

Dorothea Klein

Reinmar (der Alte)

1 Daten zur Person

Reinmar ist einer der wichtigsten Vertreter des klassischen Minnesangs; bereits zu Lebzeiten war er hochgeschätzt, wie die Nachrufe Gottfrieds von Straßburg (TR, V. 4776–4790) und → Walthers von der Vogelweide (L 82,24; L 83,1) und indirekt auch die reiche Überlieferung bezeugen.¹

Stand und Herkunft wie auch die Umstände seines literarischen Schaffens bleiben freilich so gut wie ganz im Ungewissen; urkundlich ist Reinmar nicht belegt. Der Titel *her beziehungsweise herre*, den ihm die Handschriften B, C und E beilegen, besagt wenig; das Wappen auf dem Autorenbild in B und C – schwarze und gelbe beziehungsweise blaue und goldene Streifen im Wechsel, überdeckt von einem roten Pfahl – lässt sich nicht zuordnen. Wahrscheinlich war Reinmar, was auch der Umfang des unter seinem Namen überlieferten Œuvres nahelegt, ein nichtadliger Berufsdichter. Das Attribut ‚der Alte‘, das Handschrift C ihm zuspricht, dient wohl der Unterscheidung von jüngeren Lyrikern des gleichen Namens (Reinmar von Zweter, Reinmar der Fiedler, Reinmar von Brennenberg, Reinmar der Junge), sagt also etwas über die Stellung Reimars in der Gattungsgeschichte aus, nichts über ein hohes Lebensalter. Gottfried beklagt in seinem wohl um 1210 entstandenen Literaturexkurs den Tod der *leitervrouwe* „Anführerin“ aller Nachtigallen – gemeint sind die Minnesänger –, nämlich des von Hagenouwe (TR, V. 4777–4778). In der Forschung ist es *opinio communis*, diese Ortsangabe auf Reinmar zu beziehen; ob er aus Hagenau stammt oder sich dort nur einen Namen gemacht hat, muss offenbleiben. Auch lässt sich nicht erweisen, ob die berühmte Kaiserpfalz im Elsass (nördlich von Straßburg) gemeint ist oder ein anderer Ort gleichen Namens; die Lokalisierung Gottfrieds nach Straßburg, vor allem aber die sogenannte ‚Reinmar-Rugge-Vermischung‘, der Umstand also, dass die Handschriften eine Reihe von Liedern entweder Reinmar oder dem im deutschen Südwesten beheimateten Heinrich von Rugge zuschreiben, spricht indes für die erste Option. Auch die sporadische Adaptation romanischer Liedformen und -typen weist in diese Richtung. Festzuhalten ist, dass der Autorename Reinmar von Hagenau, wie ihn die ältere Philologie aus den verschiedenen Daten kombinierte, historisch nirgends belegt ist. Wenn wir annehmen dürfen, dass Reinmar wie Walther von der Vogelweide zu den fahrenden Berufssängern gehörte, verliert ohnehin jeder Lokalisierungsversuch an Bedeutung. Dies gilt auch für Reimars sogenannte Witwenklage (MF 167,31), die in Fassung bC den Tod eines *herrnen Liutpolt* beklagt. Sollte damit Herzog Leopold V. von

¹ Einführend zu Autor und Werk: SCHWEIKLE 1989; KORNRUMPF 2010; HAUSMANN 2012 (mit reichen Literaturangaben).

Österreich gemeint sein, der am Silvestertag des Jahres 1194 starb, hätte Reinmar sich zumindest für gewisse Zeit am Babenberger Hof zu Wien aufgehalten. Wenn man diese historische Konkretion akzeptiert,² so verbieten sich doch alle weiteren Schlussfolgerungen für die Biographie Reinhards (und Walther's), wie sie die ältere Forschung gezogen hat: Eine Festanstellung Reinhards als Hofdichter der Babenberger lässt sich aus der Namensnennung in der Totenklage nicht ableiten.³ Nimmt man als entscheidenden Anhaltspunkt für Reinhards Tod Gottfrieds Nachruf im ‚Tristan‘, dürfte Reinmar irgendwann zwischen 1200 und 1210 gestorben sein; hingegen setzt MERTENS die Entstehung von Walther's Nachruf-Strophen (L 82,24; L 83,1) und Reinhards Tod bereits in die Zeit um 1200.⁴ Walther beklagt in seinen beiden (einen liedhaften Zusammenhang bildenden) Spruchstrophen, Welch große Kunst mit Reinhards Tod verloren gegangen ist; mit Zitaten aus Reinhards Liedern erweist er dem Verstorbenen freilich nicht nur seine Reverenz, sondern stellt auch seine eigene Kunst und den Anspruch auf Reinhards Erbfolge aus.⁵ Ähnlich akzentuiert der Marner seine Erinnerung an die verstorbenen Meister, zu denen er auch Reinmar rechnet (WMS 6,17): Sie ist ihm Anlass zur Rechtfertigung und Reflexion der eigenen Kunst. Die Klage Reinhards von Brennenberg (?) über verstorbene Minnesänger (KLD 4,13) stellt indes deren künstlerische Leistung und den Schmerz über ihren Verlust heraus, wobei Reinmar neben Ulrich von Singenberg die größte Würdigung zuteilwird.

2 Überlieferung

Reinmar-Lieder sind in allen großen Sammelhandschriften enthalten:⁶ Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift A überliefert auf Bl. 1^r–4^v 70 Strophen (zwei weitere im anonymen Anhang a), die Weingartner Liederhandschrift B 115 Strophen (davon die Mehrzahl in dem auf das Morungen-Corpus folgenden, anonymen Reinmar-Teil b, S. 86–103), die Große Heidelberger Liederhandschrift C auf Bl. 98^v–108^v gar 262 Strophen und die Würzburger Liederhandschrift E auf Bl. 181^r–191^v noch 164 Strophen (davor sind vermutlich sieben Blätter mit Walther- und Reinmar-Liedern verloren gegangen). Ferner tradieren die Fragmente von vier Liederhandschriften aus dem bairischen beziehungsweise mitteldeutsch-niederdeutschen Sprachraum (Bu, G^x; U, m) Reinmar-Strophen. Einige wenige Strophen Reinhards sind zudem – meist namenlos – als Streuüberlieferung in den Handschriften i, M, n, p, r, s und x enthalten.⁷ Eine Reihe von Liedern steht in den Handschriften A, B und C sowie in den Möserischen Bruchstü-

² Dagegen argumentiert KELLNER 2018, 318.

³ SCHWEIKLE 2002a, 16–19.

⁴ MERTENS 2001, 112, 125.

⁵ Vgl. MERTENS 2001.

⁶ Vgl. den Überblick zur Überlieferung bei SCHWEIKLE 1989, 1180–1182.

⁷ Vgl. zu den Handschriften SCHWEIKLE 1989, 1180–1182.

cken m und im Budapester Fragment Bu auch unter anderem Namen; besonders auffällig ist die Doppelzuschreibung von insgesamt 28 Strophen an Reinmar beziehungsweise Heinrich von Rugge.⁸ Ob es sich hierbei um mechanische Verwechslung beim Verschriftingsprozess oder um Reflexe einer Vortragspraxis handelt, in der Liedgut auch von zeitgenössischen und jüngeren Kollegen vorgetragen wurde, bedarf in jedem Fall einer eigenen Diskussion.⁹

Viele Lieder Reinhards sind mehrfach überliefert. Gemeinsam sind den Handschriften A, B (b), C und E die Töne I, III–VI, VIII–XV (in der Zählung von MF) und Rugge XI,¹⁰ ein Liedkorpus, das im Wesentlichen inhaltlich und formal anspruchsvolle Minneklagen umfasst. Nicht in A, wohl aber in den Handschriften B (b), C und E (hier vermutlich wegen Blattverlust nur zum Teil) sind zudem die Töne XVI–XXVIII überliefert:¹¹ Lieder, die mit → Wechsel und → Frauenlied verstärkt an die Tradition des frühen Minnesangs anknüpfen, wie dies ja auch dem Sammlungskonzept der (erschlossenen) Vorlage *BC generell entspricht. Eine dritte Liedgruppe umfasst die Töne XXX–XXXVII,¹² die in C überliefert und zum größeren Teil ohne Parallelüberlieferung geblieben sind. Eröffnet wird die aparte Reihe mit den beiden → Kreuzliedern Reinhards, beschlossen mit einem Frauenlied. Die Minneklagen XXXVIII–XLI sowie Rugge VII¹³ hingegen dürfte nach Ausweis der Überlieferung in A und C bereits deren gemeinsame Vorlage *AC enthalten haben. Einige wenige Töne teilen sich die Handschriften C und E. Zahlreiche weitere Töne, darunter vier Lieder mit dilemmatischer Frauenrede, sind unikal nur in Handschrift C bezeugt beziehungsweise in dem von LACHMANN in seiner Erstausgabe von ‚Minnesangs Frühling‘ (1857) als unecht eingestuften Schlussteil von E (Sigle e), der gleichfalls aparte, sich nicht ohne weiteres dem hochminnesängerischen Schema fügende Lieder enthält. Alles zusammengenommen umfasst die Corpus-Überlieferung 340 Strophen in 86 Tönen.¹⁴

Die ältere Philologie hat – gegen methodische Bedenken, die schon HERMANN PAUL erhoben hatte¹⁵ – aus der Überlieferungshäufigkeit ein Kriterium für die Echtheit der Lieder gewonnen. Besonders rigoros war CARL VON KRAUS, der noch in der letzten von ihm besorgten, der 35. Auflage von ‚Minnesangs Frühling‘ (MF/K) mehr als die Hälfte der unter Reinhards Namen überlieferten Lieder als ‚unecht‘ einstuft

⁸ Vgl. die Übersicht über solche Zuschreibungskonkurrenzen bei HAUSMANN 1999, 346–353, und RUDOLPH 2018, 272–274.

