

STROPHENREIHE UND LIEBESROMAN

Überlegungen zu zyklischen Tendenzen bei Meinloh von Sevelingen

Reading the strophes of Meinloh von Sevelingen in the form as they have been handed down, one can scarcely resist the impression of their telling a story. The article seeks to highlight the basis upon which the supposition of Minnesang being indeed narratively composed makes sense and the circumstances under which such a composition is likely. It is possible, under the present supposition, to show that Meinloh's strophes in their cyclical order are to be situated in the 13th century as a work of collectors and manuscript-editors. The narrative tendencies turn out to be a phenomenon of reception, a form of ›Konkretisierung‹ typical of the period.

Von ihren Anfängen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein war die altgermanistische Forschung davon überzeugt, dass die Strophen Meinlohs von Sevelingen eine Liebesgeschichte erzählen. Zuerst äußerte Wilhelm Scherer in seinen ›Deutschen Studien‹ von 1874: »Meinloh sucht mit bewusster Absicht zu zeigen, dass er ein regelmässiges Minneverhältnis in der Gestalt des ›Dienstes‹ durchzuführen verstehe. Er bemüht sich, ein richtiger Liebhaber [...] zu sein, und lässt sich von der verehrten Dame das Zeugnis ausstellen (14,37), *wie wol er frouwen dienen kan!*«¹ Scherer glaubt, dass die Überlieferung in den Handschriften B und C auf ein »alte[s] Liederbuch« zurückgehe, das »nicht nach Tönen, sondern chronologisch geordnet« gewesen sei: »Die Gedichte sind in der Reihenfolge überliefert, in der sie entstanden sein müssen.«² Sie erscheinen damit nicht nur als authentisches Lebenszeugnis ihres Dichters, sondern darüber hinaus auch als typisches Beispiel für die nach Scherers Auffassung unter den Minnesängern gebräuchliche Sitte, »[...] dass die dichter ihre lieder in historischer folge aufschreiben liessen und dass dieselben daher einen kleinen roman darstellen.«³

Scherers Liederbuchtheorie fand unmittelbaren Widerspruch. Hermann Paul betonte schon 1876, dass »die auffassung der liederbücher [...] als vom dichter veranstaltete ausgaben« sich unmöglich mit der Überzeugung

¹ Wilhelm Scherer, *Deutsche Studien I und II*, hg. v. Richard Heinzel, 2. Aufl., Prag [u. a.] 1891 (zuerst 1870, 1874), S. 82.

² Ebd., S. 79

³ Wilhelm Scherer, *Der Kürenberger*, in: *ZfdA* 17 (1874), S. 561–581, hier S. 574.

vereinbaren lasse, dass »die dichter [...] das sammeln andern überliesen«. Er geht davon aus, »dass die bücher aus zufälliger aneinanderreihung von gerade zu gebote stehenden einzelaufzeichnungen entstanden« sein müssten und weist in Einzelanalysen detailliert nach, dass die überlieferten Strophenfolgen nur wenige Anhaltspunkte für eine chronologische Anordnung bieten.⁴ Die nachfolgende Forschung beherzigte Pauls Kritik insofern, als sie von der Annahme abrückte, dass die Handschriften die ursprünglichen Strophenfolgen bewahrt hätten. Anstatt damit allerdings auch die Idee einer chronologischen Ordnung der Dichtercœuvres aufzugeben, widmete sie sich nun der Aufgabe, die in der Überlieferung zerstörte »Einheit wieder herzustellen und das Bild des Dichters von unechten Zutaten zu reinigen.«⁵ Dabei begriff sie die Cœuvres zunehmend weniger als Zeugnisse erlebter Dichterliebe denn als »gemachte« Kunstprodukte.⁶ Sie betrachtete Strophenreihungen als planvolle Arrangements, in denen ein Grundthema – die Liebesgeschichte des Sängers – »unter verschiedenen Aspekten und Perspektiven ›kreisförmig‹ abgeschritten wird.«⁷ In diesem Sinne wurden unter anderem die Lieder Heinrichs von Morungen und, besonders eindrücklich durch Carl von Kraus, die Reinmars des Alten als kunstvolle Zyklen (re-)konstruiert.⁸

Im Rahmen der groß angelegten Versuche zur Wiederherstellung zyklischer Liedgruppen nahmen die Bemühungen um die Anordnung von Mein-

⁴ Hermann Paul, Kritische Beiträge zu den Minnesängern, in: PBB 2 (1876), S. 434–560, hier S. 438 f.

⁵ Carl von Kraus, Die Lieder Reinmars des Alten, Bd. 2: Die Reihenfolge der Lieder, München 1919 (Abhandlungen d. Bayerischen Akademie d. Wissenschaften, Philosophisch-Philologische u. Historische Kl. 30,6), S. 3.

⁶ Das bedeutet nicht, dass sie eine Korrelation von Dichtung und Wahrheit nun grundsätzlich ausschloss. Sie ersetzte lediglich das unbeweisbare Postulat zum Leben des Dichters durch den – freilich nur vermeintlich objektiven – Nachweis formaler und motivischer Bindungen zwischen den Strophen eines Cœuvres. Biographische Deutung und Zyklustheorie wurden also nicht als unvereinbare Gegensätze, sondern eher als verschiedene Aspekte derselben Sache begriffen. Deshalb kann Scherer seine biographischen Liederbücher als literarisch geformte Romane auffassen, während von Kraus [Anm. 5] an eine biographische Grundierung seiner Zyklen glaubt (bes. S. 3–6). Die Unvereinbarkeit der beiden Betrachtungsweisen behauptet erst die jüngere Forschung: Harald Haferland, Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (Beihefte zur ZfdPh 10), bes. S. 110–118.

⁷ Gisela Henkmann, [Art.] Zyklus, in: Metzler-Lexikon Literatur, 3. Aufl., 2007, S. 844 f.; vgl. dazu auch Claus-Michael Ort, [Art.] Zyklus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, 2003, S. 899–901. Narrativität ist kein konstitutives Merkmal literarischer Zyklen – im Falle der Minnesänger wurde sie aber meist vorausgesetzt.

⁸ Von Kraus [Anm. 5]; zur Entwicklung der Zyklusforschung vgl. Klaus Brandes, Heinrich von Morungen. Zyklische Liedgruppen. Rekonstruktion, Forminterpretation, kritische Ausgabe, Göppingen 1974 (GAG 155), S. 3–11.

lohs Strophen eher eine Randstellung ein. Nichtsdestotrotz ist es bemerkenswert, mit welcher Intensität man sich seinem kleinen Œuvre widmete. Bis 1972 existieren nicht weniger als sechs Ansätze, aus der in der Überlieferung »zerrissenen« Strophenfolge von BC den vermeintlich ursprünglichen Liebesroman »zurückzugewinnen«. ⁹ Dabei hatte es auch hier an kritischen Stimmen nicht gefehlt: Im Anschluss an Pauls süffisante Bemerkung, dass man sich eine chronologische Ordnung in Meinlohs Strophen »allenfalls zurecht legen« könne, hatte Ingeborg Ipsen darauf hingewiesen, dass die »verschiedenheit der grundsituation [...] die annahme eines liederzyklus« verbiete. ¹⁰ Selbst von Kraus sah sich an zentraler Stelle zu der skeptischen Aussage veranlasst, dass »die starken Unterschiede, die in der Reihung zutage treten, [...] berechtigte Zweifel an der Möglichkeit oder gar Sicherheit solcher Bemühungen [wecken]«. ¹¹ Dass die Wiederherstellungsversuche daraufhin zwar in ihrem Anspruch reduziert, aber trotzdem nicht aufgegeben wurden, deutet darauf hin, dass die chronologische Evidenz von Meinlohs Strophen größer erschienen sein muss als alle berechtigten Zweifel. ¹² Und es ist vielleicht bezeichnend, dass die Meinlohforschung mit dem Ende der Zyklustheorien weitgehend zum Erliegen kam. ¹³ Offenbar ist es schwierig, das Œuvre zu greifen, ohne die Frage nach seinem narrativ-chronologischen Zusammenhang geklärt zu haben.

⁹ Eine Übersicht zu den ersten vier Ansätzen findet sich bei Günther Jungbluth, Zu den Liedern Meinlohs von Sevelingen. Textkritisches. Die Reihenfolge, in: Neophilologus 38 (1954), S. 108–120, hier S. 111; Jungbluth selbst entwirft den fünften (ebd.) und Karl-Heinz Schirmer den sechsten Ansatz: Die höfische Minnetheorie und Meinloh von Sevelingen, in: ders. u. Bernhard Sowinski (Hgg.), Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung. Fs. Fritz Tschirch, Köln, Wien 1972, S. 52–73.

¹⁰ Paul [Anm. 4], S. 452; Ingeborg Ipsen, Strophe und Lied im frühen Minnesang, in: PBB 57 (1933), S. 301–413, hier S. 338.

¹¹ Carl von Kraus, Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen, Leipzig 1939, S. 41.

¹² Während Hennig Brinkmann in seiner Ausgabe noch für sich reklamiert, »die Lieder der einzelnen Dichter in jener Reihenfolge vorzuführen, in der sie wahrscheinlich entstanden sind« (Liebeslyrik der deutschen Frühe in zeitlicher Folge, Düsseldorf 1952, S. 9), spricht Jungbluth [Anm. 9] nur noch von einer »älteren [...] Ordnung« (S. 112), die er dann freilich doch auf den Autor zurückführt (S. 119). Schirmers [Anm. 9] zyklische Anordnung schließlich beansprucht »keine absolute Gültigkeit und soll die Möglichkeit des Einzelvortrags der Strophen (auch in anderer Folge) nicht ausschließen« (S. 53).

