

Renate Dürr, Annette Gerok-Reiter,
Andreas Holzem, Steffen Patzold (Hg.)

Religiöses Wissen im vormodernen Europa

Schöpfung – Mutterschaft – Passion

2019

Ferdinand Schöningh

Umschlagabbildung:

Michael Wolgemut, Der Astronom, Holzschnitt, um 1490. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 663-115

bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Jörg P. Anders

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Verlag Ferdinand Schöningh, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.schoeningh.de

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-506-78223-6 (hardback)

ISBN 978-3-657-78223-9 (e-book)

Maria als Reflexionsfigur zwischen Religion, Minnediskurs und Ästhetik

Semantische Traversalen im Werk Frauenlobs

Annette Gerok-Reiter

Die mittelhochdeutsche Lyrik greift mariologisches und marianisches Wissen vielfach auf – in der Darstellung von Marienleben, in der Überblendung der höchsten vrouwe und der Minnedame im Hohen Minnesang, im expliziten Marienpreis. Besonders komplexe Formen der Adaptationen finden sich im Werk Frauenlobs am Ende des 13. Jahrhunderts. Dabei spielen die spärlichen Geburtsberichte (Lk, Mt), die apokryphe Überlieferung, vor allem aber auch Rückgriffe auf die Apokalypse (insbes. Offb 1,12 und Offb 21), das Hohelied sowie die Weisheitsbücher (insbes. Sir 24) eine zentrale Rolle. Entscheidend ist, dass Frauenlob ganz unterschiedliche Mariendeutungen, wie sie sich seit den Anfängen der Marienverehrung in die Tradition in immer neuen Amalgamationen eingeschrieben haben, aufgreift und in einer Fülle an disparaten Anspielungen elaboriert-eigenwillig kombiniert. Theologisches, naturwissenschaftliches und literarisches Wissen wird dabei aufgegriffen und rezipiert sowie in den Verfahren der ästhetischen Korrelation und Überblendung neu kommentiert und transformiert. Damit vermittelt Frauenlob nicht nur Expertenwissen in den Raum der höfischen Laienkultur hinein in Hinblick auf spezifische Deutungstraditionen und Funktionalisierungen der Marienfigur, sondern dynamisiert dieses Wissen zugleich mit Auswirkungen auf neue Geschlechter-, Minne-, ja selbst Autor-konzeptionen. Das Konzept des religiösen Wissens erlaubt es, gerade diesen doppelseitigen Wirkungsbezug herauszuarbeiten.

Zum großen literarischen Aufbruch der Volkssprachen im 12. Jahrhundert gehört auch der Beginn einer weltlichen Lyrik, die sich im deutschsprachigen Bereich in drei Gattungszweigen entfaltet: dem Minnesang, dem Sangspruch sowie dem Leich. Man hat den Beginn der mittelhochdeutschen Lyrik, insbesondere die Gattung des Minnesangs, vielfach als Ausdruck eines neuen weltzugewandten Sprechens verstanden, das sich aus dem klerikalen Rahmen befreie und seinen neuen sozialen Ort an den Höfen erlange, um hier in bisher ungewohnter Weise Modelle der Ich-Konstitution, der personalen Minne, der Emotionsentfaltung, ja neuer Geschlechter- und Gesellschaftsordnungen im Freiraum des poetischen Entwurfs zu entwickeln und zu diskutieren. Die scharfe Kritik an diesem Aufbruch von klerikaler Seite her bestätigt

diese These.¹ Zugleich wurde jedoch auch die entgegengesetzte Position vertreten: Die mittelhochdeutsche Lyrik – und auch hier wieder paradigmatisch der Minnesang – sei aus der klerikalen Welt heraus entstanden,² die klerikale *curialitas* sei Anfang und Grundlage des Neuaufbruchs.³ Bei diesem Ansatz konnte man sich auf die erotisch-klerikale Kultur lateinischer Freundschafts- und Liebesbriefe berufen,⁴ auf den zum literarischen Topos verdichteten Wettstreit, ob der Ritter oder der Kleriker der bessere Liebhaber sei, wie ihn etwa die *Carmina Burana* bezeugen,⁵ vor allem aber auf die religiöse Thematik und Motivik, die in der Lieddichtung insgesamt – man denke etwa an die Kreuzzugslyrik, das geistliche Tagelied oder den religiösen Leich –, durchaus aber auch im Minnesang anzutreffen seien.

Sowohl für die Ablösungs- als auch für die Fortschreibungsthese lassen sich gute Argumente finden. Von einer strikten Alternative beider Thesen hat sich die Forschung denn auch dezidiert abgewandt.⁶ Verbunden damit

-
- 1 Ein prägnantes Beispiel einer solchen Kritik bildet der Brief des Magisters an eine weibliche Adressatin in jenem Briefwechsel, in den die bekannte Zeilen *Dû bist mîn. ih bin dîn* inseriert sind: Vgl. *Dû bist mîn. ih bin dîn. Die lateinischen Liebes- (und Freundschafts-) Briefe des clm 19411. Abbildungen, Text und Übersetzung*, hg. v. Jürgen Kühnel, Göppingen 1977, Nachweis des Briefwechsels S. 68–93. Zu diesem kulturellen Streit: Annette Gerok-Reiter, „*Dû bist mîn, ich bin dîn* (MF 3,1) – ein Skandalon? Zur Provokationskraft der volkssprachigen Stimme im Kontext europäischer Liebesdiskurse“, in: *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*, hg. v. Udo Friedrich/Manfred Eikermann, Berlin 2013, S. 75–115.
 - 2 Der Ritter habe „vom Kleriker Minne und Minnesang gelernt“, so argumentiert mit Nachdruck: Hennig Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle a.d. Saale 1926, S. 93.
 - 3 Zur kulturhistorischen These über den Minnesang hinaus: Stephen C. Jaeger, *Die Entstehung der höfischen Kultur*, Berlin 2001. Vgl. auch die Deutung der Erziehungsschrift für Klosterschüler Hugos von St. Victor: *De institutione novitiorum* durch Joachim Bumke, „Höfische Körper – Höfische Kultur“, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. v. Joachim Heinze, Frankfurt a.M./Leipzig 1999, S. 67–102.
 - 4 Dazu: Ernstpeter Ruhe, *De amasio ad amasiam. Zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*, München 1975; zur weiteren Diskussion im Kontext der Anfänge des Minnesangs auch: Dieter Schaller, „Zur Textkritik und Beurteilung der sogenannten Tegernseer Liebesbriefe“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 101 (1982), S. 104–121; Helmut Tervooren, „Minnesang, Maria und das ‚Hohelied‘ – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema“, in: *Vom Mittelalter zur Neuzeit* (FS Horst Brunner), hg. v. Dorothea Klein, zusammen mit Elisabeth Lienert/Johannes Rettelbach, Wiesbaden 2000, S. 15–48, hier S. 22.
 - 5 Ein eindruckliches Beispiel bietet das Streitgedicht *De Phyllide et Flora* in: *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer*, hg. v. Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt a.M. 1987, Nr. 92; siehe auch das thematisch ähnliche Streitgedicht Nr. 82.
 - 6 In jüngeren literaturtheoretischen Arbeiten hat insbesondere Sonja Glauch den Wechselbezug wieder stark gemacht: *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens*, Heidelberg 2009.

hat sie jedoch zugleich die Fragenperspektive deutlich verschoben. Maßgeblich konnte nicht mehr eine geistesgeschichtliche Einflussforschung sein, die nach monokausalen oder doch zumindest dominanten, religiös bedingten Genesebedingungen für das Phänomen der mittelalterlichen Lyrik suchte, ohne doch auf diesem Weg zu einem überzeugenden Ziel zu kommen.⁷ Das Interesse richtete sich vielmehr nun von den Genesebedingungen auf die strukturellen, semantischen oder bildlichen Erscheinungsformen, in denen sich die *Interferenz* von religiösen und weltlichen Bezügen, Denkformen sowie Konnotationsräumen nachweisen ließ. Maßgebliche Einzelstudien,⁸ aber auch Sammelbände,⁹ insbesondere aus jüngerer Zeit¹⁰ schärften hier den Blick. Und selbst die Säkularisierungsdebatte¹¹ ließ sich von diesem Ansatz aus, so das Zeugnis des neuesten literaturwissenschaftlichen Sammelbandes *Literarische Säkularisierung im Mittelalter* (2014), von ihrem teleologischen Narrativ entkoppeln: Als lediglich „literarische“ Säkularisierung gefasst, soll sie gerade

-
- 7 In diesem engen Sinn ist etwa der Kritik von Hans Fromm an der These, die Mariendichtung als primären oder gar monokausalen Ursprung des Minnesangs anzusetzen, zu folgen: „Die Blütezeit des Minnesangs hält zum Marienlied betonten Abstand [...]. Bei dieser Lage fehlen der Annahme, die Mariendichtung stelle eine Wurzel des dt. Minnesangs dar, die historischen Voraussetzungen“ (Art. „Mariendichtung“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* [2. Aufl.] 2 [1965], Sp. 271b–291a, hier Sp. 281). Von hier aus mussten dann jedoch auch, wie Tervooren, „Minnesang, Maria und das ‚Hohelied‘“, S. 15f., betont, die Bezüge zur Marienlyrik, insbesondere zum Hohenlied, lange Zeit zum „vernachlässigten Thema“ werden: Die „Ansicht Fromms gab den weiteren Gang der Forschung vor. Die Folge war, daß das *Hohe Lied* fast ausschließlich Gegenstand der Mystikforschung blieb oder in der Forschung zur (späteren) Sangspruchdichtung behandelt wurde“. Methodisch lässt sich dieses Dilemma von den Angeboten der Intertextualitätsdebatte her nicht lösen, jedoch neu reflektieren (vgl. Anm. 13).
- 8 Im Bereich der Lyrik vgl. zum Beispiel Michael Stolz, *Tum-Studien. Zur dichterischen Gestaltung im Marienpreis Heinrichs von Mügeln*, Tübingen/Basel 1996; Susanne Köbele, *Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung*, Tübingen/Basel 2003. Mit kulturhistorischem Zugriff siehe aber etwa auch: Christian Kiening, *Unheilige Familien. Sinnmuster mittelalterlichen Erzählens*, Würzburg 2009.
- 9 Christoph Huber/Burghart Wachinger/Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*, Tübingen 2000.
- 10 Peter Strohschneider (Hg.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2006.
- 11 Angesichts des Sachverhalts, dass der Begriff der ‚Säkularisierung‘ als Erklärung der Veränderungen der Moderne mit breitem Forschungskonsens überholt erscheint (vgl. etwa aus mediävistischer Sicht: Christian Kiening, „Zwischen Mittelalter und Neuzeit? Probleme der Epochenschwellenkonzeption“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 49/3 [2002], S. 264–277; aus religionssoziologischer Sicht: Detlef Pollack, *Säkularisierung – ein moderner Mythos? Studien zum religiösen Wandel in Deutschland*, Tübingen 2003, resümierend: S. 1), ist umso erstaunlicher, wie virulent gerade in den letzten Jahren die Debatte wieder geführt wird. Siehe in kulturhistorischer Perspektive:

dem grand récit eines umfassenden Epochenentwurfs entzogen bleiben, eben weil literarische Säkularisierungsprozesse heuristisch immer nur im Rückbezug auf asymmetrisch verlaufende Sakralisierungsphänomene angemessen reflektiert werden können.¹²

Vor diesem Hintergrund möchte auch der vorliegende Beitrag nicht im Sinn einer genetischen, sondern im Sinn einer phänomenologischen Untersuchung ansetzen und nach inhaltlichen, ästhetischen und funktionalen Indices religiösen Wissens in mittelalterlichen Texten fragen. Dabei engt der Beitrag seinen Blick dreifach ein: Aus dem weiten Spektrum religiöser Motivik richtet sich das Interesse auf den spezifischen Bereich des Transfers und der Transformation mariologischer und marianischer Aspekte in der mittelalterlichen Lyrik. Innerhalb der Lyrik setzt er bei Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob (gest. 1318), an. Eben hier fokussiert er drei repräsentative Beispiele.