⁹ Diese Probleme sind erstmals breit bei SCHWEIKLE 1965 diskutiert; knapp zusammenfassend SCHWEIKLE 2002a, 54–57. Einen kritischen Forschungsüberblick mit einigen neuen Überlegungen zu den Überlieferungsbefunden bietet RUDOLPH 2018, 8–22. Was Reinmar und was Rugge gehört, wird sich freilich nicht befriedigend klären lassen.

¹⁰ Bei HAUSMANN 1999 ist dies die Überlieferungsreihe x1.

¹¹ Bei HAUSMANN 1999 entspricht dies der Überlieferungsreihe x2.

¹² Reihe y1 bei HAUSMANN 1999.

¹³ Bei HAUSMANN 1999 als Reihe y2 bezeichnet.

¹⁴ KORNBRUMPF 2010, 534.

¹⁵ PAUL 1876, 495.

(nicht zuletzt auch deshalb, weil er in den ‚echten‘ Liedern einen geschlossenen Zyklus sehen wollte).¹⁶ Ein Umdenken leiteten die Arbeiten von SCHWEIKLE 1965 und TERVOOREN 2000 [1986] sowie 1991, mit Einschränkungen auch die von MAURER 1966, sowie MOSERS und TERVOORENS – die radikale Athetesenpraxis des Vorgängers verabschließende – Neuauflage von ‚Minnesangs Frühling‘ von 1977 ein (MF); eine intensive texttheoretische Diskussion zur Überlieferung mittelalterlicher Texte kam seit den 1990er Jahren flankierend hinzu. Seither schenkt man den historischen Textzeugen und ihren Zuschreibungen weitaus mehr Vertrauen, die heterogenen handschriftlichen Befunde versteht man nunmehr als Rezeptionszeugnisse, d. h. als Manifestationen je spezifischer historischer Autorbilder. Tatsächlich lassen die großen Liederhandschriften spezifische Sammlungsinteressen erkennen:¹⁷ Handschrift A konzentriert sich auf Reinmar-Lieder mit einer explizit hochminnesängerischen Thematik, während Handschrift B das klassische Minnelied um Komponenten aus dem frühen Minnesang ergänzt. Hingegen dominiert bei den Schreibern respektive Redaktoren des Codex Manesse das Prinzip der Vollständigkeit im Ton- und Strophenbestand.¹⁸ Handschrift E wiederum enthält die großen Minneklagen, aber auch Unica aus der mitteldeutschen Sammlungstradition, die den südwestdeutschen Handschriften unbekannt geblieben sind.¹⁹ Ein unmittelbares Resultat des philologischen Paradigmenwechsels war SCHWEIKLES Edition der Lieder Reinmars nach der Weingartner Liederhandschrift (REI), die eine „authentisch mittelalterliche Auswahl“ bietet (→ Edition und Editionsgeschichte).²⁰

Häufig geht die Mehrfachüberlieferung bei Reinmar mit Divergenzen in Strophenbestand und Strophenfolge einher (vgl. etwa die Töne V, VII, X, XII, XIII oder XV). Ob solche Doppel- und Mehrfachfassungen im Verschriftlichungsprozess durch produktive oder versehentliche Änderungen von Schreibern und Redaktoren generiert wurden, wie die ältere Forschung annahm, oder durch die zeitgenössische oder spätere Aufführungspraxis, ob sie auf den Autor oder einen anderen zurückgehen, lässt sich – im Unterschied zu vielen Varianten der Mikroebene – kaum je einmal entscheiden. Autortext und überliefelter Text sind keine Größen, die mittels philologischer Methoden exakt zu separieren wären.²¹

3 Die Minneklagen

Am besten bezeugt – und damit auch, folgt man HAUSMANN 1999, den programmativen Kern von Reinmars Liedschaffen darstellend – sind die großen Minneklagen,

¹⁶ Vgl. von KRAUS 1919.

¹⁷ Zu den Tendenzen der Vorstufen vgl. HAUSMANN 1999, 279–324.

¹⁸ Vgl. HOLZNAGEL 1995, 181–184.

¹⁹ KORNKRUMPF 1972, 16–17; TERVOOREN 1991, 247.

²⁰ SCHWEIKLE 2002a, 7.

²¹ Zur Frage der Autorschaft vgl. etwa TERVOOREN 1995 sowie HAUSMANN 1999.

die dem Konzept der ‚Hohen Minne‘ (→ Minnekonzepte und semantische Felder) verpflichtet sind. Sie stellen Sehnsucht und Liebesleid, also die Einseitigkeit des Begehrens, ob scheinbar oder nicht, immer wieder neu aus und suchen nach Strategien, mit Frustration und Leid umzugehen, ohne an der Grundsituation etwas ändern zu wollen oder zu können. Dabei entwickelt Reinmar ein ganz eigenes Profil, mit dem er sich von den anderen großen Lyrikern der Zeit abhebt. Während → Heinrich von Morungen die Liebeserfahrung spiritualisiert, das Begehrten als ein meditatives Sich-Versetzen in den Anblick der überirdisch schönen Geliebten fasst, Walther von der Vogelweide wiederum offensiv Gegenseitigkeit in der Minne einfordert, seine Lieder im Übrigen aber vom Bezug auf die lebensweltliche Praxis des Fahrenden her organisiert, geht Reinmar den Weg in die Innerlichkeit: Das Ich seiner Lieder betreibt eine ausgedehnte Introspektion seiner Seelennot, lotet in zahlreichen Varianten gedanklich aus, was es heißt, zu lieben und zu begehrn. Das Ergebnis ist eine radikale Subjektzentrierung, wie sie kein anderer mittelalterlicher Lyriker vor und nach ihm erreicht hat.

Wie andere bekennt sich auch der Liebende von Reinmars Minneklagen zu den Innennormen der höfischen Liebe, beteuert immer wieder von neuem die Exklusivität seiner emotionalen Bindung an die Frau, seine Beständigkeit, Beharrlichkeit, Treue und Aufrichtigkeit, bekundet Rücksicht auf den Willen der Frau und schließlich auch die Bereitschaft, um der Liebe zu der Einen willen Frustration und Leid zu ertragen. Es sind solche inneren Gründe, welche den Liebenden hindern, sich aus der leidvollen Situation zu lösen. Wie bei Morungen (vgl. MF 134,14, II, V. 6) bejaht er darum die Vergeblichkeit seines Dienstes und die leidvolle Liebe zu der einen Frau als eine schicksalhafte Lebensbestimmung; für sie, die Geliebte, allein ist er geboren (MF 159,1, II, V. 7–9; MF 171,32, V, V. 4–6). Ganz emphatisch bekräftigt das Lied *Wol ime, daz er ie wart geborn* (MF 158,1) die existentielle Abhängigkeit des Ichs von jener Instanz, die sein ganzes Leben bestimmt. Von ihr hängt nicht nur die Lebensfreude, sondern das ganze Leben, die physische und soziale Existenz des Ichs, ab: Stürbe sie, dann bedeutete das auch den eigenen Tod (III, V. 8: *stirbet sî, sô bin ich tôt*). Die Annahme dieser Situation ist der Preis für die ethische Qualität der Liebe – und überdies eine raffinierte Strategie, letztlich doch *genâde* zu erlangen.