¹³ Alle jüngeren Untersuchungen, die sich eingehender mit Meinloh befassen, beschränken sich auf einzelne Strophen oder Aspekte: Waltraud Fritsch-Rößler, Die Kunst des Komparativs. Zu Meinlohs von Sevelingen *Ich bin holt einer vrouwen* (MF 13,1), in: ZfdPh 115 (1996), S. 18–25 (mit einer Übersicht zur älteren Literatur S. 18f.); Gert Hübner, Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone, 2 Bde., Baden-Baden 1996 (Saecula Spiritalia 34/35), S. 59–62, 407–409; Andreas Hensel, Vom frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne. Studien zum Liebesbegriff und zur literarischen Konzeption der Autoren Kürenberger, Dietmar von Aist, Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Rietenburg, Friedrich von Hausen und Rudolf von Feis,

Es mag daher angebracht erscheinen, diese Frage noch einmal aufzunehmen. Dies gilt umso mehr, als die Problematik der inneren Chronologie von Minnesänger-Ceuvres in der neueren Forschung wieder an Interesse gewonnen hat. Vor allem Harald Haferland hat sich in seiner zu einer biographischen Deutung zurückkehrenden Studie zur »Hohe[n] Minne« intensiv darum bemüht, eine feststehende (wenngleich nicht rekonstruierbare) Entstehungsreihenfolge der Lieder eines Ceuvres wahrscheinlich zu machen.¹⁴ Daneben gibt es eine ganze Reihe von Arbeiten, die sich narrativen und biographisierenden Tendenzen im Minnesang widmen.¹⁵ Bei aller Divergenz verbindet diese Untersuchungen vor allem eines: Die Ablehnung einer im engeren Sinne zyklischen Abfolge der Lieder.¹⁶ Ausgehend von den Gründen für diese Ablehnung möchte ich im Folgenden zunächst diskutieren, unter welchen Umständen die Annahme zyklischer Zusammenhänge im Minnesang überhaupt wahrscheinlich und sinnvoll ist. Das Ergebnis der Diskussion soll dann an die Strophen Meinlohs herangetragen werden. Dabei geht es nicht nur darum, die Überlegungen zu zyklischen Tendenzen im Minnesang am Beispiel zu illustrieren, sondern auch

Frankfurt/M. [u. a.] 1997 (Europäische Hochschulschriften 1/1611), S. 77–146; Katharina Boll, *Alsô redete ein vrowe schoene*. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts, Würzburg 2007 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31), S. 177–181.

¹⁴ Haferland [Anm. 6], bes. S. 113–116.

¹⁵ Vgl. u. a. Manfred Eikelmann, *wie sprach sie dô? war umbe redete ich dô niht mê?* Zu Form und Sinngehalt narrativer Elemente in der Minnekanzone, in: Michael Schilling, Peter Strohschneider (Hgg.), Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen in mittelhochdeutscher Lyrik, Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), S. 19–42; Jan-Dirk Müller, Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang, in: ebd., S. 43–76; Thomas Cramer, *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik, Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen 148), S. 146–158; Volker Mertens, »Biographisierung« in der spätmittelalterlichen Lyrik: Dante – Hadloub – Oswald von Wolkenstein, in: Ingrid Kasten [u. a.] (Hgg.), Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter, Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43), S. 331–344; ders., Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadloub, in: Elizabeth Andersen [u. a.] (Hgg.), Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 200–210; Wolfgang Haubrichs, Die Epiphanie der Person. Zum Spiel mit Biographiefragmenten in mittelhochdeutscher Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, ebd., S. 129–147; zum weiteren Umfeld mit umfassender Forschungsschau Rüdiger Schnell, Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs, in: Ursula Peters (Hg.), Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsband 23), S. 96–149.

¹⁶ Auszunehmen sind hier jene Ceuvres, die insgesamt auf die Schrift hin konzipiert wurden, wie etwa die Ulrichs von Liechtenstein und Johannes Hadlaubs; vgl. zu letzterem Ursel Fischer, *Meister Johans Hadloub. Autorbild und Werkkonzeption der Manessischen Liederhandschrift*, Stuttgart 1996.

darum, in Auseinandersetzung mit dem Zyklusgedanken den Blick auf die Überlieferung und die Interpretation von Meinlohs Strophen zu schärfen.

I.

In neueren Studien stößt die Idee narrativ-zyklischer Verknüpfungen im Minnesang vor allem deshalb auf Ablehnung, weil sie dem spezifischen Charakter lyrischer Rede grundsätzlich entgegensteht. Lyrische Rede erzählt keine Geschichten; sie ist vielmehr Ausdruck und Reflexion der subjektiven Erfahrung eines sprechenden Ich.¹⁷ Zwar finden sich auch in den ›subjektiven‹ Genres des Minnesangs immer wieder narrative Elemente. Diese sind jedoch keine Kristallisationskerne für die Konstitution größerer Zusammenhänge, sondern, wie Manfred Eikelmann gezeigt hat, eher Ansatzpunkte für die Reflexion über das berichtete Erleben. Sie dienen »nicht der Veranschaulichung oder Konkretisierung der Minnesituation [...]. Sie bieten stattdessen ein Situationselement, an das die Diskussion [...] von Handlungsansprüchen und Handlungserfahrungen des Ich anschließen kann.«¹⁸ Minnesang interessiert als Darstellung des Minneerlebens eines männlichen und gegebenenfalls auch eines weiblichen Ich. Er schildert subjektive Reaktionen auf Konfliktsituationen, die nicht weiter ausgestaltet oder kontextualisiert werden. Jan-Dirk Müller formuliert den Sachverhalt pointiert so: »[D]as ›Ich‹ [wird] ebensowenig wie ein ›Er‹ oder ›Sie‹ als ›Held‹ einer Geschichte thematisiert, sondern es erscheint als Subjekt der Erfahrung in einer bestimmten Situation.«¹⁹

Obwohl Minnesänger-Œuvres als solche mithin zunächst einmal nichts anderes sind als lose Konglomerate von Reflexionen über erlebte Empfindungen, so scheint es dennoch in den meisten Fällen naheliegend, sie

¹⁷ Grundsätzlich dazu Eva Willms, *Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts*, München 1990 (MTU 94), S. 83–88; Klaus Grubmüller, *Ich als Rolle. ›Subjektivität‹ als höfische Kategorie im Minnesang?* in: Gert Kaiser, Jan-Dirk Müller (Hgg.), *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld* (3.–5. November 1983), Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), S. 387–406; speziell zur Minnekanzone: Eikelmann [Anm. 15], S. 19–21. Für den frühen Minnesang ist dieser Befund insofern einzuschränken, als hier in stärkerem Maße epische und dialogische Momente integriert werden – auch hier entstehen dadurch aber nur szenische Bilder, keine Erzählungen im eigentlichen Sinne.

¹⁸ Eikelmann [Anm. 15], S. 37.

¹⁹ Jan-Dirk Müller, *Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs*, in: Albrecht Hausmann (Hg.), *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, Heidelberg 2004 (Beihefte zum Euphion 46), S. 47–64, hier S. 58f.

darüber hinaus auch als in sich geschlossene Einheiten zu betrachten. Gestiftet wird ihre Einheitlichkeit durch die konstante Verwendung des Pronomens ›ich‹. Sie lässt den Eindruck entstehen, dass alle Aussagen das Erleben und Reflektieren ein- und desselben Subjekts wiedergeben – eines Subjekts, das in der Aufführungssituation als mit dem konkreten Sänger und in der Schrift als mit dem Autor identisch wahrgenommen wird.²⁰ Die Strophen und Lieder eines Œuvres werden so nicht im engeren Sinne narrativ, sondern ›biographisch‹ miteinander verknüpft. Die ›biographische‹ schließt eine narrative Verknüpfung allerdings mit ein, insofern nämlich, als die Ich-Rede auf eine zumindest imaginierte Biographie und damit auf ein Geschehen rekurriert, das gewissermaßen ›hinter‹ den Aussagen der Sprecher steht. Die Ich-Aussagen erzählen damit zwar keine Geschichte, doch sind sie Ausdruck einer solchen. Sie ergeben als Erfahrungen eines bestimmten Subjekts nur dann einen Sinn, wenn sie auf einen bestimmten Ereigniszusammenhang verweisen.

Wie aber ist dieser ›hinter‹ den Ich-Aussagen stehende Ereigniszusammenhang zu bestimmen? Unmittelbar eingängig erscheinen zwei Optionen: Entweder der Sänger-Autor berichtet tatsächlich aus seinem Liebesleben oder er lässt einen fingierten Liebenden sprechen. Nachdrücklich für die erste, historisch-biographische und gegen die zweite, fiktiv-zyklische Deutung plädiert Haferland. Die Herausbildung des Œuvre-Ich im hohen Minnesang sei »gewiß nicht Folge der Umsetzung einer einzigartig vertieften poetologischen Reflexion auf die Möglichkeiten des Dichtens, sondern einfach Folge des Umstandes, daß z.B. Friedrich von Hausen sich über mehrere Lieder hinweg auf sich selbst bezieht.«²¹ Da das Sänger-Œuvre demnach Ausdruck einer gelebten Minnehistorie sei, könne es nicht zugleich zyklisch angelegt sein: Minnesänger wie etwa Heinrich von Morungen hätten ihr Œuvre »nicht von Beginn an [...] als Zyklus durchgeplant, sondern nach und nach Lieder verfaßt [...], deren Inhalt [sie] nicht vorausplanen konnte[n].« Die ihren Liedern eingeschriebene Geschichte sei darum nicht als solche arrangiert, sondern »der literarische Abdruck [d]er Werbung um die Huld [j]einer Dame.«²²

So einleuchtend der von Haferland vertretene Gegensatz zwischen Zyklizität und Realität, zwischen geplanter Fiktion und authentischem Leben auch zunächst erscheinen mag – bei näherem Hinsehen ist er nicht zu halten. Grund dafür ist ein Umstand, mit dem auch Haferland rechnet, ohne ihn allerdings in letzter Konsequenz zu bedenken; der Umstand näm-

²⁰ Hierzu v. a. Haferlands [Anm. 6] umfassende Überlegungen zum Œuvre-Ich (S. 91–125); vgl. zum Folgenden auch ders., Minnesang als Posenrhetorik, in: Hausmann [Anm. 19], S. 65–105, hier S. 73.

²¹ Haferland [Anm. 6], S. 94.