Der Blick auf die mariologischen und marianischen Aspekte rechtfertigt sich durch den Bestand: So kommt in allen drei lyrischen Gattungszweigen dem (indirekten) Bezug auf Maria durchaus besonderes Gewicht zu – sei dies in der Mariendarstellung des Sangspruchs, in der Verwandtschaft der Verehrung der unnahbaren *vrouwe* des Minnesangs mit der Marienverehrung oder im oftmals komplexen Marienpreis der hochartifizialen Leichdichtung.

Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge 2007, oder Karl Gabriel/Christel Gärtner/Detlef Pollack (Hg.), *Umstrittene Säkularisierung. Soziologische und historische Analysen zur Differenzierung von Religion und Politik*, Berlin 2012; in ästhetischer Perspektive mit tendenziell traditionellem Ansatz: Silvio Vietta/Herbert Uerlings (Hg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung I. Von der Renaissance zur Romantik*, München 2008; Silvio Vietta/Stephan Porombka (Hg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung II. Die klassische Moderne*, München 2009, oder auch: Jürgen Peper, *Ästhetisierung als Zweite Aufklärung. Eine literärästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*, 2., vollst. überarb. u. erw. Aufl., Bielefeld 2012.

- 12 Susanne Köbele/Bruno Quast (Hg.), *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin 2014. Vgl. hier insbesondere die reichhaltige Einleitung der Herausgeber mit kritischer Sichtung des gegenwärtigen Forschungsstandes S. 9–20. Der ebendort vorgestellte Zugriff erweist sich – nicht begrifflich, wohl aber konzeptuell – als besonders anschlussfähig für das Forschungsprogramm des Graduiertenkollegs „Religiöses Wissen“: „Säkularisierung kann – standortabhängig – immer auch als Sakralisierung des Weltlichen erscheinen. Aufgrund dieser perspektivischen Ambivalenz und immanenten Asymmetrie macht die Säkularisierungskategorie sich angreifbar. Widersteht man ihren suggestiven Fortschritts- und Verfallsimplikationen und weist schlichte Dichotomien ab, können perspektivische Inversionen oder paradoxe Gegenläufigkeiten ins Zentrum rücken. Unter dieser Voraussetzung kann, wie wir hoffen, gerade der Sonderfall literarischer Säkularisierung im Mittelalter für die Beschreibung ambivalenter Transformationen des Religiösen eine Kategorie von großer historisch-systematischer Differenzierungskraft sein“, und dies heißt dann auch: um zu zeigen, dass „die epochale Leitdifferenz ‚geistlich-weltlich‘ immer wieder ineinander umschlage[]“ (ebd., S. 20).

Mariologisches Offenbarungs- und bereits vielfach ausgestaltetes religiöses Wissen bilden so gleichsam einen gewichtigen Kontext¹³ der lyrischen Produktionen.

Um die Transformationen der Marienfigur und des damit verbundenen religiösen Wissens im Kontext der literarischen Produktionen zu verfolgen, eignet sich insbesondere das Œuvre des Dichters Heinrich von Meißen, denn dessen schon zu Lebzeiten verbreiteter ‚Künstlertitel‘ *Vrouwenlop* ist Programm: Frauenlobs umfassendes, ausschließlich lyrisches Œuvre, das etwa 300 Spruchstrophen, drei Leiche und sieben Minnelieder umfasst, richtet sich in immer wiederkehrenden Variationen auf das Lob der *vrouwe*, insbesondere das Lob der höchsten *vrouwe*: Maria. Wie kein anderer mittelalterlicher Dichter hat Frauenlob dieses Lob artifiziell – angereichert mit theologischem, naturwissenschaftlichem sowie literarischem Wissen – in rasanten Gedankenbewegungen und Diskursengführungen entfaltet. Den hohen Stellenwert des *vrouwenlop*-Themas, gleichsam das ‚Markenzeichen‘ des Dichters, belegt auch das Autorenbild in der *Manessischen Liederhandschrift* (Abb. 13.1):

In jener für den höfischen Minnesang, insbesondere das Modell der Hohen Minne so bestimmenden Dreieckskonstellation von Sänger, Dame und Gesellschaft – wobei die Gesellschaft hier zugleich das musikalische Ensemble bietet – präsentiert sich der Dichter zum einen als Werbender im Minnedienst um Maria, zum anderen als Mittler zwischen dem Kollektiv und der

13 Dass die Rückkoppelung an einen präzise umrissenen Prätext und damit der methodische Zugriff über einen engen Intertextualitätsbegriff, wie ihn etwa Karlheinz Stierle fasst, durchaus möglich ist, zeigt eindrücklich der Beitrag von Britta Bußmann in diesem Band, S. 353–373. Der Regelfall dürfte dies im Bereich der mariologischen Adaptationen angesichts der kargen biblischen Vorgaben einerseits, der vielschichtigen und oftmals in ihren Ursprüngen und Verläufen diffusen Traditionsbildung der Marienverehrung andererseits nicht sein. Will man nicht mit Julia Kristeva vom ‚texte général‘ ausgehen (vgl. Michail Bachtin, „Das Wort, der Dialog und der Roman“, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, hg. v. Jens Ihwe, Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375), was keinerlei spezifische Bindung und Hirschreibung mehr erlauben würde, bietet allenfalls der Begriff der „Systemreferenz“ – im Gegensatz zur „Einzeltextreferenz“ – von Manfred Pfister/Ulrich Broich, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, insbes. S. 41–56, einen möglichen Anhaltspunkt. Doch die mariologische und marianische Tradition wird man kaum als „System“, weder in textueller Hinsicht noch diskursanalytisch oder gar gattungstypologisch, fassen können. Die mediale Vielfalt und Gattungsvarianz der Überlieferung ist zu groß, der oft kaum zu scheidende Anteil von Experten- und Laienwissen verwischt klare Diskursgrenzen. Auch die fünf Klassifizierungsmodi bei Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, bieten für diesen speziellen Fall kein adäquates Angebot. Insofern halte ich an dem – zugegeben – unscharfen, doch flexiblen und daher am besten treffenden Begriff des ‚Kontextes‘ fest.



ABBILDUNG 13.1 *Meister Heinrich Frauenlob* (fol. 399r), aus: *Codex Manesse* (Cod. Pal. germ. 848), Zürich, ca. 1300–1340, Deckfarben auf Pergament, 350 × 250 mm, Heidelberg, Universitätsbibliothek.

höchsten *vrouwe*, damit auch als Vermittler des religiösen Wissens über sie, und schließlich als souveräner Sänger ihres Lobes, dem wegen dieser Könnerschaft eine erhobene Position, somit Ruhm gebührt. Der thematische Schwerpunkt des Frauenlobs im Sinn des Lobes der höchsten *vrouwe* sowie die große Reputation Heinrichs dürften denn auch dazu beigetragen haben, dass dem weitgereisten und gelehrten Dichter,¹⁴ der mit Peter von Aspelt, seit 1306 Erzbischof in Mainz, wohl in engem Kontakt stand, ein Begräbnis im Mainzer Dom oder doch zumindest der Mythos davon zugestanden wurde.¹⁵

Die Auswahl der drei Beispiele orientiert sich schließlich an den drei Gattungszweigen: Sangspruch, Minnelyrik und Leich. Hier soll ein möglichst breites Spektrum an thematischen Zusammenhängen der Adaptation mariologischen Wissens deutlich werden. Von hier aus ist zu prüfen, inwiefern die systematischen Leitfragen des vorliegenden Sammelbandes helfen können, einerseits Inszenierungsmodi und Funktionen mariologischen Wissens innerhalb eines Œuvres zu bestimmen, dessen Autor sich dem *vrouwenlop* programmatisch verschrieben hat. Andererseits soll von herausragenden Paradigmen aus Einblick in den Facettenreichtum der lyrischen Transformationsprozesse mariologischen und marianischen Wissens um 1300 und ihrer jeweiligen Transformationsverfahren gegeben werden.

Nach einem kursorischen Überblick über die wichtigsten mariologischen Rekurrenzen der mittelalterlichen Lyrik ist somit anhand der ausgewählten Beispiele zu klären: Welche biblischen Prätexte, marianischen Leitbilder oder mariologischen Metaphern und Symbole bilden den Referenzrahmen für Frauenlobs Reflexionen? In welcher Weise wird der Bezug zu Maria aufgegriffen, mit anderen Aussagemodi amalgamiert, in deren Dienst gestellt und/oder in Hinblick auf ergänzende oder konkurrierende Diskursfelder variiert, modelliert oder überschrieben? Und schließlich: Welche Funktionen sind mit den Adaptationen, Um- bzw. Überschreibungen in der Spannung von Experten- und volkssprachiger Laienkultur verbunden?

14 Es ist bezeugt, dass Frauenlob als Berufsliterat – von Innsbruck, Kärnten und Niederbayern bis zu Böhmen, Rostock und verschiedenen anderen norddeutschen Fürstenhöfen – in Verbindung stand zu zahlreichen Herren und Fürsten seiner Zeit, u.a. etwa zum böhmischen König Wenzel II. oder zu Rudolf von Habsburg: vgl. Karl Stackmann, Art. „Frauenlob“, in: *Verfasserlexikon* (2. Aufl.) 2 (1980), Sp. 865–877, sowie Karl Bertau, Art. „Heinrich von Meißen“, in: *Lexikon des Mittelalters* 4 (1989), Sp. 2097–2100.

15 Vgl. dazu: Uwe Ruberg, „Das Begräbnis des Dichters im Mainzer Domkreuzgang“, in: *Domblätter. Forum des Dombauvereins Mainz* 3 (2001), S. 77–83; Annette Gerok-Reiter, „Der Mainzer Dichter Frauenlob: Narr oder Dichturfürst?“, in: *Mainz im Mittelalter*, hg. v. Mechthild Dreyer/Jörg Rogge, Mainz 2009, S. 131–143, hier insbes. S. 131–134 und

1 Mariologische Rekurrenzen in der mittelalterlichen Lyrik

Der mariologische Einfluss zeigt sich in Bezug auf die deutschsprachige mittelalterliche Lyrik insbesondere im Bereich der Mariendichtung, in Figurenrelation und Bildsprache im Minnesang sowie in Interferenzen zwischen lyrischem und mystischem Sprechen. Die Mariendichtung belegt den Einfluss am deutlichsten durch die explizite thematische Ausrichtung auf die Figur Marias. Gattungsmäßig weist sie ein breites Spektrum auf: Sie reicht von der Wiedergabe von Marienmirakeln, einfachen Sangsprüchen zum Lob Marias über Gebetsdichtung und Marienleben auf der Basis apokrypher Quellen, über liturgische Hymnen bis zur komplexen literarischen Form des Leichs.¹⁶ Eine hochartifizielle Darstellung, die Frauenlob sicher bekannt war,¹⁷ bietet etwa Konrads *Goldene Schmiede*, die den Anspruch des Lobes der höchsten *vrouwe* mit dem Anspruch eines im höchsten Maß versierten künstlerischen Könnens verbindet. Nur die vollendete Kunst des Ausschmückens und Verzierens, im rhetorischen Sinn des *ornatus difficilis*, der sich im deutschsprachigen Bereich seit dem 13. Jahrhundert im poetologischen Terminus des *blüemens* spiegelt,¹⁸ kann dem Gegenstand, der Unfassbarkeit der Inkarnation, dem Paradox der jungfräulichen Gottesmutter oder der Größe der Himmelskönigin gerecht werden.

Neben diesem Hauptstrang, der sich seit dem 12. Jahrhundert nicht nur in lateinischer Sprache, sondern auch in der Volkssprache niederschlägt¹⁹ und in

S. 142f.; sowie Judith Lange/Robert Schöller, „Von Frauen begraben. Zur Generierung des Frauenlob-Bildes in Mittelalter und Neuzeit“, in: *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*, hg. v. Mathias Herweg/Stefan Keppler-Tasaki, Berlin/Boston 2012, S. 1–14.