Reinmar geht indes noch einen Schritt weiter: Das Ich seiner Klagen nimmt sein Schicksal, an dem scheinbar nichts zu ändern ist, mit Indolenz und Gleichgültigkeit an (z. B. MF 158,1, I, V. 10: *daz ist unwendic. nû sî alsô!*). Noch öfter aber deklariert es seine leidvolle Abhängigkeit als selbstverschuldet oder gar als freien Entschluss. Das wird in zahlreichen Varianten entfaltet. So räsoniert der Ich-Sprecher im Lied *Sô ez iender nâhet deme tage* (MF 154,32) darüber, dass er sich das – von der Minne ungleich verteilte – Leid mehr zu Herzen genommen habe, „als er es von Rechts wegen hätte tun sollen“ (III, V. 1–4), was aber heißt: Er schreibt sich die Verantwortung für das Herzeleid selbst zu. In *Wie ist ime ze muote* (MF 153,14) benennt er als Ursache für Leid und Klage das Verstummen vor der Geliebten (II), in *Sô vil sô ich gesanc nieman* (MF 156,27) hingegen ein Zuviel der Klage (II, V. 6–7), weshalb das Ich, gleichsam als Gegenstrategie, auf die Idee verfällt, sich die Dame durch Schweigen und demütig-

ergebenes Verneigen gnädig zu stimmen (V. 10). Ein andermal wird der Grund des Leids im denkenden Subjekt gesucht; nicht die Dame, sondern die Minnerefexion, die Gedanken sind Ursache seines Leids. Reinmarspezifisch ist allerdings auch das Gegenrezept: den Schmerz, den die Reflexion verursacht, zu ignorieren und so zu tun, als ob man es nicht verstehet – *Daz mir von gedanken ist alse unmâzen wê, | des überhoere ich vil und tuon, als ich des niht verstê* (MF 162,7, VI, V. 5–6). Im Lied *Niemen seneder suoche* (MF 170,36) behauptet das Ich, es sei töricht, das große Leid zu beklagen und der Geliebten die Schuld daran zu geben, könne sie doch nichts dafür, wenn das Ich sie gegen ihren Willen in seinem Herzen trage. Damit sagt es nichts anderes, als dass es seine freie Entscheidung sei, in Qualen zu leben (V, V. 3–4: *sit ich si âne ir danc in mînem herzen trage, | waz mac si des, wil ich unsanfe [„im Schmerz“] leben?*). Ähnlich erklärt das Ich in MF 158,1: *Ich wil von ir niht ledic sîn, | die wîle ich iemer gernden muot zer werlte hân* (III, V. 1–2), und: *ân ir gebot sô wil ich niemer werden vrî* (IV, V. 4).²² Mit der Betonung des Willens wird das Leid verinnerlicht, es hat keinen anderen Grund mehr als das Subjekt selbst. Pathos wandelt sich damit in Ethos. Herausgestellt wird mit solchen Überlegungen aber auch das narzisstische Element der Liebe. Die Geliebte, die dem Sprecher lieb ist, auch wenn es ihm scheint, als ob er ihr gleichgültig oder unsympathisch sei (MF 159,1, IV, V. 1–2), die ihn – scheinbar oder nicht – für unwert erachtet und zornig reagiert (MF 166,16, III, V. 1–3), die ihm mit Gleichgültigkeit beziehungsweise Misstrauen begegnet (MF 154,32, III, V. 8–9, und IV, V. 6–7): All dies kann weiter die Selbstbezüglichkeit des Liebenden, seinen Solipsismus, sein Verliebtsein in den eigenen Liebesschmerz sicherstellen, ihm erlauben, in seiner Einsamkeit zu verharren – und weiterhin Minneklagen zu dichten.

Wiederholt erkundet das Ich der Reinmar-Lieder aber auch die Möglichkeit der Glückserfahrung unter den Konditionen der Hohen Minne oder besser gesagt: Es erkundet Möglichkeiten, sich vom Liebesglück nicht abhängig zu machen und Autonomie und Souveränität wiederzugewinnen. In *Wie ist ime ze muote* (MF 153,14) ordnet sich der Sprecher eine positive Lebenseinstellung und ein positives Lebensgefühl, was aber die Erfahrung von Trauer und Leid voraussetzt.²³ Remedium gegen das Liebesleid ist ihm die Flucht in die Illusion, die → Imagination einer eigenen, besseren Welt: Wenn er jemals hochgestimmt gewesen sei, dann auch heute; er halte sein Leben für gut, auch wenn es das objektiv nicht sei (IV, V. 3–4: *mîn leben dunket mich sô guot; | und ist ez niht, sô waen ich es doch*). Damit demonstriert er nicht nur eine hermetische Ich-Perspektive, sondern zugleich Selbstbescheidung und Genügsamkeit. Im Lied *Der lange suoze kumber mîn* (MF 166,16) nimmt die Selbstbescheidung freilich komische Züge an, wenn das Ich behauptet, es wolle sich damit begnügen, ihre *güete*, „Vollkommenheit“, und ihre *gebärde*, „Benehmen, Wesen“, – das meint dem Kontext nach ihren Zorn ihm gegenüber oder ihr freundliches Verhalten gegen

²² Vgl. auch MF 159,1, II, V. 7–9

²³ Vgl. dazu die nach Fassungen differenzierende Analyse bei HAUSMANN 1999, 165–175.

die anderen – zu lieben, wenn es ansonsten nichts bei der Geliebten erreichen könne (III). Und zu jenen Strategien, sich selber täuschen zu wollen, um Frustration und Liebesleid zu ertragen, wird man wohl auch jenes Argument zählen dürfen, das man bislang immer als Beleg für das klassische *paradoxe amoureux* verstanden hat: das Argument nämlich, die Dame wäre ihm nie so lieb, wenn er zum Ziel gekommen wäre (I). Im Lied *Ein wîser man sol niht ze vil* (MF 162,7) gestattet sich das Ich allerdings, verärgert darüber, dass seine *triuwe* vielleicht vergeblich sein soll, *underwîlen*, „ab und zu“, einen *kleinen zorn* (III, V. 9), erlaubt sich also in Maßen, gegen das chronische Liebesleid aufzugehen.²⁴ Wie dies geschieht, kann man etwa an der Strophe davor studieren, wo das Ich sich zu der hyperbolischen Bemerkung hinreißen lässt, es wolle sie (die Geliebte?, seine *stæte*?) bis zu seinem Tod nicht mehr preisen. Ein weiteres probates Mittel der Leidbewältigung sind Spott und Komik und die Bemächtigung der Frau in der Phantasie. Eine Wendung ins Komische nimmt der Topos von der langwährenden Treue des Liebenden, wenn aus dem fiktiven Publikum die – für die Dame impertinente – Frage kommt, wie alt sie denn sei, da ihr Werber schon so lange in Treue ausharre (MF 166,16, V). In der letzten Strophe (in Fassung C) desselben Lieds unternimmt das Ich ein komisches Gedankenexperiment: Es überlegt, nachdem alle verbalen Bemühungen bislang erfolglos waren, die widerspenstige Geliebte durch eine Probenacht zu überzeugen. Finde die erotische Praxis Gefallen, so wolle man sie beibehalten. Es ist dies eine Pointe, die mit der → Imagination von Erotik und Sexualität nicht nur einen Ausweg aus einer als leidvoll erfahrenen Minnesituation weist, sondern auch die „Verfügbarkeit der Frau im frivolen Witz“ denkt.²⁵ Gleichsam in Gedanken, in der Phantasie des Mannes, wird das Konzept der Hohen Minne mit seiner Inversion der Geschlechterrollen untergraben und die Frau dem Mann wieder unterworfen.²⁶ Ein vergleichbares Gedankenspiel unternimmt die berühmte Kussraubstrophe in *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (MF 159,1) mit ihrer Offerte, bei Missbilligung das Raubgut zurückzubringen (II);²⁷ die Strophe ist umso intrikater, als die Depotenzierung der Dame auf inhaltlicher Ebene im Widerspruch steht zur Restaurierung ihrer Vollkommenheit auf sprachlicher Ebene (*steln* und *tragen hin wider*).²⁸ Autonomie lässt sich schließlich auch durch die Transformation des Minneleids in Kunst gewinnen. Den Anspruch, Meister in der „kunstvollen Gestaltung“, in der Ästhetisierung des Minneleids zu sein, erhebt das Ich in Strophe MF 162,7, V.²⁹ Voraussetzung

²⁴ Zu den verschiedenen Fassungen dieses „Unmutslieds“ vgl. HÜBNER 2004.

²⁵ HAUSMANN 1999, 183.

²⁶ So schon BEHR 1993, 353.

²⁷ Beide Motive sind romanisches Importgut, vgl. etwa BAUSCHKE 2012, 191–192.

²⁸ Zu den beiden zuletzt genannten Liedern vgl. HAUSMANN 1999, 177–185.

²⁹ Diese Strophe ist nur in Handschrift C und E überliefert, in C ist sie zudem einem anderen Lied, nämlich MF 165,10, zugeordnet. Bei KASTEN 1986, 310–319, aber auch anderen, avanciert diese Strophe zur Programmstrophe für Reinmars Poetik und dessen Liebeskonzept. Vgl. zu dieser Strophe zuletzt KELLNER 2018, 414–415.

für die schöne Kunst, die dem Ich gesellschaftliches Ansehen und *vröide* eintragen soll, ist freilich das Annehmen des Minneleids. Das aber heißt: Es geht in Reinmars Klagen nicht mehr allein um die Erfüllung der Liebe, sondern um die Kunst in der Form der Klage.