²² Ebd., S. 118.

lich, dass die »Homogenität der Minnesänger-Œuvres [...] einzig und allein Reflex der sozialen Praxis [ist], von der sie zeugen.«²³ Der Hinweis auf das gesellschaftlich vorgeschriebene Verhaltensmuster der sozialen Praxis dient Haferland zur Abwehr der Idee, dass die Minnesänger die Rolle des höfischen Liebenden bloß zum Schein annehmen und sie ihrem Publikum auf der Bühne höfischer Unterhaltung nur vorspielen könnten. Denn die Realisierung einer sozialen Praxis bedeutet, so Haferland, dass die Sänger die typischen Verhaltensweisen der hohen Minne nicht als ›Rolle‹ spielen, sondern dass sie sie wiederholend nachvollziehen und die Gefühle, denen sie in ihren Liedern Ausdruck verleihen, wirklich empfinden – oder doch zumindest vorgeben, dies zu tun.²⁴ Die Unterscheidung zwischen ›Rolle‹ und ›Authentizität‹ ist nun freilich, wie Müller dagegenhält, in diesem Kontext funktionslos. Wenn nämlich der Sänger einer sozialen Praxis folgt, dann spielt die Wahrhaftigkeit seines Ausdrucks keine Rolle mehr: »Ob eine Ich-Aussage für die kontingente Person des Sprechers zutrifft (ob er also wirklich liebt oder nicht), ist gleichgültig gegenüber dem Umstand, daß er mit seiner Ich-Rede praktische Verbindlichkeit für ein Konzept höfischer *minne* beansprucht, für sich selbst ebenso wie für andere. [...] Die Wahrheit bemißt sich dann nicht an kontingenten biographischen Umständen, sondern an der Übereinstimmung mit einem verbindlichen Entwurf.«²⁵ Die Frage nach der Fiktionalität der Sängeraussagen verlagert sich so auf eine andere Ebene. Sie bemißt sich nicht mehr an der Aussage eines Einzelnen, sondern verweist auf die »kollektive[] Fiktion« höfischer Liebe, das heißt, auf ein allgemein anerkanntes Konzept davon, wie höfische Liebe realisiert werden sollte.²⁶

Wenn der Sänger ein kollektives Konzept von der höfischen Liebe umsetzt, dann wird indessen nicht nur die Frage nach seinem authentischen Empfinden, sondern auch die nach einer zyklischen Planung obsolet. Denn das Singen des Sängers ist ja wie sein Empfinden von diesem Kon-

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., bes. S. 165–216. Die Differenzierung im letzteren Sinne bestimmt Haferlands Deutung des »Minnesang[s] als Posenrhetorik« (Anm. 20, bes. S. 79f.).

²⁵ Müller [Anm. 19], S. 51. Zu diesem Entwurf gehört zwar, wie Haferland [Anm. 20] bemerkt, die Beteuerung der eigenen Aufrichtigkeit, doch geht er wohl zu weit, wenn er behauptet, dass eine exemplarische Wirkung nur dann eintrete, wenn die Beteuerung auch glaubwürdig sei: »Reinmar will ein Minne-Muster abgeben, und er gibt es ab, indem er es anhand der eigenen Lebenssituation demonstriert: ›das Publikum soll sehen, wie man vorbildlich liebt; und das setzt voraus, daß der, der singt, wirklich liebt und nicht nur Theater spielt.« (S. 98). Die exemplarische Bedeutung aufrichtiger Empfindung wird zweifellos auch dann deutlich, wenn das Publikum weiß, dass der Sänger die Pose des Liebenden einnimmt, ohne tatsächlich zu lieben.

²⁶ Müller [Anm. 19], S. 51; vgl. S. 53–55.

zept vorbestimmt.²⁷ Ebenso unmöglich wie zu sagen ist, ob er »wirklich liebt oder nicht«, kann man darum feststellen, ob er »von Beginn an sein *Œuvre* als Zyklus durchgeplant [...] hat«. ²⁸ Der Sänger erlebt oder erfindet seine Liebe nicht neu, sondern er übernimmt eine präfigurierte Vorstellung vom exemplarischen Verlauf höfischer Liebe. Er singt nach, was er vorfindet.

Was die Lieder und Strophen eines Sängers de facto miteinander verbindet, ist demzufolge nicht reale Biographie oder zyklische Planung, sondern die in ihnen realisierte Minnekonzeption. Diese Konzeption erscheint nur deshalb als eine ›hinter‹ dem Sängervortrag stehende Geschichte, weil die in ihr angelegten Verhaltensweisen, Emotionen und Konfliktsituationen in einer imaginierten Realität immer nur als Nacheinander denkbar sind. Freude und Leid, Werbung und Absage deuten auch dann eine zeitliche Abfolge an, wenn keine konkrete Ereignischronologie rekonstruiert werden kann. Wenn also beispielsweise Reinmar wieder und wieder seine erfolglose Werbung beklagt und gleichwohl stets seine Hoffnung auf die Gunst seiner Dame ausspricht, dann entsteht zwangsläufig der Eindruck, dass sein Klagen und Hoffen sich über eine lange, durch eine bestimmte Abfolge von Liedern definierte Zeit hinweg erstreckt, ein Eindruck, der durch den Verweis auf die langjährige vergebliche Werbung und den Spott des Publikums über dieselbe noch verstärkt wird.²⁹ Dass dieser Eindruck entsteht, bedeutet nun aber weder, dass Reinmar tatsächlich jahrelang vergeblich um seine Dame geworben, noch, dass er das Nacheinander von Klage und Hoffnung inklusive Publikumsreaktion als solches geplant oder auch nur vorgetragen hätte. Er realisiert in seinen Liedern lediglich eine Minnekonzeption, die sich eben durch die jahrelange, trotz ihrer Vergeblichkeit immer fortgesetzte Werbung auszeichnet und die ihren zeitlichen Verlauf so bereits in sich trägt. Voraussetzung dafür, dass wir immer denselben Reinmar von seiner ganz persönlichen unglücklichen Liebesgeschichte erzählen zu hören vermeinen, ist mithin nicht der Rekurs auf seine reale oder zyklisch geplante Biographie, sondern lediglich der Umstand, dass sein *Œuvre* ein Set von in sich konsistenten Verhaltens- und Ausdruckskonventionen umsetzt. Wo dies nicht geschieht, da muss umgekehrt der Eindruck entstehen, dass verschiedene Ichs aus unterschiedlichen Biographien heraus sprächen. So erscheint es etwa beim Kürenberger unmittelbar einsichtig, dass der die Liebe einer Dame verweigernde Sänger des ›Zinnenwechsels‹ (MF 9,29) nicht derselbe Mann sein kann wie

²⁷ Das gilt sowohl dort, wo die Praxis höfischer Liebe als vorbildliches Handeln vorgeführt wird, als auch für Modifikationen und Gegenentwürfe. Denn in jedem Fall ist die soziale Praxis verbindlicher Bezugspunkt des Singens.

²⁸ Müller [Anm. 19], S. 51; Haferland [Anm. 6], S. 118.

²⁹ Vgl. dazu mit Belegstellen ebd., S. 107–109; auch Haferland [Anm. 20], S. 94f.

der, der seine Geliebte in der Strophe MF 9,21 bittet, mit ihm davonzugehen. Als Aussagen mehrerer Ichs erscheinen diese Strophen dabei weniger deshalb, weil sie in derselben autobiographischen Geschichte unvereinbar wären – es könnte ja immerhin ein Ritter um verschiedene Damen werben oder seine Meinung über eine bestimmte geändert haben – als vielmehr deshalb, weil in ihnen unterschiedliche Auffassungen über ein Minneverhältnis zum Ausdruck kommen.³⁰

Es ist somit festzuhalten, dass eine biographische Grundierung ebenso wie die zyklische Planung eines Minnesängeroeuvres zwar nicht grundsätzlich auszuschließen, aber ebenso grundsätzlich auch nicht zu belegen sind. Denn was sich in den Liedern eines Sängers als sein Leben oder als sorgfältig arrangierte Geschichte widerspiegelt, das ist nicht mehr und nicht weniger als eine auf die soziale Praxis der höfischen Liebe bezogene Minnekonzeption. Gleichwohl ist der Eindruck eines narrativen Zusammenhangs der einzelnen Strophen und Lieder auch kein bloßes Hirngespinnst. Als Realisation einer konsistenten Minnekonzeption erscheint jede Äußerung des Sängers als exemplarische Aussage eines exemplarischen Liebenden in einer exemplarischen Situation. Und diese exemplarische Situation fügt sich mit anderen für diese Konzeption exemplarischen Situationen zu einer exemplarischen Liebesgeschichte zusammen. Das gilt auch dann, wenn die Strophen nicht der Reihe nach entstanden sind oder vorgelesen werden. Obwohl also zweifellos »die Reihung der einzelnen Aussagen auf einer Zeitachse immer erst Leistung des Interpreten« ist,³¹ so ist sie doch trotzdem auch immer schon in den Aussagen selbst enthalten: Die einheitliche Minnekonzeption eines Œuvre sorgt dafür, dass dieses, obwohl es weder ›gelebt‹ noch ›geplant‹ sein muss, trotzdem sowohl ›gelebt‹ als auch ›geplant‹ wirkt.

Das Verständnis von Minnesang als einer (pseudo-)biographischen Geschichte ist demzufolge als Rezeptionsphänomen zu betrachten – aber, und darauf kommt es hier an, als ein Rezeptionsphänomen, das nicht eigentlich in ein Œuvre hineininterpretiert, sondern in hohem Maße bereits in ihm angelegt ist. Die einzelnen Strophen und Lieder fordern regelrecht dazu auf, sie als eine Reihe von Schlaglichtern auf das tatsächliche oder vorgebliche Leben des Sängers zu begreifen. Auf welche Weise die Rezipienten diese Aufforderung umsetzen, hängt indes mit einiger Sicherheit stark vom Rezeptionsmodus ab. Im mündlichen Vortrag dominiert der Gestus aktuellen Vorzeigens, der dazu einlädt, die Ich-Aussagen als gegenwärtigen Gefühlsausdruck des realen Sängers zu deuten. In der Schrift

³⁰ Die stärkere Rollenhaftigkeit der Texte ist in diesem Kontext nur von geringer Bedeutung.