- 16 Einen Überblick bieten ältere Forschungen: resümierend Fromm, „Mariendichtung“; in der Neufassung des Reallexikons: Kurt Gärtner, Art. „Mariendichtung“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, gemeinsam mit Georg Braungart/Harald Fricke u.a. hg. v. Jan-Dirk Müller, Bd. 3, Berlin/New York 2003, S. 538–541; mit wichtigsten Beispielen: Karl Stackmann, *Magd und Königin. Deutsche Mariendichtung des Mittelalters*, Bursfelde 1988. Siehe auch: *Deutsche Mariendichtung aus neun Jahrhunderten*, hg. u. erläutert v. Eberhard Haufe, Frankfurt a.M. 1989.
- 17 Vgl. den Nachruf Frauenlobs auf den Dichterkollegen (GA VIII,26 [vgl. Anm. 40], S. 508).
- 18 Dazu Gert Hübner, *Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „Geblühten Rede“*, Tübingen/Basel 2000; zu Konrad insbes. S. 62–65 und S. 180–189.
- 19 Vgl. Georg Englhardt, „Die lateinische lyrische Mariendichtung im deutschen Sprachraum“, in: *Münchener Theologische Zeitschrift* 16 (1965), S. 58–88. Einen vergleichenden Zugang bietet: Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, [1893] Nachdruck Darmstadt 1967. Die Transformationsprozesse qua Übersetzung demonstriert Andreas Kraß, *Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München 1998.

Relation zu der wachsenden Marienverehrung des 11. und 12. Jahrhunderts zu sehen ist,²⁰ ist auf den Minnesang im engeren Sinn zu verweisen.²¹ Lange Zeit stand hier die Skepsis gegenüber einer Einflussnahme der Marienverehrung im Vordergrund. Die Skepsis beruhte auf der „Feststellung, dass man vergleichsweise nur wenig Erwähnungen Marias in der Minnelyrik der Früh- und Blütezeit finden kann und vor allem der reiche Bilderschatz der Mariendichtung vermisst wird“.²² Peter Kesting und daran anschließend Helmut Tervooren haben jedoch aufgezeigt, dass dennoch von einem intensiven Bezug auszugehen ist. Zwar stehe in der Tat die heilsgeschichtliche Perspektive, die in der Regel in der Bilderfülle alttestamentarischer Präfigurationen Marias oder auch in konkreten ‚Etappen‘ des Marienlebens ihren plastischen Niederschlag findet, in den lyrischen Produktionen des Minnesangs nicht im Zentrum. Ebendies aber korrespondiere mit dem frömmigkeitsgeschichtlichen Sachverhalt, dass Maria ab dem 10. und 11. Jahrhundert nun „vornehmlich als *regina caeli*, *mater misericordiae* und *mater virtutum* verehrt“ wird.²³ Diese neue Wertetrias ebnet der Neukonzeption der *vrouwe* im Hohen Minnesang insofern den Weg, als die *vrouwe* nun als *summum bonum* in unerreichbaren Höhen angesiedelt ist, das Leid des Liebenden dennoch voller Gnade zu mildern hat und mit aller

20 Peter Kesting, *Maria – Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide*, München 1964, verweist auf die differenten Zeitangaben der älteren Forschung in Bezug auf die Verbreitung des Marienkultes im Mittelalter (S. 90). Die ‚Eckdaten‘ sind jedoch klar: „Eine Marienverehrung gibt es im lateinischen Abendland spätestens seit dem 5. Jahrhundert, die Mariendichtung legt davon Zeugnis ab. Im 12. Jahrhundert jedoch erreicht die Marienverehrung ein bis dahin nicht gekanntes Ausmaß. Man kann mit Sicherheit annehmen, daß die mariologische Hohe Lieddeutung, die Marienpredigten Bernhards, die Masse der lateinischen und das erste Entstehen deutscher Mariendichtungen ihre Existenz nicht nur einem neuen Interesse der Theologie an Maria zu verdanken haben, sondern auf einer breiten Basis der Volksfrömmigkeit erwachsen sind“ (ebd.). Zur Geschichte mittelalterlicher Marienfrömmigkeit grundlegend: Heiner Grote, Art. „Maria/Marienfrömmigkeit II. ‚Kirchengeschichtlich““, in: *Theologische Realenzyklopädie* 22 (1992), Sp. 119–137; sowie Reinhard Frieling, Art. „Maria/Marienfrömmigkeit III. ‚Dogmatisch““, in: *Theologische Realenzyklopädie* 22 (1992), Sp. 137–137, hier Sp. 143. Darüber hinaus: Claudia Opitz/Hedwig Röckelein u.a. (Hg.), *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jahrhundert*, Zürich 1993; Klaus Schreiner, *Maria. Mutter, Jungfrau, Herrscherin*, München/Wien 1994; Barbara Newman, *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, Penn. 2003; Miri Rubin, *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, London 2010.

21 Vgl. Kesting, *Maria – Frouwe*; Gerhard Schäfer, *Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Göttingen 1971; Peter Kern, *Trinität, Maria, Inkarnation: Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters*, Berlin 1971.

22 Kesting, *Maria – Frouwe*, S. 91.

23 Ebd., S. 92.

stæte in höchster Tugend erstrahlen soll. Die Leitsemantik der Dame der Hohen Minne speist sich zweifelsohne kategorial aus den Inhalten und Werten der Marienverehrung, wie sie sich im 12. Jahrhundert im theologischen Expendendiskurs, aber auch in der Laienkultur durchsetzt, und bleibt auf diese hin transparent.

Ebenso wichtig, ja vielleicht wichtiger in der Einflussnahme wird die seit dem Ende des 11. Jahrhunderts vordringende Applizierung der Geliebten des Hohenliedes auf Maria. Denn eben hiermit konnte sich eine erotische Sprache der Liebesbegegnung legitimieren und etablieren, die zum Kernbestand des neuen Minnesangs werden sollte und in reizvollem Kontrast zur ‚himmlischen‘ Tugendhaftigkeit und Unerreichbarkeit der Dame des Hohen Sangs steht. Mit Entschiedenheit hält Tervooren daher fest, dass das Hohelied und die Marienlyrik oft „über oder hinter den profanen Texten ‚als Zusatzbedeutung zur denotativen Primärbedeutung‘“ liegen würden.²⁴ So weist er an prägnanten Beispielen nach, dass „poetologische Verfahren, daß Bildlichkeit, Orte und Strukturen der ‚Hohe-Lied‘-Dichtungen auf profane Zusammenhänge und umgekehrt übertragen werden – und das schon in den Anfängen der europäischen Lyrik (und nicht erst in der Spätzeit).“²⁵ Ein Höhepunkt dieser Amalgamationen ist zweifelsohne Morungens Lied *In sô hôher swebender wunne* (MF 125,19), in dem Bilder der geliebten Dame einerseits, Marias andererseits durch ein Netz an intertextuellen Anspielungen auf das *Magnificat*, den Osterhymnus *In resurrectionem Domini* oder Lk 1,28–30 bzw. 46–55 eingeführt werden. Hervorzuheben ist ebenso Walthers Lied *Si wunderwol gemachet wîp* (L 53,25), in dessen Bilderfülle die Geliebte zugleich als *regina caeli*, als Aphrodite Anadyomene und als voyeuristisch anvisiertes, ‚nacktes‘ Objekt des Begehrens inszeniert wird.

Über das „Interagieren zwischen religiöser und profaner Sphäre“,²⁶ wie es immer wieder in lyrischen Texten anzutreffen ist, lässt sich schließlich auch – wiederum über die Transferfigur Maria – eine Brücke zur Mystik schlagen, in der die Verbindung von Bräutigam und Braut, Seele oder Maria zur Urszene inkarnationstheologisch-mystischer Vereinigung wird.²⁷ Wie eng die

24 Tervooren, „Minnesang, Maria und das ‚Hohe-Lied‘“, S. 17. Das Zitat entstammt Rainer Warnings wegweisendem Aufsatz: „Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors“, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, hg. v. Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120–159, hier S. 136. Was „Primär-“, was „Zusatzbedeutung“ ist und ob sich diese Hierarchie überhaupt aufrechterhalten lässt, ist am Einzelfall jeweils zu klären.

25 Tervooren, „Minnesang, Maria und das ‚Hohe-Lied‘“, S. 24.

26 Ebd., S. 20.

27 Vgl. den Beitrag von Almut Suerbaum in diesem Band, S. 375–395, hier S. 376.

Verbindungen hier sein können, wird anhand des namenlosen Liedes MF 3,7 (IX,1) deutlich:

*„Waere diu werlt alle mîn
von deme mere unze an den Rîn,
des wolt ich mich darben,
daz chunich von Engellant
laege an mînem arme.“²⁸*

„Wäre die ganze Welt mein / von dem Meer bis an den Rhein, / so wollte ich darauf verzichten dafür, / dass der König von England/Engel-Land / in meinem Arm läge.“

Die Zeilen können sowohl als profane Liebesstrophe als auch als Gesang der liebenden Seele, die sich dem Bräutigam hingibt, verstanden werden. Im erstgenannten Sinn finden sie ihren Überlieferungsort in den *Carmina Burana* (M Bl. 60^r) und werden von dort in *Minnesangs Frühling* aufgenommen. Im letztgenannten Sinn tauchen sie – modifiziert – bei Mechthild von Magdeburg im Kontext der Schilderung mystischer *unio* wieder auf.²⁹ Es ist die Parallelität beider Rezeptionswege, die die Durchlässigkeit der einen gegenüber der anderen Lesart zeigt.

Das Resultat der religiösen Einschreibungen, Rückbindungen oder Konnotationen, bei denen in der Regel „Maria als Zwischenträgerin für den Transfer in profane Lyrik dient“,³⁰ ist somit einerseits – so hält Tervooren zutreffend fest – eine ‚Sakralisierung‘ der weltlichen Minne, verbunden mit einem kaum zu unterschätzenden ‚Legitimationsschub für das säkulare System Minnesang‘,³¹

28 Zitiert nach: *Des Minnesangs Frühling*. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann/Moriz Haupt/Friedrich Vogt/Carl v. Kraus, bearb. v. Hugo Moser/Helmut Tervooren, Bd. I: Texte, 37. Aufl., Stuttgart 1982, S. 21; Übersetzung AGR.

29 Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit*, hg. v. Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003, Buch VII,40, S. 610f. Dazu Tervooren, „Minnesang, Maria und das ‚Hohe-Lied‘“, S. 25f.

30 Tervooren, „Minnesang, Maria und das ‚Hohe-Lied‘“, S. 27.

31 Ebd., S. 25. Die nähere Begründung: „Da die unterlegten Stimmen aus werthaftern Bereichen stammen und positive ideologische Bewertungen transportieren, verschaffen sie dem profanen und traditionell nicht hochgeschätzten Bereich der Liebesdichtung [...] religiöse Dignität und Autorität. Sakralisierung wäre das Stichwort, das man zur Beschreibung des Vorgangs heranziehen könnte, Sakralisierung des Verehrungsgegenstandes und in seinem Abglanz auch die des Mediums der Verkündigung, des Minneliedes. Liebesdichtung, traditionell ein *genus leve*, bekommt durch Struktur analogien zur Mariendichtung und Marienverehrung ein ethisches (und poetisches) Fundament“ (ebd., S. 29).

das sich im 12. Jahrhundert auch über diesen Weg Möglichkeiten der Etablierung und Institutionalisierung in der höfisch-ritterlichen Laienkultur eröffnet.³² Resultat ist andererseits eine ‚Säkularisierung‘ mariologischer Wissens, das auf weltliche Kontexte appliziert wird: Maria bleibt *regina caeli*, *mater misericordiae* und *mater virtutum*, doch präfiguriert sie damit nicht mehr nur heilsgeschichtliche Erlösung, sondern zugleich einen irdischen Glanz in der neuen Verehrung der höfischen *vrouwe*, der neuen Möglichkeit personaler Minne und einer Geschlechterauffassung, die der misogynen Grundhaltung des theologisch-kanonistischen Expertendiskurses ein Gegenbild entgegensetzt: das ‚himmlische Vorbild‘ wird gleichsam als *süeze wunne*, *sælde* und *wân* auf die Erde geholt.