4 Rezeption älterer Liedtypen

Die Subjektzentriertheit von Reinmars Minneklagen hat radikale Folgen: Die Geliebte als Objekt des Begehrens büßt erheblich an Präsenz ein, sie ist nachrangig wie die Situation der Werbung, ist nur noch Anlass für die Innenreflexion. Diesem Substanzverlust der Frau arbeiten, im Rückgriff auf die ältere Liedtradition, Lieder und Strophen entgegen, in denen die Frau eine eigene Stimme erhält (→ Frauenlieder; → Dialoglied – Wechsel – Botenlied).³⁰

Spezifikum Reinmars sind die vier dilemmatischen Frauenmonologe, die jeweils eine Ich-Sprecherin im Konflikt zwischen Liebe und *êre*, zwischen erotisch-sexuellem Verlangen und der Notwendigkeit, auf ihr Ansehen zu achten, darstellen.³¹ Damit wird aus der Innenperspektive das Bild der gleichgültigen oder abweisenden Geliebten widerlegt, das die Minneklagen in einseitig-subjektiver Sicht vermitteln. Der Konflikt der Frau wird mit wechselnden Positionen und unterschiedlichen Lösungen durchgespielt. In *Ungenâde und swaz ie danne sorge was* (MF 186,19) zeigt sich die Frau im Leid befangen, aber nicht willens, auf die Werbung einzugehen. Auch im Dialog mit einem Boten (MF 177,10) reflektiert sie eine ausweglose Lage, genauer: ihre Verführbarkeit durch die Liedkunst des *vil lieben* Mannes, die sie ihm aber nicht verbieten kann, ohne seine Identität als Sänger in Frage zu stellen und der höfischen Gesellschaft die Freude zu rauben; schließlich fasst sie den Entschluss, nicht zu lieben (V, V. 3: *ich enwil niht minnen*), was indes keine Lösung darstellt. Zwischen Botenanrede und Soliloquium changiert der Monolog *Lieber bote, nu wirp alsô* (MF 178,1), der in seinen beiden Fassungen unterschiedliche Akzente setzt. In Fassung *bC gesteht die Sprecherin ihre Zuneigung ein, macht die Weitergabe dieses Geständnisses indes von bestimmten Bedingungen abhängig, die jeweils darauf angelegt sind, die Affekte – der Sprecherin und des geliebten Mannes – zu kontrollieren. Auch Fassung *Em führt den inneren Konflikt der Frau in wechselnden Positionen vor. Anders als in Fassung *bC besteht die Lösung des Konflikts aber nicht in der Integration von *vröide* und *êre*, vielmehr im wiederholten und schließlich endgültigen Widerruf der Botschaft,

³⁰ Vgl. die Zusammenstellung und Analysen bei JACKSON 1981; eine zusammenfassende Würdigung zuletzt bei KELLNER 2018, 132–167.

³¹ Vgl. dazu KASTEN 1987; ASHCROFT 1996.

das heißt in einer radikalen „Selbstzensur“.³² Der Monolog *Dêst ein nôt* (MF 192,25) schließlich präsentiert eine Frau, die dem Mann widerstehen will, dies aber nicht kann und offensichtlich auch schon nicht konnte, die sich als Opfer des Mannes und seiner verführerischen Kunst stilisiert und deshalb vormals eine Verpflichtung eingegangen ist, nicht wissend, welches Leid damit verbunden ist (IV). Ob mit dem Begriff *swære* der innere Konflikt zwischen *êre* und Begehrten gemeint ist, vielleicht aber auch die konkreten Folgen einer Hingabe, bleibt offen. In der Schlussstrophe kapituliert die Sprecherin vor der Liebe als schicksalhafter Macht und rechtfertigt diese Kapitulation mit der Vollkommenheit des Mannes.

Während die dilemmatischen Frauenmonologe die innere Zerrissenheit der Frau ausstellen, ist das Lied *Âne swaere* (MF 199,25) in Rollenprofil und Minnekonzept den Werbeliedern und Minneklagen des klassischen Minnesangs angenähert. Reflektiert werden die Trennung vom Geliebten und die Möglichkeiten einer Liebe auf Gegenseitigkeit aus der Sicht der Frau. Die Sprecherin bekennt Sehnsucht und Trennungsschmerz, unbedingte – auch Liebesbereitschaft einschließende – Ergebenheit, Treue zum Geliebten und existentielle Abhängigkeit von ihm. Zugleich macht diese *vrouwe* deutlich, dass Gegenseitigkeit nicht nur in der gelebten Erotik besteht, sondern auch in der Verständigung auf gemeinsame Leitwerte, auf *êre*, *giête*, *staete*, *vröide*, mehr noch: Sie unterstreicht, dass erfüllte Erotik dieses Fundament geradezu voraussetzt.

Andere Lieder schließen nicht nur im Typus, sondern auch konzeptionell an die Tradition des ältesten Minnesangs an und sprengen damit die Grenzen des hochminnesängerischen Genres. Das Lied *Er hât ze lange mich gemiten* (MF 198,4), durch Sprecherrollen und Sprechsituation als Wechsel ausgewiesen, hat die Sehnsucht nach dem Geliebten, der Quell der Freude ist, beziehungsweise die Erinnerung an die glückhafte Begegnung mit der Geliebten und die Aussicht auf neue Freude und Lohn zum Thema. Erotisches Interesse und die Absicht, die Erwartungen des Mannes zu erfüllen, aber auch dessen Selbstbezogenheit und Unabhängigkeit bekräftigen die beiden Frauenstrophen des Wechsels *Si koment underwilent her* (MF 151,1), die Männerstrophen artikulieren die Zuversicht, dass beharrlicher und treuer Dienst belohnt werde. Der Wechsel *Ich wirde jaemerlichen alt* (MF 152,15) kontrastiert hingegen den erwartungsfrohen Optimismus des Mannes mit den Verlustängsten der Frau. Die Ich-Sprecherin des Frauenlieds *Zuo niuwen vröuden* (MF 203,10) spricht in überströmendem Jubel von ihrem Glück, von einem Ritter geliebt zu werden, und von der Wonne sinnlich-erotischer Begegnung. Und auch das Dialoglied *War kan iuwer schoener lîp?* (MF 195,37) profiliert das weibliche Sprecher-Ich der Strophen II bis VI als liebende, erotisch interessierte Frau, die in schmerzlicher Ungeduld auf die Rückkehr des Geliebten wartet. Die letzte Strophe lässt indes erkennen, dass es sich hierbei um eine Illusion handelt. Der Fokus des Lieds ist auf die Inszenierung einer vergeblichen Hoffnung gerichtet;

³² BRÜGGEN 2008, 237. Zu Thema, Sprechsituation und gattungsgeschichtlichem Kontext des Lieds, allerdings ohne Berücksichtigung seiner verschiedenen Fassungen, vgl. auch KASTEN 1993.

dass die Geliebte sich Illusionen hingibt, ist freilich nur für ihre *vriunde* beziehungsweise die Hörer und Leser durchschaubar.

Gemeinsam ist all diesen Liedern, dass, wie in den Minneklagen auch, der Wille der Frau über Glück und Unglück entscheidet, sie in dieser Hinsicht also dem melancholischen Genre mit seiner spezifischen Thematik und Stillage durchaus gleichgestellt sind.

5 Variationskunst

Reinmars Markenzeichen sind freilich nicht nur die subtil reflektierenden Minneklagen und das Frauenlied in seinen verschiedenen Spielarten; es ist vielmehr der reflektierte Umgang mit der Tradition als solcher,³³ der ein breites Spektrum von Formen und Liedtypen hervorgebracht hat, unverblümt Erotisches, Schwankhaftes und Burleskes eingeschlossen. Vieles davon ist unikal überliefert, was indes nichts über die literarhistorische Relevanz dieser Lieder, nur etwas über ihre Überlieferungsgeschichtliche Relevanz besagt. Möglicherweise hat gerade diese Gattungsvielfalt Gottfried von Straßburg veranlasst, Reinmar und Walther in seinem Literaturexkurs gleichzustellen.

Neben den großen, die Befindlichkeit des Ichs sezierenden Minneklagen findet sich eine Anzahl von Minneliedern, die im Wesentlichen traditionelle Motive verarbeiten, aber nicht ohne mit einer Pointe aufzuwarten. So gelangt das Lied *Als ich mich versinnen kan* (MF 172,23) von einer generalisierenden Beobachtung – nie geht es so, wie erhofft – zur resignierten Einsicht in die Vergeblichkeit des eigenen Dienstes und der Willkür des Glücks – *staete hilft, wo sie will* –, um diese lakonisch-kritische Sicht schließlich doch zurückzunehmen. Treuer Dienst und die Klage über die abweisende Haltung der Geliebten sind die zentralen Themen des Lieds *Ich spriche iemer, swenne ich mac und ouch getar* (MF 173,6), das den Minnelohn in emphatischer Zuspitzung als Garanten für das Seelenheil deutet: *tuot si [die Geliebte] mir ze lange wê, | sô gedinge ich üf die sèle niemermê* (V, V. 6–7). Und das Ich in der Minneklage *Ich hân varender vröiden vil* (MF 174,3) wiederum sinniert über die Vergeblichkeit der Werbung und des Gesangs, um schließlich Ablehnung und Leid als das ihm Zugeteilte zu akzeptieren. Das zweistrophige Lied *Vrowe, tuo, des ich dich bite* (MF 190,27) gehört, wie auch das beschwingte Lied *Aller saelde ein saelic wîp* (MF 176,5), zu den wenigen Ausnahmen im Œuvre Reinmars, in denen das Ich seine Bitte um Trost und Erhörung direkt an die Geliebte richtet.