³¹ Müller [Anm. 19], S. 58.

hingegen hinterlässt die Abwesenheit des Sängers eine Leerstelle, die von der Instanz des Autors gefüllt wird.³² Dabei wird der Liedvortrag durch die schriftliche Darbietung des Textes, die Realpräsenz des Sängers durch ein Autorbild und der Eindruck einer Vergegenwärtigung des Gefühls durch »die Lektüre von vergangenen Liebeskonstellationen« ersetzt.³³ Der Text erscheint nicht mehr als unmittelbarer Ausdruck der Sängerbieder, sondern als historisches Zeugnis der Dichterbiographie.³⁴ Die Verschriftlichung zieht somit jene Phänomene nach sich, die als Konkretisierung, Biographisierung und Narrativierung³⁵ bekannt sind. Volker Mertens erklärt den Zusammenhang so: »Anscheinend ist es nach der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr selbstverständlich, Minnesang vorzutragen, hatten die Lieder keinen offiziellen ›Sitz im Leben‹ mehr, so daß individuelle Gelegenheiten für die Lieder fingiert werden müssen, um sie zu beglaubigen.«³⁶ Bekannte Beispiele für solche produktiven Konkretisierungen finden sich in den *Vidas* und *Razos* zur altokzitanischen Minnelyrik ebenso wie in den Miniaturen der Liederhandschriften B und C und in den – vermutlich bereits auf die Schriftlichkeit hin konzipierten – *Œuvres* von Neidhart, Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadlaub.³⁷

Eine Zyklusbildung würde sich in diesen Zusammenhang als eine Form der rezeptiven Konkretisierung einreihen. Sie setzt voraus, dass die ursprünglich für einen mündlichen Einzelvortrag konzipierten Lieder nicht mehr als Vollzug einer sozialen Praxis, sondern als autobiographische Gefühlsäußerungen, nicht mehr als Vergegenwärtigung bestimmter exemplarischer Minnesituationen, sondern als Aussagen über eine Liebesgeschichte verstanden werden.³⁸ Aus diesem Verständnis heraus haben In-

³² Dazu ausführlich Schnell [Anm. 15].

³³ Ebd., S. 143–148, bes. S. 145.

³⁴ Ebd.; vgl. auch Mertens, *Dichterliebe* [Anm. 15].

³⁵ Zur Konkretisierung Ingeborg Glier, *Konkretisierung im Minnesang des 13. Jahrhunderts*, in: Franz H. Bäuml (Hg.), *From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide*, Göttingen 1984 (GAG 368), S. 150–168; vgl. auch Franz-Josef Holznapel, *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Tübingen, Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32), S. 85f.; zur Biographisierung und Narrativierung vgl. die in Anm. 15 genannte Literatur.

³⁶ Mertens, *Dichterliebe* [Anm. 15], S. 202.

³⁷ Dazu die Zusammenstellung von Schnell [Anm. 15], S. 125–129.

³⁸ Es handelt sich in gewisser Weise um eine ›Entfiktionalisierung‹, die dadurch begünstigt wird, dass in der Schriftlichkeit die Dichotomie zwischen Sänger und Liebendem/Liebender wegfällt. Auf diese Weise wird etwa die Rollenhaftigkeit von Frauenstrophen nivelliert: »Die Überblendung verschiedener Sprech- wie Rollenebenen beim Vortrag machte in der schriftlichen Fassung einem Nebeneinander von männlicher und weiblicher Sprecherrolle Platz. [...] Das bedeutet [...], dass sich bei der schriftliterarischen Rezeption der fiktionale Status der weiblichen Rede verflüchtigt und diese denselben Realitätsstatus erlangt wie die Aussage des männlichen Text-Ichs« (Schnell [Anm. 15], S. 120).

terpreten des 19. und 20. Jahrhunderts Sänger-Ceuvres chronologisch zu ›Liebesromanen‹ geordnet – und ein ähnliches Verständnis könnte auch schon Sammler und Schreiber des 13. und 14. Jahrhunderts dazu angeregt haben, überliefertes Liedmaterial zyklisch zu arrangieren.

Dass diese Möglichkeit in der Forschung zwar erwogen, letztlich aber doch verworfen wurde,³⁹ hat mehrere gute Gründe. An erster Stelle steht zweifellos das Bedürfnis, sich gegen die in älteren Arbeiten dominierende Suche nach ›echten‹, das heißt bereits von den Autoren angelegten Liederzyklen abzusetzen. Hinzu kommt, dass sich die Möglichkeit einer narrativ-zyklischen Anordnung nur bedingt mit anderen Ordnungsgrundsatzen der Handschriften – der Trennung nach Gattungszugehörigkeit, Strophenbau und Melodie sowie dem sogenannten Concatenatio-Prinzip – vereinbaren lässt.⁴⁰ Das wohl gewichtigste Argument gegen die Annahme einer zyklischen Anordnung aber ist die Unterstellung willkürlicher Konstruktion: Das relativ geringe Ausdrucksspektrum des Minnesangs und seine nur spärlichen Hinweise auf eine äußere Handlung erwecken den Verdacht, dass fast jede Strophenfolge als inhaltlich und formal geschlossener Zyklus begründet werden könnte. Unterstützt wird dieser Verdacht durch die variablen Strophenbestande und -reihungen in den einzelnen Handschriften, in denen sich eher die Willkür der Sammler und Schreiber oder die Unwägbarkeiten der Überlieferung widerzuspiegeln scheinen als das Bemühen um eine zyklische Anordnung.

In gewisser Weise einzuschränken sind diese Einwände für einige frühe Minnesänger-Ceuvres, die sich durch eine recht konstante, wenn auch schmale Überlieferung sowie durch einen kleinen, gattungsmäßig homogenen und stärker auf ein äußeres Geschehen verweisenden Strophenbestand auszeichnen.⁴¹ Unter ihnen wiederum fallen die Strophen Meinlohs

³⁹ Erwogen hat sie etwa schon Konrad Burdach in seiner Rezension zu Wilhelm Wilmanns, *Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide*, Bonn 1882, in: *AfdA* 9 (1883), S. 339–360, bes. S. 354f.; in größerem Maßstab nachzuweisen versucht sie Eduard Hans Kohnle, *Studien zu den Ordnungsgrundsatzen mittelhochdeutscher Liederhandschriften*, Stuttgart, Berlin 1934 (Tübinger Germanistische Arbeiten 20). Vehemente Ablehnung gegenüber der ›chronologischen Ordnung‹ im Allgemeinen und Kohnle im Besonderen formuliert Holznagel [Anm. 35], S. 213–215, 268–273, hier S. 257 – ohne dabei allerdings zwischen im engeren Sinne biographischen oder primär bzw. sekundär zyklischen Anordnungen zu unterscheiden.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 257–280.

⁴¹ Konkret zu nennen wären hier die Dichter des sogenannten ›Donaulandischen Minnesangs‹ sowie Kaiser Heinrich und Rudolf von Fenis. Einen Sonderfall stellt der minnekonzeptionell uneinheitliche Kürenberger dar, für dessen Überlieferung Schilling vermutet, sie gehe auf eine nach Männer- und Frauenstimme getrennte Aufzeichnung zurück – sie würde so nicht den Erfordernissen und Erwartungen der schriftlichen Rezeption, sondern denen der Aufführung folgen: Michael Schilling, *Sedimentierte Performanz. Die Kurenberg-Strophen in der Heidelberger Liederhandschrift*, in: *Euphorion* 98 (2004), S. 245–263.

besonders ins Auge, denn ihre Anordnung suggeriert nicht bloß eine chronologische Ereignisfolge, sie gehorcht darüber hinaus auch klar nachvollziehbaren formalen und inhaltlichen Kriterien, die als bewusstes Werk eines späteren Sammlers oder Schreibers plausibel zu machen sind.⁴²

II.

Meinloh von Sevelingen ist in Handschrift B mit elf Strophen überliefert; diese Strophen finden sich in derselben Reihenfolge auch in C, wo noch drei weitere hinzugefügt sind. Die Anordnung ist in beiden Handschriften insofern ungewöhnlich, als sie Strophen verschiedener Töne mischen. Dabei wird in C dreimal eine Strophe aus sechs paargereimten Langzeilen von je zwei sechszeiligen Strophen mit Steg umschlossen.⁴³ Dieselbe Konstellation variiert in B durch die Erweiterung der steglosen Strophe BC 2 (MF 15,1) auf acht Langzeilen mit Steg. In B schließen noch zwei, in C drei weitere sechszeilige Stegstrophen an. C überliefert zuletzt außerdem ein aus zwei Stollenstrophen bestehendes Minnelied, das in ›Des Minnesangs Frühling‹ unter dem Namen Reinmars des Alten abgedruckt ist (MF 195,3).⁴⁴

⁴² Diese Einsicht wird bereits formuliert von Max Ittenbach, *Der frühe deutsche Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle/Saale 1939, S. 105; vgl. auch Günther Schweikle, *Die mittelhochdeutsche Minnelyrik*, Bd. 1: *Die Frühe Minnelyrik. Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar*, Darmstadt 1977, S. 379f.; ders., *Minnesang*, 2. korrigierte Aufl., Stuttgart 1995 (Sammlung Metzler 244), S. 166f.; Hübner [Anm. 13], S. 61f.; eine systematische Untersuchung steht aber bisher aus.

⁴³ Ich übernehme hier die in neueren Ausgaben und Untersuchungen gängige Interpretation der Strophenform in der Terminologie Schweikles, 1977 [Anm. 42], S. 378f. – Einzig Brunner deutet die Strophe anders: Er betrachtet die reimlose Halbzeile, die Schweikle als ›Steg‹ bezeichnet, als integralen Bestandteil der letzten – nun metrisch beschwerten – Langzeile: *Frühste deutsche Lieddichtung. Mhd./nhd., hg., übers. u. kommentiert v. Horst Brunner*, Stuttgart 2005 (RUB 18388), S. 201.

⁴⁴ Ich zitiere in Folgenden den Text nach Leithandschrift B; Ausgabe: *Des Minnesangs Frühling (MF)*, unter Benutzung der Ausgaben v. Karl Lachmann u. Moriz Haupt, Friedrich Vogt u. Carl von Kraus, bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, Bd. 1, 38., erneut rev. Aufl., Stuttgart 1988. Dieselbe Leithandschrift verwendet Brunner [Anm. 43]; Schweikle [Anm. 42] dagegen ediert nach C und B; die Ausgabe von Kasten/Kuhn folgt C: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Edition der Texte u. Komm. v. Ingrid Kasten, übers. v. Margherita Kuhn, Frankfurt/M. 1995 (Bibliothek des Mittelalters 3).

Anders als die Herausgeber von ›Minnesangs Frühling‹ und Brunner [Anm. 43], die die Strophen nach Tönen ordnen, folgen Schweikle sowie Kasten/Kuhn der Reihenfolge der Handschriften, wobei Schweikle auch die zwei Stollenstrophen MF 195,3 unter Meinlohs Namen ediert. Die Zuschreibung dieser beiden Strophen an Reinmar rührt daher, dass die erste in C auch unter dessen Namen erscheint. Dazu ausführlich Helmut Tervooren, *Reinmar-Studien. Ein Kommentar zu den ›nechten‹ Liedern Reinmars des Alten*, Stuttgart 1991, S. 209–214.