2 Frauenlobs Sprüche GA V,2 und V,102

Auch und gerade in Frauenlobs Œuvre setzen sich die aufgezeigten Interferenzen zwischen religiöser und profaner Sphäre fort, lassen sich hier jedoch nicht mehr durch Versuche der Legitimierung und Institutionalisierung volkssprachiger Lyrik, insbesondere des Minnesangs, erklären. Als Repräsentationskunst des Hofes haben sich Minnesang, Spruch und Leich im Verlauf des 13. Jahrhunderts längst etabliert; eine Sprache weltlicher Liebe hat sich facettenreich entwickelt; statt eines Neuanfangs sieht sich Frauenlob als Fortsetzer und Überbieter der Tradition.³³ Die Funktion von Frauenlobs Überblendungen beider Bereiche ist somit anders zu bestimmen. Abzulesen ist sie u.a. auch an den ästhetischen Verfahren selbst, die zum Zug kommen. Dabei ist heuristisch zunächst zwischen Sangspruch, Minnesang und Leichdichtung zu unterscheiden, auch wenn sich in Bezug auf die Verfahren der Adaptation vielfach Ähnlichkeiten zeigen.

Innerhalb der drei Gattungszweige der mittelalterlichen Lyrik kommt dem Sangspruch eine vorrangig pragmatische Ausrichtung zu. Diskutiert werden

32 Alternative Möglichkeiten der Institutionalisierung und Legitimierung weist Ludger Lieb auf, „Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang“, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, hg. v. Beate Kellner/Ludger Lieb/Peter Strohschneider, Frankfurt a.M. 2001, S. 183–206. Grundlegend ist hier die Bindung an den Jahreszeitentopos, der allerdings seine Wertigkeit auch wieder durch den Rekurs auf die Schöpfung Gottes erhält.

33 Dazu: Beate Kellner, „Vindelse. Konturen von Autorschaft in Frauenlobs ‚Selbstrühmung‘ und im ‚wîp-vrouwe-Streit‘“, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995, hg. v. Elizabeth Andersen u.a., Tübingen 1998, S. 255–276. In Bezug auf Frauenlobs Lieder vgl. die Diskussion bei Annette Gerok-Reiter, „Minnelieder“, in: *Handbuch Frauenlob*, hg. v. Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa, erscheint 2018 [im Druck].

hier religiöse, gesellschaftliche oder politische Fragen in meist argumentativ-explizierendem oder mahnend-belehrendem Duktus mit didaktischer Zielsetzung. Es verwundert daher nicht, dass sich in Frauenlobs umfassendem Spruchœuvre auch Mariendichtungen finden, die sich in diesen orientierend-pragmatischen Kontext einordnen. Als Beispiel hierfür ließe sich etwa Frauenlobs Spruch GA V,2 im Langen Ton anführen, der zur Mariengebetslyrik zu rechnen ist und dessen Aussagen Thomas Bein in drei Kategorien des Marienbezugs unterteilt:

Wir finden 1. mariologische Epitheta [...], und zwar: *muter, tochter, lebende brut* (v. 1), *trut* (v. 2), *dirne* (v. 6), *vrouwe* (v. 7) und *himmelmeit* (v. 18); wir finden 2. kurze Beschreibungen marianischer Lebensstationen, die mit der *ich-mane*-Formel eingeleitet werden, und zwar: Verkündigung (v. 3), Empfängnis (v. 4–6), Jesu Geburt (v. 7), Darstellung Jesu im Tempel (v. 8–10), Leiden Jesu (v. 11), Mitleiden Marias (v. 11f.), Auferstehung Jesu (v. 14), Himmelfahrt Jesu (v. 17), Aufnahme Marias in den Himmel (v. 18); wir finden 3. Aufforderungen des sprechenden Ich an Maria, und zwar: Bitte um Mitleid mit dem Ich (v. 12f.), Bitte, von den Sündenqualen erlöst zu werden (v. 19).³⁴

Im Hintergrund steht biblische Überlieferung,³⁵ die Kenntnis von Deutungstraditionen der apokryphen Überlieferung sowie die auf Maria bezogene Hoheliedexegese mit der erotisch aufgeladenen Beziehung von *sponsus* und *sponsa*. Die Epitheta, die Frauenlob hier verwendet, bleiben dabei, wie Bein zu Recht konstatiert, „ganz traditionell“.³⁶ Auch im Bereich der chronologisch angeordneten Lebensstationen bewegt sich Frauenlob im konventionellen Rahmen. Insgesamt ist „Maria die *advocata* der sündigen Menschen, sie stellt eine *mediatrix* zwischen Irdischem und Himmlischen dar“,³⁷ übernimmt

34 Thomas Bein, „Frauenlob: Maria, *muter gotes*“, in: *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*, hg. v. Helmut Tervooren, Stuttgart 1993, S. 425–440, hier S. 428.

35 Methodisch hält Bein, „Frauenlob: Maria, *muter gotes*“, zu Recht fest: „Frauenlob kennt sich in der mariologischen Literatur gut aus und verfügt über ein großes Repertoire an Traditionstopoi. Wie er diese Topoi verknüpft, wie er sie neu arrangiert, wie sein Text auf andere Texte reagiert und wie der Text durch die im Prozeß der Rezeption aktualisierte Reaktion – im Netzwerk anderer Texte – neue Dimensionen gewinnt, läßt sich aufgrund des nie zu überwindenden historischen Abstands immer nur bruchstückhaft rekonstruieren“ (S. 437). Und mindestens ebenso wichtig: „Das trifft freilich in gleichem Maße auch für den ‚Umgang‘ Frauenlobs mit der Bibel zu; es wäre verfehlt zu glauben, daß er stets einen Vulgatatext auf dem Schreibtisch liegen hatte, den er beim Dichten durchblätterte ...“ (S. 437 Anm. 30).

36 Ebd., S. 431.

37 Ebd., S. 438.

somit als Helferin und Fürbittende eine Funktion, wie sie sich seit dem 11. Jahrhundert breit abzeichnet. So umreißt der Spruch das Panorama mariologischen Offenbarungs- und religiösen Wissens der Zeit. Er zeigt zugleich, dass Frauenlob über einen Kenntnisstand verfügte, der auf das vorhandene mariologische Deutungsspektrum und dessen „großes Repertoire an Traditionstopoi“,³⁸ in dem normatives Offenbarungs- und adaptierendes religiöses Wissen, Experten- und Laienwissen kaum mehr zu trennen sind, mühelos zurückgreifen konnte.

Bemerkenswert erscheint vor diesem Hintergrund, dass Frauenlob die konventionellen Deutungsschemata Marias jedoch nicht nur aufgreift und in volkssprachige lyrische Ausdrucksformen transferiert, sondern – gerade auch in der Spannung zu anderen Themenfeldern – erweitert und mit verblüffend neuen, ja z.T. irritierenden und provokanten Aspekten versieht. Erstes Beispiel hierfür sind die Strophen des sog. *wîp-vrouwe*-Streits. Hierbei handelt es sich um eine Strophengruppe im Langen Ton, die sich mit unterschiedlichen Sprechern und in polemischer Wechselrede der Frage stellt, ob der Begriff *wîp* oder der Begriff *vrouwe* das weibliche Geschlecht in besserer Weise auszeichne.

Mit dieser Fragestellung bewegt sich Frauenlob zunächst außerhalb des religiösen Diskurses. Vielmehr rekurriert er auf eine Argumentation, die Walther von der Vogelweide im Kontext des Minnesangs als Reaktion auf das Modell der Hohen Minne vorgebracht hatte. Während sich im Modell der Hohen Minne die Werbung auf die *vrouwe* richtet, die jedoch prinzipiell unerreichbar bleibt, stellt Walther in einigen Liedern ein Gegenmodell auf. So postuliert er die *gegenseitige* Minne als Ideal und ersetzt den Part der ständisch konnotierten *vrouwe* durch das *wîp*, dessen *wîpheit* für die gewünschte emotionale Offenheit bürgere und doch an Tugend der *vrouwe* in keiner Weise nachstehe, im Gegenteil: *under frowen sint unwîp, / under wîben sint si tiure* (Walther L 49,3f.). In weiteren Strophen des *wîp-vrouwe*-Streits zitiert Frauenlob diese Zeilen mehrfach in Variation. Der Bezug auf Walther und damit zur Diskussion um die Hohe Minne ist somit eindeutig.

In der sog. „Definitionsstrophe“³⁹ (GA V,102) setzt Frauenlob Walthers Auffassung nun seine Argumentation entgegen und spielt dabei wieder mariologisches Wissen ein:

38 Ebd., S. 437.

39 Burghart Wachinger, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München 1973, S. 193. Vgl. die Erläuterungen zum *wîp-vrouwe*-Streit: S. 188–246, zur Definitionsstrophe: S. 193–200.

*Maget, wip und vrouwe, da lit aller selden goum.
 maget ist ein boum:
 der ersten kiusche blumen
 von ir magetume,
 heilrich ursprinc, des wunsches wesen – aller sinne gumen,
 die kunden niht die süezen art volloben der kiuschen megede.*

*Swenn aber der süezen blumen lust durch menlich list
 gefallen ist,
 wip nennet man sie denne.
 ob ich rehte erkenne,
 den namen Wunne Irdisch Paradis ich von schulden nenne.
 lob si dir, wip, durch vreuden namen und durch din biltbehegede!*

*Ouch ob sie menlich recht begat
 und vrucht gebirt, alrest den rat,
 daz hoste phat
 errungen hat:
 vrouwe ist ein name, ir billich lat:
 der nuz uf al ir wirde stat,
 vrowe ist ein nam, der menschen sin treit zu der lust gejegede.⁴⁰*

„Jungfrau, Frau und Mutter: darin liegt aller Glückseligkeit Kraft. / Die Jungfrau ist ein Baum: / der ersten Keuschheit Blüten / aus ihrer Jungfräulichkeit: / heilspendender Ursprung, Sein des Vollkommenen – alle Verstandeskraft, / die könnten nicht die süße Art der keuschen Jungfrau vollständig preisen. / Wenn aber der süßen Blüten Wonne durch männliche Kunst / gefallen ist, / dann nennt man sie *wip*. / Wenn ich es recht sehe, / nenne ich den Namen mit gutem Grund **Wonne Irdisch Paradies**. / Lob sei dir, *wip*, wegen deines Freudennamens und deiner wohlgefälligen Gestalt. / Aber erst, wenn sie menschlichem Recht folgt / und die Frucht des Lebens gebiert, dann erst hat sie ihre Bestimmung, / den höchsten Rang / errungen: / *vrouwe* ist ein Name, der ihr mit Recht ansteht: / Darauf gründet ihr ganzes Ansehen, / *vrouwe* ist ein Name, der den Sinn des Menschen die Freude erjagen lässt.“

In sachlich-nüchternem Duktus und argumentativem Dreischritt entwirft Frauenlob die Binnendifferenzierung des weiblichen Geschlechts in *maget*,

⁴⁰ Zitiert nach: Frauenlob (Heinrich von Meißen), *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann/Karl Bertau, Göttingen 1981 (= GA), S. 449f.; Übersetzung AGR.

wîp und *vrouwe*: Allen drei Formen gilt sein Preis, doch ist durch Aufbau und Aussage eine hierarchische Stufung deutlich. *Maget* zielt auf den Status der unberührten Jungfrau, *wîp* auf die erfahrene Frau, *vrouwe* auf das *wîp*, das Frucht getragen hat, Mutter geworden ist. Mit der semantischen Unterscheidung von *maget* und *wîp* folgt Frauenlob gängigem Verständnis im höfischen Kontext. Ohne Vorbild und Vergleichsmöglichkeit in volkssprachigem Kontext ist jedoch seine hier entfaltete Abgrenzung der Begriffe *wîp* und *vrouwe* über die physischen Kriterien der Defloration und Mutterschaft.⁴¹ Burghart Wachinger hat plausibel gemacht, dass als Grundlage dieser zweiten Unterscheidung die Begrifflichkeit von *virgo* und *parens*, wie sie sich im mariologischen Kontext findet, anzunehmen sei.⁴² Frauenlob überblendet nun gleichsam beide semantischen Angebote und kommt hierüber zur Dreistufung von *virgo* = *maget*, *deflorata* = *wîp* sowie *parens* = *vrouwe*. Der sich keineswegs auf Anhieb erschließenden Gleichsetzung der Begriffe *parens* und *vrouwe* verleiht Frauenlob durch etymologische Erklärungen in GA V,111, V,112 und V,105 Plausibilität: Der Begriff *vrouwe*, so wird erläutert, bestehe aus den semantischen Teilen *vro* und *we*. Ersteres verweise auf *der engel horden* (GA V,111,9f.) bzw. die erfahrene *lust* (GA V,112,12: *vro von der lust*), letzteres auf den Geburtsschmerz (GA V,112,12: *we durch die burt*; GA V,105,12: *mit bernder we, mit lustes twanc*; weniger deutlich GA V,111,11). Weitere Strophen des Wettstreits unterstützen die Vorrangstellung des *vrouwe*-Begriffs durch Kommentierung von Joh 2,1–11 und 19,26f. Denn das stärkste Gegenargument für Frauenlobs favorisierte Begriffshierarchie, Christus selbst habe seine Mutter mit *wîp/mulier* angesprochen (GA V,111,13), wird abgewehrt mit dem sprachhermeneutischen Hinweis, Christus habe zu seiner Mutter *jüdisch, latin niht* (GA V,112,7) gesprochen – die deutsche Begrifflichkeit sei daher keineswegs gesichert und erst zu begründen.

