin *hertzen* – *smerzen* (HS 221,1,5–7 / Ha I,117,5–7 = HS 219,3,1–3 / Ha I,115,17–19), *gedencken* – *wencken* (HS 221,3,5–7 / Ha I,117,21–23 = HS 219,2,5–7 / Ha I,115,13–15). Wichtig sind weiterhin thematische Schlagwörter wie *triu* (HS 221,2,2 / Ha 117,10; vgl. HS 219,2,5 / Ha I,115,13 u. ö.) und *senen* (HS 221,2,6 / Ha I,117,14; vgl. HS 219,1,3 / Ha I,115,3).

Obleich sich ein so enger Bezug mehrerer nebeneinanderstehender Lieder bei der Hätzlerin nur an dieser Stelle findet, ist er in seinen einzelnen Merkmalen alles andere als singulär. Um Lieder auszumachen, die in ähnlicher Weise aneinander anschließen, muss man nicht lange suchen. Das Liederbuch bietet formgleiche Lieder ebenso wie solche, die Inhalte anderer wiederaufnehmen und in paralleler oder kontrastiver sprachlicher Gestaltung weiterentwickeln. Besonders gut ist das Phänomen der inhaltlichen Bezugnahme immer da nachvollziehbar, wo es wie hier mit dem Gebrauch metaphorischer Wendungen einhergeht. Was die Metaphern für meine Überlegungen interessant werden lässt, ist damit schon fast benannt: Indem sie anzeigen, wo und wie die Lieder aufeinander reagieren, werden sie zu stummen Zeugen des Prozesses, in dem diese Lieder entstehen. Das Netz von mehr oder weniger deutlichen Bezügen, mit denen die metaphorische Rede den lyrischen Teil des Liederbuches durchzieht, führt dabei in eine literarische Situation hinein, in der Produktion und Rezeption, Mündlichkeit und Schriftlichkeit in charakteristischer Weise ineinanderfließen. Es ist eine Situation, in der Lieder nicht nur für bestimmte Praktiken der Aufführung und des Gebrauchs gemacht, sondern aus diesem heraus auch neu angestoßen, fortgeführt und umgeformt werden; eine Situation, in der potentiell jeder Rezipient neugestaltend und weiterdichtend tätig werden kann.<sup>4</sup> Dass hier im Nachhinein nicht immer zu ermitteln ist, inwiefern metaphorische Bezüge zwischen Liedern als Indizien von mündlichem Gebrauch oder von Prozessen schriftlichen Anordnens anzusprechen sind, liegt auf der Hand. Deutlich ist aber auch, dass ihre Beobachtung gerade deshalb dazu beitragen kann, die Verfasstheit der Lieder besser zu begreifen und im Zuge dessen das Bild jenes Vorgangs des Sammelns und Ergänzens, dessen Ergebnis das Liederbuch der Clara Hätzlerin ist, noch etwas genauer zu formulieren als bisher.

Das Anliegen der folgenden Ausführungen ist von hier ausgehend in zwei Richtungen zu präzisieren. Ich untersuche die metaphorischen Responionen im lyrischen Teil des Liederbuches der Clara Hätzlerin zum einen hinsichtlich der bekannten Struktur der Sammlung,<sup>5</sup> das heißt genauer: Ich frage nach den

---

4 Zur »neuen Art der gesellschaftlichen Einbettung« des vorliegenden Typs von Liebesdichtung grundlegend Burghart Wachinger: Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert (1999), in: ders.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik, Berlin u. New York 2011, S. 39–66, S. 1–29, bes. S. 49–52; hier S. 52; Johannes Janota: Ich und sie, du und ich. Vom Minnelied zum Liebeslied, Berlin u. New York 2009 (Wolfgang Stammer Gastprofessur für Germanische Philologie, Vorträge 18).

5 Dazu die Untersuchungen von Burghart Wachinger: Liebe und Literatur im spätmittelalterlichen Schwaben und Franken. Die Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin, in: ders., Lieder und Liederbücher [Ann. 4], S. 395–415; Johannes Rettelbach: Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg, in: Johannes Janota u. Werner Williams-Krapp (Hgg.): Literari-

Merkmale, die den Metapherngebrauch der Lieder im Kernbestand und in den Erweiterungen der Handschrift auszeichnen, um daraus Rückschlüsse auf Träger, Sammelinteressen und literarische Praktiken zu ziehen. Wenn ich die Aufmerksamkeit dabei vor allem auf bestimmte Erscheinungen der assoziativ-gedanklichen Verkettung, aber auch der Aufnahme und Weiterentwicklung von Elementen der lyrischen Tradition lenke, so geht es mir allerdings nicht allein darum, die Besonderheit dieses einzelnen Überlieferungszeugen und seiner Kontexte aufzuzeigen, sondern vielmehr auch um die Poetik der Gattung. Das zweite Ziel meiner Untersuchung besteht in diesem Sinne darin, die Lieder der Hätzlerin als exemplarisch für einen literarischen Typus zu fassen, der wie kaum ein anderer von Bedingungen geprägt ist, die man kurz mit den Stichworten von kollektiver Autorschaft und produktiver Rezeption bezeichnen kann. In diesem zweiten Punkt schließe ich sowohl an das von Gert Hübner entwickelte Modell des ›mittleren Systems‹ als auch an Manfred Kerns Beobachtungen zur Verwendung topisch verfestigter Metaphern in der spätmittelalterlichen Liebeslyrik an,<sup>6</sup> suche

---

ches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts, Tübingen 1995 (Studia Augustana 7), S. 281–307; Susanne Homeyer [u. a.]: Vorlagenreflexe und Edition. Zur Vorlage-Kopie-Beziehung der Handschriftengruppe um das sogenannte ›Liederbuch der Clara Hätzlerin‹, in: Michael Stolz (Hg.): Edition und Sprachgeschichte. Baseler Fachtagung 2.–4. März 2005, Tübingen 2007 (Beihefte zu editio 26), S. 141–153; Inta Knor: Das Liederbuch der Clara Hätzlerin als Dokument urbaner Kultur im ausgehenden 15. Jahrhundert. Philologische Untersuchung zum Textbestand in den Handschriften Prag Nationalmuseum, X A 12, der Bechsteinschen Handschrift (Halle/S. 14 A 39) und Streuüberlieferung, Halle/Saale 2008 (Schriften zum Bibliotheks- und Büchereiwesen in Sachsen-Anhalt 90); vgl. auch die älteren Untersuchungen von Karl Geuther: Studien zum Liederbuch der Klara Hätzlerin, Halle/Saale 1899; Horst Dieter Schlosser: Untersuchungen zum sogenannten lyrischen Teil des Liederbuchs der Klara Hätzlerin, Hamburg 1965.

**6** Gert Hübner: Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im ›mittleren System‹, in: ders. (Hg.) [Anm. 1], S. 83–117. Hübner bezieht sich auf die Studie von Horst Brunner: Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch der Erklärung (1983), wieder abgedruckt in: ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 246–263; Manfred Kern: ›Lyrische Verwilderung‹. Texttypen und Ästhetik in der Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts, in: Elizabeth Andersen [u. a.] (Hgg.): Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin u. New York 2005 (Trends in Medieval Philology 7), S. 371–393; ders.: Hybride Texte – wilde Theorie? Perspektiven und Grenzen einer Texttheorie zur spätmittelalterlichen Liebeslyrik, in: Gert Hübner (Hg.) [Anm. 1], S. 11–45. Weiterhin: Gert Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts, in: Daphnis 31 (2002), S. 127–186; ders.: Vorgetragene Liebesdialoge. Die Poetik des Dialoglieds im Minnesang und im Korpus ›Mönch von Salzburg‹, in: Marina Münkler (Hg.): Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang, Bern [u. a.] 2011 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 21), S. 35–58; ders.: Stilregister deutschsprachiger Liebeslieder um 1500. ›Gesellschaftslied‹ und ›Volkslied‹ im Tenorlied-Œuvre Ludwig Senfls, in: Katharina Boll u. Katrin Wenig (Hgg.): *Kunst*

aber beiden gegenüber insofern neue Wege, als mein Ansatz – worin er wiederum mit Franz-Josef-Holz Nagels jüngsten medienkulturgeschichtlichen Untersuchungen zur Liederbuchlyrik des 15. und 16. Jahrhunderts übereinkommt – darauf ausgeht, die Lieder und ihre poetischen Gestaltungsprinzipien stärker in die Form ihres literarisch-sozialen Gebrauchs einzuordnen.<sup>7</sup>

## I. Das Liederbuch der Clara Hätzlerin und die ›Kernsammlung X‹

Das Liederbuch der Clara Hätzlerin trägt seinen Namen bekanntermaßen insofern nicht ganz zu recht, als es zum einen keineswegs nur Lieder enthält und die Augsburger Berufsschreiberin Clara Hätzlerin zum anderen weder die Autorin noch die Sammlerin der in ihm enthaltenen Texte war. Der Großteil des Konvoluts, das die Hätzlerin in den Jahren 1470/71 im Auftrag des Augsburger Bürgers Jörg Roggenburg zu Papier brachte,<sup>8</sup> geht vielmehr auf eine Quelle zurück – die Forschung bezeichnet sie als ›Sammlung X‹<sup>9</sup> –, von der wir uns dank der Über-

---

*und saelde*, Festschrift für Trude Ehlert, Würzburg 2011, S. 39–57; ders.: Schlechte Dichtung? Senfls Liebeslied-Texte und die deutsche Liebeslyrik des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Stefan Gasch u. Sonja Tröster (Hgg.): Senfl-Studien, Bd. 2, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 99–119.

<sup>7</sup> Franz-Josef Holz Nagel: *wil ghi horen enen sanck?* Zum Konzept einer Medienkulturgeschichte der Lyrik in den handschriftlichen, weltlichen Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Dorothea Klein (Hg.): Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma, Wiesbaden 2016 (Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 309–336; vgl. auch ders.: Weltliche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. Zur Beschreibung eines literarisch-musikalischen Diskurses im deutschsprachigen Mittelalter, in: Oliver Krämer u. Martin Schröder (Hgg.): »Hebt man den Blick, so sieht man keine Grenzen«. Grenzüberschreitung als Paradigma in Kunst und Wissenschaft, Festschrift für Hartmut Möller zum 60. Geburtstag, Essen 2013 (Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik 3), S. 75–87; ders.: Songs and Identities. Handwritten Secular Songbooks in German-Speaking Areas of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, in: Dieuwke van der Poel [u. a.] (Hgg.): Identity, Intertextuality, and Performance in Early Modern Song Culture, Leiden u. Boston 2016 (Intersections 43), S. 118–149.

<sup>8</sup> Zur Person der Hätzlerin vgl. Ingeborg Glier: [Art.] Hätzlerin, Klara, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 3, 1981, Sp. 547–549; Karin Schneider: Berufs- und Amateurschreiber. Zum Laien-Schreibbetrieb im spätmittelalterlichen Augsburg, in: Johannes Janota u. Werner Williams-Krapp (Hgg.) [Anm. 5], S. 8–26, bes. S. 10 und 21 f. Zu Jörg Roggenburg vgl. Sheila Edmunds: Clara's Patron: The Identity of Jörg Roggenburg, in: PBB 119 (1997), S. 261–267.

<sup>9</sup> Nach dem Stemma Geuthers [Anm. 5], S. 23; vgl. dazu Hans-Dieter Mück: Untersuchungen zur Überlieferung und Rezeption spätmittelalterlicher Lieder und Spruchgedichte im 15. und

lieferung zweier weiterer, ebenfalls im Zusammenhang größerer Sammlungen stehender Abschriften (B, E) ein relativ genaues Bild machen können.<sup>10</sup> Geht man vom gemeinsamen Bestand der drei Überlieferungszeugen aus, so handelte es sich bei dieser Quelle um »ein Minnebuch von ungewöhnlichen Dimensionen und ungewöhnlicher Konsequenz«<sup>11</sup>. Sie umfasste in programmatischer Auswahl fast ausschließlich Minnereden, Tage- und Liebeslieder, die ihr gemeinsames Thema in höfischer Tradition auf die Tugenden von Ehre und Treue zentrieren.<sup>12</sup> Entstanden war sie mit ziemlicher Sicherheit einige Jahre zuvor im fränkischen Raum: Der schreibsprachliche Befund,<sup>13</sup> ein auf 1447 datierter Neujahrsgruß (Ha II,40)<sup>14</sup> sowie die Heimat zweier Lieddichter – das Tagelied HS 115 / Ha I,13 ist in B und E einem *Ehenheim* zugewiesen, das Liebeslied HS 178 / Ha I,74 trägt das Akrostichon *Mertein Imhov*<sup>15</sup> – deuten konkret auf Oberfranken und die 50er Jahre des

---

16. Jahrhundert. Die ›Streuüberlieferung‹ von Liedern und Reimpaarrede Oswalds von Wolkenstein, Bd. 1: Untersuchungen, Göttingen 1980 (GAG 263), S. 108; Wachinger [Anm. 5], S. 397–412; Homeyer [u. a.] [Anm. 5], S. 143–145.

**10** Die ältere ist die sogenannte Bechsteinsche Handschrift von 1512 (B = UB Leipzig, Ms Apel 8, davor ULB Halle/S., Cod. 14 A 39), die jüngere die nach 1540 von Martin Ebenreuther in Würzburg geschriebene Handschrift E (Berlin, SBB-PK, mgf 488). Nach den Erkenntnissen der jüngeren Forschung gilt E als direkte Abschrift von B (vgl. Homeyer [u. a.] [Anm. 5], S. 145 f.). Zu B auch Christoph Mackert: Wieder aufgefunden. Bechsteins Handschrift der ›Möirin‹ Hermanns von Sachsenheim und des sog. ›Liederbuchs der Klara Hätzlerin‹, in: *ZfdA* 133 (2004), S. 486–488.

**11** Wachinger [Anm. 5], S. 400.

**12** Der gemeinsame Bestand umfasst 126 Texte, darunter 53 im Minneredenteil (Ha II,1–40, 42–49, 56–60) von denen nur sieben »keine Minnereden im heute üblichen Sinn« (Wachinger [Anm. 5], S. 401) sind, 17 Tagelieder (HS 103–119 / Ha I,1–14a, 14b–16) und 56 Liebeslieder (HS 148–191, 195–206 / Ha I,44–87, 91–102). Vgl. dazu die Übersichten bei Mück [Anm. 9], S. 88–108; Knor [Anm. 5], S. 151–160.