Die zwölf Langzeilenstrophen untergliedern sich in drei Frauen-, zwei Boten- und vier Mannesstrophen, drei werden von einem gnomischen Sprecher vorgetragen. Da die grundsätzlich in sich geschlossenen Einzelstrophen inhaltlich und motivisch mannigfach miteinander korrespondieren, ist wohl anzunehmen, dass sie sich in Aufführungssituationen zu einer Vielzahl möglicher Gruppen über verschiedene Themen wie Dienst und Lohn, Willkommen und Abschied, Frauenlob und Liebesleid, Geheimhaltung, Eifersucht und *huote* kombinieren ließen. In den Handschriften haben sich vier dieser variablen »Kleinzyklen«⁴⁵ verfestigt. Jeweils drei Strophen bilden eine Einheit, die sowohl formal, durch die Mittelstellung der steglosen bzw. längeren Strophe,⁴⁶ als auch inhaltlich, durch thematische Ähnlichkeit, bestimmt ist. Die Strophen 1–3 formulieren nach Günther Schweikle mit »Fernliebe, Frauenpreis, Dienstangebot [...] ein[en] dreistufige[n] *gradus* zur hohen Minne«, in 4–6 findet sich eine allgemeine Lehre über die »*tougen minne*, das Lob der Verschwiegenheit und die Ermunterung zum entschlossenen Handeln«, die Strophen 7–9 formieren sich zu einem erweiterten Wechsel über erfolgreiche Werbung und in 10–11/12 wird eine durch *merkaere* bzw. weibliche Rivalinnen gestörte Liebe dargestellt.⁴⁷

Die angestrebte formale Gleichordnung der Dreiergruppen deutet auf schriftliterarische Komposition hin: Hier geht es offenbar darum, einen bereits vorhandenen Bestand metrisch verschiedenartiger Strophen symmetrisch anzuordnen.⁴⁸ Der sekundäre Charakter der Gruppierung lässt sich auch an einer Reihe weiterer Anzeichen ablesen. Ich beginne mit dem Hinweis auf zwei textkritische Probleme im zweiten Kleinzyklus. Hier die Strophen nach B:

MF 12,1/BC 4

*Swer werden wiben dienen sol, der sol semelichen varn.
ob er sich wol ze rehte gegen in kunne bewarn,
sô muoz er under wîlen senelîche swaere tragen
verholne in dem herzen; er sol ez nieman sagen.
Swer biderben dienet wîben, die gebent alsus getânen solt.
ich waene, unkiuschez herze
wirt mit ganzen triuwen werden wîben niemer holt.*

MF 14,14/BC 5

*Drie tugende sint in dem lande, swer der eine kan begân,
der sol stille swîgen und sol die merkaere lân*

⁴⁵ Schweikle, 1977 [Anm. 42], S. 379.

⁴⁶ Dabei ist wohl die steglose Strophe als Normalform anzusehen – sie wurde entweder in B 2 erweitert oder in C 2 durch Kürzung hergestellt. Der letzte Kleinzyklus variiert in beiden Handschriften: In C besteht er aus drei, in B nur aus zwei Stegstrophen.

⁴⁷ Schweikle, 1977 [Anm. 42], S. 379.

⁴⁸ So auch Hübner [Anm. 13], S. 61.

*reden, swaz in gevalle. sô ist er guot vrowen trût,
sô mac er vil triuten, sweder er wil, stille und überlût.
Der dâ wol helen kan, der hât der tugende alreimeist.
er ist unmîtze lebende, der allez gesagen wil, daz er weiz.*

MF 12,14/BC 6

*Ez mac niht heizen minne, der lange wirbet umbe ein wîp.
diu liute werdent sîn inne und wirt zervüeret dur nît.
unstaetiu vriuntschaft machet wankeln muot.
wan sol ze liebe gâhen: daz ist vür die merkaere guot.
Daz es iemen werde inne, ê ir wille sî ergân,
sô sol man si triegen.
dâ ist gnuogen ane gelungen, die daz selbe hânt getân.*

Problematisch erscheinen insbesondere die Eingangsverse der Strophen 4 und 5: Im ersteren (B 4, V. 1) bleibt unklar, worauf sich *semelîchen* bezieht⁴⁹ und im letzteren (BC 5, V. 1) ist von *drîe tugende[n]* die Rede, obwohl im Folgenden nur eine einzige Tugend, die Verschwiegenheit, genannt wird. Die ältere Forschung hat hier mit einer langen Reihe von Besserungsvorschlägen Abhilfe zu schaffen gesucht. An Stelle des »schwer zu beziehenden und den Kern der folgenden Verse nicht berührenden *semelîchen*« wurden u. a. *schemelîchen*, *senelîchen*, *heimlîchen* und *sûmlîchen* vorgeschlagen.⁵⁰ Die *drîe tugende* wurden mit Verweis auf drei vermeintlich sprichwörtliche, konkret aber nicht belegbare Schwabentugenden vervollständigt,⁵¹ zu *megede[n]* oder *lugener[n]* konjiziert,⁵² oder die in der Strophe einzig genannte Verschwiegenheit wurde kurzerhand in drei Tugenden unterteilt (»*stille swîgen*, *helen*, *niht allez sagen daz man weiz*«).⁵³ Neuere Textausgaben und -kommentare üben demge-

⁴⁹ *Semelîche* kann »wie *sam*, *alsam* immer nur auf das vorhergehende sich beziehen« (Paul [Anm. 4], S. 418); Lexer übersetzt es als »auf gleiche oder ähnliche Weise, ebenso«. Die Bedeutung »folgender Massen« wird lediglich mit der vorliegenden Stelle belegt (Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878 mit einer Einleitung von Kurt Gärtner, Bd. 2, Stuttgart 1992, Sp. 593) – das Deutsche Wörterbuch nennt für *sam/sämlich* keine solche Bedeutung (Bd. 8, Sp. 1725–1728, 1739f.). In C findet sich an dieser Stelle die Lesart *seliclichen* – die generell modernisierende Tendenz dieser Handschrift sowie der Umstand, dass ihre Anweisung an den Liebenden, glücklich zu sein, zweifellos die *lectio faciliior* darstellt, veranlasst zu der Annahme, dass die Lesart der Handschrift B als die ältere zu gelten hat. Der C-Redaktor hat die Stelle wohl der besseren Verständlichkeit wegen geändert.

⁵⁰ Übersichten zu den Besserungsvorschlägen liefern von Kraus [Anm. 11], S. 36f.; Ittenbach [Anm. 42], S. 91f. sowie Jungbluth [Anm. 9], S. 108f.

⁵¹ Vgl. zu diesem Vorschlag von Kraus [Anm. 11], S. 39.

⁵² Lachmann schlägt vor *Die megede in dem lande, swer der eine gewan* (Des Minnesangs Frühling, hg. v. Karl Lachmann u. Moriz Haupt, Leipzig 1857). Von Kraus [Anm. 11] vermutet *Die lugenaere in dem lande, swer der eine wil bestân* (S. 40).

⁵³ Ittenbach [Anm. 42], hier S. 96.

genüber Zurückhaltung. Für B 4 greifen sie entweder auf das sinnvolle, wengleich »offenkundig vereinfachend[e]«⁵⁴ *saeliclîchen* der Handschrift C zurück⁵⁵ oder versuchen, dem *semelîchen* in B einen vertretbaren Sinn abzugewinnen.⁵⁶ Für BC 5 wird einerseits mit verderbter Überlieferung gerechnet⁵⁷ und andererseits damit argumentiert, dass zwei der drei Tugenden »offengelassen und für die Deutung der Strophe sekundär« seien.⁵⁸ Damit wird man dem Text zwar zweifellos besser gerecht, muss jedoch auch zugestehen, dass er entweder nicht korrekt überliefert oder nicht befriedigend zu deuten ist.

Bisher noch nicht in Betracht gezogen wurde eine weitere Möglichkeit, die den Vorteil hat, beide textkritische Probleme aufzulösen, ohne in den überlieferten Wortlaut einzugreifen – die Möglichkeit nämlich, die Strophen in ihrer Reihenfolge umzukehren. In dieser neuen Positionierung gewinnen die beiden inkriminierten Stellen einen unmittelbar einleuchtenden Sinn, weil sie nun, anstatt ins Leere zu deuten, die Strophen miteinander verknüpfen. Als Beginn der Strophentrias erhält die Formulierung *Drîe tugende sint in dem lande* expositorischen Charakter. Sie verweist auf jene Minnetugenden, die in den drei Strophen genannt werden – *stille swîgen* (BC 5, V. 2), *senelîche swaere tragen* (BC 4, V. 3) und *ze liebe gâhen* (BC 6, V. 4) – und stellt sie so in einen additiv-aufzählenden Zusammenhang. Neben diesen parataktischen begründet die Strophe BC 5 auch hypotaktische Bezüge zu den anderen Strophen, denn sie formuliert mit dem *stille swîgen* das Leitthema, das hier in den Mittelpunkt gestellt und in den beiden anderen Strophen variiert wird: Die Tugend der Verschwiegenheit gehört auch zum *senelîche swaere tragen* in BC 4 (*er sol ez nieman sagen*, V. 5) und selbstverständlich auch zum Umgang mit den *merkaeren* in BC 6. In diesem Sinne ist auch das *semelîchen varn* zu Beginn der Strophe B 4 (V. 1) zu verstehen. Es bezieht sich auf das *helen* am Schluss von BC 5 (V. 5), das hier ja auch in der Formulierung *verholne in dem herzen* (BC 4, V. 4) wörtlich wiederaufgenommen wird. Der Liebende soll also, so der Ratschlag, seinen Liebeskummer ebenso (*semelîche*) behandeln wie seine Liebe selbst: mit Verschwiegenheit.

In dieser Weise angeordnet stellen sich die drei Strophen als eine zusammenhängende Reflexion über Minnetugenden im Allgemeinen und die Verschwiegenheit im Besonderen dar, die mit dem Nebeneinander von

⁵⁴ Schweikle, 1977 [Anm. 42], S. 383.

⁵⁵ So die Ausgabe Kasten/Kuhn [Anm. 44].

⁵⁶ Schweikle, 1977 [Anm. 42] übersetzt mit »entsprechend« (S. 129), Brunner [Anm. 43] mit »so« (S. 43). Auch die Herausgeber von MF sind wieder zur Lesung der Handschrift B zurückgekehrt.

⁵⁷ So in MF sowie bei Kasten/Kuhn [Anm. 44], S. 597.

⁵⁸ Schweikle, 1977 [Anm. 42], S. 384.