Rekurs auf mariologische Begrifflichkeit nach theologischer Expertise, Analogiebildungen in der Volkssprache unter Ausnutzung etymologischer Argumentation, Bibelexegese mit lyrischem Kommentar, vor allem aber die Überblendung von religiösen und profanen Topoi bilden die Verfahren, um das mariologische Deutungsschema *parens* in die Definitionssetzung und Wertehierarchie des weiblichen Geschlechts insgesamt zu implementieren. Auf diese Weise wird der Status der *vrouwe* als Status der Mutterschaft zur Zielform des weiblichen Geschlechts. Dies erscheint zweifach provokant: Gegenüber dem Minnesang kommt mit der physisch-biologisch begründeten Differenzierung eine Argumentation ins Spiel, die gegen die Spielregeln der „Eigenzeit“⁴³

41 Wachinger, *Sängerkrieg*, S. 197.

42 Ebd., S. 197f.

43 Lieb, „Die Eigenzeit der Minne“: Mit der Berufung auf immerwährende *triuwe* und *staete* konstituiere die Hohe Minne eine „Eigenzeit“ außerhalb des vergehenden Zeitflusses, des Jahreszeitenwechsels oder des Alterns.

der Hohen Minne verstößt, sowohl Walthers ständisches als auch dessen ethisches Argument dysfunktionalisiert, den höfischen Begriff der *vrouwe* radikal umdeutet und so das Minnemodell des Hohen Sangs durch ein Ehe- und Mutterschaftsideal ersetzt.⁴⁴ Die Analogiebildungen haben jedoch nicht nur – als Replik auf Walther und den höfischen Minnediskurs – Auswirkungen auf die grundsätzliche Auffassung von Weiblichkeit, sondern wirken auch auf den religiösen Diskurs, insbesondere die Deutung Marias, zurück. Denn wenn die Differenz *virgo* – *parens*, aus dem mariologischen Deutungsbereich kommend, nun den weltlichen Deutungsbereich grundiert, so müssen auch umgekehrt die Beschreibungskriterien von *wîp* und *vrouwe* auf Maria konnotativ ausstrahlen – und dies mit kaum weniger provokanter Perspektive. Anstößig musste zum einen die konkrete Vorstellung von Marias Geburtsvorgang⁴⁵ und den damit verbundenen Schmerzen sein, zumal nach weitverbreiteter Auffassung ebendiese Schmerzen ausgeschlossen waren.⁴⁶ Irritiert haben dürfte auch die diskutierte Verbindung von Maria und dem Begriff *wîp*, die in der Tradition kaum Analogien findet.⁴⁷ Wenn damit zugleich im Akrostichon *Wunne Irdisch Paradis* konnotativ erotisch-sexuelle Erfüllung aufgerufen wird, so gleicht dies im mariologischen Kontext einem Skandalon, zumal bereits Marias Status der *deflorata* in theologischer Perspektive höchst umstritten war.⁴⁸ Allenfalls denkbar sind Anspielungen auf die Hohelied-Tradition und damit die Entschärfung der semantisch-konnotativen Engführung von *wîp* und Maria durch die allegorisch ‚korrekte‘ Auflösung in eine Bild- und eine davon abgehobene Deutungsebene.

Sind beide Provokationen als Intention der Strophe denkbar? Wachinger hat auf die „gewaltsam exakte Begrifflichkeit“ hingewiesen, die es schwer mache, zwischen Frauenpreis und objektiver Definition „die Intention des Autors zu fixieren“.⁴⁹ Vorsichtig formuliert er eine Alternative, die sich – wie die erste Provokation – ebenfalls der überbietenden Auseinandersetzung mit Walther verdankt,⁵⁰ insgesamt jedoch nicht auf der Ebene der inhaltlichen

44 Aufgestellt wird zugleich eine Alternative zum kirchlich-kanonistischen Diskurs, der Jungfräulichkeit als höchste Lebensform postulierte. Vgl. Walter Haug, *Die höfische Liebe im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York 2004, S. 17–20.

45 Vgl. zu den Versuchen der bildlichen Darstellung des Geburtsvorgangs den Beitrag von Elina Gertsman in diesem Band, S. 397–429.

46 Vgl. den Beitrag von Katharina Heyden in diesem Band, S. 267–298, hier S. 283.

47 Vgl. Wachinger, *Sängerkrieg*, S. 198 Anm. 12.

48 Vgl. zur Diskussion Katharina Heyden in diesem Band, S. 267–298, hier S. 277–282 sowie Conrad Leyser, S. 299–320.

49 Wachinger, *Sängerkrieg*, S. 198 und S. 200.

50 Verstärkt kommt der Überbietungsgestus in der Auseinandersetzung mit Walther in GA V,106 zum Ausdruck.

Auseinandersetzung stehenbleibt, sondern auf die Metaebene künstlerischen Selbstverständnisses zielt:

Die Pointe, das Ziel der Strophe, der Punkt des Engagements des Autors liegt offenbar nicht in einer Mahnung, scheint aber auch nicht im Lob zu liegen. Vielmehr glaube ich, daß die Strophe letztlich darauf zielt, das *wrowenlop* als Gipfel des allgemeinen Lobs des weiblichen Geschlechts und damit als höchstes künstlerisches Programm zugleich zu definieren und auszuführen, daß also schon diese Strophe [...] nicht unabhängig von der Tatsache zu sehen ist, daß ihr Verfasser sich mit programmatischem Anspruch Frauenlob nannte.⁵¹

Damit würde die eingespeiste mariologische Deutungsperspektive nicht nur den weltlichen Frauenpreis grundieren, sondern wäre auch – in intrikater Traversale – Grundlage des Eigenlobs des Dichters, dessen *wruht*, d.h. dessen ‚Geburtszeugnis‘, der vorgelegte Spruch ist.

3 Frauenlobs Minnelied 3 (GA XIV,11–15)

Von Frauenlob sind sieben Minnelieder überliefert, Kanzonenstrophen, die den Hohen Minnesang fortschreiben und zugleich seine Bedingungen von einem Endpunkt her reflektieren.⁵² Susanne Köbele hat diesen Liedern eine grundlegende Studie gewidmet.⁵³ Dabei arbeitet sie vor allem die „Umbesetzungen“ zwischen religiösen und weltlichen Konnotationen in ihrer Wechselseitigkeit als entscheidendes Charakteristikum des schmalen Liedœuvres heraus.⁵⁴ Besonders deutlich treten die Umbesetzungen in Lied 3 (GA XIV,

51 Wachinger, *Sängerkrieg*, S. 200.

52 Zur literarhistorischen Positionierung vgl. Annette Gerok-Reiter, „Sprachspiel und Differenz. Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6“, in: *Texte zum Sprechen bringen. Philologie und Interpretation* (FS Paul Sappeler), hg. v. Christiane Ackermann/Ulrich Barton, Tübingen 2009, S. 89–105, sowie Gerok-Reiter, „Minnelieder“.

53 Susanne Köbele, *Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung*, Tübingen/Basel 2003.

54 Köbele, *Frauenlobs Lieder*, insbes. S. 217–240; vgl. auch: dies., „Reine‘ Abstraktion? Spekulative Tendenzen in Frauenlobs Lied 1“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 123 (1994), S. 377–408, sowie dies., „Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs“, in: *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*, hg. v. Christoph Huber/Burghart Wachinger/Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen 2000, S. 213–235.

11–15) hervor. Dieses imaginiert in Traum oder Vision des Sängers das Erscheinen der Geliebten und den Liebesvollzug als überwältigend erlebte Erfahrung, doch zugleich an den Rändern der Irrealität, jenseits der Präsenz, gespeist entweder aus der bloßen Erinnerung oder der lediglich projektierten Schau. Durch die konventionelle Eingangs- wie Schlussgestaltung und die Vergeblichkeit des Minnewerbens bleibt das Lied dem Liedtypus der Hohen Minne zugeordnet. Seine ungewöhnliche Intensität gewinnt es jedoch durch die religiöse Metaphorik, die sich in den Mittelstrophen 2–4 durchgehend abzeichnet:

[2/12] *Mir wart anders nicht der wunne,
wan daz ich der lüste garten
sach in spilnder ougenweide vor mir stan.*

Ob ich mich da wol versunne?

5 *zwar ich brach der blumen zarten:
die muste ich dem herzen und dem mute lan.*

*Merket, waz die blume were:
stetez leit mit sender swere,
der min mut vur seldom lere.*

10 *nicht han ich dem garten leides me getan.*

[3/13] *Ich sach obe dem garten gleston
mir zwo sunnen durch min herze,
sam sie mit mir wolden lachen immer me.*

Liljen, rosen obe den vesten

5 *bluten uz so zartem erze,
do wart mir gegeben daz kummer tragende we.*

*Daz geschach mir durch ein schouwen:
süze grüze sach ich touwen
in den wunnebernden ouwen.*

10 *ach, müste ich den garten schouwen aber als e.*

[4/14] *Minne, daz sint dine schulde,
sol ich durch ein angesichte
immer in so kummer tragenden sorgen sin:*

Zwar daz were ein ungedulde.
 5 *Minne, hast du recht gerichtete,*
so la durch dine güte buge werden schin,

So daz ich mich müze erkosen
mit der süzen, zarten, losen,
die sich in mins herzen closen
 10 *hat verwieret als in gold ein liecht rubin.*⁵⁵

[2/12] „Andre Freude hab ich nicht erfahren, / als daß ich den Garten des Verlangens / vor mir stehen sah als glänzende Augenfreude. / Ob ich da wohl zur Besinnung kam? / Ja, ich pflückte von der zarten Blume, / die muß ich dem Herzen und Gemüt erlauben. / Hört, was die Blume war: / Stetes Leid und Last des Sehnsens, / ohne die ich nie mehr leben konnte. / Mehr hab ich dem Garten nicht zuleid getan.“

[3/13] „Ich sah über dem Garten leuchten / mir zwei Sonnen durch mein Herz, / so als wollten sie sich immer mit mir freuen. / Lilien und Rosen blühten überm Schutzwall / aus ganz zartem Erz. / Da traf mich der kummerschwere Schmerz. / Es widerfuhr mir durch ein Schauen: / Süße Grüße sah ich als Tau sich senken / in den freudebringenden Auen. / Ach, dürfte ich den Garten wieder schauen wie damals!“