**13** Dazu Mackert [Anm. 10], S. 488; Homeyer [u. a.] [Anm. 5], S. 148–150. Zur Schreibsprache der Hätzlerin Elvira Glaser: Zum Graphiesystem der Clara Hätzlerin: Portrait einer Lohnschreiberin in frühneuhochdeutscher Zeit, in: Rudolf Bentzinger u. Norbert Richard Wolf (Hgg.): Arbeiten zum Frühneuhochdeutschen. Gerhard Kettmann zum 65. Geburtstag, Würzburg 1993 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 11), S. 53–73.

**14** Nur in H findet sich noch ein weiterer Neujahrsgruß auf 1448 (Ha II,41). Wachinger ([Anm. 5], S. 399 mit Anm. 13) setzt deshalb das Jahr 1447 als *terminus ante quem* für die Entstehung der Sammlung X an, wobei er offenlässt, ob der Text in H hinzugefügt oder in B und E ausgelassen ist.

**15** Wachinger [Anm. 5] arbeitet ein recht klares Profil der beiden Autoren heraus. Demnach weist »[d]er Name Ehenheim [...] den Autor mit einiger Wahrscheinlichkeit als Glied der landadeligen Familie Ehenheim aus, die in der Gegend von Dinkelsbühl, Rothenburg ob der Tauber und Kitzingen ansässig war und um 1440 durch Heirat des Ritters Georg von Ehenheim (†1464) mit einer Schenk von Geyern auch in die Gegend von Weißenburg-Gunzenhausen kam« (S. 407). Mertein Imhoff hingegen »muß nach 1408 geboren sein und ist erstmals 1436 mit Rechten an einem Haus in Kulmbach bezeugt« (S. 410). Weitere Urkunden aus den Jahren bis 1458 verorten ihn ebenfalls in der Gegend von Kulmbach.



15. Jahrhunderts. Die zweite der genannten Personen könnte unter Umständen sogar an der Vermittlung der Kernsammlung nach Augsburg beteiligt gewesen sein. Da das Geschlecht der Imhoffs vor allem in Nürnberg, Ulm und Augsburg ansässig war und überall dort zur städtischen Oberschicht gehörte,<sup>16</sup> kann man sich leicht vorstellen, dass eines seiner Mitglieder eine Kopie der älteren Minnesammlung (oder diese selbst) nach Augsburg brachte, wo sie, möglicherweise in mehreren Etappen, ergänzt und schließlich von der Hätzlerin erneut abgeschrieben wurde.<sup>17</sup>

Wie das genau vonstattenging und welche Rolle in diesem Zusammenhang die Schreiberin spielte, ist im Einzelnen freilich schwer zu sagen. Sicher ist nur, dass wenigstens einer der hinzugefügten Texte, ein Lied des Meisterlieddichters Jörg Schiller (HS 131 / Ha I,28), in Augsburg selbst entstanden sein muss.<sup>18</sup> Deutlich ist weiterhin, dass die Erhaltung des Programms der alten Sammlung offenbar nicht im Interesse von Claras Auftraggeber lag. Von einer »Planlosigkeit des Sammelns«<sup>19</sup>, wie sie Burghart Wachinger für Claras Auftraggeber in Anschlag bringt, kann meines Erachtens zwar – aus Gründen, die gleich noch eingehender darzustellen sein werden – nicht geradezu die Rede sein. In der Tat sind die Minnereden und Liebeslieder in den Erweiterungen jedoch nicht mehr vornehmlich darauf ausgerichtet, den exklusiven Anspruch einer tugendhaft-edlen Liebe zu vermitteln;<sup>20</sup> zudem wird eine Reihe von Gattungen aufgenommen, die aus dem

**16** Die »weitverbreitete[ ] Sippe der Imhoffs [stammte] aus Lauingen an der Donau [...] und [war] im 15. Jahrhundert [...] vor allem aber in süddeutschen Städten verbreitet«. »[I]n Ulm und Nürnberg [gehörte sie] zum Patriziat, in Augsburg zu den Mehrern der Gesellschaft (die Schicht unmittelbar unter dem Patriziat)« (ebd.).

**17** Wachinger [Anm. 5] geht davon aus, dass »die Hätzlerin die Sammlung X ziemlich sicher nicht selbst erweitert hat« (S. 399), sowie von einer »Erweiterung in mehreren Schüben« (S. 412). Rettelbach [Anm. 5], S. 286 vermutet: »Die Imhofs, deren Geschlecht in Nürnberg, Ulm und Augsburg verbreitet war, mögen vielleicht auch mit der Verpflanzung der Sammlung dorthin zu tun haben«. Und: »Die Ergänzungen gegenüber dem alten Konzept der »Minnebuch«-Sammlung werden in Augsburg hinzugefügt worden sein«.

**18** Zur Lokalisierung des Dichters Frieder Schanze: [Art.] Schiller (Schilcher), Jörg, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 8, 1992, Sp. 666–670. Zur Poetik des Liedes im Kontext der Sammlung Manfred Kern: Im Dickicht mit Frau Ehre. Zur Verwilderung in der spätmittelalterlichen Lyrik am Beispiel von Jörg Schillers »Maienweise«, in: Christoph März [u. a.] (Hgg.): *Ieglicher sang sein eigen ticht*. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter, Wiesbaden 2011 (Elementa musicae 4), S. 13–30.

**19** Wachinger [Anm. 5], S. 413.

**20** Das zeigt sich im Liedteil sowohl in der Gruppe der Tagelieder, die u. a. durch Geistliches (HS 129 / Ha I,26) und Parodistisches (HS 124 / Ha I,21; HS 130 / Ha I,27) ergänzt wird, als auch bei den Liebesliedern, wo zumindest ein Teil der Zusätze dem Gegentyp des »hohen« Minnelieds zuzuordnen ist (dazu gleich mehr). Auffällig ist, dass sich in den Nachträgen mehrfach Gruppen von Autortexten finden, so z. B. im Minneredenteil des Mönchs von Salzburg (Ha II,63–66;



Konzept der Kernsammlung herausfallen. Hier finden sich Klein- und Kleinstformen fast jeder Art: Die Ergänzungen des Liederbuchs verzeichnen religiöse Lieder und Reden ebenso wie ein historisches Ereignislied (HS 132 / Ha I,29), eine Greisenklage (HS 133 / Ha I,30), eine Kostenaufstellung für einen Dreipersonenhaushalt in Prosa (HS 138), zwei Schwankmären (Ha II,67; Ha II,76), sowie – als augenscheinlich letzte Stufe von Gelegenheitsnachträgen – einige Kataloge alphabetisch gereihter Kose- und Schimpfwörter, Sprichwörtliches und einen auf den unteren Rändern der Blätter 6<sup>r</sup>–65<sup>r</sup> jeweils in Zweizeilern eingetragenen ironischen Frauenpreis.<sup>21</sup> Dies, sowie die zum Teil metrisch verderbte und durchweg melodiöse Notation der Lieder, veranlassten die Forschung zu der Annahme, dass sich auf dem Weg vom Minne- zum Liederbuch sowohl das Interesse der Rezipienten als auch der mediale Gebrauch der Texte gewandelt haben müsse. Während man sich die ältere Sammlung als das Produkt eines im fränkischen Landadel ansässigen »Kreises von literarisch gewandten Dilettanten« denken dürfe, dem die Lieder allgemein zum »Singen und Musizieren«, gelegentlich auch »der musikalisch-literarischen Aufwartung«<sup>22</sup> im Zusammenhang exklusiv-adliger Lebensführung diene, zeuge die Augsburger Niederschrift der Hätzlerin eher vom Ansatz, Vielfältiges zu einer reinen Lesehandschrift zusammenzuziehen. In dieser Form stehe sie, wie Wachinger formuliert, für eine Literatursituation, die »über die Schicht des Jörg Roggenburg und über Augsburg hinaus typisch für [das] 15. Jahrhundert[ ]« sei. Im Liederbuch der Clara Hätzlerin sei mithin »das patrizisch-adlige Programm« der fränkischen Minnesammlung »eingegangen in das Hausbuch eines literarisch interessierten Bürgers der Mittelschicht«<sup>23</sup>.

## II. Produktives Weitersingen. Die Lieder des Nachtrags HS 207–222 / Ha I,103–118

Ich möchte diesem Befund keineswegs widersprechen. Die Indizien deuten in der Tat darauf hin, dass die Handschrift der Hätzlerin selbst keinen Anteil mehr an der ursprünglichen Gebrauchsform der Kernsammlung hatte. Das gilt aber, und darauf kommt es hier an, nicht für alle der in sie eingegangenen Erweiterungen,

---

82–84) und Freidanks (Ha II,78–81); auch die Muskatblut-Sammlung am Ende des Liedteils gehört hierher (HS 229–237 / Ha I,125–133).

<sup>21</sup> Die Texte stehen in der Ausgabe von Haltaus [Anm. 1] außerhalb der Nummerierung S. LXVII–LXXVIII.

<sup>22</sup> Wachinger [Anm. 5], S. 409–413, zit. S. 409. Vgl. Rettelbach [Anm. 5], S. 290.

<sup>23</sup> Beide Zitate Wachinger [Anm. 5], S. 412 f. Zur Tradition des literarischen Hausbuchs zusammenfassend auch Knor [Anm. 5], S. 24–29.

und es heißt auch nicht, dass diese Erweiterungen willkürlich Texte hinzufügen. Über viele von ihnen kann vielmehr bei näherem Hinsehen gesagt werden, dass sie in irgendeiner Weise auf das Konzept der Kernsammlung reagieren; es also weiterführen, ergänzen oder im weitesten Sinne mit ihm in Dialog treten. Um die Reaktionen als solche zu begreifen, ist es lediglich notwendig, die Texte jeweils einzeln bzw. als kleinere Gruppen in den Blick zu nehmen und in ihrer jeweiligen Spezifik zum Rest der Sammlung in Bezug zu setzen. Unternimmt man dies, so entblättert sich das auf den ersten Blick planlos wirkende Konglomerat kleinerer Dichtungen in den Erweiterungen der Handschrift rasch zu einem zwar bunten, aber im Gesamt durchaus konsistenten Strauß von Reflexionen und Reflexen auf das alte ›Minnebuch‹.<sup>24</sup>

Um deutlich zu machen, was ich meine, setze ich noch einmal beim eingangs vorgestellten Kleinzyklus HS 219–221 / Ha I,115–117 an, der zu den Erweiterungen des Liederbuchs gehört. Statt auf die dialogische Beschaffenheit der drei Lieder selbst richte ich die Aufmerksamkeit jetzt jedoch auf Merkmale, die sie mit den Liedern ihrer unmittelbaren Umgebung verbinden. Welche Lieder das betrifft und wie sie sich gegenüber der Kernsammlung und weiteren Liedern als eine geschlossene Gruppe definieren, ist anhand einer Reihe von äußeren und inneren Kriterien leicht zu erschließen:

Rein äußerlich ist zunächst die Einhegung der Gruppe durch die Gegebenheiten der Sammlung. Die Lieder HS 219–221 / Ha I,115–117 gehören zu einer Reihe,

---

**24** Ich knüpfe in diesem Punkt an die ältere Untersuchung Schlossers [Anm. 5] zum Aufbau des sogenannten lyrischen Teils des Liederbuchs an. Schlosser geht davon aus, dass sich »bestimmte Gruppierungen von Gedichten als Teilsammlungen deuten lassen, aus denen die ›lyrische Abteilung von H zusammengefügt sein könnte« (S. 177) und sucht zu belegen, dass diese »Kleinsammlungen« zwar »vormals nach voneinander abweichenden Gesichtspunkten zusammengestellt waren«, aber dennoch durch ein gemeinsames »Prinzip« zusammengehalten würden, »das die ganze Sammlung in einer bestimmten Weise strukturiert« (S. 214). Als Kriterien für die Identifizierung von Kleingruppen nennt er Ordnungskriterien wie Gattungseinheit, Autorgleichheit, thematische Ähnlichkeit, metrische Gleichheit, Strophengleichzahl, Kornreim; als wichtigstes gemeinsames Prinzip benennt er den thematischen Anschluss durch *concatenatio* (S. 214–249). Die Verwandtschaft dieses Prinzips mit den im Folgenden herauszustellenden metaphorischen Responionen liegt auf der Hand; jedoch besteht ein wesentlicher Unterschied darin, dass diese eher (wenn auch nicht unbedingt ausschließlich) in den Bereich der Mündlichkeit deuten, während jenes nur durch bewusste schriftliterarische Anordnung zu erklären ist (dazu bes. S. 247 f.). Auf den maßgeblichen Einfluss des von mir fokussierten Faktors der Assoziation verweist auch Christoph Petzsch: Assoziation als Faktor und Fehlerquelle in mittelalterlicher Überlieferung, in: DVjs 43 (1969), S. 573–603. Petzsch kritisiert das von Schlosser herausgearbeitete Anschlussprinzip, weil es »kaum mit Zufällen [...] rechnet« (S. 588) und in der Annahme ausschließlich bewusster Verfahrensweisen neuzeitlich gedacht sei. Seiner Forderung, »dem Zufall wie dem Assoziativen mehr an Geltung und Bedeutung zu belassen« (S. 589), wird im Folgenden nachdrücklich Rechnung getragen.

die dem Kernbestand der Handschrift unmittelbar folgt. Diese Reihe beginnt mit dem ersten in der Parallelüberlieferung fehlenden Lied HS 207 / Ha I,103 und sie endet mit einem Gattungswechsel: Während es sich bei HS 207–222 / Ha I,103–118 genauso wie bei den Liebesliedern der Kernsammlung durchweg um anonyme Lieder handelt,<sup>25</sup> folgt mit HS 223 / Ha I,119 das Fragment einer Minnerede;<sup>26</sup> an dieses wiederum schließt eine Reihe von Liedern an, die mit den Namen Suchensinn (HS 224 f. / Ha I,120 f.), eines gewissen Jöriger (HS 226–228 / Ha I,122–124)<sup>27</sup> sowie Muskatbluts (HS 229–237 / Ha I,125–133) überschrieben sind.