Positionen des frühen (rascher Liebesgenuss, *merkaere*) und des hohen Minnesangs (*dienen*, *senelîche swaere tragen*) ganz das typische Gepräge von Meinlohs Minnekonzeption trägt.⁵⁹ Dabei widerspricht die Annahme einer zusammenhängenden Strophentrias der grundsätzlich anzunehmenden Einstrophigkeit der frühen Minnelyrik nur scheinbar: Die Strophen bleiben trotz ihrer thematischen Einheit prinzipiell selbständig. Es wird jeweils ein Gedanke entwickelt und abgeschlossen; der Hinweis auf die drei Tugenden und die Thematik der Verschwiegenheit bilden gleichsam nur eine Klammer, die bei Bedarf durch Variation oder Umdeutung auch wieder gelöst werden kann.⁶⁰ Die Strophen könnten dementsprechend auch einzeln vorgetragen oder anders gruppiert worden sein.⁶¹ Ihr Zusammenhalt entspricht bis zu einem gewissen Grade dem der Strophen eines Wechsels: Die gemeinsame Thematik und der Bezug aufeinander »schwingt sich [wie] ein Bogen« über sie und »verbindet sie [...], ohne die Isolierung aufzuheben.«⁶² Da die Zusammenstellung dreier gnomischer Strophen ungleichen Baus im frühen Minnesang freilich höchst ungewöhnlich wäre, ist eher von einer sekundären Verknüpfung auszugehen. Die prinzipielle Kombinierbarkeit von Meinlohs Strophen hat wohl irgendwann – vielleicht im Zuge einer ersten Verschriftlichung – zu einer liedhaften Verfestigung der Strophenreihe geführt.

Doch kommt es für meine Argumentation nicht darauf an, wann sich eine solche Verfestigung herausgebildet haben könnte, sondern darauf, warum sie in den Handschriften B und C gestört wurde. Einen Grund dafür dürfte der formale Zwang darstellen: Die Strophengruppe 4–6 sollte analog zu 1–3 und 7–9 aufgebaut sein. Dies kann indes allein nicht überzeugen, denn wenn sich die Strophen tatsächlich, wie Schweikle meint,

⁵⁹ Zusammenfassend etwa Kasten/Kuhn [Anm. 44], S. 595f.; vgl. auch Ingrid Kasten, Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaptation eines literarischen Konzepts, Heidelberg 1986 (GRM-Beiheft 5), S. 221–227; Rolf Grimminger, Poetik des frühen Minnesangs, München 1969 (MTU 27), bes. S. 59–73; Hensel [Anm. 13], bes. S. 141–146.

⁶⁰ Dies geschieht teilweise schon in Handschrift C (s. o. Anm. 49).

⁶¹ Auf der Suche nach der ursprünglichen Strophenfolge hat die Forschung eine ganze Reihe von Kombinationsmöglichkeiten aufgezeigt. So ist es etwa vorstellbar, jeweils zwei Strophen zu einem Wechsel zu verbinden – z. B. BC 6 (MF 12,14) mit der gleichfalls das Thema der *merkaere* behandelnden Frauensrophe BC 10 (MF 13,4), BC 3 (11,14) mit BC 4 (12,1) (so Eugen Joseph, Liederromane im deutschen Minnesang, in: H. Soltmann [Hg.], Verhandlungen der 45. Versammlung deutscher Philosophen und Schulmänner in Bremen vom 26. bis 29. September 1899, Leipzig 1900, S. 115–118) oder BC 5 (MF 14,14) mit BC 8 (MF 14,26; so J. K. Bostock, Her Meinloh von Sevelingen 14,14–37, in: MLR 50 [1955], S. 508f.).

⁶² L. Peter Johnson, Die höfische Literatur der Blütezeit, Tübingen 1999 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit 2/1), S. 67.

nur locker zu thematisch bestimmten Kleinzyklen zusammenschließen,⁶³ dann wäre es ja ebenso möglich gewesen, die steglose Strophe immer an den Anfang zu stellen und so die formale und inhaltliche Einheit der zweiten Strophengruppe zu bewahren. Dass dies nicht geschehen ist, deutet entweder darauf hin, dass die Anordnung der Strophen ausschließlich unter dem Aspekt formaler Symmetrie vorgenommen wurde oder aber darauf, dass es noch ein weiteres Anordnungsprinzip gibt – und zwar, wie ich im Folgenden deutlich machen möchte, das chronologische.⁶⁴

Dass die Chronologie bei der Reihung der Strophen tatsächlich eine Rolle spielt, scheint jedenfalls im ersten Kleinzyklus evident. Auch dieser stellt sich als liedhafte Einheit dar, die, wie Gert Hübner überzeugend begründet, gleichfalls als »Ergebnis einer späteren Redaktion« anzusehen ist.⁶⁵ Die chronologische Abfolge fällt hier unmittelbar ins Auge. In der ersten Strophe wird offenkundig der Anfang einer Minnebeziehung beschrieben. Der männliche Sprecher verifiziert das zuvor nur vom Hörensagen bekannte Lob einer Dame durch Augenschein (MF 11,1/BC 1):

*Dô ich dich loben hörte, dô het ich dich gerne erkant.
durch dine tugende manige vuor ich ie welende, unz ich dich vant.
daz ich dich nû gesehen hân, daz enwirret dir niet.
er ist vil wol getiuret, den dû wilt, vrowe, haben liep.
Du bist der besten eine, des muoz man dir von schulden jehen.
sô wol den dinen ougen!
diu kunnen, swen si wellen, an vil güetelichen sehen.*

Es folgt eine Preisstrophe, die »das eingangs gehörte und dann überprüfte *lop* noch einmal ausführlich [...] bestätig[t]« und »die Dienstaufnahme« begründet (MF 15,1/BC 2):⁶⁶

*Vil schoene unde biderbe, dar zuo edel unde guot,
sô weiz ich eine vrowen, der zimet wol allez, daz si getuot.
ich rede ez umbe daz niht, daz mir got die saelde habe gegeben,
daz ich ie mit ir geredete oder nâhe bî sî gelegen;
Wan daz mîniu ougen sâhen die rehten wârheit.
si ist edel und ist schoene, in rehter mâze gemeit.
ich gesach nie eine vrowen, diu ir lîp schöner künde hân.
durch daz wil ich mich vlîzen,
swaz si gebiutet, daz daz allez sî getân.*

Die abschließende Botenstrophe setzt die intendierte Werbung in die Tat um (MF 11,14/BC 3):

⁶³ S. o. Anm. 45.

⁶⁴ Vom Nebeneinander zweier Ordnungsprinzipien, eines chronologischen und eines systematischen, sprechen auch Ittenbach [Anm. 42], S. 105 und Jungbluth [Anm. 9], S. 113.

⁶⁵ Hübner [Anm. 13], S. 61.

⁶⁶ Ebd.

*Dir enbiutet sînen dienst, dem dû bist, vrowe, als der lîp.
 er heizet dir sagen zewâre, du habest ime alliu anderiu wîp
 benomen ûz sînem muote, daz er gedanke niene hât.
 nu tuo ez durch dîne tugende und enbiut mir eteslichen rât.
 Du hâst im vil nâch bekêret beidiu sin unde leben.
 er hât dur dînen willen
 eine ganze vröide gar umbe ein trûren gegeben.*

Hübner weist darauf hin, dass »die argumentative Verknüpfung der einzelnen Elemente einem Sequenzierungsmodell [entspricht], das man in späteren Kanzonen häufig findet; es sieht so aus, als ob altes Textmaterial nach jüngeren Gattungsmodellen systematisiert worden wäre.«⁶⁷ Auch hier hinterlässt die neue Anordnung also Spuren, doch treten diese nicht als textkritische Probleme auf, sondern in Gestalt von Argumentations- und Verlaufsmustern, die in dieser Form erst für eine spätere Zeit typisch sind.

Die Anordnung der Strophen im zweiten Kleinzyklus ließe sich somit durch das Kompositionsprinzip des ersten erklären. Die chronologische Reihung erfordert die Umrahmung einer metrisch abweichenden Strophe durch zwei sechszeilige Stegstrophen; diese Konstellation muss dann der formalen Analogie wegen reproduziert werden. Nichtsdestotrotz folgt die Anordnung keineswegs bloß mechanisch dem einmal vorgegebenen Modell, ebensowenig wie der Aspekt des zeitlichen Ablaufs nur die ersten drei Strophen bestimmt. Denn obwohl die folgenden Strophengruppen für sich genommen keinen gleichermaßen deutlichen chronologischen Nexus konstituieren, werden sie dennoch in den narrativen Kontext der Eingangstrophen integriert. Das geschieht durch Bezüge, die die Kleinzyklen über den inneren Zusammenhang hinaus nun auch untereinander verbinden.

Besonders deutlich ist diese Tendenz zur übergreifenden Verknüpfung in den Strophen BC 3 (MF 11,14) und BC 4 (MF 12,1), die, wie schon des Öfteren bemerkt wurde, regelrecht aufeinander zu antworten scheinen.⁶⁸ In Strophe BC 3 lässt der Mann seiner Dame durch einen Boten seinen *dienst* entbieten und sie zudem um *rât* fragen. Welchen *rât* er konkret erbittet, wird dabei nicht recht deutlich; doch erscheint durchaus plausibel, dass er wissen möchte, wie er seinen *dienst* zu beider Zufriedenheit gestalten könne.⁶⁹ Genau diese Frage ist es, die die folgende Strophe be-

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ So Jungbluth [Anm. 9], S. 115, Schirmer [Anm. 9], S. 60–62. Bemerkenswert ist, dass die beiden Strophen auch in allen anderen Versuchen zur Wiederherstellung der ursprünglichen Abfolge nicht getrennt werden (vgl. Jungbluth [Anm. 9], S. 111).