[4/14] „Minne, es ist deine Schuld, / wenn ich wegen eines Anblicks / immer in so kummerschweren Ängsten sein muß. / Das wäre doch nicht zu ertragen. / Minne, wenn du gerecht richtest, / dann, bei deiner Güte, laß erscheinen, was sein sollte, / daß ich zu vertrautem Reden komme / mit ihr, der Lieben, Zarten, der Anmutigen, / die sich in die Klausel meines Herzens / eingefast hat wie in Gold ein leuchtender Rubin.“

Der religiöse Gestus setzt in Strophe 2 durch die Seherhaltung ein, die auch Strophe 3 und 4 bestimmt: *Mir wart anders nicht der wunne, / wan daz ich der lüste garten / sach in spilnder ougenweide vor mir stan* (2,1–3). Der Glanz der Wahrnehmung (*spilnder ougenweide* 2,3; *Ich sach obe dem garten gleston / mir*

55 Zitiert nach: Stackmann/Bertau, *Frauenlob*, S. 564–566; Übersetzung: *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hg. v. Burghart Wachinger, Berlin 2006, S. 416–421. Grundlegend zur Interpretation: Burghart Wachinger, „Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und König Wenzels von Böhmen“, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 135–150, hier S. 144–146; Köbele, *Frauenlobs Lieder*, S. 75–90; Margareth Egidi, „Poetik der Unterscheidung. Zu Frauenlobs Liedern“, in: *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln* (FS Karl Stackmann), hg. v. Jens Haustein/Ralf-Henning Steinmetz, Freiburg/Schweiz 2002, S. 115–123; Annette Gerok-Reiter, „Unort Minne. Raumdekonstruktionen und ihre Folgen in Frauenlobs Liedern“, in: *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Matthias Däumer/Annette Gerok-Reiter/Friedemann Kreuder, Bielefeld 2010, S. 75–106.

zwo sunnen 3,1f.), die Widerfährnis des Schauens (*Daz geschach mir durch ein schouwen* 3,7) und das *angesichte* (4,2), das sich von außen aufdrängt, bestärken die religiöse Implikation. Gesehen wird ein *garten* (2,1; 3,10), der durch die *wunnebernden ouwen* (3,9) sowie die aufgerufenen *liljen* und *rosen* (3,4) als Paradiesgarten zu verstehen und in dessen Mittelpunkt Maria, versinnbildlicht durch die *zarte blume* (2,5) und die gängige Festungssymbolik (*vesten uz so zartem erze*, 3,4f.), zu denken ist: Die biblischen Textbelege des Hohenliedes, die hier anzitiert werden, lassen sich unschwer erkennen (vor allem: Hld 4,12 *Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born*; vgl. auch Hld 4,4; 8,9f.). Die vielfältigen Darstellungen des marianischen Paradiesgartens dürften frömmigkeitsgeschichtlich hier den Hintergrund bilden.

Doch der prophetische Seher ist zugleich sich sorgender Liebender (1,4), erfüllt von *swere* und *senden leiden* (1,6), abhängig von der Gesellschaft (1,1–3) und der begehrten Dame. Der Paradiesgarten ist ebenso *locus amoenus*, ein ‚Lustgarten‘ (2,1), mit deutlich sexuellen Anspielungen (*zwar ich brach der blumen zarten* 2,5; *süze grüze sach ich touwen / in den wunnebernden ouwen* 3,8f.), die sich nicht im Optativ, sondern im Indikativ auf die *zarte blume* richten, die – auch in Anspielung auf Konrads *Goldene Schmiede* (*So daz ich mich müze erkosen / mit der süzen, zarten, losen, / die sich in mins herzen closen / hat verwieret als in gold ein liecht rubin* 4,7–10) – zuvor noch als Maria zu imaginieren war. Die Beschreibungen (Lilien, Rosen, Augen als Sonnen) entsprechen durchaus auch höfischem Schönheitspreis.⁵⁶ Und das Schauen bleibt denn doch Aktivität des liebenden Ich (vgl. 3,10), das *angesichte* (4,2) ist *in mins herzen closen* (4,9) eingeschlossen, subjektgebunden.

Deutlich wird in der durchgehend doppelten Lesart die Technik der reziproken Relationierung von religiösem und profanem Bereich: Indem einzelne biblische und profane Bilder aufgerufen werden, sich jedoch nicht ein kohärent-narrativer Zusammenhang herstellen lässt, die Bilder sich zudem mosaikartig über das Lied verteilen mit immer neuem Umschlag vom religiösen Bedeutungsfeld zum profanen und umgekehrt, wird hier eine allegorische Lesart mit dem Primat einer zweiten Deutungsebene gegenüber einer ersten aufgegeben, ja selbst die ‚Zwischenkligkeit‘ der Metapher, bei der Bildspender und Bildempfänger auseinanderzuidividieren wären, löst sich auf zugunsten einer Interferenz, die zur selben Zeit beide Bildebenen plausibel macht, ja die Differenz der Ebenen als hermeneutische Voraussetzung zum Verschwinden bringt. Beschreibungskategorien wie ‚Sakralisierung‘ der personalen Minne oder ‚Profanisierung‘ des mariologischen Kontextes mögen Geltung

56 Vgl. Burghart Wachinger, „Kommentar“, in: ders., *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, S. 894f.

beanspruchen, bleiben jedoch zu blass angesichts der unabgeschlossenen Dynamik der Referenzen. Denn wie kann eine Minne sakralisiert werden, wenn zugleich der mariologische Bereich sexualisiert wird? Wie sollte der mariologische Bereich profanisiert sein, wenn zugleich die irdische Minneerfahrung Spuren eines göttlichen *tremendum* erhält (*Ich sach obe dem garten gleston / mir zwo sunnen durch min herze, / sam sie mit mir wolden lachen immer me* 3,1–3)? Im Zentrum steht vielmehr eine Minne, die als religiöse wie irdische nur dadurch ihre Authentizität beweist, dass sie eine entschiedene Verortung aufgibt, ‚un-heimlich‘ wird.⁵⁷ So bewirkt die Verfahrensweise der Verschränkung der beiden Referenzebenen, dass die irdische Minne der Erfahrung mystischer *unio* angenähert wird: Grund und Ungrund erscheinen hier wie dort als zwei Seiten desselben Geschehens. Die Radikalisierung der Minneauffassung als Minne, die erfüllt und zugleich ‚ent-setzt‘, ortlos macht, wirkt dabei auch hier nach beiden Seiten: Maria als Vertraute, als Trösterin, als Schutzmantelmadonna oder Vermittlerin (*mediatrix*) ist weit entfernt.⁵⁸ Das in der höfischen Adaptation anverwandelte Offenbarungswissen wirkt als religiöses Wissen damit auf ein genuines Verständnis der Marienfigur zurück.

4 Frauenlobs *Marienleich*

Im Fokus von Heinrichs Ruhm als *vrouwenlop*-Dichter steht zweifelsohne sein meistüberliefertes Werk, der *Marienleich*. Für die frühe und hohe Anerkennung dieses Werks spricht, dass es nicht lange nach seiner Entstehung bereits Eingang in die Manessische Liederhandschrift gefunden hat, ebenso dass eine lateinische Übersetzung vorliegt.⁵⁹ Das Werk gilt als außerordentlich komplex, ja es lässt sich – auch nach allen substantiellen Forschungsbemühungen⁶⁰ – in seinen vielfältigen Facetten kaum fassen. Umso mehr ist zu fragen, inwiefern das Konzept des religiösen Wissens nicht einen Beitrag zur Erhellung der

57 Gerok-Reiter, „Unort Minne“, S. 93–97.

58 Dazu: Katharina Mertens Fleury, „Maria mediatrix – *mittellos mittel aller sündere*“, in: *Modelle des Medialen im Mittelalter*, hg. v. Christian Kiening/Martina Stercken, Berlin 2010, S. 33–47.

59 Udo Kühne, „*Latinum super cantica cantorum*: die lateinische Übertragung von Frauenlobs *Marienleich*“, in: *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln* (FS Karl Stackmann), hg. v. Jens Haustein/Ralf-Henning Steinmetz, Freiburg/Schweiz 2002, S. 1–14.

60 Vgl. insbes.: Burghart Wachinger, „Frauenlobs *Cantica cantorum*“, in: *Literatur, Artes und Philosophie. Beiträge zum 5. Reissensburger Gespräch*, hg. v. Walter Haug/Burghart Wachinger, Tübingen 1992, S. 23–43; Barbara Newman, *Frauenlob's Song of Songs. A medieval German poet and his masterpiece*, Pennsylvania 2006; Marion Oswald, „Vor miner augen anger. Schauräume und Kippfiguren in Frauenlobs *Marienleich*. Eine Skizze“, in:

Verfahrensweisen der mariologischen Auseinandersetzung sowie zu deren Funktionen bieten kann.

Waren die letzten beiden Beispiele primär auf einen höfisch-weltlichen Referenzrahmen bezogen – die Werthierarchie innerhalb des weiblichen Geschlechts und das höfische Modell der Hohen Minne –, verortet sich der *Marienleich* in Zentrum und Peripherie religiös. Darauf weisen nicht nur die Thematik und das aufgebotene Bildrepertoire in umfassender Weise hin. Auch das komplexe Formsystm der Versikel, deren Tonart der Reihe nach den acht Kirchentönen entspricht und durch die Parallelen zu Reimoffizien in der Gestaltung von Antiphonen und Responsorien in den liturgischen Zusammenhang des mittelalterlichen Stundengebets gestellt werden kann,⁶¹ unterstreicht und bestätigt die religiöse Verankerung.⁶²

Dank des vorzüglichen Kommentars von Wachinger⁶³ lassen sich denn auch die vielfältigen Bibelstellen, auf die sich der *Marienleich* bezieht, als feinmaschiges Rekurrenznetz überblicken.

Versikel	Hauptbild	Quellen/Motive (in Auswahl)
Versikel 1–8: Der Dichter preist Maria in verschiedenen Bildern		
1	Der Ich-Visionär sieht Maria als Himmelskönigin	Offb 4; 12; 21
2	Marias Vision und Tugendhaftigkeit	Offb 1; 14; Jes 11; Hld 1; 2; Sir 24
3	Maria als Geliebte (eher süß-lieulich)	Jes 45; Hld 2; 4; 6; Ps 71
4	Maria als Geliebte (eher gewaltsam-erotisch)	Hld 1; 2; 3; 5
5	Maria als Braut	Hld 3; 4; 7; 8; Ps 23; 44; Ez 44
6	Maria als Kirche und Weisheit	Offb 1; 2; 4; Jes 11
7	Maria als sieben Leuchter der Apokalypse	Offb 1; 2; Sach 2; 9; Gal 5
8	Marias Schönheit	Ps 44

Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter, hg. v. Kathryn Starkey/Horst Wenzel, Stuttgart 2007, S. 127–140.

61 Vgl. Michael Shields, „Zum melodischen Aufbau des *Marienleichs*“, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 117–124; Christoph März, *Frauenlobs *Marienleich*. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie*, Erlangen 1987; Wachinger, „Frauenlobs *Cantica canticorum*“, S. 25–27.

62 Abwägend hält Wachinger zur Möglichkeit der liturgischen Einbettung fest: „Man kann sich sehr wohl vorstellen, daß Frauenlobs *Marienleich* in einem kirchlichen Rahmen, etwa in einer Schloßkapelle, aufgeführt worden ist und daß die Kenner dabei Textanklänge und musikalische Zitate aus liturgischen Zusammenhängen erkannt und goutiert haben. Aber den Vollzug einer liturgischen Feier hätte der Kunstcharakter des Werks gesprengt“ („Frauenlobs *Cantica canticorum*“, S. 27).