Betrachtet man die 16 Lieder HS 207–222 / Ha I,103–118 hieran anschließend als Textverband, so fällt ihre thematische Ähnlichkeit ebenso ins Auge wie der Umstand, dass sie sich in diesem Merkmal zu den Liedern der Kernsammlung komplementär verhalten.<sup>28</sup> Wo diese nämlich fast ausschließlich den Wert einer in Tugend, Treue, Verschwiegenheit und gegenseitiger Ergebung sich bewährenden Liebe beschwören, da wird nun mit der Schilderung von Untreue, Verrat und amouröser Leichtfertigkeit ein ganzes Panorama an scheiternden Beziehungen entfaltet. An die Stelle der permanenten Bekundung von Sehnsucht, Dienst, Entsagen, Beständigkeit treten Zurückweisung, klagende Abwendung, Spott und Schelte: Den im Kernbestand dominierenden Liedern des ›hohen Sangs‹ wird mithin der Typ des Absagelieds und das Bekenntnis zu einer sinnenfreudigen, ›niederer Minne‹ gegenübergestellt.<sup>29</sup> Dabei wird die Verknüpfung der Texte zu einer relativ geschlossenen Gruppe dadurch noch einmal merklich gestärkt, dass sie eine klare Neigung zur Paar- und Gruppenbildung beobachten lassen. So folgt auf die in HS 207 / Ha I,103 verzeichnete Klage eines betrogenen und verstoßenen Mannes in HS 208 / Ha I,104 das Lamento einer Frau, die ihren Geliebten an eine

**25** Je ein Lied Oswalds von Wolkenstein (HS 209 / Ha I,105 = Kl. 43) und des Mönchs von Salzburg (HS 211 / Ha I,107) sind ohne Autornennung eingereiht. Ich komme gleich noch einmal auf sie zurück. Die Vermutungen der Autorschaft Hermanns von Sachsenheim für einige der Lieder (HS 217 f. / Ha I,113 f.; für die Kernsammlung HS 186 / Ha I,82; HS 202 / Ha I,98; außerdem HS 193 / Ha I,89) blende ich hier und im Folgenden aus: Sie sind schwer zu belegen und spielen für meine Ausführungen keine Rolle.

**26** Die Minnerede des elenden Knaben (Brandis Nr. 402) liegt hier in einer gekürzten Redaktion vor. Tilo Brandis: *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden*. Verzeichnis der Handschriften und Drucke, München 1968 (MTU 25). Dazu mit weiterführender Literatur Jacob Klingner u. Ludger Lieb: *Handbuch Minnereden*, Bd. 1, Berlin 2013, S. 643–646.

**27** Zu den Autoren: Frieder Schanze: [Art.] Suchensinn, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 9, 1995, Sp. 478–481. Burghart Wachinger: [Art.] Jöriger / Joringer, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 4, 1983, Sp. 870.

**28** Schlosser ([Anm. 5], S. 178) spricht in diesem Sinne von einer »inhaltlich bestimmte[n] Folge« der Lieder Ha I, 103–114 bzw. 117.

**29** Zur Absage als Motiv und zum Typ des Absagelieds Horst Brunner: *Minnesangs Ende. Die Absage an die Geliebte im Minnesang* (1997), in: Brunner [Anm. 6], S. 158–172.

Konkurrentin abtreten musste.<sup>30</sup> Gleich danach schließen sich in den Nummern HS 209 / Ha I,105 und HS 210 / Ha I,106 zwei liedhafte Gespräche zwischen einem werbenden Mann und einer ihn beständig abweisenden Frau zu einer unübersehbaren Einheit zusammen.<sup>31</sup> Auf das zumindest inhaltlich aus der Reihe fallende geistliche Lied HS 211 / Ha I,107<sup>32</sup> folgen sodann in HS 212 / Ha I,108 und HS 213 / Ha I,109 zwei metrisch identische Klagen einer verlassenen, am Ende aber bereits nach einer neuen Liebe ausschauenden Frau sowie in HS 214 / Ha I,110 und HS 215 / Ha I,111 zwei metrisch zumindest ähnliche Klagen eines Mannes,<sup>33</sup> der sich in einer vergleichbaren Situation befindet. In den Zyklus der Lieder HS 219–221 / Ha I,115–117 wird die Reihe übergeleitet durch das Erzähllied HS 217 / Ha I,113, in dem ein Mann in deutlichen Anklängen an das erste Lied der Gruppe (HS 207 / Ha I,103) abermals berichtet, wie er von seiner Dame entlassen worden sei, und die Liebesklage HS 218 / Ha I,114, die dieses zunächst narrativ-dialoghaft und damit »objektiv« gegebene Schicksal noch einmal im subjektiven Modus reflektiert.<sup>34</sup> Die beiden verbleibenden Lieder HS 216 / Ha I,112 und HS 222 / Ha I,118 sind den anderen Stücken in ihrer Beschwörung endenden Liebesleids und kommender Freude zwar nur locker thematisch verbunden, doch kann man das letzte mit seiner Inszenierung des Umschlags von *trauren* und winterlicher Natur (HS 222,1,1 / Ha I,118,1) in *hochen mütt* (HS 221,7,8 / Ha I,118,80) vielleicht analog zu HS 221 / Ha I,117 als eine Art Fazit ansehen – mit dem Unterschied, dass es dessen resignativen Gestus für die ganze Gruppe ins Positive wendet. Dazu passt der ebenso programmatische wie poetologisch-selbstreflexive Abgesang der letzten Strophe:

*der ich mit willen dienstlich hab gesungen,  
die hatt mein hertz  
in rainem schertz  
gewaltlich mit irer gunst bezwungen.* (HS 222,7,9–12 / Ha I,118,80–83)

**30** Die beiden Lieder lassen einen gezielt komplementären Metapherngebrauch zumindest vermuten. HS 207 / Ha I,103 ist von der noch zu besprechenden Agrarmetapher geprägt (verweigerte Ernte), HS 208 / Ha I,104 dagegen bezeichnet den Mann topisch als entflohenen Falken: Männliche und weibliche Perspektive werden also mit den jeweils passenden Metaphern verbunden und so aufeinander hingebordnet.

**31** Auch Knor ([Anm. 5], S. 182) vermutet »die Gesprächssituation als Bindeglied«.

**32** Die inhaltliche Abweichung vermerkt auch Schlosser ([Anm. 5], S. 178), durch die der Anschluss an den Sprechgestus zu Beginn des folgenden Lieds (*Ach herre got* [HS 212,1,1 / Ha I,108,1]) jedoch nur umso mehr auffalle (S. 206).

**33** Die Lieder teilen die fünfzeilige Strophenform mit dem Reimschema a b a a b; die Verse sind in HS 215 / Ha I,111 dreihebig mit wechselnder Kadenz, in HS 214 / Ha I,110 finden sich recht unsystematisch Drei- und Vierheber mit unterschiedlichen Kadenz.

**34** Es liegt also abermals ein Perspektivwechsel vor, der hier freilich nicht über das Geschlecht der Sprecher, sondern durch den Modus der Rede definiert wird.

Die hier gegebene Engführung von Zuneigung, Gesang und *schertz* ist nicht zuletzt deshalb bezeichnend, weil sie auf eine musikalische Praxis hinzuweisen scheint, die das Verfassen und Singen von Liebesliedern als eine Art Gesellschaftsspiel pflegt. Der Eindruck scheint zunächst gewiss vage, er nimmt jedoch schärfere Kontur an, wenn man das Korpus der 16 Lieder genauer in den Blick nimmt. Denn hier findet sich gleich eine ganze Reihe ähnlich gelagerter Indizien, und diese Indizien schließen sich recht deutlich zum Bild einer Liedpflege zusammen, in der die Aufnahme sowohl mündlich als auch schriftlich vermittelter Lieder in die Produktion neuer Lieder ein- und übergeht. Aufschlussreich für diesen Prozess, den man als einen des umschlingenden Ein- und Weitersingens bezeichnen könnte, ist bereits der Umgang mit Autorliedern, von denen hier zumindest eines nicht einfach nur eingereicht und wiedergegeben, sondern in den Dialog der anderen Lieder geradezu eingewoben ist. Das Dialoglied Oswalds von Wolkenstein HS 209 / Ha I,105 (= Kl. 43) schließt an die beiden dialogisch zusammengestellten Klagen eines verstoßenen Mannes und einer verlassenen Frau an (HS 207 f. / Ha I,103 f.) und wird selbst mit einem weiteren Dialoglied gepaart (HS 210 / Ha I,106): Man darf wohl mit einigem Recht von einer Anordnung sprechen, in der die Lieder nicht nur aufeinander, sondern – die Bekanntheit von Oswalds Liedschaffen vorausgesetzt – auch auf die Tradition reagieren. Inwiefern diese Reaktion konkret eine des Dichtens und Singens von Liedern und nicht etwa nur eine des Arrangierens von Texten für die Handschrift ist, lässt sich zwar an dieser Stelle nicht ohne Weiteres sagen, wenn man jedoch das Umfeld der Texte hinzunimmt, so weisen die Zeichen unmissverständlich auf Ersteres.

Damit bin ich an dem Punkt angelangt, an dem die Metaphern wieder ins Spiel kommen, wobei die agrarische Metaphorik, von der ich oben ausgegangen war, die entscheidende Rolle einnimmt.<sup>35</sup> Am Anfang meiner Überlegungen steht die Beobachtung, dass die Idee des Wachsens und Weidens, Säens und Mähens nicht erst am Ende der vorliegenden Liedgruppe in HS 219–221 / Ha I,115–117 aufkommt, sondern sie vielmehr von Anfang an prägt, ja mehr noch: Der Gedanke

---

**35** Meine Ausführungen rekurren hier und im Folgenden auf den metapherntheoretischen Entwurf von George Lakoff u. Mark Johnson: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg 2014. Der deutsche Untertitel ist irreführend: Lakoff und Johnson begreifen Metaphern nicht als Bilder, sondern führen sie auf kognitive Konzepte zurück, die unser Welterleben und Alltagshandeln strukturieren, und die sich dadurch als metaphorisch definieren, dass sie zwei Lebensbereiche gedanklich ineinanderblenden. So z. B. ›Argumentieren ist Krieg‹ oder ›Zeit ist Geld‹. Analog liegt hier das Konzept ›Liebe ist Landwirtschaft‹ vor. Ich begreife die Metapher also in erster Linie als sprachliches, nicht als ästhetisches Phänomen: Damit schließe ich eine ästhetische Auffassung der Metaphern in den vorliegenden Liedern nicht aus – auch ästhetische Metaphern sind selbstverständlich konzeptuell verfasst –, betone aber zugleich deren Nähe zum alltäglichen Erleben und Sprechen von Produzenten und Rezipienten.

fungiert geradezu als eine Art metaphorischer Leitfaden, der zu Beginn neu geknüpft wird – im Kernbestand ist er weitgehend abwesend<sup>36</sup> –, um dann von den folgenden Liedern verschieden aus- und weitergesponnen und schließlich gegen Ende hin im Augenweide-Dialog noch einmal gebündelt zu werden. Zum literarischen Typus der ›niederer Minne‹ passt dieser Gedanke insofern, als er die Liebe in den Assoziationsraum des Ländlichen verlegt; darüber hinaus setzt das erste Lied der Gruppe HS 207 / Ha I,103 einen wichtigen Akzent, indem es das konventionelle Dienstverhältnis zwischen dem liebenden Sänger und seiner Dame in eines der agrarischen Lohnarbeit umdeutet und in deren typischen jahreszeitlichen Arbeitsrhythmus einordnet.

Hier spricht ein Ich, das sich im ersten Vers als *armer ackermann* bezeichnet und sodann berichtet, wie er das ganze Jahr hindurch ein *veld* [...] *in dem jammer-tal*<sup>37</sup> (HS 207,2,1 / Ha I,103,6) gepflügt und besät habe, nur um nun, da die Zeit der Ernte naht, feststellen zu müssen, dass das Korn ein anderer *schneiden* will und sein *fräwlin hübsch und clär* (HS 207,4,2 u. 6,3 / Ha I,103,17 u. 28) seines Dienstes nicht mehr bedarf. Das Szenario wird in HS 217 / Ha I,113 aufgenommen und im Zuge dessen sowohl konkretisiert als auch zu einer (relativ) kohärenten Handlung ausgebaut:<sup>38</sup> In einer kurzen Einleitung erzählt der männliche Sprecher zunächst zusammenfassend, dass er sich im Frühjahr einer *frawen mynneclich* [...] *verdinget* und ihr treu gedient habe, im Winter aber von ihr entlassen worden sei (HS 217,1–3 / Ha I,113,1–11). Der nachfolgende Dialog bringt die Begründung der Dame: *Ich hab nit mer ze widen noch ze schneiden* (HS 217,4,3 / Ha I,113,14). Den Vorschlag des Sprechers *ich will eüch den wintter treschen gern / und will darumb chain gâb von eüch begern* weist sie zurück: *ich traw eins andern wol bechomen, / der mir nun trischt, was ich ze treschen habe* (HS 217,5 f. / Ha I,113,15–20). Ihr *kneht*

<sup>36</sup> Das kann trotz der mehrfach auftretenden Augenweide-Metapher so formuliert werden, da diese nur vollständig lexikalisiert verwendet wird (vgl. bes. *meins hertzen augel waide* in HS 117,5,6 / Ha I,14,42 [vgl. HS 152,3,2 / Ha I,48,21; ähnlich HS 169,1,3 / Ha I,65,3 u. ö.]); genauso wie der *fräden hag* in HS 152,4,6 / Ha I,48,33. Einen Spezialfall stellt das am Ende der Kernsammlung stehende Absagelied HS 202 / Ha I,98 dar, dessen remetaphorisierender Umgang mit sprichwörtlicher Metaphorik meines Erachtens den Anstoß für das Wuchern der Landwirtschaftsmetapher in der Nachtragsgruppe gegeben haben könnte. Vgl. dazu unten, Abschnitt IV.

<sup>37</sup> Wenn man dieses *jammertal* als Verweis auf Neidharts *Riuwental* versteht, dann liegt an dieser Stelle eine programmatische Ansage des im Folgenden dominierenden Liedtyps vor.