Zu Reinmars Variationskunst innerhalb der Minneklagen wird man auch das Einkreuzen anderer Gattungsmuster rechnen dürfen. Ein ausgesprochen poetologisches Vexierspiel mit Minneklage und Frauenpreis treibt Reinmar im Lied *Niemer seneder*

³³ BEHR 1993, 357.

suoche (MF 170,36): Als Sänger, der in der Gesellschaft frohe Miene macht, kann das liedinterne Ich nicht klagen, auch weil es von Frauen nur Gutes spricht. Über diese Reflexion inszeniert es dann aber doch eine Klage. Und eine Minneklage ist auch das „Anti-Tagelied“³⁴ *Sô ez iener nähet deme tage* (MF 154,32), das in der dreistrophigen Fassung *BC die scheinbar aussichtslose Konstellation der Hohen Minne im kontrastiven Bezug auf die für das → Tagelied typische Minnesituation ins Wort bringt. Die traditionelle Situation der vergeblichen Werbung wird bestimmt durch die Absenz beziehungsweise die Umsemantisierung der tageliedtypischen Motive Tagesanbruch, Vogelgesang und Abschied. Am romanischen Streitgedicht orientiert ist hingegen die Strophe *Zwei dinc hân ich mir vür geleit* (MF 165,10, IV), in welcher der Sprecher sich einen Kasus vorlegt; sie folgt einem Partimen des Troubadours Folquet de Marseille,³⁵ allerdings ohne dessen spielerische Implikationen zu übernehmen. Und gar keine Seltenheit sind Strophen, die das Thema von *liebe* und *leit* in sangspruchspezifisch-lehrhafter Sprechweise behandeln (→ Sangspruch – Minnesang), zu einer Zeit- und Weltklage anheben oder die individuelle Situation des Sprecher-Ichs auf eine allgemein-menschliche Grunderfahrung hin transparent machen. Beispiele für solche Gattungsinterferenzen sind die Strophen MF 162,7, I³⁶ und IV; MF 172,23, I und II; MF 182,34, VI sowie MF 191,7, III.³⁷ Eine raffinierte Spielart solcher Interferenz stellt das Lied *Wol im, der nu vert verdarp* (MF 198,28) dar, das zumindest in den ersten drei Strophen zwischen spruchsängerischer und minnesängerischer Lesart oszilliert. Ob Reinmar auch einzelne Spruchstrophen gedichtet hat, hängt davon ab, wie man sich bei der unikal in C unter seinem Namen überlieferten Strophe *Blate und krône* (MF LXIII) – einer mit Adynata operierenden Zeitklage – in der Frage der Authentizität entscheidet.³⁸

Bei den Frauenliedern wäre als Variante noch die sogenannte Witwenklage *Si jehent, der sumer der sî hie* (MF 167,31) in zwei Fassungen zu nennen, für deren Sprecherin die Erinnerung an eine glückliche, erfüllte Liebe ganz im Zeichen der Erfahrung von Trauer, Leid und Tod steht. Korrigiert wird damit, wie in den anderen Frauenliedern auch, das Bild der spröden, abweisenden Minnedame. Indem das Minneglück aber als endgültig verloren gedacht wird, hält das Lied am Leidkonzept des Hohen Minnesangs fest.

Die andere Seite auf der Skala der Affekte erkundet das Preis- und Freudelied *Hôh alsam diu sunne stêt daz herze mîn* (MF 182,14). Dessen vrouwe erfüllt, was andere Sänger scheinbar vergeblich von ihrer Dame erhoffen: Sie macht froh, hochgemut und glücklich und liest dem Mann alle Wünsche von den Augen ab, seitdem

³⁴ SCHWEIKLE 2002b, 320.

³⁵ KASTEN 1980.

³⁶ Bei dieser Strophe handelt es sich im Übrigen um die Adaptation einer Strophe des Troubadours Gace Brulé, vgl. ZOTZ 2005, 140–146; BAUSCHKE 2012, 195–197.

³⁷ Vgl. dazu die ausführlichen Analysen bei BREM 2003, 184–218 und 283–291; ferner HUBER 2014.

³⁸ Dazu TERVOOREN 1991, 95–101.

sie ihn in Gnaden aufnahm. Dass hier tatsächlich das Gegenprogramm zum dominierenden Genre der Minneklagen formuliert wird, zeigt auch eine formalästhetische Besonderheit im Liedschaffen Reinmars an: die unstollige Form. Ob die Freude, von der im Lied die Rede ist, allein durch die Imaginationskraft des Ichs ausgelöst wird (→ Imagination),³⁹ sei dahingestellt. Mit Sicherheit trifft dies aber für die Minnevision *Ich waene, mir liebe geschehen wil* (MF 156,10) zu, deren Sprecher-Ich ange-sichts der bevorstehenden Rückkehr in die Heimat unbeschwerte Vorfreude artikuliert. Um die Seligkeit des erwarteten Minneglücks zu beschreiben, greift das Ich zu einem ausgefallenen Vergleich: Es empfindet wie der hoch aufsteigende Falke und der in scheinbarer Schwerelosigkeit kreisende Adler (bevor sie sich auf das Jagdwild stürzen). Eigenwillig wie der Vergleich ist auch die Form des Lieds, eine paargereimte Einzelstrophe. Das in zwei Fassungen überlieferte Lied *Ich sach vil wunneclîchen stân* (MF 183,33) knüpft mit seinem frühlinghaften → Natureingang, dem Jubel über das zuteilgewordene Liebesglück und der Souveränität, mit der sich der Ich-Sprecher in seinem Glück über alle Anfechtungen von Seiten der Gesellschaft hinwegsetzt, wohl an die ältere deutsche Liedtradition an; nicht im Inhalt, wohl aber in Metrum und Reimschema stimmt es, von einer kleinen Abweichung abgesehen, mit einem Lied Wilhelms IX. von Aquitanien überein.⁴⁰ Mit *Wol mich lieber maere* (MF 203,24) adaptiert Reinmar hingegen vielleicht den – aus der Tradition der lateinischen erotischen Vagantendichtung bekannten (→ Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters) – Typus des Freudenlieds mit seinen Konstituenten Natureingang, Aufbruch zu Freude und konfliktlosem Liebesglück, der in der Überlieferung des deutschen Minnesangs weitgehend unterdrückt worden ist.⁴¹ Der Ich-Sprecher freut sich über die Nachricht vom Ende des Winters und kann sein Verlangen nach Liebe kaum verbergen; seine Sorge um die junge Geliebte drückt sich im Wunsch aus, Gott möge verhüten, dass sie schmerzlich falle, wenn sie wie ein Kind mit dem Ball spielt. An das Freuderegister knüpft schließlich auch das Lied *Ich was vrô* (MF 168,30) an, das die Melancholie als produktive Kraft des Minnesangs (vgl. etwa MF 162,7, V) dementiert und vielmehr die Freude zum Wert schlechthin erklärt: *Ich was vrô und bin daz unz an mînen tôt* (I, V. 1). Diese Disposition zum *hôhen muot* unterbindet denn auch jedes dauerhafte *trûren* (V. 6). Damit wird nicht nur das Minneleid des Sängers als vorübergehender heilbarer Schaden denunziert,⁴² sondern auch die Kunst als Remedium gegen das Liebesleid. Gesungen wird, was das Publikum begehrte: *Sô singe ich zwâre durch mich selben niht, | wan durch der liute vrâge* (II, V. 1–2).

Die radikale Gegenposition nimmt das Lied *Ich hân hundert tûsent herze erlôst* (MF 184,31) ein. Ihm kommt auch insofern eine Sonderstellung zu, als es sich gänzlich vom fiktiven Minnekontext löst und nur noch auf die lebensweltliche Ebene des

³⁹ So KELLNER 2015.

⁴⁰ BAUSCHKE 2012, 187–188.

⁴¹ Vgl. WORSTBROCK 2004 [2001].

⁴² BEHR 1993, 355.

Sängers und Künstlers referiert. Das Ich inszeniert sich in der Rolle des Kunstkritikers wie in der Rolle des alternden Dichters, der ein kunstverständiges Publikum sucht, die Werbetrommel in eigener Sache röhrt und über die Kunstproduktion und ihre Bedingungen, aber auch über die rezeptionsästhetische Leistung des Minnesangs nachdenkt. Dabei formuliert das minnesängerische Ich, das Motiv der Minne als Ärztin ins Poetologische verschiebend, einen ungeheuren Anspruch, den Anspruch nämlich, dass nicht die Liebe, sondern das Singen von der Liebe die Liebesnot lindert. Damit wird die Kunst des Minnesangs aufs höchste nobilitiert. Zu diesem Lied lassen sich die beiden → Kreuzlieder *Durch daz ich vröide hie bevor ie gerne pflac* (MF 180,28) und *Des tages dô ich daz kriuze nam* (MF 181,13) stellen, insofern diese ebenfalls auf einen lebensweltlichen Kontext referieren. Reinmar setzt auch hier eigene Akzente: Nicht Abschiedsklagen inszeniert er, vielmehr die gedrückte Stimmung des Sängers und der Gesellschaft vor dem Aufbruch beziehungsweise die unkonzentrierten Gedanken eines Ichs nach dem Aufbruch.⁴³

Einem ganz anderen Register gehört das → Erzähllied *Went ir hoeren* (MF LXIV / KLEIN 82) an, das mit seiner Figurenkonstellation alter Mann / junge Ehefrau, dem Prügelmotiv und dem burlesk-komischen Ton an die Tradition der altfranzösischen *chansons de mal mariée* anknüpft.⁴⁴ Ähnliches gilt für den Wechsel *Herre, wer hât sie begozzen* (MF LXVII), der mit Entbehrungsklage und Frauenpreis einsetzt, im Folgenden aber die Konventionen der Hohen Minne durch die Figurenmodellierung – aggressiver Werber, erotisch aktive und aggressive Frau – und durch eine derb-sinnliche Begriffs- und Bildsprache unterläuft; inszeniert wird ein burlesker Geschlechterkampf.⁴⁵ Dem Inhalt korrespondiert die experimentelle Form mit einem einzelnen Achtheber als Stollen. CRAMER hat das Lied als eine scharf überzeichnende Parodie auf Walthers Preislied *Si wunderwol gemachet wîp* (L 53,25) und dessen Minnekonzeption gelesen.⁴⁶ Vielleicht darf man es aber auch als einen ironischen Selbstkommentar Reinmars auf seine eigenen Lieder der Hohen Minne deuten. Intratextuelle Marker wären der Kuss (II, vgl. MF 159,1), die Osterwoche (III, vgl. MF 170,1) und das *wüeten* des Werbers (III und IV, vgl. MF 162,7).