63 Wachinger, „Kommentar“, S. 823–871.

Versikel	Hauptbild	Quellen/Motive (in Auswahl)
Versikel 9–20: Selbstrühmung Marias		
9	Maria als erotische Geliebte und zugleich sündlose Jungfrau	Hld 3; 5
10	Maria als Himmelsschloss; Vorbereitung auf die Vereinigung	Ecludatio Cantica Canticorum; Hld 1; 2; 4; 7; 8; Offb 12; 21; 22; Joh 14; Jer 23
11	Maria als Bezwingerin der menschlichen Sünde	Hld 1; 4; 6; Ps 23; 90; 123; Gen 3
12	Maria als fruchtbringende, lebensspendende, göttliche Kraft	Hld 4; Weish 7; Spr 8; Sir 24; Lk 2; Offb 4
13	Maria als Geliebte von Uranfang an	Spr 3 1; Hld 2; 3; 4; 6; Sir 24; Ps 44; 84; Weish 10; Lk 1; Gen 12; 24; 29; Offb 5
14	Marias Kleid als Kleid des inkarnierten Gottes	Gen 1; Jes 11
15	Maria als unbesiegbare Gottesstadt	Num 24; Ps 86; Offb 21; Mt 8; Phil 2; Hld 3; 5; Aug.: <i>De civitate dei</i>
Versikel 16–18: Maria und die Prinzipien der <i>artes liberales</i>		
16	Maria als erstes Prinzip und als Ursache des Wortes, der Rede, Disputation und Rhetorik	Lk 1; Konzept der <i>anima mundi</i> ; Termini der Metaphysik, Grammatik, Dialektik, Rhetorik
17	Maria als Ursprung allen Werdens und aller Formen; als Lenkerin des Kosmos durch Sternbeobachtung, Vermessung und Zahlenrechnungen	Offb 12; Termini der Astronomie, Geometrie, Arithmetik
18	Ruf des Geliebten nach Maria als Harmonie	Termini der Musik, Hld 1; 3; 5; 8; Jes 11
19	Maria als Antithese Evas; Maria als göttliches Bett	Kreuzholzlegende; Röm 5; Hld 2–5; Offb 4; Jes 11
20	Maria als Braut und Arche; Schmückung Marias durch Edelmetalle ⁶⁴	Hld 4; Gen 6–9; Ex 39; Ez 28; Offb 21; Lk 2

Es wird deutlich, dass vor allem auf die Apokalypse, auf das Hohelied sowie auf die Weisheitsbücher (insbes. Sir 24) zurückgegriffen wird. Der Bezug zur Apokalypse formiert bereits den Anfang: Gleich dem Visionär Johannes setzt auch im *Marienleich* der Sänger des Liedes zunächst mit einer Vision ein, die am Ende von Versikel 8 in die Ich-Rede Marias übergeht. Unter Bezug auf Offb 1, 12 und 21 wird denn auch zunächst im ersten und zweiten Versikel Maria als Himmelskönigin entworfen, hochschwanger, die zwölf Sterne ihrer Krone (Offb 12,2) sind zugleich die zwölf Edelsteine in den Mauern

64 Für die Übersicht danke ich Nadine Quattlender.

des Himmlischen Jerusalem (Offb 21,19), sie ist umgeben von *siben liuchteren* (Offb 1,2) und sieht das Lamm auf dem Berg Zion vor sich (Offb 14,1) usw. Grundlegend sind zugleich die Anspielungen auf das Hohelied, die sowohl als direkte Zitate wie auch als Konnotationen wirksam werden. Das Wunder der Inkarnation wird verhandelt in den hocherotischen Bildern einer Liebesbegegnung, in der Maria als Geliebte (Versikel 3, 4 und 9) und Braut Christi (Versikel 5 und 8), als Geliebte Gottes von Uranfang an (Versikel 13), als „Partnerin der Trinität“⁶⁵ in Erscheinung tritt. Der Bezug zu Sir 24,26, Spr 8,22–31, Weish 10,21 und 7,26, Mt 11,28 stellt Maria schließlich als *sophia* Gottes heraus,⁶⁶ als Gottes Schöpfung durchwirkendes geistiges Prinzip, dem höchster Rang zukommt.

Dabei werden die einzelnen Bildfelder nicht nur ergänzt durch zahlreiche weitere biblische Motive und Anspielungen, die jeweils die Zusammenhänge neu perspektivieren. Entscheidend ist, dass auch die Hauptreferenzen nicht als in sich geschlossene Narrative in Erscheinung treten, sondern auseinanderdividiert werden in einzelne Teile. Diese nehmen – versetzt platziert – nur noch lose aufeinander Bezug. Zugleich werden sie verschränkt und überlagert mit anderen Bildfeldern (etwa aus dem naturwissenschaftlichen, dem höfisch-weltlichen Bereich oder dem Bereich der *septem artes liberales*) und Gedankengängen (allegorische Biblexegese, typologische Deutungen, Natur-spekulationen über die *anima mundi* der Schule von Chartres, Wissenschaftslogik usw.), wobei direktes Zitat und versteckte Anspielung hin- und herschwankend genutzt werden. Insofern wirken die Verweise mehr als ‚konnotatives Bildmaterial‘ denn als fokussierte theologische *argumentatio*. Treffend resümiert Wachinger:

Durch diese Textbezogenheit unterscheidet sich Frauenlobs Marienleich von der gesamten Tradition des Marienpreises [...]. Frauenlob verfährt freilich nicht wie ein Kommentator, der dem Text entlang geht und seine Deutungen dazwischenschiebt. Er arrangiert das Textmaterial neu, und Deutungen gibt er nur in bildlicher Form.⁶⁷

Exemplifiziert werden soll dies an Versikel 12 des *Marienleichs*.

*Ich binz ein zuckersüzer brunne
des lebens und der bernden wunne.
ich binz ein spiegel der vil klaren reinekeit,*

65 Wachinger, „Kommentar“, S. 824.

66 Vgl. den Beitrag von Katharina Heyden in diesem Band, S. 267–298.

67 Wachinger, „Frauenlobs *Cantica canticorum*“, S. 31.

*da got von erst sich inne ersach.
 ich was mit im, do er entwarf gar alle schepfenunge,
 er sach mich stetes an in siner ewiclichen ger.
 wie rechte wol ich tet im in den ougen
 ich zarter, wolgemuter rosengarte!
 komt alle zu mir, die min gern.
 ich wil, ich kan, ich muz gewern.
 ich binz der lebende leitestern,
 des nieman sol noch mag enbern,
 min mut gut, frut tut.
 ich binz die stimme, do der alte leo lut
 die sinen kint uf von des alten todes flut.
 ich binz die glut,
 da der alte fenix inne sich erjungen wolte.
 ich binz des edelen tiuren pelikanes blut
 und han daz allez wol behut.*

*Ich binz ein wurzenreicher anger,
 min blumen, die sint alle swanger,
 ir saffes brehender smac vil gehwer varwe treit.
 ei, welch ein flüzzig, zinsig bach
 die blumen min durchfiuchtet, daz sie stan nach wunsche entsprungen.
 ich binz ein acker, der den weize zitig brachte her,
 da mit man spiset sich in gotes tougen.
 ich drasch, ich mul, ich buch linde und nicht harte,
 wan ich mit olei ez bestreich;
 des bleib sin biz so süzlich weich.
 ich binz der tron, dem nie entweich
 die gotheit, sit got in mich sleich.
 min schar gar clar var:
 ich got, sie got, er got, daz ich vor nieman spar.
 ich vatermutter, er min mutervater zwar,
 wan daz ist war.
 ich wart, ich leit, ich brach den tot, ich warb, als ich do solde.
 ich fur, ich quam, ich Adelheit, der tugende ein ar.
 er leit do nicht, min Engelmar.⁶⁸*

68 Texte und Übersetzungen des *Marienleichts* nach: Wachinger, *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, S. 364–395, hier S. 378–381.

„Ich bin eine zuckersüße Quelle / des Lebens und der fruchtbaren Freude. / Ich bin ein Spiegel von ganz reiner Klarheit, / in dem sich Gott erstmals beschaute. / Ich war mit ihm, als er die ganze Schöpfung plante, / unverwandt sah er mich an in seinem ewigen Verlangen. / Wie wohl tat ich ihm da in seinen Augen, / ich, ein liebenswerter, heiterer Rosengarten. / Kommt alle zu mir, die ihr zu mir wollt. / Ich will, ich kann, ich darf gewähren. / Ich bin der lebendige Leitstern, / den niemand entbehren kann und soll. / Mein Sinn macht gut und wohlgefällig. / Ich bin die Stimme, mit der der alte Löwe seine Kinder / aus des alten Todes Flut heraufgebrüllt hat. / Ich bin die Glut, / in der der alte Phönix sich verjüngen wollte. / Ich bin das Blut des edlen, teuren Pelikans / und habe das alles wohl bewahrt. Ich bin eine kräuterreiche Wiese, / meine Blumen sind alle schwanger: / der leuchtende Duft ihres Safts trägt Gelb in Fülle. / O Welch ein fließender, reich machender Bach / befeuchtet meine Blumen, daß sie herrlich strotzen. / Ich bin der Acker, der zur rechten Zeit den Weizen brachte, / mit dem man sich in dem Mysterium Gottes speist. / Ich hab gedroschen, hab gemahlen, buk ein zartes, / nicht ein hartes Brot, weil ich's mit Öl bestrich, / so blieb es süß und weich zum Kauen. / Ich bin der Thron, aus dem die Gottheit / nie gewichen ist, seit Gott in mich trat. / Meine Schar ist ganz klar und weiß. / Ich Gott, sie Gott, er Gott, das verhehl ich niemandem. / Ich Vatermutter, er wahrlich mein Muttervater, / so ist es wahr. / Ich bin es, die geboren wurde, litt, den Tod besiegte, ich war gehorsam, ging hinweg, / ich kam wieder, ich Adelheid, ein Adler der Tugenden, / nicht er hat damals gelitten, mein Engelmar.“

In anaphorischer Reihung gliedert sich der Versikel in durchgehende *Ich-* bzw. *Ich-binz-*Aussagen Marias, über die ein breites Spektrum an Epitheta und Tätigkeitszuschreibungen entfaltet wird. Diese eröffnen eher Relationen und Identitätsfelder, als dass sie auf eine exakte Aussage festlegen. So erscheint Maria zunächst (12,1–13) als „zuckersüße“ Quelle des Lebens (Hld 4,12–15; Joh 4,14) und als reiner Spiegel der Herrlichkeit Gottes (Weish 7,26), als Mitwirkende der Schöpfung von Anbeginn (Spr 8,22f. und 29f.), begehrt von Gott, offen für alle Begehrenden (Sir 24,26), ein *wolgemuter rosengarten* (Hld 4,12–15) und als *lebende[r] leitestern*. Nach diesem fulminanten Auftakt, der vor allem um die unmittelbare Nähe Marias zu Gott und um ihr Wirken in der Schöpfung von Anbeginn kreist, werden in der *Physiologus*-Tradition Naturallegoresen aufgerufen, indem Maria sich als Stimme des Löwen, Glut des Phönix und Blut des Pelikans bezeichnet (12,14–19). Hier tritt sie vor allem als Mittlerin der Erlösung und Teilhaberin am Heilsgeschehen in Erscheinung. In der Folge (12,19–24) springen die Beschreibungen in den naturhaft floralen

Bereich mit deutlichem Bezug zum *hortus conclusus* des Hohenliedes (Hld 4,12–14) bzw. zum „Ur-Lustgarten Gottes“. ⁶⁹ Maria als Acker, als Boden des Weizens Christus und als Bäckerin des zarten, geölten Brotes (12,25–29) erscheint in Anlehnung an Lev 2,4 und Joh 6,48 als Spenderin der Eucharistie. Schließlich figuriert Maria als Thron Gottes (Offb 4,2–11), umgeben von der Schar der 24 in weiße Gewänder gekleideten Alten (12,30–32). Doch auch diese Bilder werden wieder aufgegeben zugunsten einer kondensierten Identitätszuschreibung (12,33–36), die Maria, die Schar der Alten und Christus gleichermaßen mit Gott in Eins setzt und die Verschränkungen der Identität auch in temporaler Perspektive in den chiasmatischen Neuprägungen *vatermutter* und *mutervater* fortsetzt: *ich got, sie got, er got, daz ich vor nieman spar. / ich vatermutter, er min mutervater zwar, / wan das ist war.*⁷⁰ Die Identitätsdarstellung gipfelt darin, dass Maria nicht Christus, sondern sich selbst als eigentlich Leidtragende des Heilsgeschehens ausweist: *ich wart, ich leit, ich brach den tot.*⁷¹ Doch auch in dieser Klimax kommt die Gedankenbewegung nicht zur Ruhe: Namen aus dem höfischen Bereich der Neidhardtdichtung, *Adelheit* und *Engelmar*, werden in spielerischer Weise⁷² flankierend herangezogen, um die unlösbare Liebesverbundenheit nunmehr mit höfischem Bildrepertoire zu fassen oder um über die etymologischen Bestandteile ‚Adel‘ und ‚Engel‘ eine resümierende Schlusspointe zu setzen.