<sup>38</sup> Man könnte natürlich umgekehrt auch vermuten, dass in HS 207 / Ha I,103 eine kürzende Wiederaufnahme von HS 217 / Ha I,113 vorliegt. Für diese Deutung würde sprechen, dass HS 217 / Ha I,113 in einer stark abweichenden Fassung im Königsteiner Liederbuch (Nr. 125) überliefert ist. In diesem Sinne wäre es analog zum Oswald-Lied HS 209 / Ha I,105 in den neuen Kontext eingewoben worden. Vgl. Das Königsteiner Liederbuch. Ms. germ. qu. 719 Berlin, hg. v. Paul Sappeler, München 1970 (MTU 29), S. 177 (Text), 367–370 (Kommentar).

möge nur fröhlich *hin* [...] *far*[n], bei ihr *dahaim* werde er jedenfalls nicht *erschwizen* (HS 217,8,3 u. 13,1 / Ha I,113,26 u. 41).<sup>39</sup>

In den anderen Liedern der Gruppe begegnen wir dem Ackermann und seiner ungnädigen Dienstherrin zwar nicht, die metaphorische Engführung von Liebe und Landwirtschaft ist aber auch hier allgegenwärtig. So blitzt schon in der dem *ackerman*-Lied unmittelbar folgenden Frauenklage HS 208 / Ha I,104 erneut die Idee der Arbeit auf dem Feld der Liebe auf; dabei mag man die Aussage der Sprecherin [s]ein *dienst*, *der ligt in triuen wüst / gen mir das ganze jar* (HS 208,3,1 f. / Ha I,104,17 f.) als Echo nicht nur der verlorenen Arbeitszeit ihres Vorsängers (ein Jahr) sondern auch als Verweis auf deren Ort auffassen: Dem *jammertal* der ungelohnten Liebesmüh wird die Wüstenei des unbestellten Liebesackers entgegeng gehalten.<sup>40</sup> Einen etwas anderen Pfad beschreitet demgegenüber die Frau des Dialogliedes HS 210 / Ha I,106. Wenn sie ihrem unerwünschten Liebhaber mitteilt, sie suche ihre *waid / all hie und dört* (HS 210,6,9 f. / Ha I,106,69 f.), halte sich also sozusagen lieber an die Almende (*gemaind* [HS 210,6,2 / Ha I,106,62]) als an seine Wiese allein,<sup>41</sup> dann ähnelt ihr Tun dem des armen Ackermanns zwar insofern, als auch sie amourösen Gewinn aus einer landwirtschaftlichen Nutzfläche zu ziehen gedenkt, sie unterscheidet sich von ihm aber dadurch, dass sie etwas einbringen will, in das sie, da es von selbst wächst, zuvor nicht investiert haben muss. Dass dieses Verhalten ein geschlechtsspezifisches sein könnte, legt etwas weiter hinten das Lied HS 218 / Ha I,114 nahe, dessen Sprecher von seiner ›Verflossenen‹ enttäuscht berichtet, sie habe sich eine *neuwe waid* [...] *gesücht* (HS 218,3,4 / Ha I,114,14). Von hier aus ist es bis zu Lied HS 219 / Ha I,115 in gedanklicher Hinsicht nur noch ein relativ kleiner Schritt: Seine merkwürdige Vorstellung der ›abgemähnten Augenweide‹ scheint daraus zu resultieren, dass es

**39** Herchert deutet die Metaphorik beider Lieder insgesamt im sexuellen Sinn ›erotisch‹, was meines Erachtens zu weit geht. ›Pflügen‹, ›Bauen‹, ›Säen‹ bezeichnet hier ›Arbeit‹ im Sinne des werbenden Dienstes; erst der zu erwartende ›Lohn‹ (›dreschen‹, ›schwitzen‹) bestünde in der sexuellen Zuwendung der ›Dienstherrin‹. Gaby Herchert: ›Acker mir mein bestes Feld‹. Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters, Münster u. New York 1996, S. 100–102, 194.

**40** Dem Verständnis der Formulierung *in triuen wüst* als Ortsangabe steht insofern nichts entgegen, als die Zuordnung zum *dienst* des Mannes erst durch den Zusatz *gen mir das ganze jar* im nächsten Vers erfolgt. Die ›Treuenwüste‹ wird also nur (bzw. erst) dann als ›treuloser Dienst‹ erkennbar, wenn man das Enjambement erfasst – also jedenfalls mit einer gewissen Verzögerung. In Kombination mit dem *jammertal* im vorangehenden Lied entsteht daraus ein witziger Effekt, der seine Wirkung allerdings nur dann entfaltet, wenn man die Lieder dialogisch auffasst.

**41** Die *gemaind* wird hier freilich nur durch den Bezug auf die *waid* zur ›Allmende‹. Meine Formulierung ist also eine Deutung, die mit einer sich assoziativ ausbreitenden Wirkung der Weide-Metapher rechnet.



die Idee vom sich amüsierenden Ergehen auf dem Anger der Liebe mit der Metaphorik vom ›Säen und Mähen‹ vermischt und ihn auf die konventionelle Metapher der Augenweide anwendet.

Auf die Frage nach der Interpretation des Befunds gibt es gewiss keine eindeutigen Antworten. Ungeachtet dessen, wie man sich die Beziehungen zwischen den Liedern genau vorzustellen hat, ist jedoch erkennbar, dass die agrarische Metaphorik insgesamt einen Nexus herstellt, der die 16 Lieder gegenüber ihrem Umfeld abschließt und sie in Kombination mit den anderen genannten Faktoren schlussendlich zu einer Einheit verknüpft. Überblickt man die Gruppe als Ganze, so gehören demnach die fünf Paare bzw. Gruppen HS 207 f. / Ha I,103 f.; HS 209 f. / Ha I,105 f.; HS 212 f. / Ha I,108 f.; HS 214 f. / Ha I,110 f.; HS 217 f. / Ha I,113 f.; HS 219–221 / Ha I,115–117 durch situative Einheit bzw. Gleichheit der Sprechsituation oder der Form zusammen; vier davon sind untereinander durch die metaphorischen Klammern von ›Saat und Ernte‹ (HS 207 / Ha I,103; HS 209 / Ha I,113; HS 219 / Ha I,115) sowie ›Weide‹ (HS 210 / Ha I,106; HS 218 / Ha I,114; HS 219 / Ha I,115; HS 220 / Ha I,116) verbunden. Nimmt man hinzu, dass in den Liedern noch weitere, verwandte Metaphern vorkommen – wie z. B. in HS 213,4,4 f. / Ha I,109,28 f. der ›Quell der Treue‹ –, die wiederum in vergleichbarer Weise gepaart werden – wie etwa mit der Hoffnung auf Wiederkehr des Wassers in eine trockene Quelle (HS 215,4,1–3 / Ha I,111,16–18) –, so ergibt sich ein Gesamtbild, das durch ein planvoll geleitetes Dichtungskonzept ebenso wenig vollständig zu plausibilisieren ist wie durch das Arrangement der Handschrift.<sup>42</sup> Stattdessen verweist es in einen Bereich, in dem sich kollektive Mündlichkeit und schriftliches Anordnen aufs Engste berühren: Am einfachsten ist es wohl auf einen Produktionsprozess zurückzuführen, in dem der Gedanke von ›Arbeit‹ und ›Müßiggang‹ auf dem ›Feld der Liebe‹ buchstäblich durch mehrere Köpfe und mehrere Mäuler gegangen ist, bevor er auf den Tisch des Schreibers wanderte. Der Befund deutet in diesem Sinne darauf hin, dass die Lieder nicht etwa, wie gewiss einige andere der Handschrift, von fliegenden Blättern stammen, die ein Sammler aufgelesen, gruppiert und einer Abschrift der Kernsammlung hinzugefügt hat,<sup>43</sup> sondern darauf, dass sie in irgendeiner Weise gemeinsam entstanden sind; wahrscheinlich in einer Konstellation, in der mehrere Dichter sowohl aufeinander als auch auf tradierte Lieder reagierten und so Texte hervorbrachten, die dieselben Ideen und Motive unterschiedlich auffassen und assoziativ weiterent-

<sup>42</sup> In diesem Sinne deutet, wie schon in Anm. 24 ausgeführt, Schlosser ([Anm. 5], S. 177–249) die responsive Anordnung der Lieder.

<sup>43</sup> So im Anschluss an Schlosser [Anm. 5] auch Knor ([Anm. 5], S. 162–176).

wickeln.<sup>44</sup> Es scheint mir deshalb naheliegend, diesen Nachtrag der Kernsammlung als Ergebnis eines produktiven Weitersingens anzusprechen.

### III. Assoziation als poetisches Prinzip. Metaphern in den Liedern der Kernsammlung

Wie dieses Weitersingen sowohl an die literarische Praxis der Urheber des älteren ›Minnebuchs‹ als auch an dieses selbst anschließt, wird im Folgenden zu zeigen sein. Ich wende mich den Liedern der Kernsammlung dabei nicht allein mit dem Ziel zu, das Bild einer gemeinschaftlichen Liedpflege und -produktion durch weitere Beobachtungen zu stützen. Mir geht es vielmehr auch darum, die in diesem Kontext zu beobachtende assoziative Transformation gattungstraditionell geprägter Metaphern – die ich hier an der Bezeichnung der Geliebten als ›Bild‹ exemplifiziere<sup>45</sup> – als ein Verfahren aufzuzeigen, das die Lieder der Kernsammlung insgesamt kennzeichnet, und zwar dezidiert im Sinne eines eigenständigen poetischen Prinzips. Dieses Prinzip wird sich bei näherem Hinsehen als eines erweisen, das in seinem rhizomartigen ›Durchwuchern‹ ganzer Liedgruppen mit bestimmten Leitmetaphern zwar durchaus gewisse Züge der ›Verwilderung‹<sup>46</sup> trägt, sich von dem von Manfred Kern mit diesem Wort bezeichneten Phänomen aber in einem wesentlichen Punkt unterscheidet: Während Kern auf die synkretistische Kombination bestimmter topischer Motive und Metaphern innerhalb

**44** Zur Assoziation als bewusster oder unbewusster Verbindung zweier kognitiver Elemente, die aufgrund geistiger Nachbarschaft als zusammengehörig erscheinen, grundlegend W. Spanier u. K. H. Stäcker: [Art.] Assoziation, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, 1971, Sp. 548–553. Die geistige Nachbarschaft besteht hier konkret darin, dass im geteilten kulturellen Wissen um Liebe und Landwirtschaft sowie in der impliziten Übereinkunft über die Möglichkeit ihrer metaphorischen Engführung eine zum Konzept ›Liebe ist Landwirtschaft‹ gehörende Metapher die nächste nach sich zieht: Kulturelles Wissen und metaphorischer Sprachgebrauch sind im Medium der Assoziation aufs Engste miteinander verknüpft.

**45** Ich wähle damit die in diesem Korpus m. E. aufschlussreichste Metapher. Ähnliches wäre jedoch für das metaphorische Konzept ›Liebe ist ein Weg‹ oder die metaphorischen Kontextualisierungen des ›Herzens‹ zu zeigen.

**46** In seinem Konzept der ›Verwilderung‹ verbindet Kern (›Lyrische Verwilderung‹ [Anm. 6]) / (›Hybride Texte‹ [Anm. 6]) den Toposbegriff Ernst Robert Curtius' mit der Vorstellung eines offenen Textes, der entsteht, wenn topische Muster sozusagen ein Eigenleben entwickeln (Kern stellt die Verbindung zur Theorie des ›selfish meme‹ her), was dazu führt, dass ein Text diesen Mustern »anscheinend ausgeliefert« ist. In seiner Zusammenstellung weitgehend unverbundener Topoi wird er dann zum ›hybriden‹ oder ›offenen‹ bzw. ›verwilderten‹ Text (Kern, ›Lyrische Verwilderung‹ [Anm. 6], hier S. 373 f.).

einzelner Liedtexte abhebt, fasse ich die Verbindung ins Auge, die durch die variierte Wiederholung dieser Elemente zwischen Liedern entsteht. Auf diese Weise arbeite ich nicht nur ein Kohärenzstiftendes Moment heraus, wo Kern das weitgehende Fehlen von Kohärenz vermerkt,<sup>47</sup> sondern ich rücke auch den mit der Metaphernverwendung einhergehenden gedanklichen Vorgang ins Licht, an dessen Ende eine Anverwandlung der überkommenen Minneauffassung an die Liebeskonzeption des neuen lyrischen Systems steht.<sup>48</sup>

Die Fokussierung des Kernbestandes auf eine traditionelle Programmatik höfischer Liebe habe ich mit Wachinger bereits benannt.<sup>49</sup> In den Liedern kommt sie insbesondere in der Darstellung eines Dienstes zum Ausdruck, der in seiner bloßen Bestimmung als ›Gehorsam gegenüber der Geliebten‹ mit dem Dienst der Minnesänger zwar nicht mehr viel zu tun hat,<sup>50</sup> in metaphorischer Hinsicht aber unvermindert über das Modell eines hierarchischen Verhältnisses konzeptualisiert ist, in dem sich ein Mann um das ›herablassende‹ Entgegenkommen (*gunst, trost, gnad*)<sup>51</sup> einer ›über‹ ihm stehenden Frau bemüht.<sup>52</sup> Aus der Kombination mit der Vorstellung von deren Wert ergibt sich die im Liederbuch gängige Bezeichnung als *usserwelte frucht* (HS 150,3,1 / Ha I,46,21), *höchster*

---

47 Ich gehe also von demselben Prinzip aus, das ich jedoch unter einer anderen Perspektive betrachte: Das Nebeneinander von Motiven, das innerhalb eines Textes den Eindruck von Hybridität erzeugt, stellt in einem Textverbund genau dann Kohärenz her, wenn dasselbe Motiv in mehreren Texten vorkommt. Der Zusammenhang beider Aspekte deutet sich gelegentlich auch bei Kern an, so z. B. in ›Hybride Texte‹ [Anm. 6], S. 28. Inwiefern das Kohärenzmerkmal infolgedessen vom Einzeltext auf den Textverbund übergeht bzw. ob es nicht auch innerhalb der Texte eine andere als die durch ›Verwilderung‹ verhinderte Form von Kohärenz gibt, wäre weiter zu erörtern.

48 Wenn ich von einem gedanklichen Vorgang spreche, so ist das wohlgemerkt nicht im Sinne einer bewussten Reflexion oder gar einer expliziten kommunikativen Verständigung über die den Metaphern zugrundeliegenden Vorstellungen zu verstehen. »Die Frage, ob sich die Genese des verwilderten Textes nach dem Prinzip des Einflusses oder dem der bewußten Gestaltung vollzieht, ist«, wie Kern vermerkt, in der Tat »differenziert zu beantworten« (Kern, ›Lyrische Verwilderung‹ [Anm. 6], S. 385), was faktisch auch bedeuten kann, dass es außer diesen beiden Optionen noch weitere gibt: So z. B. eine Anpassung an bestimmte kollektiv geteilte Vorstellungen und Überzeugungen, die wie hier im Medium der Assoziation stattfindet. Wichtig ist in jedem Fall, dass die Metaphernverwendung nur dann überhaupt auf irgendeine Form der gedanklich-konzeptuellen Entwicklung hin transparent gemacht werden kann, wenn man sie in ihrer textübergreifenden Variation untersucht.