⁶⁹ Diese Deutung liegt natürlich dann besonders nahe, wenn man die folgende Strophe schon im Auge hat. In diesem Sinne übersetzt Schweikle, 1977 [Anm. 42] »Nun handle deinen Tugenden gemäß und gib mir irgendeinen Rat« (S. 129); Kasten/Kuhn [Anm. 44] und Brunner [Anm. 43] hingegen übersetzen *rât* als

antwortet: *Swer werden wiben dienen sol* [...]. »Sie stellt«, wie Karl-Heinz Schirmer ausführte, »dem Dienstangebot des Mannes rechtes Verhalten im Minnedienst [...] gegenüber und lehrt, wie man sich im Zustand der *senelichen swaere*, die sinngemäß das *truren* aus III aufnimmt, zu verhalten habe.«⁷⁰ Die enge Relation zwischen den beiden Stropfen hat zu der Vermutung geführt, dass es in der letzteren die Frau selbst sei, die dem werdenden Mann eine Minnelehre erteile. Diese Vermutung ist, da die Strophe selbst keinerlei Hinweise auf einen weiblichen Sprecher gibt, nicht zu halten.⁷¹ Gleichwohl ist sie insofern höchst interessant, als sie auf den gleichsam schwebenden Charakter der Strophe BC 4 aufmerksam macht: Offenkundig nicht als Frauenstrophe konzipiert, kann sie durch den thematischen Bezug zur vorangehenden Minnewerbung und durch die Andeutung einer responsiven Struktur dennoch als weibliche Rede begriffen werden. Sie stellt so eine Verbindung zwischen der ersten und der zweiten Strophengruppe her und evokiert den Eindruck eines argumentativen und chronologischen Zusammenhangs. Die Frau scheint unmittelbar auf die Anfrage des Boten zu reagieren. In diesem Sinne wäre die anzunehmende Umstellung der zweiten Strophengruppe auch inhaltlich zu begründen – da in Strophe BC 5 der Verweis auf die zentralen Themen von BC 3 fehlt, könnte sie keinen gleichermaßen engen Bezug herstellen. Im Übrigen deutet schon die bloße Anmutung einer minnedidaktischen Funktion der Frau auf eine sekundäre Überformung hin: Die belehrende Aktivität der Frau widerspricht den Konventionen des frühen Minnesangs und verweist eher auf eine Minnekonzeption, wie sie sich etwa in Minnereden des 13. und 14. Jahrhunderts findet.⁷²

»Hilfe« und schlagen so keine Brücke zur folgenden Strophe: »Bitte komm mir um deines Edelmuten willen ein wenig entgegen« (Kasten/Kuhn) und »Um deiner Vorzüge willen biete ihm jetzt deine Hilfe an« (Brunner, S. 43).

⁷⁰ Schirmer [Anm. 9], S. 60.

⁷¹ Während von Kraus [Anm. 11] sie rundweg ablehnt (S. 37), meint Schirmer [Anm. 9], es sei immerhin auch nicht auszuschließen, »daß hier einer Frau die Minnelehre in den Mund gelegt« werde (S. 62). Dieselben Gründe bewegen wohl Cramer dazu, diese Strophe unter die »androgynen« einzureihen: Thomas Cramer, Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe?, in: ders. [u. a.] (Hgg.), Frauenlieder. Cantigas de Amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (FU Berlin), Berlin 6. 11. 1998, Apúlia 28. – 30. 3. 1999, Stuttgart 2000, S. 19–32, hier S. 31.

⁷² Von Kraus [Anm. 11] weist darauf hin, dass es in MF nur eine einzige Strophe gebe, in der eine Frau belehrend spreche – nämlich bei Heinrich von Morungen, MF 142,26 (S. 37). Dass Schirmer [Anm. 9] eine belehrende Rede der Frau dennoch für möglich hält, begründet er mit der Nähe zu den Minnedialogen des Andreas Capellanus (S. 60f., vgl. S. 65). Da er »einen unmittelbaren Einfluß des Kaplans auf Meinloh [...] für unwahrscheinlich« hält (ebd., S. 53), wird indes nicht recht einsichtig, wie diese Nähe zustande kommen soll. Die Parallele zur Minnerede erscheint demgegenüber naheliegender – auch dort kommen Frauen

Es zeigt sich somit, dass dasselbe Kompositionsprinzip, das die ersten drei Strophen zusammenhält, auch die Strophengruppen untereinander verknüpft. Bei der Anordnung werden bereits vorhandene thematische Responionen gewissermaßen als Brückenschläge genutzt, um die formal und inhaltlich in sich geschlossenen Kleinzyklen in eine ›Geschichte‹ zu integrieren. Dieses Prinzip gilt auch für die folgenden Strophen. In Strophe BC 7 (MF 12,27), zu Beginn des dritten Kleinzyklus, äußert der Mann:

*Ich lebe stolzlîche, in der welt ist niemanne baz.
ich trûre mit gedanken, niemen kan erwenden daz,
ez tuo ein edeliu vrowe, diu ist mir alse der lip.
ich gesach mit mînen ougen nie baz gebâren ein wîp.
Des ist si guot ze lobenne [...]*

Er nimmt hier sowohl das *trûren* der Strophe BC 3 (V. 7) als auch das den Dienst begründende Lob aus BC 1 und 2 wieder auf. Und weil er sein *trûren* nun in *gedanken* zu verbergen weiß, entsteht der Eindruck, er setze den im ersten Kleinzyklus begonnenen Dienst im Sinne der Minnelehre des zweiten Kleinzyklus, das heißt: heimlich, fort.⁷³ Auf diese Weise wird ein narrativer Zusammenhang konstituiert, in den sich die folgenden Strophen mühelos einfügen. Da der Mann ihren Rat zur Geheimhaltung befolgt, erscheint es nur konsequent, wenn die Dame ihn in BC 8 (MF 14,26) lobt – *›wie wol er vrowen dienen kan‹* (V. 6) – und ihm den ersehnten Lohn verheißt: *›Ich gelege mir in wol nâhe, [...›* (V. 5). Dadurch wiederum fühlt sich der Mann in seiner Neigung und in seinem Dienst bestätigt – *›Ich bin holt einer vrowen, ich weiz vil wol umbe waz‹* – und steigert sein Lob noch einmal: *›sît ich ir begunde dienen, si geviel mir ie baz und ie baz‹* (MF 13,1/BC 9, V. 1 f.).

Die nächste Strophengruppe knüpft hier zwar nicht unmittelbar an, doch greift sie mit dem Bezug auf die *merkaere* wiederum das zentrale Thema der Strophen BC 5 und 6 auf. Was dort theoretisch verhandelt wurde, nämlich die Problematik der durch Offenbarwerdung zerstörten Liebe – *›diu liute werdent sîn inne und wirt zervüeret dur nît* (BC 6, V. 2) –, wird nun als Erfahrung berichtet. Strophe BC 10 (MF 13,14) enthält eine Klage der Frau über die *grôze rede* der *merkaere* (V. 1 f.), eine wütende Verteidigung der eigenen Ehre – *›Âne nâhe bî gelegen, des hân ich weiz got niht getân‹* (V. 5) – sowie eine Rechtfertigung ihrer Liebe:

des Öfteren in didaktischer Funktion zu Wort (Übersicht bei Tilo Brandis, Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden. Verzeichnis der Handschriften und Drucke, München 1968 [MTU 25]).

⁷³ Schirmer [Ann. 9], S. 63, formuliert ähnlich in Bezug auf die Strophe BC 9, die er unmittelbar an BC 4 anschließen lässt: »Er [der Mann, C. K.] würde damit zugleich versichern, daß er ein *probus* sei, der die [...] gebotene Minnelehre zu beherzigen wisse«.

›*mir rätent mîne sinne an deheinen andern man*‹ (V. 7). Die folgende Strophe (BC 11, MF 13,27) nimmt den in BC 6 genannten *nît* (V. 2) wörtlich wieder auf und konkretisiert die *liute* (ebd.) als eifersüchtige Damen (›*daz nîdent ander vrowen*‹, BC 11, V. 2), die wohl zuvor vom Mann verlassen worden seien (›*Swelhiu sînen willen hie bevor hât getân*‹, V. 5). Wie im vorhergehenden Kleinzyklus bewirkt auch hier der Rückbezug auf die minnethoretischen Strophen den Eindruck eines narrativen Zusammenhangs – die Ratschläge und Warnungen aus BC 4–6 werden gewissermaßen in Handlung umgesetzt. In den Strophen BC 7–9 wird beschrieben, wie die empfohlene Geheimhaltung zum vorläufigen Erfolg führt; in BC 10 und 11 treten dann die zuvor beschworenen Gefahren ein, was, so die Suggestion der nur in C überlieferten Strophe 12 (MF 14,1), schließlich darin resultiert, dass der Ritter sich von der Dame trennen muss und ihr nur aus der Ferne noch *verholne sînen dienest* versichern kann (V. 3f.).

III.

Zusammenfassend lässt sich die Anordnung von Meinlohs Œuvre in den Handschriften B und C als eine kunstvolle ›doppelstöckige‹ Konstruktion beschreiben. Die Einzelstrophen werden zu inhaltlich konsistenten und formal symmetrischen Strophengruppen geordnet und außerdem durch übergreifende thematische und motivische Bezüge zu einer ›Geschichte‹ verbunden. Diese Geschichte erzählt, wie ein junger Ritter in den Dienst einer höfischen Dame tritt, durch sie belehrt, erzogen und erhört wird und wie die Liebenden schließlich durch das unvermeidliche Gerede der *merkaere* getrennt werden. Die Mischung unterschiedlicher Strophenformen und Spuren einer früheren Strophenreihung weisen darauf hin, dass die Anordnung keine autornahe oder gar ursprüngliche ist. Als sekundär erweist sie sich außerdem dadurch, dass ihre argumentativen und narrativen Verknüpfungen eine Vorstellung vom Verlauf eines Minneverhältnisses transportieren, die, obgleich sie in Grundzügen bei Meinloh schon angelegt gewesen sein mag, doch eher das Gepräge späterer Gattungsentwicklungen trägt. Es deutet demnach alles darauf hin, dass Meinlohs Strophen eine ganze Zeit nach ihrer Entstehung, vermutlich im Zuge einer schriftlichen Aufzeichnung, zu einem (pseudo-)biographisch inspirierten, narrativen Zyklus arrangiert wurden.