Weite Teile dieses flexiblen Spiels mit den unterschiedlichen Bild- und Deutungsfeldern sind dem biblischen Offenbarungswissen entnommen, verdanken sich der christlichen Allegorese oder dem theologischen Expertendiskurs (etwa der scholastischen Quästionenliteratur in Bezug auf die Frage der Leidensfähigkeit Christi). Doch immer wieder kommt es auch zu eigenwilligen Ausprägungen, die ohne Vorbild sind, etwa die Deutung der Löwenstimme auf Maria, die Gleichsetzung Marias mit dem Blut des Pelikan oder die Neologismen: *vatermutter* und *mutervater*.⁷³ Dies kann, wie etwa in der Deutung des Heiligen Geistes als Weltseele, die durch Maria hindurch ins irdische Leben

69 Wachinger, „Kommentar“, S. 846.

70 Vgl. zu dieser geschlechterübergreifenden Formulierung auch den Beitrag von Almut Suerbaum in diesem Band, S. 375–395, hier S. 386.

71 Vgl. zur Perspektivierung von Maria als (Mit-)Erlöserin den Beitrag von Britta Bußmann in diesem Band, S. 353–373, hier S. 355, sowie den Beitrag von Almut Suerbaum in diesem Band, S. 375–395, hier S. 383, sowie den Beitrag von Lucia Scherzberg in diesem Band, S. 499–516, hier S. 510f.

72 Wachinger, „Kommentar“, S. 849.

73 Vgl. Wachinger, Kommentare zu den entsprechenden Stellen.

eingreift (17,10), an den „Rand der Ketzerei“ geraten, ja durchaus bewusst „Grenzen der Rechtgläubigkeit [...] verletzen“.⁷⁴

Zieht man die gesamten Bild- und Argumentationsfelder des Marienleichts hinzu, gerät letztlich der gesamte Zusammenhang „ins Flimmern“,⁷⁵ gekennzeichnet von immer erneuten Anläufen der Bildgebung, deren inkohärenten Wechseln und Sprüngen, von der Disparatheit der Erklärungsangebote, argumentativen Beschreibungen und methodischen Deutungsverfahren, vom breiten Spektrum an Quellen, d.h. der Simultaneität des Differenten.

Geht man von der inhaltlichen Kernthese aus, nach der Maria hier als All-Mutter, Ur-Weisheit und Geliebte der Dreifaltigkeit erscheint, dürfte jenes hyperbolische Anhäufen von Beschreibungsbildern und -epitheta – vergleichbar der mystischen Beschreibungstradition⁷⁶ – den Versuch darstellen, in der Fülle der Attribute die Fülle des Wesens Marias einzufangen und zugleich in der nicht abschließbaren Reihung, im Nicht-zur-Ruhe-Kommen der Bilder und Argumentationsfiguren, der Sprünge, Abbrüche und Wechsel ebenso die sprachliche Uneinholbarkeit Marias zu verdeutlichen. Mehr noch als die gewagten Identifizierungen Marias mit Gott auf inhaltlicher Seite verdeutlicht damit diese Technik der *blüemenden* Bildfülle, die zugleich sich immer übersteigt und aufhebt,⁷⁷ eine Position und Deutung Marias, die ihr eine geradezu gottgleiche Stellung einräumt.⁷⁸

Frauenlobs Technik des *partirens* und *schrenkens* (vgl. *Minneleich* GA III,33), die sich mit je anderer Intensität und Funktion auch in der Definitionsstrophe

74 Wachinger, „Frauenlobs *Cantica canticorum*“, S. 41.

75 Ebd., S. 28.

76 Vgl. insbes. Alois Maria Haas, „Das Nichts Gottes und seine Sprengmetaphorik“, in: *Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit* (FS Peter Rusterholz), hg. v. Henriette Herwig, Tübingen u.a. 1999, S. 53–70, sowie den Beitrag von Almut Suerbaum in diesem Band, S. 375–395.

77 Im Sinn jener Technik des Übersteigens in das Nicht-Sagbare könnte auch die abnehmende Versikelfolge 8 + 8 + 4 zu verstehen sein sowie der Sachverhalt, dass Maria im gesamten Leich nicht namentlich genannt wird.

78 Zu Recht weist Oswald, „Kippfiguren“, S. 138f., darauf hin, dass die semantischen ‚Übersteigungen‘ das Nicht-Sagbare zugleich sinnlich erfahrbar machen sollen: „Indem Frauenlob Bildfelder und Funktionen nicht nur aneinanderreicht, sondern vielfach – ohne klar erkennbare Ordnungsprinzipien – ineinander spiegelt, entwirft er einen mehrdimensionalen instabilen Sinnesraum, [...] der – ähnlich dem Kirchenraum im Vollzug der Messe – die Allgegenwart der göttlichen Schöpfung versucht einzufangen“ (S. 138). Dabei verfähre Frauenlob in diesem Sinn, „um sich von ‚rational-reflexiven‘, von konkretisierenden und erklärenden Verfahren der Exegese abzugrenzen. Ihm geht es wohl nicht allein um das Verständnis heilsgeschichtlicher Zusammenhänge, sondern vor allem um deren unmittelbare Erfahrbarkeit“ (S. 139).

des *wîp-vrouwe*-Streits und im Minnelied 3 zeigte, steht hier somit im Dienst der Darstellung Marias an den Grenzen der Darstellbarkeit des Göttlichen überhaupt. Diesem Grenzgang, der in aller *blüemenden* Sprachfülle doch das Übersteigen jeglichen Ausdrucks mit einbezieht, könnte dann wohl auch entsprechen, dass Frauenlob im *Marienleich* völlig hinter seiner Kunst zurückzutreten scheint, sich an keiner Stelle namentlich nennt, die Stimme des Dichter-Visionärs zur Ich-Aussage Marias umgeschmolzen wird.⁷⁹

Und doch lässt sich an diesem Punkt auch eine andere Lesart verfolgen: Der höchsten *vrouwe*, Maria, kann nur eine höchste Kunstfertigkeit gerecht werden. Dieser Grundsatz ästhetischer *adaequatio*, der der panegyrischen Dichtungstradition zugrunde liegt, von Frauenlob mehrfach in seinen Preisstrophen zum Herrscherlob aufgegriffen wird⁸⁰ und auch durch Konrads *Goldene Schmiede* Frauenlob bekannt gewesen sein muss, dürfte kaum aus dem *Marienleich* ganz wegzudenken sein. So ließe sich die Bilderfülle, das akkumulierte, vielfältige und in seiner Vielseitigkeit ausgestellte Wissen sowie die komplexe Darstellungstechnik des Trennens und Zusammenfügens auch als Demonstration eigener Kunstfertigkeit verstehen. Die Ich-Aussage Marias dominiert zwar den *Marienleich*, entspringt jedoch der Vision des Anfangs. Sie bleibt daher an den Dichter-Visionär zurückgebunden und damit ausgestellt als Produkt des Sänger-Ich. Schließlich begegnen Partien im *Marienleich*, die genau jene Technik wiederzugeben scheinen, über die der Leich selbst aufgebaut ist. Die bisher schwer zu deutende Passage Versikel 17,1–9 könnte hierin ihre eigentliche Sinnebene haben:

*Ei, waz sich mischet und unmischet
und waz sich uz der mische drischet:
ob daz mischen nicht verlischet,
wie der ursprinc sich da vrischet,
und swaz ungemischet blibet,
wie daz mischen von im tribet!
werden und unwerden brechen
mit geburt, ob ich sol sprechen,
daz ich der bin ein beginne.*⁸¹

79 Vgl. Wachinger, „Frauenlobs *Cantica canticorum*“, S. 28.

80 Dazu: Annette Georgi, *Das lateinische und deutsche Preisgedicht des Mittelalters in der Nachfolge des genus demonstrativum*, Berlin 1969; Christoph Huber, „Herrscherlob und literarische Autoreferenz“, in: *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*, hg. v. Joachim Heinzle, Stuttgart 1993, S. 452–473.

81 Wachinger, *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, S. 388.

„O was sich mischt und entmischt / und was sich aus der Vermischung
herausschlägt! / Wenn das Mischen nicht verlischt, / wie sich dann das
Entspringen erneuert! / Und wie das, was unvermischt bleibt, / alles Mi-
schen von sich abweist! / Werden und Entwerden brechen / in der Geburt
hervor, wenn ich's denn sagen soll, / so daß ich davon ein Anfang bin.“

Werden hier das Wirken Marias und das Wirken des Dichters zusammen-, ja mit dem Wirken des größten Werkmeisters, *cuncta componens* (vgl. Spr 8,22f. und 29f.), enggeführt? Wenn dies der Fall wäre, würde es sich in der Tat erübrigen, in einer Dichtung, die insgesamt (dem) *vrouwenlop* dient, den eigenen Namen nochmals herauszustellen. In dieser Perspektive würde dann auch der *Marienleich* in seinen komplexen Transformationen des Offenbarungswissens nicht nur dieses – als religiöses Wissen in poetischer Faktur – weiterschreiben. Er würde zugleich auch im Spiegel seiner Verfahrensweisen an jenen Dynamisierungen des literarischen Diskurses und Subjektivierungen des Dichter-Ich mitwirken, die auf lange Sicht in den Aushandlungsprozessen zwischen „Sozial-Leib“⁸² und personaler Identität, zwischen religiöser Gemeinschaft und singulärem Erfahrungsweg, zwischen normativem Offenbarungswissen und je eigenwilliger Aktualisierung eine kaum zu unterschätzende Rolle gespielt haben.

Folgt man dieser Auslegung, so wird deutlich, mit welcher Konsequenz Frauenlob mariologische Relationen sucht, nutzt und umdeutet: Unterlegt er bei seiner Definition des weiblichen Geschlechts im *wîp-vrouwe*-Streit (GA V,102) seine Auffassung von Weiblichkeit mit mariologischer Begrifflichkeit und Semantik, eröffnet er der höfischen Minne durch die Überblendungen von höfisch-weltlichen mit mariologisch-geistlichen Deutungsschemata in Lied 3 eine neue Tiefendimension, so dient Maria schließlich im *Marienleich* auch noch als ästhetische Reflexionsfigur,⁸³ in der der Dichter sein eigenes Können und Vorgehen spiegelt, dieses ebenso ausstellt wie verschleiert. Frauenlob überführt somit einerseits mariologisches Wissen – vermittelnd, weiterdenkend, verankernd – in den sozialen Kontext der höfischen Laienkultur. Im selben Atemzug nutzt er andererseits dieses Wissen, um Geschlechter-, Minne- und Autorenkonzeptionen neu zu dimensionieren. In diesem ‚Zugleich‘ steckt die Begründung für das Dynamisierungspotential religiösen Wissens.

82 Peter Dinzelbacher, „Individuum, Familie, Gesellschaft (Mittelalter)“, in: *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, hg. v. dems., Stuttgart 1993, S. 18–37, hier S. 26.

83 Zum Begriff der ästhetischen Reflexionsfigur vgl. Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert, „Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven.“, in: *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne*, hg. v. Annette Gerok-Reiter u.a., Heidelberg 2019, S. 11–33.