49 Wachinger [Anm. 5], S. 400; vgl. oben [Anm. 11].

50 Pointiert in diesem Sinne etwa Hübner, ›Senfls Liebeslied-Texte‹ [Anm. 6], S. 107. Grundlegend zur Liebeskonzeption des ›mittleren Systems‹ Hübner, ›Rhetorik der Liebesklage‹ [Anm. 6].

51 Vgl. etwa HS 150,2,1 / Ha I,46,13; HS 151,5,2 / Ha I,47,34; HS 152,1,8 / Ha I,48,8; HS 153,2,4 / Ha I,49,9 u. ö.

52 Nach Lakoff u. Johnson [Anm. 35], S. 22–30 liegt mithin eine Orientierungsmetapher vor.

*schatz* (HS 152,3,8 / Ha I,48,26; HS 158,1,1 / Ha I,54,1), *höchster hordt* (HS 153,3,2 / Ha I,49,12), *meins hertzen höchster strick* (HS 168,3,8 / Ha I,64,25), *sälden krantz* (HS 169,1,16 / Ha I,65,16), *meins hertzen höchste gir* (HS 177,2,3 / Ha I,73,15) u. ä.; eine etwas andere, z. T. konträre Konstellation entsteht durch die Verbindung mit dem Gedanken der ›innigen‹ Liebe, die die ›höchst‹ geliebte Frau ›tief‹ ins Herz des Mannes versenkt.<sup>53</sup> Vielleicht ist es kein Zufall, dass just im Umfeld einer Äußerung, die beide Ideen aufs Engste zusammenführt,<sup>54</sup> erstmals eine Metapher aufgebracht wird, die in gewisser Weise den Schnittpunkt markiert. Denn in der Bezeichnung der Dame als ›Bild‹ wird im Minnesang – insbesondere bei Heinrich von Morungen und Walther von der Vogelweide<sup>55</sup> – die Vorstellung der größten von Gott gebildeten Schönheit mit der eines (scheinhaften) Abbildes der Dame<sup>56</sup> vereint, das durch die Augen des Sängers den Weg in sein Herz findet: Die räumlichen Orientierungen von ›oben‹ vs. ›unten‹, ›außen‹ vs. ›innen‹ treffen sich im Konzept eines ›Bildes‹, das Ideal und Idol, ›höchstes Äußeres‹ und ›tiefstes Inneres‹ des Sängers zugleich sein kann.<sup>57</sup>

Die Verwendung der Metapher im Kernbestand des Liederbuchs mit der gedanklichen Komplexität von Morungens ›Narzisslied‹ oder Walthers ›Alterston‹ in Verbindung zu bringen, wäre zweifellos zu hoch gegriffen. Gerade deshalb ist es jedoch umso bemerkenswerter, dass die Rede von der Frau als ›Bild‹ nicht nur beide genannten Aspekte aus- und weiterführt, sondern sie darüber hinaus in eine gedankliche Bewegung integriert, die das metaphorische Konzept des Minnesangs in einen gänzlich anderen Bereich übergehen lässt. Wie diese Bewegung genau verläuft, wird zwar erneut nur in Ansätzen erkennbar. Dass auch sie sich im Modus der Assoziation ausbreitet und im Zuge dessen eine ganze Reihe von Liedern – namentlich die Nummern HS 162–191 u. 195–203 /

53 [D]u bist die usserwelte rain, / die mir so tieff in hertzen leytt (HS 151,1,7 f. / Ha I,47,7 f.), *seid ich dich in meins hertzen schrein / vor aller welt hab ußerwelt* (HS 152,1,3 f. / Ha I,48,3 f.); *die ich da main / in hertzen grunt* (HS 169,2,6 f. / Ha I,26 f.) u. ö. Zur Tradition dieses metaphorischen Topos Friedrich Ohly: *Cor amantis non angustum*. Vom Wohnen im Herzen, in: ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 128–155.

54 [S]eidt du vor aller welt allain / mein hertz ye hast besessen. / also dein triu gen mir erzaig, / gnädiclich dich gen mir naig (HS 161,3,3–6 / Ha I,57,31–34). Die erste ›Bild‹-Apostrophe findet sich in HS 162,3,1 / Ha I,58,9. Das Lied ist auch im Augsburgs Liederbuch und im Liederbuch des Jacob Käbitz (hier mit Melodie) überliefert, was freilich zunächst nur den topischen Charakter der Metapher belegt.

55 Zentral und vielbesprochen bes. im ›Narzisslied‹ Heinrichs von Morungen (MF 145,1) und im ›Alterston‹ Walthers von der Vogelweide (L 67,32).

56 Zum *schön* der Dame bes. auch Morungens ›Venuslied‹ (MF 138,17).

57 Vgl. dazu die erhellende Darstellung von Jan-Dirk Müller: Walther von der Vogelweide. *Ir reinen wip, ir werden man*, in: ZfdA 124 (1995), S. 1–25, hier S. 14–20 (mit weiterführender Literatur).

Ha I,58–87 u. 91–99<sup>58</sup> – zu einer losen gedanklichen Einheit verbindet, ist jedoch klar erkennbar. Als ihren Ausgangspunkt darf man sich die weitgehend lexikalisierte Bezeichnung der Geliebten – bzw. in einem weiteren Schritt: aller Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts – als *frawen pild* denken, die auch die Minnereden der Hätzlerin-Handschrift prägt und die wohl einfach mittelalterlichem Sprachgebrauch entspricht.<sup>59</sup> Die Lieder des Kernbestandes zeichnen sich demnach dadurch aus, dass sie die lexikalisiert-›tote‹ Metapher remetaphorisieren, wobei sie – ob unter Einfluss der lyrischen Tradition oder aus der Eigenlogik des ›Bildes‹ heraus, sei dahingestellt – auch die Doppelheit ihres metaphorischen Verweisungszusammenhangs reaktivieren. Die Geliebte ist ›Bild‹ zum einen aufgrund ihrer idealen Schönheit: In diesem Kontext erscheint sie als *schöne[s] pild* (HS 165,3,1 / Ha I,61,19), *pild meiner augel waid* (HS 169,1,3 / Ha I,65,3) oder wird in der Eigenschaft, ›die Schönste je von der Natur Gemalte‹ zu sein, gar explizit zum vollendeten Kunstwerk der Schöpfung ernannt.<sup>60</sup> Daneben wird sie zum anderen von Anfang an idolisiert, was offenbar mit dem Gestus der Werbung zusammenhängt: Die Bitte um das ›gnädige Herabneigen‹ der Geliebten<sup>61</sup> verbindet sich dergestalt mit der Idee des ›Bildes‹, dass die Frau mehr und mehr buchstäblich zur Angebeteten, zum statuenhaften Abbild eines höheren Wesens wird.<sup>62</sup>

Aus diesem gedanklichen Nexus heraus versteht sich nun auch die Modifikation, der die ›Bild‹-Metapher im Liederbuch unterzogen wird. Anders als im Minnesang, wo die Vorstellung des ›Bildes‹ in anspruchsvollen intellektuellen Wendungen problematisiert und in weitergehender Reflexion epistemologisch oder metaphysisch perspektiviert wird,<sup>63</sup> beschränkt man sich hier darauf, sie

58 Die drei Lieder HS 192–194 / Ha I,88–90 gehören zu den Nachträgen.

59 Zur Gleichsetzung von ›Bild‹ und ›Leib‹ / ›Gestalt‹ etwa Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Bd. 1, 1992, Sp. 273, wo auch auf die Wendung ›Mannsbild‹ / ›Weibsbild‹ hingewiesen wird. In der lexikalisierten Form ist das *frawen pild* in den Minnereden des Liederbuchs allgegenwärtig (etwa in Ha II,1,29; II,5,163; II,8,359; II,11,43; II,14,136).

60 *Natur*, / *vigur* / *nye so geschickt*, / *gemalt* (HS 175,2,1–4 / Ha I,71,12–15).

61 [G]nädiclich dich gen mir naig (HS 161,3,6 / Ha I,57,34).

62 Die beiden Momente finden sich nicht immer gemeinsam, scheinen aber zumindest, wenn man die Lieder als Komplex betrachtet, einem einzigen Gedanken anzugehören: Gnadenanrufung und ›Bild‹ wachsen im Gestus der Bitte um Entgegenkommen gleichsam zusammen. Die hoffende Bitte um die Gnade der Dame findet sich zuerst in HS 150,2,1 u. Refr. / Ha I,46,12 f. (ähnlich in HS 180,2,5–7 / Ha I,76,12–14; HS 182,2,7 f. / Ha I,78,19 f.). In Verbindung mit ›Bild‹ in HS 162,3,1 / Ha I,58,9; HS 174,3,2 f. / Ha I,70,16 f.; HS 185,2,1 f. / Ha I,81,9 f.; HS 197,7,1–5 / Ha I,93,31–35; HS 198,2,1–7 / Ha I,94,8–14. Nur ›Bild‹ in HS 165,2,1–3 u. 3,1 f. / Ha I,61,10–12 u. 19 f. (mit Marienmetapher); HS 167,3,1 f. / Ha I,63,19 f. (mit Bitte um *milte*); HS 168,3,7 / Ha I,64,25; HS 169,1,3 / Ha I,65,3; HS 203,3,12–14 / Ha I,99,40–42.

63 Vgl. Müller [Anm. 57], S. 14–20; dazu auch Albrecht Hausmann: *Verlust und Wiedergewinnung der Dame*. Zur inhaltlichen Funktion von Narrativierung und Entnarrativierung im Minne-

sozusagen weiter auszumalen, d. h., sie mit Hilfe verschiedener an das ›Bild‹ geknüpfter Denk- und Handlungsmuster so zu erweitern, dass sich am Ende alles in einem gemeinsamen Rahmen zu einem neuen Ganzen fügt. Als *tertium comparationis* dient die Analogisierung der Geliebten mit einer Heiligen, die wohl durch die schlichte Assoziation der Liebeswerbung mit dem alltagsweltlichen Script der Heiligenverehrung zustande kommt: Die Frau, die vom Sänger verehrt und zunächst nur ihrer Schönheit wegen als ›Bild‹ angesprochen wird, verwandelt sich in seiner Vorstellung schlicht dadurch, dass er sie verehrungsvoll als ›Bild‹ anspricht, mehr und mehr zu der Art von Bild, das man im 15. Jahrhundert nun einmal in dieser Weise anruft, nämlich zum Bild einer Heiligen bzw. der Mutter Gottes.<sup>64</sup> Im Zuge dessen nimmt die Anrede der Geliebten mariologische Metaphorik auf – *sy ist doch lauter rain, on gallen* (HS 165,2,3 / Ha I,61,12) – und nähert sich zugleich immer wieder dem Tonfall des Gebets an:

*Wurd dir das kunt, so waiff ich wol,  
das du mich, lieb, on trost nit lieffst,  
wann dein hertz ist genaden vol.* (HS 174,2,1–3 / Ha I,70,8–10)

*in dein genad will ich mich geben.  
o mynnecliches schönes pilt* (HS 174,3,2 f. / Ha I,70,16 f.)

*O mynnecliche trösterin  
und aller tugent eren krantz,  
was du gepewßt nach deinem synn,  
geschehen sol [...]* (HS 178,3,1–4 / Ha I,74,11–14)

Wenn der Sprecher von HS 185,2,1 / Ha I,81,8 formuliert *Hilff, weiplich pild, in kurtzer frist*, so ist es deshalb nicht mehr weit bis zur Imagination des Fastnachtsliedes HS 197 / Ha I,93, dessen Sprecher verkündet, sich auf eine ganz spezielle Minnewallfahrt begeben zu wollen. Seine Engführung von Minnedienst und Heiligenverehrung ist aufgrund der Umdeutung des religiösen Ablaufschemas inklusive der Abfolge von Fastnachttrubel und Fastenstille, (Buß-)Wallfahrt, Ver-

---

sang, in: Hartmut Bleumer u. Caroline Emmelius (Hgg.): *Lyrische Narrationen – Narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin u. New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16), S. 157–180, bes. S. 178 f.

<sup>64</sup> Hinzukommen dürfte die generelle Tendenz spätmittelalterlicher Lyrik zur Verschmelzung von Frauen- und Marienpreis, die auch im Liederbuch der Clara Hätzlerin noch andernorts zum Ausdruck kommt: Besonders auffällig im Muskatblut-Korpus am Ende des Liedteils HS 229–237 / Ha I,125–133, in Ansätzen aber auch etwa im Oswald-Lied HS 188 / Ha I,84 (= Kl. 91). Wie der Einfluss des alltagsweltlichen Scripts und die literarische Konvention sich zueinander verhalten, dürfte kaum näher zu bestimmen sein.

gebung, Ablass und Opfergabe interessant genug für einen genaueren Blick auf den gesamten Wortlaut:

*Die vasenacht laßt uns mit fräden loben!  
es schadt nit, ob wir toben,  
die alten lebten auch also  
und wären fro.  
mein trauren ist ercloben.*

*Mit rechter fräd bin ich gentslich umbgeben,  
in fräden will ich streben.  
ich weiß wol, was mich fräen tût,  
ain fräwlin güt  
erfrät mir als mein leben.*

*Darnach komt uns die vast mit pitter gallen,  
so dürr wir nymmer schallen.  
dann will ich ainen hailigen eren,  
on als verkeren,  
zu dem so will ich wallen.*

*Der hailig lebt und hat gewalt meins hertzen.  
mein frädenreiches schertzen  
macht als der selbig hailig an mir.  
mit lieber gir  
verjagt er all mein schmerzen.*

*Des hailigen genad hatt mich meins laids empunden,  
mein hertz zu allen stunden  
mit andacht will im sein bereit.  
in stättikait  
hab ich ablas gefunden.*

*Mein hertz, mein mü̃t, mein güt, mein leib, mein leben  
dem hailigen ist ergeben  
ze aigen gantz on alle rew̃.  
sein lieb, sein triu,  
die ist mir allweg eben.*

*Es ist ein pild nach allem wunsch geschicket.  
da ichs von erst erplicket,  
mein hertz trüg ich ze oppfer dar.  
mit triuer wär  
bin ich zu im bestricket. (HS 197 / Ha I,93)*



Die hier vorliegende Amalgamierung des weltlichen mit einem geistlichen Handlungsmuster ist nur dann irritierend, wenn man sie losgelöst vom handschriftlichen Umfeld betrachtet.<sup>65</sup> Nimmt man das Korpus der Lieder des Kernbestandes HS 162–191 u. 195–203 / Ha I,58–87 u. 91–99 insgesamt in den Blick, so scheint sie hingegen nur zusammenzuführen, was zuvor durch die Suggestionen der ›Bild‹-Apostrophen immer wieder angedeutet worden war: Wenn die ›bildschöne‹ Geliebte Gegenstand der Verehrung und Adressatin demütiger Bittgesuche ist, dann ist sie zum Heiligenbild zu erklären und zum Ziel einer religiösen Wallfahrt zu machen, nicht weniger als die plausible Konsequenz.