6 Formen der Selbstthematisierung

Das letztgenannte Beispiel ist auch in anderer Hinsicht für Reinmars Minnesang signifikant. Wie die anderen Berufsdichter der Zeit um 1200 hat Reinmar in erheblichem Maße die Kunst des Singens und des Minnesangs selbst zum Thema des Singens

⁴³ Vgl. dazu ASHCROFT 1979; JACKSON 1993.

⁴⁴ Vgl. dazu TERVOOREN 2000 [1986].

⁴⁵ Vgl. zu diesem Lied auch KROHN 1989.

⁴⁶ Vgl. CRAMER 2001.

gemacht (→ Thematisiertes Singen) und das Singen und die Position des Sängers in der Gesellschaft thematisiert, hat aber auch Bezüge auf andere Lieder – eigene wie fremde – hergestellt und damit an einer regen literarischen Kommunikation teilgenommen – nicht zuletzt, um sich in der Konkurrenzsituation zu behaupten beziehungsweise zu profilieren.

Die älteste Form der Selbstthematisierung, schon von den donauländischen Dichtern praktiziert, begegnet in der Verkoppelung von Singen und Liebe. Auch Reinmar kennt sie, setzt dabei freilich oft eigene Akzente.⁴⁷ So singt das Ich seiner Lieder nicht nur zu Ehren dessen, was ihm lieb und teuer ist (MF 150,10, II, V. 1–3) oder ausschließlich auf Befehl der glückverheißenden Frau (MF 163,23, VI, V. 8–9), selbst wenn ihm seine *rede* nichts Gutes einträgt. Auch an anderer Stelle – in der ersten Strophe von MF 156,27 (Fassung A) – klagt es in der Doppelrolle von Werbendem und Sänger, so viel wie kein anderer ohne Aussicht auf Liebe und Erhörung gesungen zu haben. Der Zweifel am Erfolg hat den Sänger nun in seiner Kunst verstummen lassen, was ihn freilich geradewegs in einen „performativen Selbstwiderspruch“ führt,⁴⁸ reflektiert er doch weiterhin singend über seine Misere (→ Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs). Das Festhalten am Gestus der Klage impliziert, wie etwa auch in MF 154,32, ein Festhalten am Liedtyp der Klage; die *triuwe*, mit der das Ich in seinem Minneleid verharrt, erweist sich unter diesem Aspekt auch als eine poetologische Kategorie, nämlich als *triuwe* zum eigenen Liedschaffen und zum Konzept der Hohen Minne. Die zweite Strophe von MF 158,1 (Fassung A und *BC) enthält einen poetologischen Kommentar zum eigenen Gesang: Das Ich verteidigt sich hier gegen jene, die seiner anhaltenden Klage mit Unverständnis begegnen. Gegen Spott und Kritik führt es die Authentizität seiner Rede und der darin zum Ausdruck gebrachten Erfahrung ins Feld: Nur der könne von Freude sprechen, dem sie auch widerfahre.⁴⁹ In *Ich wil allez gâhen* (MF 170,1) verbindet sich die Klage über die bislang vergebliche Werbung mit einer (bei Reinmar seltenen) Klage über die Konkurrenz (IV). Auch wenn diese nichts zu sagen habe, verhindere sie doch, dass das Ich der Dame seine Wünsche vortragen kann. Diese Aussage lässt sich auch poetologisch lesen: als kritische Auseinandersetzung mit der Sangeskunst der anderen, die nicht sprechen können, ihr künstlerisches Metier also nicht beherrschen.

Andernorts spricht Reinmar weniger dezent vom Rang seiner Dichtung. In der ersten Strophe von MF 159,1 sagt er mit dem Lobpreis seiner *vrouwe* allen anderen – Damen wie Lobrednern – Matt an und macht damit den Vorrang seiner Kunst vor der Konkurrenz geltend.⁵⁰ Auch im Lied *Ich gehabe mich wol* (MF 175,1) betont er selbstbewusst das eigene Können, wenn er beklagt, so viel Kunst an die Geliebte verschwen-

⁴⁷ Vgl. dazu OBERMAIER 1995, 64–89.

⁴⁸ Vgl. MÜLLER 2001 [1999].

⁴⁹ Eine Verteidigung der Authentizität des Gefühls und damit auch, selbstreferentiell, der Minneklage findet sich z. B. auch in MF 165,10, V oder in MF 175,1, II.

⁵⁰ KASTEN 1995, 833.

det zu haben: *waz ich guoter rede hân verlorn! | jâ, die besten, die ie man gesprach* (IV, V. 3–4).⁵¹ Und wenn sein Sänger-Ich darüber spekuliert, nach seinem Tod die zu Lebzeiten ausbleibende Anerkennung zu erfahren (V, V. 6–7), stilisiert es sich als verkanntes Genie.

Der enge Zusammenhang von Werben und Singen wird auch aus der Sicht der Frau reflektiert. Im Lied *Lieber bote, nu wirp alsô* (MF 178,1) bittet die Frau in ihrer Bedrängnis, der Mann, dem sie ja von Herzen zugetan sei, möge die *rede* unterlassen, *dier jungest sprach zuo mir* (IV, V. 4, ähnlich auch II, V. 4), und Gleiches verlangt sie im Lied *Sage, daz ich dirs iemer lône* (MF 177,10, hier II, V. 2) – ob mit *rede* jeweils die Forderung nach Erhörung oder das werbende Singen allgemein gemeint ist, bleibt offen. Auf dieses Verbot nimmt jedenfalls die Minneklage *Daz beste, daz ie man gesprach* (MF 160,6) inhaltlich Bezug,⁵² wenn das Ich eingesteht, mit einer *rede* nicht nur Aufmerksamkeit und Interesse der Frau geweckt (II, V. 1–3), sondern es sich durch ein allzu offenerherziges Geständnis mit ihr verdorben zu haben (III, V. 5–12) und nun mit dem Wunsch, sie mit *rede* ganz zu verschonen, konfrontiert zu sein (III, V. 14–15; ähnlich auch MF 156,27, II, V. 6–10). Diesen Wunsch scheint das Ich der Klage auch erfüllt zu haben, wenn man seiner (freilich wieder im performativen Selbstwiderspruch mündenden) Erklärung von MF 163,23, VI, V. 8–9, Glauben schenken darf: *si saelic wîp enspreche: „sinc!“, | niemer mî gesinge ich liet.* Im Frauenlied *Ungenâde und swaz ie danne sorge was* (MF 186,19) neigt die Sprecherin dazu, das Singverbot wieder zurückzunehmen, zumindest zeigt sie Reue, dem Mann die *rede* untersagt zu haben. Und der letzte der dilemmatischen Frauenmonologe (MF 192,25) präsentiert eine Sprecherin, die sich der schönen *rede* des liebenden und begehrenden Mannes entziehen will, dies aber nicht kann. Das Entscheidende aber ist: Die Frauenrede führt, einmal mehr, einmal weniger, die Faszinationskraft des Minnesangs vor Augen; sie behauptet seine Macht und qualifiziert die Rede des Sängers als schöne, wenn auch erfolglose Kunst. Damit avanciert sie aber zum „Medium des dichterischen Selbstlobs“⁵³.

Auch wenn in diesen Textbeispielen die Rollen von Liebendem und Sänger ineins fallen, so rückt doch immer stärker die Rolle des Künstlers in den Vordergrund, „ohne daß die enge Verbindung zur Rolle des Werbenden aufgegeben würde“⁵⁴. In zwei Liedern wird diese Verbindung indes ganz aufgehoben: in MF 184,31, in dem das Ich nur noch sich als Minnesänger und die heilende Kraft seiner Kunst preist (s. o.), und in MF 168,30, in dem der Sänger sich zum Frohsinn bekennt und erklärt, ganz auf die Wünsche des Publikums eingehen zu wollen (s. o.). Damit aber wird der fiktive Status der Sangeskunst behauptet und der Minnesang als Kunstprodukt deklariert, nicht

⁵¹ Eine ähnlich hohe Einschätzung der eigenen Kunst findet sich auch in MF 160,6, I, und in MF 163,23, I, V. 1–2.

⁵² Zu den formalen Bezügen zwischen dieser Klage und MF 178,1 vgl. VON KRAUS 1919, 43.