In diesem Zusammenhang gewinnt auch das stollig gebaute Lied MF 195,3 an Interesse, das in Handschrift C die Meinloh-Sammlung abschließt. Da C die erste Strophe auch unter dem Namen Reinmars überliefert, hat sich die Forschung bisher vornehmlich mit der Frage beschäftigt,

ob das Lied als ein ›echter‹ Reinmar gelten darf.⁷⁴ Meinloh hingegen hat man es aus chronologischen und stilistischen Gründen beinahe stets abgesprochen⁷⁵ und deshalb in allen Rekonstruktionen der vermeintlich ursprünglichen Strophenfolge übergangen. Auch die Frage nach seiner Funktion im überlieferten Korpus wurde nicht diskutiert. Dieser Befund überrascht insofern, als die Parallelen zu den vorangehenden Strophen unmittelbar ins Auge fallen. Das gilt sowohl für die zentrale Thematik von Liebesglück (*saelde, fröide*) und -leid (*trûren*) als auch für das Nebeneinander von Frauenpreis und Liebesklage. Besonders auffällig aber ist die gleichgerichtete Verlaufsform. Auch hier schlägt eine zunächst als erfolgreich imaginierte Werbung in einen Misserfolg um:

*Swem von guoten wîben liep geschiht,
der hât aller saelde wol den besten teil.
wâ gesach ie man sô guotes iht?
an in lît der werlte wunne und ouch ir heil.
Wol im, er ist ein saelic man,
der wol an in erwirbet pflîht
der vröiden, der ir güete wunder geben kan.*

*Trûren muoz ich sunder mînen danc,
in der werlde waere nieman gerner vrô.
swaz ich ie nâch hôhem muote ranc,
daz hât mir mîn ungelînge erwendet sô,
Daz ich – waene – des engalt,
daz mîch wan einer liebe twanc
ald daz ich ûf quot gelînge was ze balt.*

Obwohl oder gerade weil es viel allgemeiner formuliert ist, kann man das Lied ohne weiteres auf die vorangehenden Strophen beziehen, ja es geradezu als persönliches Fazit des Protagonisten lesen. Das Lob der Damen, ihre Charakterisierung als der *werlte wunne* und der Wunsch, an ihnen *pflîht zu erwerben*, wirkt wie eine generalisierende Darstellung des zuvor geschilderten Dienstes. Wie hier angedeutet, hatte der Mann die Zuneigung der Dame und somit *vröide* erworben, doch brachte es das *ungelînge* mit sich, dass sein *hôher muot* zerstört wurde. Und der Sprecher gibt sogar eine Erklärung für sein Missgeschick, das der zyklischen Handlung entspricht: Es könnte durchaus die auffällige Fixierung auf eine einzige Dame (vgl. BC 3, V. 2f.) oder das allzu kühne Vorgehen (vgl. BC 6) gewesen sein, das die Aufmerksamkeit und den *nît* der *merkaere* geweckt hat.

Angesichts der Unterschiede in Form und Darstellungsmodus mutet ein originärer Zusammenhang dieses Liedes mit Meinlohs Strophen wenig

⁷⁴ Hierzu zusammenfassend Tervooren [Anm. 44], S. 209. Umfassend interpretiert wird das Lied bei Hensel [Anm. 13], S. 125–136.

⁷⁵ Nur Schweikle [Anm. 42] und mit ihm Hensel [Anm. 13], S. 81, halten die Autorschaft Meinlohs für möglich.

wahrscheinlich an. Das gilt auch dann, wenn man es mit Schweikle immerhin für möglich hält, dass Meinloh sich ganz ähnlich wie Dietmar von Aist »nach einem breiten Anknüpfen an altheimische Traditionen [...] nicht nur inhaltlich [...], sondern auch formal [...] den neuen Dichtungsformen zugewandt« haben könnte.⁷⁶ Zu sehr hebt sich die Minnekanzone mit ihrer reflexiven Grundhaltung, ihrem höheren Abstraktionsgrad, dem offenkundig voll ausgebildeten höfischen Vokabular und den »reinmarische[n] Gedanken und Stiltzüge[n]«⁷⁷ von dem trotz seiner modernen Tendenzen deutlich älteren, inhaltlich wie formal stark in sich geschlossenen Strophenkorpus Meinlohs ab. Dass sich hier wie da dieselben Grundmotive finden, ist nicht weiter verwunderlich – das Minnelied verwendet in stärker konventionalisierter Form lediglich gattungstypische Motive, die sich schon im frühen Minnesang andeuten. Deutlich aussagekräftiger ist die analoge Anordnung der Motive, aus der heraus der Eindruck entsteht, dass hier von ein und derselben Liebesgeschichte die Rede sei. Diese Anordnung aber ist, wie eben herausgestellt, das Werk eines späteren Redaktors.

Darum liegt die Vermutung nahe, dass die Beifügung des Minneliedes MF 195,3 mit der zyklischen Neuordnung von Meinlohs Strophen Hand in Hand geht.⁷⁸ Interessant ist die Verbindung vor allem deshalb, weil sie ein spiegelbildliches Verhältnis etabliert. Das Lied vermittelt in der modernen Form einer Minnekanzone dieselbe Aussage wie das Neuarrangement der alten Langzeilenstrophen. Dabei verhält sich das Lied zum Zyklus wie das Allgemeine zum Besonderen, wie eine *moralisatio* zur Erzählung. Man könnte auch sagen, das Lied wirke auf den Zyklus wie ein narratives Modell. Es formuliert in schematisierter Weise jene Vorstellung vom Ablauf einer unglücklichen Liebesgeschichte, die auch die vorangehende Strophenfolge zeichnet. Weil aber diese Vorstellung ganz deutlich einer hohen

⁷⁶ Schweikle, 1977 [Anm. 42], S. 387.

⁷⁷ Tervooren [Anm. 44], S. 214; vgl. ebd., S. 210–214 und Hensel [Anm. 13], S. 135.

⁷⁸ Das heißt nicht, dass dieser Vorgang nicht auch in mehreren Schritten stattgefunden haben könnte. Vorstellbar sind zumindest zwei Szenarien. Erstens könnte der Gesamtzyklus inklusive Minnelied schon auf die gemeinsame Vorstufe *BC zurückgehen. In diesem Fall wäre davon auszugehen, dass B das in diesem Korpus offenkundig unauthentische Lied unterdrückt hat – was durchaus zum Profil der Handschrift passt, »konzeptionelle und formale Divergenzen innerhalb von Autorcorpora zu tilgen« (Albrecht Hausmann, Autor und Text in der Weingartner Liederhandschrift [B], in: Christiane Henkes [u. a.] [Hgg.], Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ›Textkritik‹ München, Tübingen 2000 [Beihefte zu editio 15], S. 33–52, hier S. 50). Zweitens könnte das Minnelied erst in C an den Meinloh-Zyklus angehängt worden sein. C hätte die in *BC begonnene Zyklifizierung dann aufgenommen und fortgeführt – was wiederum der Tendenz dieser Handschrift zur stärkeren schriftliterarischen Integration entspräche (vgl. dazu Anm. 49).

Minne reinmarscher Prägung entspricht, wird abermals deutlich, dass hier ein für eine spätere Zeit typisches Verlaufsmuster auf den alten Strophenbestand appliziert wird. Die Anordnung der Strophen scheint die konventionelle Argumentation der Minnekanzone also tatsächlich modellhaft abzubilden. Umgekehrt wirkt der Zyklus als eine Konkretisierung des Liedinhalts. Er konkretisiert die *goten wibe* des Liedes als eine bestimmte, anbetungswürdige Dame, den Sprecher als einen um die Gunst dieser Dame werbenden Ritter und das im Lied nur angedeutete *ungelinge* als die zerstörerische Intervention der *merkaere*.

Der Zyklus und das Lied sind offenbar dergestalt aufeinander hingeordnet, dass sie sich gegenseitig erläutern und aufeinander antworten. Indem das Lied die ›Liebesgeschichte‹ des Zyklus fazitthaft zusammenfasst, unterstreicht es den vermutlich in dieser Form ungewohnten narrativen Zusammenhang von Meinlohs Strophen. Und indem der Zyklus die allgemeinen Aussagen des Liedes in Handlung überführt, bindet er ein hochgradig konventionalisiertes Verlaufsmuster des hohen Minnesangs an eine scheinbar greifbare Lebenswirklichkeit zurück. Es ist deshalb anzunehmen, dass das Minnelied dem Zyklus nicht einfach angehängt wurde, weil es zufällig ähnliche Motive in dieselbe Reihenfolge stellt, sondern dass es ganz bewusst in einen engen Bezug zu diesem gesetzt wurde. Dabei fungiert es zum einen als Zusammenfassung und Verständnishilfe, zum anderen aber in gewisser Weise auch als poetologischer Index, mit dessen Hilfe Absicht und Methode der zyklischen Anordnung entschlüsselt werden können. Es sei dahingestellt, ob dieser letzte Aspekt auf eine bewusste poetologische Reflexion hindeutet. Wichtiger an dieser Stelle ist, dass die Beobachtungen zum Verhältnis zwischen der überlieferten Abfolge von Meinlohs Strophen und dem nachfolgenden Minnelied dazu geeignet sind, meine Überlegungen zur Zykklifizierung zu bestätigen. Sie bestätigen den sekundären Charakter der chronologischen Reihung ebenso wie die Vermutung, dass diese Reihung eine Geschichte erzählt, die weniger den Vorstellungen des frühen als vielmehr denen des hohen Minnesangs entspricht.

Die zyklische Reihung von Meinlohs Strophen erscheint somit als eine spezielle Form der für den Minnesang des 13. Jahrhunderts so typischen Konkretisierung. Sie ordnet die Aussagen des frühen Minnesängers nach dem Modell reinmarscher Gedanken und erzählt Meinlohs Liebesgeschichte gewissermaßen so, als würde es sich um Reinmars Liebesgeschichte handeln. Damit reagiert sie in doppelter Hinsicht auf die Anforderungen der Schriftlichkeit: Sie lässt die Augenblicksaussagen von Meinlohs Liebenden zu »erinnerte[r] Vergangenheit«⁷⁹ gerinnen und bindet die

⁷⁹ Schnell [Anm. 15], S. 145.

abstrakte Reflexion der reinmarschen Minnekanzone konkretisierend an diese Vergangenheit an. Sie nutzt einerseits einen schematischen Gedanken des hohen Minnesangs, um die inzwischen wohl unzeitgemäße Minnekonzeption Meinlohs zu aktualisieren und andererseits die konkretere Darstellungsweise des frühen Minnesangs, um die erstarrte Konventionalität des hohen Minnesangs aufzufrischen. Obwohl die zyklische Anordnung sich in diesem Sinne »nur« als Rezeptionszeugnis erweist, kann sie als solches dennoch unser Interesse beanspruchen. Denn sie verdeutlicht einmal mehr, welches Verständnis die Sammler und Redaktoren des 13. Jahrhunderts den ursprünglich für eine mündliche Aufführung bestimmten Minneliedern entgegenbrachten und auf welche Weise sie diese an die Anforderungen der Schriftlichkeit anpassten.

JENA

CORDULA KROPIK