Zu dieser Annahme passt, dass einige der folgenden Lieder den Gedanken aufnehmen und ihn in verkürzter Form wiederholen oder erneut variieren. So formuliert bereits das nächste Lied, den Nexus von ›Bild‹, Schönheit und Heiligenverehrung offenbar voraussetzend, so:

*Uff erd waiß ich kain schöner pild,  
das bas geschaffen sey  
[...]  
gen ir umb hilf ich schrey,  
ob mich ir gnad erhöret  
umb mer dan ainerlay.* (HS 198,2,1–7 / Ha I,94,8–14)

Und noch etwas weiter hinten klagt ein in *eys und* [...] *schnee* verirrter und verstoßener *pillgrin* (HS 203,3,2 f. / Ha I,99,20 f.) zunächst über den Verlust des Weges zu seinem Wallfahrtsziel, um sodann zu bitten:

*ach, ellend,  
nun tû das wenn  
und auch ain weiplich pilde!*

*Schick mir ze fräden palde  
ain wegweis plümelein,  
ob ich in fräden alte.  
hillf mir uß swärer pein!* (HS 203,3,12–4,4 / Ha I,99,40–46)

Die freudige Bußwallfahrt des glücklich verliebten Fastengängers hat sich also unversehens in die Winterreise eines ins *ellend* unerwiderter Liebe getriebenen Eremitenklsterbruders verwandelt. Es ist nicht schwer, hier denselben Vorgang

<sup>65</sup> Diese Irritation ist sowohl bei Schlosser ([Anm. 5], S. 167–169) spürbar, als auch in der jüngsten Deutung von Ute von Bloh: Spielerische Überschneidungen. Zur Zirkulation vielsagender Allusionen in spätmittelalterlichen Kontrafakturen und Bildern, in: Susanne Köbele u. Bruno Quast (Hgg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), S. 259–284, hier S. 273–275.

des assoziativen Wiederaufnehmens und produktiven Weitersingens zu erkennen, der in der Gruppe der Nachtragslieder HS 207–222 / Ha I,103–118 um das Motiv des *armen ackerman[s]* zu beobachten war.

Die Gemeinsamkeiten der Kernsammlung mit den besagten Nachträgen reichen freilich noch weiter. So finden sich auch in den Liebesliedern der Kernsammlung einige Autorlieder,<sup>66</sup> von denen namentlich eines Oswalds von Wolkenstein (HS 188 / Ha I,84 [= Kl. 91]) so eng ins Metaphernnetz der Gruppe eingebunden ist, dass man ihm mit einigem Recht vorbildgebende Funktion für weitere Stücke zuschreiben kann.<sup>67</sup> Offensichtlich wird Bekanntes und (vermutlich) schriftlich Überliefertes also auch hier in den Prozess der produktiven Rezeption einbezogen.

Daneben gleichen sich Kernsammlung und Nachträge aber vor allem auch hinsichtlich ihres Verfahrens, die Rang- und Wertordnung des Minnesangs in die Liebeskonzeption des Liederbuchs zu überführen. Die Rede von der Geliebten als ›Bild‹ weist hier insofern den Weg, als die in ihr vorgenommene Remetaphorisierung bei näherem Hinsehen weit mehr leistet, als die Idee der hohen Minne näher an die Lebenswelt eines spätmittelalterlichen Publikums heranzuführen.<sup>68</sup> Hinzu kommt nämlich, was noch wichtiger ist, dass die Sänger die Vorstellung von der ethisch-moralischen Qualität ihrer Liebe ohne sie kaum glaubwürdig vermitteln könnten. Die Schwierigkeit ergibt sich in diesem Zusammenhang daraus, dass die Werbe- und Klagelieder des Liederbuchs mit dem Minnesang zwar die Ideale von Tugend und Bewährung teilen, diese aber in einen Liebesdiskurs implementieren, dessen Sinn nicht in der ständigen Bekundung des einseitigen Bemühens um die Gunst einer per se unerreichbaren Dame, sondern in der Feier harmonischer Gegenseitigkeit und ruhevoller Entspanntheit besteht.<sup>69</sup> Dass es

**66** Erneut eines des Mönchs von Salzburg (HS 149 / Ha I,45) sowie zwei Oswalds von Wolkenstein (HS 183 / Ha I,79 [= Kl. 88]; HS 188 / Ha I,84 [= Kl. 91]); zudem beginnt HS 167 / Ha I,63 mit einem Oswald-Zitat (= Kl. 56). Hinzu kommen einige Lieder mit breiterer Überlieferung, u. a. im Augsburger und Rostocker Liederbuch sowie im Liederbuch des Jakob Käbitz; HS 157 / Ha I,53; HS 162 / Ha I,58; HS 181 / Ha I,77; HS 182 / Ha I,78; HS 195 / Ha I,91. Zur Parallelüberlieferung Knor [Anm. 5], S. 120–129.

**67** So bringt es neben dem *hertzen schrein* (HS 188,1,2 / Ha I,84,2) und der *raine[n] frucht* (HS 188,3,1 / Ha I,84,61) u. a. den Hilferuf an die Geliebte (HS 188,1,10 f. / Ha I,84,10 f.), das Stichwort der Buße (HS 188,1,16 / Ha I,84,16) sowie die Motive von Elend und Verirren (HS 188,2,8 / Ha I,84,38), Abschied und Schnee (HS 188,3,27 / Ha I,84,88) – alles natürlich gängige Topoi, die in dieser Kombination freilich zugleich den Fundus der Metaphern bezeichnen, die die Gruppe insgesamt prägen.

**68** Auf die Koinzidenz des alltagsweltlichen Scripts mit der literarischen Tendenz zur Engführung von Frauen- und Marienpreis habe ich eben schon hingewiesen (Anm. 64). Vielleicht kann man hier auch allgemein vom Wirken eines Kulturmusters sprechen.

**69** Vgl. bes. Hübner, ›Rhetorik der Liebesklage‹ [Anm. 6], hier S. 99–108.

unter diesen Bedingungen nicht leicht ist, das andauernde Werben um eine noch nicht errungene (oder sich in irgendeiner Weise entziehende) Frau zu rechtfertigen, ist evident, und die ›Erhöhung‹ der Geliebten nach dem Vorbild des Minnesangs scheint ein naheliegendes Mittel, dieses Problem zu lösen. Die Anbetung des geliebten ›Bildes‹ erfüllt in diesem Sinne den Zweck, mit dem hierarchischen Rollenverhältnis des Minnesangs auch dessen implizite Axiologie wiederherzustellen, was zugleich heißt: sie als Argument für den Wert der Dame und den Edelmüt der eigenen Werbung zu verwenden.

Schaut man von hier aus noch einmal zur Landwirtschaftsmetaphorik der Nachtragsgruppe HS 207–222 / Ha I,103–118 zurück, so sind die Parallelen unschwer zu erkennen. Auch die Imagination des *armen ackermans* rekurriert ja, wie schon gesagt, auf die Hierarchie der hohen Minne; und auch sie kann ohne Weiteres als Versuch angesprochen werden, diese Hierarchie zugleich lebensweltlich zu aktualisieren<sup>70</sup> und im neuen Kontext argumentativ zu nutzen. Dass hier nicht die Dame zur Heiligen erhöht, sondern der Mann zum Ackerknecht erniedrigt wird und sich die Idee des Dienens im Zuge dessen mit der Vorstellung von Lohnarbeit verknüpft, hängt zunächst einmal mit dem Wechsel vom Werbe- ins Absagelied zusammen. Eine Wende ins ›Niedere‹ bedeutet das insofern, als die Dame, wenn sie als zahlungsunwillige Dienstherrin auftritt, vom Sockel ethisch-moralischer Überlegenheit zwangsläufig herabgeholt wird: Die männliche (Selbst-)Erniedrigung zieht den evaluativen Statusverlust der Frau direkt nach sich. Damit einher geht eine Inszenierung des Dienstverhältnisses, die die Absage rechtfertigt, ja geradezu erzwingt. Denn anders als die Heilige, deren Gnade vom Gläubigen zwar erhofft, aber nicht eingefordert werden kann, wäre die Dienstherrin zur Entlohnung ihres Knechts verpflichtet. Wer das Feld der Liebe beackert, so die aufscheinende Suggestion, der sollte am Ende auch die Ernte einfahren dürfen, oder, etwas anders gewendet: Wer den Hof seiner Herrin bestellt und in ihrem Dienst das ganze Jahr lang gepflügt, gesät und gehauen hat, dem kommt auch das Recht zu, im Winter bei ihr warm zu werden. Der Argumentation der ›Bild‹-Metapher für die beharrliche Fortsetzung des Dienstes entspricht also hier die Argumentation für die Beendigung der Liebesbeziehung.

Der Unterschied in der metaphorischen Konzeptualisierung der Liebe fällt somit auf einen der Gattung zurück, und selbst dieser relativiert sich, wenn man bedenkt, dass die Sänger des Liederbuchs über alle Liedtypen hinweg letztlich

---

<sup>70</sup> In diesem Punkt ist natürlich Vorsicht angebracht, da Ackerbau und Weidewirtschaft wohl kaum zu den täglichen Beschäftigungen der Trägerschichten des Liederbuchs gehörten. Gleichwohl wird man mit einigem Recht behaupten dürfen, dass die Tätigkeiten des bäuerlichen Lebens ihrer Erfahrung näher lagen als eine Liebe in der Art des Minnesangs.

nur eine einzige Form der Liebe propagieren: die Liebe auf Augenhöhe.<sup>71</sup> Wie sich metaphorisches Konzept und Liebesauffassung konkret zueinander verhalten, liegt zumindest im Fall der Ackerbaumetapher klar zutage. Der Abschied des Ackermanns markiert die Vorstellung des unbelohnten Dienstes so deutlich als ungerechte Willkür, dass an seinem Plädoyer für eine gleichberechtigt-gegenseitige Beziehung kein Zweifel bestehen kann. Für das ›Bild‹ der Geliebten gestaltet sich die Sachlage insofern etwas schwieriger, als die mit seiner Hilfe vorgenommene Wertzuschreibung durchaus ernst gemeint ist. Das gilt freilich nur bis zu einem gewissen Grad, denn auch hier geht es in keiner Weise darum, die Vorstellung der ›Höhe‹ mit der minnesangtypischen Implikation von Einseitigkeit und Unerreichbarkeit zu verbinden. Die Wahl der ›Bild‹-Metapher begründet sich vielmehr gerade daraus, dass ihr Überschwang den Umschlag ins Ironische gleichsam schon in sich trägt: Die Stilisierung der geliebten Frau zum Gnadenbild ist offensichtlich so übertrieben, dass niemand sinnvollerweise auf die Idee kommen kann, sie für bare Münze zu nehmen.<sup>72</sup> Das hat zum einen Konsequenzen für die persuasive Ausrichtung der Sängerede: Da die Frau eben keine Heilige ist, kann sie sich – anders als die *vrouwe* des Minnesängers – zu ihrem Verehrer herablassen, ja mehr noch: wenn sie dessen Wertzuschreibung bestätigen und sich nicht dem Verdacht der Hybris aussetzen will, muss sie das geradezu tun. Es hat zum anderen aber auch generische Konsequenzen, weil die statuarische Minneheilige in ihrer Eigenschaft als ernst-ironische Kippfigur den hohen Stil der edlen Minne, für den das Werbelied der Kernsammlung eigentlich steht, von vornherein unterläuft. Es ist deshalb gewiss kein Zufall, dass es sich bei dem Lied, das die ›Bild‹-Metapher am deutlichsten konkretisiert, um ein Lob der Fastnacht handelt. Und es ist zumindest bemerkenswert, dass sich gerade hier erneut der poetologisch bedeutsame *hertz-schertz*-Reim findet:<sup>73</sup>

*Der hailig lebt und hat gewalt meins hertzen.  
mein frädenreiches schertzen  
macht als der selbig hailig an mir. (HS 197,4,1–4 / Ha I,93,16–18)*

Der Sänger evoziert damit einen Diskurs, in dem Pathos und Parodie, erhabener und scherzhaft-›gemeiner‹ Stil nicht mehr und nicht weniger darstellen als

<sup>71</sup> Vgl. Hübner, ›Rhetorik der Liebesklage‹ [Anm. 6].

<sup>72</sup> Es mag mithin zwar sein, dass »die beiden montierten Bereiche der Fastnacht und der Fastenzeit mit dem leibhaftigen Heiligen« im »Kopf des Rezipienten ein anspielungsreiches Drittes [...] [entstehen lässt], das wechselseitig sowohl auf den Heiligen als auch auf das *fräwlin güt* bezogen werden kann« (von Bloh [Anm. 65], S. 274 f.), die Auflösung des Rätsels liegt aber klar auf der Hand.

<sup>73</sup> Vgl. dazu meine Überlegung zu HS 222,79–12 / Ha I,118,80–83 in Abschnitt II.

zwei Seiten einer Medaille, oder, wie man auch sagen könnte, zwei austauschbare Formen eines Gesellschaftsspiels. Die metaphorischen Konzeptualisierungen edler und leichtfertiger Liebe reihen sich als Optionen der elokutionären Einkleidung einer gattungsübergreifend einheitlichen Liebesauffassung ein und erweisen sich dergestalt als stilistische Variationen, die die Systemdominante umspielen, um sie im Ergebnis zu untermauern.<sup>74</sup>

## IV. Metaphorische Brückenschläge. Die Lieder HS 192 / Ha I,88 und HS 202 / Ha I,98

Dass der Befund der Kernsammlung den der Nachtragslieder bestätigt, ist spätestens jetzt kaum noch von der Hand zu weisen: Angesichts des offenkundig nicht nur analogen, sondern geradezu identischen Verfahrens, die Liebeskonzeption des ›mittleren Systems‹ unter Rekurs auf die lyrische Tradition metaphorisch neu zu fassen und überzeugend zu präsentieren, ist es mehr als naheliegend, sowohl ein ähnliches soziales Umfeld als auch eine vergleichbare Praxis der Liedpflege anzunehmen. Dass die Präferenz für bestimmte Metaphern und Liedtypen – ›Bild‹, Sehnsuchts- und Werbelied in der Kernsammlung vs. ›Saat‹, ›Ernte‹ und ›Weide‹, Schelt- und Absagelied im Nachtrag – von einem veränderten Sammelinteresse zeugt, ist dabei zwar nicht völlig auszuschließen, es ist aber auch nicht sehr wahrscheinlich.