⁵³ KASTEN 1995, 882.

⁵⁴ OBERMAIER 1995, 73.

anders als in der dreistrophigen Fassung des Lieds *Langez swîgen hêt ich mir gedâht* (L 72,31 / KLEIN 68a), die Handschrift b als Reinmar-Lied bewahrt hat.

Und noch einmal anders gelagert sind all jene Lieder, die sich – wie etwa die Minneklagen MF 156,27, MF 158,1, MF 169,9 und MF 172,23 oder das Kreuzlied MF 181,13 – durch einen notorisch hohen Abstraktionsgrad auszeichnen. Diese Lieder halten die *vrouwe* nicht einmal mehr als Begriff präsent, operieren vielmehr durchgängig mit semantisch unterspezifischen Formulierungen wie *ein liep* oder *si* und lassen damit offen, von wem überhaupt gesprochen wird. Man hat neuerdings vorgeschlagen, diese Lieder als eine „Dichtung mit doppeltem Boden“⁵⁵ zu lesen, in der verschiedene Sinnebenen übereinandergeblendet sind.⁵⁶ Die leidenschaftliche Ergebenheitserklärung *stirbet sî, sô bin ich tôt* (MF 158,1, III, V. 8) z. B. ließe sich demnach nicht nur als Ausdruck der extremen Abhängigkeit des Ichs von seiner Dame verstehen, sondern auch als Beispiel für implizite Selbstthematisierung: als Ergebenheitsadresse eines Berufsdichters, der auf die *werlte*, nämlich das höfische Publikum, existentiell angewiesen ist, und/oder als Bekenntnis zur Kunst des Minnesangs, die für den Minnesänger Lebensgrundlage schlechthin ist.

Zu den expliziten Formen der Selbstthematisierung sind hingegen alle kommentierenden und parodistischen Bezüge auf eigene oder anderer Sänger Lieder zu zählen. Sie gehören teils in den Umkreis der sogenannten ‚Reinmar-Walther-Fehde‘⁵⁷, zeigen jedenfalls ein dichtes Geflecht literarischer Beziehungen an, das noch nicht vollständig erkundet ist. Als Parodie auf Walthers Lindenlied L 39,11 hat MERTENS MF 199,25 gedeutet,⁵⁸ und eine Parodie – gleichfalls auf Walther L 39,11 – hat ASHCROFT auch für MF 203,24 erwogen.⁵⁹ Eine Antwort Reinmars auf Walthers Parodie *Ein man verbiutet ein spil âne phliht* (L 111,22), vielleicht auch auf dessen Preislied L 56,14 ist das Lied *Herzeclicher vröide wart mir nie sô nôt* (MF 196,35), mit dem er sich heftig gegen den Vorwurf der *unmâze* wehrt, den er sich mit seinem hyperbolischen Frauenpreis MF 159,1 eingehandelt hatte.

7 Formaspekte

Reinmars Œuvre zeichnet sich durch einen großen Tönereichtum aus. Vielfach variierte Strophenform ist, wie immer im klassischen Minnesang, die Kanzone (→ Metrik

⁵⁵ MOHR 1967, 9.

⁵⁶ Vgl. KLEIN 2020.

⁵⁷ Zur Kritik an den Prämissen dieses Forschungsparadigmas und zur Neubewertung der literarischen Polemik zwischen Walther und Reinmar vgl. SCHWEIKLE 1986; SCHWEIKLE 2002a, 20–22; TERVOOREN 1989; SCHOLZ 1999, 129–142, sowie den Artikel zu → Walther von der Vogelweide im vorliegenden Handbuch.

⁵⁸ Vgl. MERTENS 1983.

⁵⁹ Vgl. ASHCROFT 1982.

und Formanalyse). Abweichungen von dieser Form – Reimpaarstrophen bei MF 156,10 und MF 182,14, Periodenstrophe bei MF 180,28 – signalisieren stets auch konzeptionelle Abweichungen. Insgesamt lassen sich elf Grundmuster unterscheiden (zwei mehr als in der Minnelyrik Walthers; die folgenden Zahlen wiederum bezogen auf die Ausgabe MF): (1) sechszeilige Strophen mit zweizeiligen Stollen und zweizeiligem Abgesang (neunmal), (2) siebenzeilige Strophen mit zweizeiligen Stollen und dreizeiligem Abgesang (22-mal), (3) achtzeilige Strophen mit zweizeiligen Stollen und vierzeiligem Abgesang (zehnmal), (4) achtzeilige Strophen mit dreizeiligen Stollen und zweizeiligem Abgesang (einmal), (5) neunzeilige Strophen mit zweizeiligen Stollen und fünfzeiligem Abgesang (zehnmal), (6) neunzeilige Strophen mit dreizeiligen Stollen und dreizeiligem Abgesang (einmal), (7) zehnzeilige Strophen mit zweizeiligen Stollen und sechszeiligem Abgesang (viermal), (8) zehnzeilige Strophen mit dreizeiligen Stollen und vierzeiligem Abgesang (einmal), (9) elfzeilige Strophen mit dreizeiligen Stollen und fünfzeiligem Abgesang (zweimal), (10) 13-zeilige Strophen mit vierzeiligen Stollen und fünfzeiligem Abgesang (einmal), (11) 16-zeilige Strophen mit dreizeiligen Stollen und zehnzeiligem Abgesang (einmal). Die Stollen sind also in der Regel zweizeilig (Reimfolge ab, ab), nämlich in 54 Liedern; selten umfassen sie drei Zeilen (mit der Reimfolge abc, abc, einmal auch aab, ccb; z.B. MF 160,6; MF 186,19; MF 199,25) oder vier (MF 187,31), und nur einmal sind sie ungegliedert (MF LXVII). Hochvariant ist hingegen aufs Ganze gesehen die Reimanordnung beim Abgesang: Die einfachsten Formen stellen Reimpaar cc, Dreireim ccc und Waisenterzine cxc dar, öfter auch in Kombination; den Abgesang bilden dann zwei Reimpaare ccdd (diese gelegentlich auch um eine Zeile c verlängert) oder ein Reimpaar cc plus eine (Waisen-) Terzine ddd beziehungsweise dxd. Komplexere Varianten ergeben vier durch Kreuzreim oder umarmenden Reim gebundene Zeilen (cdcd beziehungsweise cddc), vor allem, wenn diesen noch ein Reimpaar vorausgeht (ccdede), oder auch zwei Reimpaare plus zwei Terzinen (ccdefegfg). Zusätzliche Variationsmöglichkeiten bietet der Versbau: Die Verse in Reinmars Liedern sind fast immer von ungleicher Länge; die Zahl der Takte und Hebungen bewegt sich meist zwischen vier und sechs, gelegentlich kommen kürzere Verse mit zwei oder drei Hebungen und längere mit sieben oder acht hinzu. Isometrische Strophen oder Strophenteile sind selten. Auffällig ist allerdings das Übergewicht der männlichen Kadenz.

Für eine Reihe von Liedern hat man formalästhetische Anleihen bei der Trobador- und Trouvèreyrik festgestellt (→ Altokzitanische Lyrik, → Liebeslyrik in Nordfrankreich); sie sind insgesamt von größerer Bedeutung als die inhaltlichen Bezüge.⁶⁰ Für Lied MF 183,33 ist die Kontrafaktur eines Lieds Wilhelms IX. von Aquitanien gesichert, und MF 194,18 ist nicht nur formal, sondern auch inhaltlich eng verwandt mit Lied PC 167,37 des Trobadors Gaucelm Faidit.⁶¹ Vor allem hat sich Reinmar aber von der

⁶⁰ Zu den formalen Bezügen, Motiventlehnungen und Systemreferenzen vgl. den Überblick bei BAUSCHKE 2012, 185–199.

⁶¹ Zu der in MF 162,7 adaptierten Strophe des Trobadors Gace Brûlé vgl. Anm. 36.

romanischen Reimtechnik inspirieren lassen; Indizien dafür sind die Anreimung in den Liedern MF 154,32 und MF 191,7, die Durchreimung in den Liedern MF 193,22, MF 195,3, MF LXV und MF LXVII, der strophenübergreifende Kornreim in MF 154,32, die Mittelreime in MF 160,6 sowie die Binnenreime und grammatischen Reime in MF 198,4. Dieses Lied übernimmt überdies die (Binnen-)Reimwörter der letzten zwei Zeilen in den Aufgesang der nächsten Strophe, folgt also dem Prinzip der *coblas cap-caudadas*; Lied MF LXVI gehorcht hingegen dem Prinzip der *coblas unisonans*, d. h., die zweite Strophe nimmt die Reime der ersten Strophe wieder auf. Sieht man von den beiden neumierten Strophen MF 177,10, I und MF 203,10, I in der Handschrift der Carmina Burana ab, ist für keines der Lieder Reinmars eine Melodie erhalten (→ Melodien zu Minneliedern); ihre Artifizialität lässt sich nur noch über die hochgradige Formvarianz, über Stilfiguren und Reimkunst fassen (→ Form- und Klangkunst), ansonsten ist Reinmars Liedkunst, wie die aller Minnesänger, verstummt.