Diese Einschätzung gewinnt noch einmal zusätzlich an Klarheit, wenn man die Liebeslieder der Hätzlerin vor dem Hintergrund des bisher Ermittelten erneut überblickt. Ein erstes Indiz ergibt sich auch in diesem Zusammenhang aus der Struktur der Sammlung. Der Registerwechsel vom ›hohen‹ zum ›niederen‹ Sang fällt nämlich gerade nicht mit dem Beginn der Nachtragsgruppe zusammen, sondern vollzieht sich sukzessive bereits am Ende der Kernsammlung. Dass sich hier neben zwei Trink- und Fressliedern (HS 189 / Ha I,85; HS 195 / Ha I,91) ein in Ansätzen obszönes Stück (HS 182 / Ha I,78) sowie mehrere Absagen an eine untreue Geliebte finden (HS 186 f. / Ha I,82 f.; HS 202 / Ha I,98), mag man mit Wachinger auf die Tätigkeit eines frühen Nachtrags sammlers zurückführen;<sup>75</sup> mit

<sup>74</sup> Man könnte in diesem Sinne auch sagen, dass die stilistischen Ausschläge nach ›oben‹ und ›unten‹ sich gegenseitig neutralisieren und den Eindruck von der »mittleren Diktionslage« der Liebeslied-Texte des 15. und 16. Jahrhunderts so insgesamt bestätigen. Das deckt sich im Wesentlichen mit den Beobachtungen Hübners (›Senfls Liebeslied-Texte‹ [Anm. 6], S. 108).

<sup>75</sup> Wachinger ([Anm. 5], S. 411 f.) ordnet die beiden Absagelieder Ha I,82 f., »die beide formal [...] ganz dem Typus der vorangegangenen Lieder entsprechen«, noch dem Autorenkreis der Kern-

mindestens gleichem Recht kann man jedoch behaupten, dass schon der Kernbestand auf Ergänzung angelegt war.<sup>76</sup> In diesem Sinne wäre davon auszugehen, dass die Fortsetzer schlicht da weitermachen, wo das alte ›Minnebuch‹ endet und sozusagen nachliefern, was dort noch fehlt – ihr Sammelinteresse wäre damit kein anderes, sondern vielmehr eines, das auf die vollständige Sammlung eines Diskurses ausgerichtet wäre, der verschiedene Formen und Situationen der Liebe sowie verschiedene Stiloptionen gleichermaßen umfasst. Als Beleg für diese These ist wiederum die Metaphernverwendung ins Feld zu führen, die an dieser Stelle besonders interessant ist, weil sie die Grenze der Sammlungsschichten mehrfach überspringt und so aufscheinen lässt, wie eng die Nachtragsdichter tatsächlich an die Lieder der Kernsammlung anknüpfen.

Hier sind vornehmlich zwei Passagen relevant. Eine befindet sich im ersten Lied einer kleineren Nachtragsgruppe (HS 192–194 / Ha I,88–90), die noch vor deren Schluss in die Kernsammlung inseriert ist.<sup>77</sup> In der ersten Strophe des Liedes HS 192 / Ha I,88 heißt es:

*Nyemant den andern haben sol,  
als man in sicht mit augen an.  
ich sprich es für die wårheit wol:  
manig güt gestalt triugt weib und man!  
man vindt manig schön pild on gnad,  
der ablas vast uff untriu statt,  
darumb sein lob gar schier zergat,  
kain pillgrin sol in süchen gån.* (HS 192,1,1–8 / Ha I,88,1–8)

Dass die Verbindung, die hier zwischen ›Bild‹, ›Gnade‹, ›Ablass‹ und ›Pilgerschaft‹ hergestellt wird, ohne die in der Kernsammlung entwickelte Vorstellung der Minnewallfahrt schlechterdings unverständlich bleibt, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. Der Dichter dieses Nachtragsliedes nimmt den assoziati-

---

sammlung zu. »Die weiteren Lieder der alten Sammlung, die wohl aus anderen Quellen stammen, [stellen] möglicherweise auch Nachträge auf sehr früher Stufe dar[ ]«.

**76** Dabei schließt das eine das andere selbstverständlich nicht aus: Wenn in HS 186 f. / Ha I,82 f. zwei Lieder der Kernsammlung-Autoren vorliegen, dann läge die Vermutung immerhin nahe, diese hätten den Registerwechsel am Ende selbst vollzogen, indem sie Eigenes und anderweitig Überliefertes (z. B. das öbszöne Lied HS 182 / Ha I,78) zusammentrugen und der bereits vorhandenen Sammlung anfügten.

**77** Die Positionierung der drei Lieder lässt zwei Erklärungen zu. Entweder es handelt sich tatsächlich, wie ich in meiner Formulierung suggeriere, um ein Inserat in die bestehende Kernsammlung, oder die Lieder waren ursprünglich Teil der ›frühen Nachträge‹ und fielen in der Parallelüberlieferung später aus. Auch im zweiten Fall würde sich an meinen Überlegungen nichts Wesentliches ändern: Die Metaphorik des Liedes HS 192 / Ha I,88 würde sich dann lediglich unabhängig von HS 197 / Ha I,93 aus den vorangehenden Liedern ableiten.

ven Gedankengang seiner Vorgänger mithin auf und führt ihn weiter, wobei seine wesentliche Neuerung darin besteht, dass er die Heiligenstatue unter Verweis auf den Topos des trügerischen Scheins in ein Götzenbild verwandelt. Seine Variation auf die ›Bild‹-Metapher ist damit im Zusammenhang meiner Überlegungen nicht nur deshalb interessant, weil sie belegt, dass er ganz konkret auf die Metaphorik der Kernsammlung reagiert, sondern mehr noch, weil sie darauf hinzuweisen scheint, dass er diese konsequent (wenn auch nicht unbedingt bewusst) vervollständigt. Auch in diesem Punkt schließt er insofern an die Kernsammlung an, als er den stilistisch-generischen Umschlag, der im Fastnachtslied HS 197 / Ha I,93 vorliegt, aufgreift und zu Ende führt, indem er den Gestus der Anbetung noch weiter (bzw. anders) bricht und das ›Bild‹ vom Ausdruck der Verehrung (der in HS 197 / Ha I,93 ja lediglich parodistisch gewendet ist) zum Medium des Tadels und der Absage macht. Wenn man die assoziative Metamorphose, der die Metapher im Liederbuch unterzogen wird, in einen kontinuierlichen Ablauf fassen wollte, könnte man mithin sagen, dass die preisend-bittende Anrede der Geliebten zunächst die Vorstellung des Gnadenbilds und sodann die der Minnepilgerschaft evoziert, welche hier abrupt abgebrochen wird: das ›Bild‹ ist ›gnadenlos‹ und darum der Anbetung nicht würdig.<sup>78</sup>

Die zweite Passage schließt insofern an, als sie die Metaphorik der Kernsammlung gleichfalls ganz konkret als Anlass für das assoziative Weiterdenken der Nachtragsdichter bezeichnet. In diesem Fall wird freilich nicht eine Assoziationskette abgeschlossen, sondern aus einer vereinzelter Formulierung der Kernsammlung neu abgeleitet. Mit ihr schließt sich zugleich meine Untersuchung zum Kreis, denn das Lied, um das es geht – HS 202 / Ha I,98 ist das fünftletzte der Kernsammlung – weist zwei Formulierungen auf, die der Landwirtschaftsmetaphorik der Nachtragsgruppe das Feld bereiten. Hier klagt ein offenbar enttäuschtes und betrogenes Ich über den Verlust seiner Geliebten, wobei er in einer langen und zum Teil schwer verständlichen Reihe von ironisch gewendeten Metaphern und Sprichwörtern u. a. folgendes äußert:

*sy mißt mir triu mit halber elen  
und gibt mir sprewr für das koren.* (HS 202,1,3 f. / Ha I,98,3 f.)

*ain andern ich in der gersten spür,  
der tüt mich dringen von der pan.* (HS 202,5,3 f. / Ha I,98,19 f.)

---

**78** Ich formuliere dies bewusst im Konjunktiv, weil der Versuch, eine Assoziationskette in einen linear nachvollziehbaren Gedankengang zu fassen, niemals mehr als eine Hilfskonstruktion sein kann.



Obwohl hier in keiner Weise deutlich wird, was der Nebenbuhler in der Gerste zu suchen habe, liegt es doch zumindest nahe, ihn für den Profiteur des Tauschgeschäfts zu halten, bei dem der Sprecher das Nachsehen hat. Denn was sonst sollte die Frau mit dem einbehaltenen Korn anfangen? Dass der Verfasser des Liedes dergleichen tatsächlich andeuten wollte, ist zwar wenig wahrscheinlich,<sup>79</sup> dieser Umstand spielt für das Verständnis der Nachtragslieder aber insofern keine Rolle, als das Gesetz der Assoziation die beiden thematisch ähnlichen Aussagen gleichwohl miteinander verknüpft: Um von den im vorliegenden Lied gegebenen Metaphern zur Erzählung des geprellten Knechts von HS 207 / Ha I,103 und der Warnung vor der abgemähten Augenweide von HS 219 / Ha I,115 zu kommen, genügt eine gedankliche Volte, die das gemeinsame Thema erkennt und ereignishaft konkretisiert bzw. narrativiert. Auch in diesem Punkt erweist sich das Werk der Nachtragsdichter mithin als konsequente Weiterführung der Kernsammlung, und zwar sowohl in inhaltlicher Hinsicht – als Ergänzung eines Aspekts der Liebe, der bis zu diesem Punkt noch nicht adäquat zur Geltung gekommen war – als auch als Fortsetzung eines literarischen Diskurses, der Anbetung der Geliebten und Absage, Lob und Tadel gleichermaßen umfasst und ihnen in einem Prozess des kontinuierlichen Aufnehmens und assoziativen Weiterführens der lyrischen Tradition immer wieder neue Aspekte abgewinnt.

## V. Schluss

Die Untersuchung der Liebeslieder im Liederbuch der Clara Hätzlerin resultiert damit zunächst einmal in die Erkenntnis, dass wir uns die Entstehung der Handschrift wohl konsequenter als einen kontinuierlichen Prozess der produktiven Rezeption denken müssen.<sup>80</sup> Das schließt weder eine Entstehung in Schüben noch die Beteiligung mehrerer Personengruppen an verschiedenen Orten aus; es bedeutet aber, dass diese Gruppen im Wesentlichen ein- und dasselbe Verhältnis zur Tradition des Liebeslieds unterhielten. Sie alle dürften sich demnach als aktiv Teilnehmende einer lebendigen literarisch-musikalischen Praxis begriffen

<sup>79</sup> Das Lied stellt eine ganze Reihe redensartlich-sprichwörtlicher Ausdrücke unverbunden nebeneinander, womit es einem gängigen Typus der Absage angehört (vgl. etwa auch HS 147 / Ha I,43; HS 193 / Ha I,89).

<sup>80</sup> Allgemein zu dem im Folgenden geschilderten Zusammenhang Janota [Anm. 4], S. 21–24, 32 f. Meine Untersuchung versteht sich in Bezug darauf als Versuch, die »schichtenspezifische Liedform, die [...] nicht an die Autorität eines Autors gebunden war« und bei der sich »im geselligen Singen die Grenzen zwischen Autor/Sänger und Rezipienten« (ebd., S. 32 f.) verwischen, in ihrer typischen Faktur genauer zu beschreiben.

haben. Deren Kunstanspruch wird zwar kaum besonders hoch gewesen sein, doch war man sich ihrer Wurzeln im Minnesang wohl ebenso bewusst, wie man durch sie wissentlich auch an prominente Namen der jüngeren Vergangenheit, besonders den Mönch von Salzburg und Oswald von Wolkenstein anknüpfte. Konkret könnte sie etwa so ausgesehen haben, dass man bekannte Lieder aufgriff, um anderweitig Überliefertes und Umgearbeitetes vermehrte, Eigenes hinzudichtete, und die Lieder dann zum Zweck der Aufführung arrangierte und aufschrieb, sei es, um sie später selbst zur Verfügung zu haben oder um sie an einen anderen Ort zu bringen; – dort wurden sie wiederum aufgegriffen, vielleicht umgearbeitet und neu arrangiert, gesungen, vermehrt und aufgeschrieben usw. Auch andere Vorgänge und Verwendungsweisen, etwa die Aufzeichnung einzelner Lieder in Brief- und Grußform, die Darbietung im Kontext bestimmter Verlobungs-, Hochzeits-, Fest- oder jahreszeitlicher Bräuche, sind selbstverständlich denkbar<sup>81</sup> – in dieser Funktion können sie sowohl aus der Sammlung heraus- als auch in diese ein- oder zurückgefließen sein. Genaueres ist hier kaum zu rekonstruieren – gerade deshalb sind die Rückschlüsse, die das Arrangement der Handschrift selbst auf ihre Entstehung zulässt, umso wichtiger. Die Metaphern spielen hier insofern eine zentrale Rolle, als sie nicht nur den Zusammenhang sichtbar werden lassen, der die Lieder über die Schichten der Sammlung hinweg miteinander verknüpft, sondern auch deshalb, weil sie seine assoziative Beschaffenheit aufzeigen. Die Assoziation ist hier selbstverständlich nicht mit der Abwesenheit dichterischer Konzeption und personaler Autorschaft gleichzusetzen, dennoch wird man wohl mit einiger Bestimmtheit sagen dürfen, dass sie in einer Konstellation, in der mehrere (Um-)Dichter, Sammler, Arrangeure etc. in irgendeiner Weise zusammenwirken, einen zumindest erwartbaren Platz hat: Sie verweist auf die Basis jenes (impliziten) kulturellen Wissens, das die konkret ausgeübte musikalisch-literarische Praxis gedanklich zusammenhält; auf ein Wissen, das man kurz als das über (fast) alle Spielarten und Situationen der Liebe bezeichnen kann.<sup>82</sup>

In diesem Kontext ist es sinnvoll, den Blick wenigstens kurz noch auf den gesamten Sammlungsbestand der Hätzlerin-Handschrift zu weiten. Was er zeigt, ist nämlich ein Bild, das die beschriebenen Phänomene in etwas anderer Gestalt allenthalben wiederholt, wobei sich die Variation zumeist unschwer daraus begründen lässt, dass sich die Mechanismen des assoziativen Anschließens und die Tendenz zur inhaltlichen Ergänzung des Liebes-Diskurses ins Schriftliche transponiert wiederfinden. Das Prinzip der Sammlung wird exem-

**81** Vgl. Wachinger [Anm. 4], S. 49 f. Zum Zusammenhang zwischen Liedpoetik und den mit ihr assoziierten »ritualisierten kulturellen Praktiken wie dem Neujahrsgruß an die Geliebte, dem Fastnachts- oder Maitanz als konventionalisierter sozialer Lizenz zur Begegnung der Geschlechter oder dem nächtlichen *hofieren*« pointiert auch Hübner, »Stilregister« [Anm. 6], S. 45 f.