Literatur

- JEFFREY ASHCROFT: Der Minnesänger und die Freude des Hofes. Zu Reinmars Kreuzliedern und Witwenklage. In: Poesie und Gebrauchslyrik im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978. Hg. von VOLKER HONEMANN u. a. Tübingen 1979, 219–237.
- JEFFREY ASHCROFT: *Ungeföge dæne*: Apocrypha in Manuscript E and the Reception of Walther's Minnesang. In: OGS 13 (1982), 57–85.
- JEFFREY ASHCROFT: *Obe ichz lâze oder ob ichz tuo*. Zur Entstehung und Funktion des dilemmatischen Frauenmonologs (Reinmar, Walther und [Pseudo]-Hausen). In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von CYRIL EDWARDS, ERNST HELLGARDT und NORBERT H. OTT. Tübingen 1996 (Publications of the Institute of Germanic Studies 56), 57–65.
- RICARDA BAUSCHKE: Minnesang III. Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. In: GLMF 3: Lyrische Werke. Hg. von VOLKER MERTENS und ANTON TOUBER. Berlin u. a. 2012, 183–230.
- HANS-JOACHIM BEHR: Die Aporie als Denkform. Zur Verwendung konventioneller Sprach- und Literaturmuster in den Liedern Reinmars (von Hagenau). In: ZfdPh 112 (1993), 344–357.
- KARIN BREM: Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Berlin 2003 (Studium litterarum 5).
- ELKE BRÜGGEN: Die Wort gewordene Frau. Zur Vertextung ‚weiblicher‘ Selbstreflexion in Reinmars Lyrik. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium. Oxford 2005. Hg. von BURKHARD HASEBRINK u. a. Tübingen 2008, 225–245.
- THOMAS CRAMER: Kübel und Pinsel. Parodierte Reinmar Walther? In: Walther lesen: Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Festschrift für Ursula Schulze zum 65. Geburtstag. Hg. von VOLKER MERTENS und ULRICH MÜLLER. Göppingen 2001 (GAG 692), 133–146.
- ALBRECHT HAUSMANN: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen u. a. 1999 (BiblGerm 40).
- ALBRECHT HAUSMANN: Reinmar der Alte. In: DLL 4 (2012), 136–149.
- FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen u. a. 1995 (BiblGerm 32).

- CHRISTOPH HUBER: Liebesfiktion und Lehre. Zum didaktischen Potential des Minneliedes (Heinrich von Morungen, MF 127,34; Reinmar, MF 162,7; Konrad von Würzburg 13) In: Von Heiligen, Rittern und Narren. Mediävistische Studien für Hans-Joachim Behr zum 65. Geburtstag. Hg. von INGRID BENNEWITZ und WIEBKE OHLENDORF. Wiesbaden 2014, 25–40.
- GERT HÜBNER: Minnesang als Kunst. Mit einem Interpretationsvorschlag zu Reinmar MF 162,7. In: Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik. Hg. von ALBRECHT HAUSMANN, unter Mitwirkung von CORNELIA LOGEMANN und CHRISTIAN RODE. Heidelberg 2004 (Euphorion-Beiheft 46), 139–164.
- WILLIAM E. JACKSON: Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song („Frauenlied“ and „Frauenstrophe“) of Reinmar der Alte. Amsterdam 1981 (German Language and Literature Monographs 9).
- WILLIAM E. JACKSON: Das Kreuzzugsmotiv in Reinmars Lyrik. In: GRM 43 (1993), 144–166.
- INGRID KASTEN: *geteilte spil* und Reinmars Dilemma MF 165,37. Zum Einfluß des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur. In: Euphorion 74 (1980), 16–54.
- INGRID KASTEN: Frauendienst bei Troubadours und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts. Heidelberg 1986 (GRM-Beiheft 5).
- INGRID KASTEN: Weibliches Rollenverständnis in den Frauenliedern Reinmars und der Comtessa de Dia. In: GRM 37 (1987), 131–146.
- INGRID KASTEN: Das Frauenlied. Reinmar: *Lieber bote, nu wirp alsô*. In: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Hg. von HELMUT TERVOOREN. Stuttgart 1993 (RUB 8864), 111–128.
- INGRID KASTEN: Kommentar. In: KAS, 551–1071. [1995]
- BEATE KELLNER: Hohe Lieder der Freude. In: Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider. Hg. von DERS., LUDGER LIEB und STEPHAN MÜLLER, unter Mitarbeit von JAN HON und PIA SELMAYR. Heidelberg 2015 (GRM-Beiheft 69), 163–188.
- BEATE KELLNER: Spiel der Liebe im Minnesang. Paderborn 2018.
- DOROTHEA KLEIN: Implizite Selbstthematisierung bei Reinmar. In: Formen der Selbstthematisierung in der vormodernen Lyrik. Hg. von DERS. Hildesheim 2020 (Spolia Berolinensis 39), 409–430.
- GISELA KORNKRUMPF: Einführung. In: Die Lieder Reinmars und Walthers von der Vogelweide aus der Würzburger Handschrift 2º Cod. Ms. 731 der Universitätsbibliothek München. Faksimile mit einer Einführung von DERS. Wiesbaden 1972, 9–19.
- GISELA KORNKRUMPF: Reinmar der Alte. In: KILLY 9 (2010), 534–537.
- CARL VON KRAUS: Die Lieder Reimars des Alten. Bd. 1: Die einzelnen Lieder. München 1919 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 30/4).
- RÜDIGER KROHN: Ergänzung im Gegensang. Anmerkungen zu Reinmars (?) Lied ‚Herre, wer hât sie begozzen‘. In: *Ist zwîvel herzen nâchgebûr*. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag. Hg. von RÜDIGER KRÜGER, JÜRGEN KÜHNEL und JOACHIM KUOLT. Stuttgart 1989 (Helfant-Studien 5), 43–62.
- FRIEDRICH MAURER: Die „Pseudoreimare“. Fragen der Echtheit, der Chronologie und des „Zyklus“ im Liedercorpus Reinmars des Alten. Heidelberg 1966 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1966/1).
- VOLKER MERTENS: Reinmars „Gegensang“ zu Walthers „Lindenlied“. In: ZfdA 112 (1983), 161–177.
- VOLKER MERTENS: Walthers Reinmar. Die Reinmar-Nachruf-Strophen. In: Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Festschrift für Ursula Schulze zum 65. Geburtstag. Hg. von DEMS. und ULRICH MÜLLER. Göppingen 2001 (GAG 692), 105–132.
- WOLFGANG MOHR: Die ‚vrouwe‘ Walthers von der Vogelweide. In: ZfdPh 86 (1967), 1–10.

- JAN-DIRK MÜLLER: Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar [zuerst 1999]. In: DERS.: *Minnesang und Literaturtheorie*. Hg. von UTE VON BLOH und ARMIN SCHULZ, gemeinsam mit MANUEL BRAUN u.a. Tübingen 2001, 209–231.
- SABINE OBERMAIER: Von Nachtigallen und Handwerkern. „Dichtung über Dichtung“ in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen 1995 (Hermaea NF 75).
- HERMANN PAUL: Kritische Beiträge zu den minnesingern. In: PBB 2 (1876), 406–560.
- ALEXANDER RUDOLPH: Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge. Berlin u.a. 2018 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 28).
- MANFRED GÜNTER SCHOLZ: Walther von der Vogelweide. Stuttgart u.a. 1999 (SM 316).
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Reinmar der Alte. Grenzen und Möglichkeiten einer Minnesangphilologie. Habil. (masch.). Tübingen 1965.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Die Fehde zwischen Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten. Ein Beispiel germanistischer Legendenbildung. In: ZfdA 115 (1986), 235–253.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Reinmar der Alte. In: ³VL 7 (1989), 1180–1191.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Einleitung. In: REI, 11–72. [2002a]
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Kommentar. In: REI, 303–390. [2002b]
- HELMUT TERVOOREN: Reinmar und Walther. Überlegungen zu einem autonomen Reinmar-Bild. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hg. von HANS-DIETER MÜCK. Stuttgart 1989 (Kulturstissenschaftliche Bibliothek 1), 89–105.
- HELMUT TERVOOREN: Reinmar-Studien. Ein Kommentar zu den „unechten“ Liedern Reinmars des Alten. Stuttgart 1991.
- HELMUT TERVOOREN: Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik. In: „Dâ hærret auch geloube zuo“. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstages. Hg. von RÜDIGER KROHN in Zusammenarbeit mit WULF OTTO DREESSEN. Stuttgart u.a. 1995, 195–204.
- HELMUT TERVOOREN: Brauchen wir ein neues Reinmar-Bild? Überlegungen zu einer literaturschichtlichen Neubewertung hochhöfischer deutscher Lyrik [zuerst 1986]. In: DERS.: *Schoeniu wort mit süezeme sange*. Philologische Schriften. Hg. von SUSANNE FRITSCH und JOHANNES SPICKER. Berlin 2000 (PhStQ 159), 220–232.
- FRANZ JOSEF WORSTBROCK: Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230 [zuerst 2001]. In: DERS.: Ausgewählte Schriften. Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters. Hg. von SUSANNE KÖBELE und ANDREAS KRASS. Stuttgart 2004, 87–101.
- NICOLA ZOTZ: Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang. Heidelberg 2005 (GRM-Beiheft 19).