**82** Hübner »Stilregister« [Anm. 6], S. 45) spricht treffend von »eine[r] historische[n] Wissensordnung, die die Liebe mittels einer Reihe von Standardsituationen konzipiert.«

plarisch schon am Schluss des Liebeslied-Teils erkennbar, wo dem letzten Lied der vorn untersuchten Nachtragsgruppe das Fragment einer Minnerede (HS 223 / Ha I,119)<sup>83</sup> folgt, in dem zwei Damen – offenbar als Repräsentantinnen von Liebesfreud und -leid – darüber diskutieren, ob man sich um Liebe bemühen oder sie nicht vielmehr fliehen solle. Am Ende öffnet die Bemerkung *Nun rat, welche recht hab* (V. 247), den Disput ins Publikum: Die angestrebte Rückübertragung vom verschrifteten in einen mündlichen Liebesdiskurs tritt hier ebenso deutlich zutage wie das Anliegen, das Publikum zum Weiterdenken und -dichten über eine Liebe anzuregen, die *das frölich [...] singen / von lieb und trui* (V. 2 f.) sowie das *traurlich[e] [...] hennd* winden *von lieb* (V. 3 f.) als Alternativen aufweist.<sup>84</sup> Die folgende Sammlung von Autorliedern schließt hier etwas unerwartet, aber durchaus konsequent an, indem sie einige lehrhafte Stücke über die Liebe (Suchensinn [HS 224 f. / Ha I,120 f.], Jöriger [HS 226–228 / Ha I,122–124]) – die durch den (z. T. dialogisch) beratenden Rededuktus zudem auf die Minnerede zurückweisen – mit einer Reihe von Muskatblut-Liedern verbindet (HS 229–237 / Ha I,225–133), in denen nicht nur weltlicher und geistlicher Frauenpreis nebeneinanderstehen,<sup>85</sup> sondern in der ein Lied sogar die Ackermann-Rolle ins Geistliche wendet.<sup>86</sup> Ähnliches lässt sich über das Tagelied-Korpus am Beginn des Liederbuchs sagen: Traditionell ausgerichtete Gattungsvertreter sind hier vornehmlich mit solchen kombiniert, die deren Muster entweder narrativ ausweiten (HS 113 / Ha I,11; HS 130 / Ha I,27), parodistisch wenden (HS 124 / Ha I,21) oder ins Geistliche hinüberspielen lassen (so bereits HS 105 / Ha I,3; ein geistliches Wecklied liegt in HS 129 / Ha I,26 vor); und auch hier findet sich neben einem Tagelied Oswalds von Wolkenstein (HS 123 / Ha I,20) eines, das in seiner (geistlichen) Metaphorik auf Oswald sowie den Mönch von Salzburg verweist (HS 127 / Ha I,24).<sup>87</sup> Aus dem Korpus der Minnereden möchte ich nur den Sonderfall des ›Ironischen Frauenpreises‹ hervorheben,<sup>88</sup> der besonders interessant ist, weil er belegt, dass das beschriebene Prinzip der Sammlung bis in die letzte Nachtragsschicht hinein wirksam ist. In der Rede folgt auf je ein Verspaar mit topischem Frauenpreis eines, dessen zweiter Vers traditionelle Minnetopoi

**83** Zum Text vgl. oben Anm. 26.

**84** Eine bewusste Redaktion der Minnerede im Sinne des Anschlussprinzips der Handschrift vermutet auch Schlosser [Anm. 5], S. 16 f., 202–204.

**85** Den beiden Marienpreisliedern HS 229 f. / Ha I,125 f. folgen ein weltlicher Frauenpreis mit religiösen Anspielungen auf die Gottesmutter (HS 231 / Ha I,127) sowie zwei weitere Marienpreislieder (HS 232 f. / Ha I,128 f.). Unter den folgenden vier Liedern befinden sich ebenfalls ein Marien- (HS 235 / Ha I,131) und ein weltlicher Frauenpreis (HS 237 / Ha I,133). Besonders HS 231 / Ha I,127 weist eine ähnliche Tendenz zur ›Idolisierung‹ einer weltlichen Geliebten auf, wie sie auch in der Kernsammlung zu beobachten war. Vgl. Eva Kiepe-Willms: Die Spruchdichtungen Muskatbluts. Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe, München 1976 (MTU 58), S. 58 f.

**86** Der Ackermann steht in HS 234 / Ha I,130 für Jesus; im Sinne Schlossers [Anm. 5] wäre mit einem thematischen Anschluss zu rechnen. Zur inneren Verknüpfung der Muskatblut-Lieder ebd., S. 180–184.

**87** Umfassend dazu mit weiterer Forschungsliteratur Jens Haustein: Rose und Lilie, Karfunkel und Saphir. Zum Taghorn (Ha I,24) aus dem ›Liederbuch‹ der Clara Hätzlerin, in: Rudolf Bentzinger [u. a.] (Hgg.): Grundlagen. Forschungen, Editionen und Materialien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2013 (ZfdA. Beihefte 18), S. 363–371.

**88** In der Ausgabe von Haltaus, S. LXX–LXXVIII = Brandis [Anm. 26], Nr. 22; Klingner/Lieb [Anm. 26], S. 28–30.

derb-ironisch umkehrt; die Hätzlerin arrangiert den Text am unteren Rand der Blätter 6<sup>r</sup>–65<sup>r</sup> außerhalb des Schriftspiegels so, dass »stets ein positives Verspaar auf der Rectoseite und ein negatives auf der Versoseite des Folios zu stehen kommt«<sup>89</sup>. Auf diese Weise fördert sie einen Leseprozess, in dem die beiden Aspekte der Liebe stets präsent gehalten und dabei in wechselnde assoziative Beziehungen mit den regulär eingetragenen Minnereden gesetzt werden.<sup>90</sup>

Abschließend ist damit zur Sammlung der Hätzlerin zu sagen, dass zwar für den Großteil ihres Bestands nicht mehr nachzuvollziehen ist, wer hier zu welchem Zeitpunkt was gedichtet, gesungen, zusammengetragen, aufgezeichnet und ergänzt hat. So mögen die Lieder des Nachtrags HS 207–222 / Ha I,103–118 schon im Umfeld der fränkischen Kernsammlung hinzugekommen sein, dem Augsburger Milieu Jörg Roggenburgs entstammen oder irgendwo dazwischen verorten. Unabhängig davon kann man jedoch festhalten, dass ein diskursiver Nexus das Ganze wie ein roter Faden durchzieht, der mündliches und schriftliches, singendes und redendes, positives und negatives Sprechen über die Liebe zusammenfasst und verklammert. Im Ergebnis präsentiert sich die Handschrift als ein Gemeinschaftsprojekt, das die Schreiberin in einem aktuellen Stand dokumentiert und zu einem vorläufigen Ende bringt, es gerade dadurch aber für weitere Fortsetzungen öffnet.

Und was folgt daraus für die Poetik der Gattung? In diesem Punkt ist gewiss Vorsicht geboten, da meine Beobachtungen sich auf das Liederbuch der Clara Hätzlerin beschränken. Gerade der Fokus auf den einzelnen Überlieferungszeugen begründet jedoch den Mehrwert meiner Untersuchung, denn er lenkt die Aufmerksamkeit auf bestimmte Merkmale, die, obgleich in der älteren Forschung bereits thematisiert,<sup>91</sup> in jüngeren Darstellungen zum anonymen Liebeslied, sowie allgemeiner: zum Liederbuchlied des 15. und 16. Jahrhunderts, kaum noch Erwähnung finden.<sup>92</sup> Von diesen Merkmalen ist die Assoziativität, die ich hier

<sup>89</sup> Stefan Matter: Was liest man, wenn man in Minneredehandschriften liest? Exemplarische Lektüren des ›Ironischen Frauenpreises‹ (Brandis 22) in der Prager Handschrift des sog. ›Liederbuches der Klara Hätzlerin‹, in: Eckart Conrad Lutz [u. a.] (Hgg.): Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften, Zürich 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 11), S. 283–312, hier S. 286.

<sup>90</sup> Matter ([Anm. 89], S. 300) schließt daraus auf den »Spielcharakter«, den das Reden über die Liebe – neben dem topischen Frauenlob – hier annehme. Auch er wäre mithin bis in die letzten Nachtragsstufen hinein präsent.

<sup>91</sup> Vgl. bes. Christoph Petzsch: Weiterdichten und Umformen. Grundsätzliches zur Neuausgabe des Lochamer-Liederbuches, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 10 (1965), S. 1–28. Wichtig sind in diesem Zusammenhang auch Petzschs [Anm. 24] Überlegungen zur Assoziation als Faktor und Fehlerquelle in mittelalterlicher Überlieferung.

<sup>92</sup> Auch nach Parallelen und Unterschieden zu anderen Typen des Liederbuchlieds (also Tageliedern, Tanz- und Trinkliedern sowie informierenden und behrenden Liedern), die ähnlich

am Beispiel der Metaphernverwendung herausgearbeitet habe, gewiss das auffälligste, und ich möchte vorschlagen, sie als Indiz für eine Verfasstheit der Lieder zu begreifen, die man eine ›Poetik des Geselligen‹ nennen könnte. Damit soll nicht (unbedingt) gesagt sein, dass es sich bei den Liedern um ›Gesellschaftslieder‹ im Sinne einer – wie auch immer näher zu bestimmenden – Gattungsbezeichnung handelt.<sup>93</sup> Die Betonung des ›Geselligen‹ scheint mir jedoch geeignet, um pointiert den Charakter einer Form von Dichtung aufzuzeigen, die nach den Maßstäben der modernen Literaturwissenschaft insofern ›besonders‹ ist, als sie sich den gewohnten Kategorien von Autor und Werk, sowie, daraus folgend, den geläufigen Erwartungen an eine kohärente Textgestaltung entzieht. Ihre Erforschung bedarf darum spezieller Zugänge, und das Moment des Assoziativen könnte ein solcher Zugang sein: Über seine Beobachtung wäre zu erfassen, wie sich Texte offenkundig verschiedener Provenienz und Verfasserschaft zu intern und extern vielfach verknüpften und gedanklich sich entwickelnden ›Liederkreisen‹ zusammenschließen und dabei eine andere, neue Kohärenz entstehen lassen – eine Kohärenz, die in ihrem Rekurs auf den Gesamtbestand des kollektiv verfügbaren Wissens über die Liebe eine gemeinschaftliche und in diesen Sinn ›gesellig‹ verfasste ist.

Ob diese Art von Kohärenz auch andernorts anzutreffen ist, wäre in weiteren Untersuchungen zu erfragen. Dass sie dort zumindest eine andere Gestalt annehmen dürfte, ist freilich bereits jetzt zu vermuten. Denn die Betrachtung der Hätzlerin-Lieder zeigt ja nichts deutlicher, als dass man sie in ihrer spezifi-

---

überliefert und gebraucht werden, wäre zu fragen. Zu den Registern des Liederbuchlieds Holz-nagel, ›Weltliche Liederbücher‹ [Anm. 7], S. 81–86.

**93** Die von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben im Titel seiner Liedsammlung (Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus gleichzeitigen Quellen gesammelt, 2 Teile, Leipzig 1844, <sup>2</sup>1860) aufgebrachte Bezeichnung stand schon früh in der Kritik (bes. Christoph Petzsch: Einschränkendes zum Geltungsbereich von ›Gesellschaftslied‹, in: Euphorion 61 [1967], S. 342–348), was dazu führte, dass man ihr in jüngerer Zeit zumeist mit Zurückhaltung begegnet. Da sie gleichwohl nach wie vor verwendet wird, könnte es sich freilich als sinnvoller erweisen, sie mit einer trennschärferen Definition versehen in den wissenschaftlichen Diskurs zurückzuführen. Die Ansätze dazu sammelt Hübner, ›Stilregister‹ [Anm. 6], bes. S. 42–46. Insgesamt zielen sie dahin, dass in ihr die Unterscheidung zwischen zwei Typen von musikalischen Sätzen (›Hofweise‹ und ›Volksliedsatz‹) zu der zwischen zwei Texttypen (›Volkslied‹ und ›Gesellschaftslied‹) ins Verhältnis gesetzt werden müsse. Hübner schlägt vor, den Texttyp des ›Gesellschaftslieds‹ inhaltlich über den Bezug zur historischen Wissensordnung jener Form von Liebe zu bestimmen, die er an anderer Stelle als die Systemdominante des ›mittleren Systems‹ beschreibt (vgl. Hübner, ›Rhetorik der Liebesklage‹ [Anm. 6], S. 91–99). In diesem Sinne wären die hier fokussierten Lieder also definitiv ›Gesellschaftslieder‹. Vgl. dazu auch die Überlegungen Horst Brunners: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert (2001), in: Brunner [Anm. 6], S. 313–335, bes. S. 319–323.

schen Faktur nur als Produkte der literarischen Praxis verstehen kann, aus der sie konkret hervorgehen. Dass das Ergebnis unter anderen Bedingungen anders ausfällt, ist von daher im Herangehen an andere Überlieferungszeugen die einzig plausible Ausgangshypothese. Als Konsequenz meiner Überlegungen ist so nicht zuletzt die Einsicht zu formulieren, dass die Poetik der Gattung künftig stärker von den sozialen Bedingungen ihres Gebrauchs her bestimmt und beschrieben werden sollte: Auch darin erweist sie sich als eine ›Poetik des Geselligen‹.