

Matthias Däumer, Annette Gerok-Reiter, Friedemann Kreuder (Hg.)  
Unorte

## **Editorial**

In der Reihe **Mainzer Historische Kulturwissenschaften** werden Forschungserträge veröffentlicht, welche Methoden und Theorien der Kulturwissenschaften in Verbindung mit empirischer Forschung entwickeln. Zentraler Ansatz ist eine historische Perspektive der Kulturwissenschaften, wobei sowohl Epochen als auch Regionen weit differieren und mitunter übergreifend behandelt werden können. Die Reihe führt unter anderem altertumskundliche, kunst- und bildwissenschaftliche, philosophische, literaturwissenschaftliche und historische Forschungsansätze zusammen und ist für Beiträge zur Geschichte des Wissens, der politischen Kultur, der Geschichte von Wahrnehmungen, Erfahrungen und Lebenswelten sowie anderen historisch-kulturwissenschaftlich orientierten Forschungsfeldern offen.

Ziel der Reihe **Mainzer Historische Kulturwissenschaften** ist es, sich zu einer Plattform für wegweisende Arbeiten und aktuelle Diskussionen auf dem Gebiet der Historischen Kulturwissenschaften zu entwickeln.

Die Reihe wird herausgegeben vom Koordinationsausschuss des Forschungsschwerpunktes Historische Kulturwissenschaften (HKW) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

MATTHIAS DÄUMER, ANNETTE GEROK-REITER, FRIEDEMANN KREUDER (HG.)

# **Unorte**

**Spielarten einer verlorenen Verortung.**

**Kulturwissenschaftliche Perspektiven**

(unter Mitarbeit von SIMONE LEIDINGER und SARAH WENDEL)

**[transcript]**

Gedruckt mit Mitteln des Historisch-Kulturwissenschaftlichen Forschungszentrums Mainz-Trier und des Forschungsschwerpunktes Historische Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



### **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.

### **© 2010 transcript Verlag, Bielefeld**

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus

Lektorat & Satz: Matthias Däumer, Annette Gerok-Reiter,

Friedemann Kreuder, Simone Leidinger

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1406-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:  
[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)



# Unort Minne

## Raumdekonstruktionen als Neukonzeptualisierung der Minne im späthöfischen Sang

---

ANNETTE GEROK-REITER

### I Minnesang und Raumkonzeption

Lohnt es sich, die Kategorie des ›Unortes‹, verstanden als heuristische Kategorie, die sich zunächst nur durch die Präsilbe ›Un-‹ aus einer intensiven Negation<sup>1</sup> von Örtlichkeit bestimmt, an die Gattung des mittelhochdeutschen Minnesangs heranzutragen? Auf welcher Grundlage, mit welchem Recht?<sup>2</sup>

- 
- 1 Zur Vorsilbe ›Un-‹ nicht als »bloße[s] Fehlen einer positiven Bestimmung«, sondern als Intensitätssignifikant vgl. DÜNNE in diesem Band, S. 35.
  - 2 Entscheidend für diese Fragenperspektive ist zweifelsohne der ›topographical‹ bzw. ›spatial turn‹, dessen Ertrag sich in den unterschiedlichen Disziplinen sowie transdisziplinär abzeichnet, keineswegs jedoch ausgelotet ist. Grundlegend zum ›topographical turn‹ in den Kulturwissenschaften: WEIGEL, 2002; zum ›spatial turn‹ der Geschichtswissenschaften: SCHLÖGEL, 2003. Einschlägig im Bereich der Mediävistik: RIMPEAU/IHRING, 2005; VAVRA, 2005; STAUBACH/JOHANTERWAGE, 2007; KUNDERT, 2007. Innerhalb der germanistischen Mediävistik liegen vor und nach dem ›turn‹ im wesentlichen Arbeiten zum Bereich des höfischen Romans vor: SCHRÖDER, 1972; GLASER, 2004; grundlegend und perspektivenreich: STÖRMER-CAYSA, 2007 (mit Diskussion der Forschung zum Roman S. 34-42, insbes. auch S. 41-42 Anm. 33); LAUER, 2008.

Diese Frage lässt sich nur beantworten, indem zunächst das spezifische Raumkonzept des Minnesangs, genauer der Hohen Minne, bestimmt wird.<sup>3</sup>

*Cor amantis non angustum* – eben deshalb steht das Herz im Fokus jeglicher Liebeslyrik.<sup>4</sup> Es ist Metapher für den ›Ort‹, in dem sich liebes-emphatisch wohnen lässt; es ist Metapher für den ›Raum‹, der in Liebesangelegenheiten geöffnet, verschlossen, verändert, befragt wird; es ist Metapher für die ›Verortung‹ der Identität der Liebenden.<sup>5</sup> Das Spezifische des mittelhochdeutschen Minnesangs und damit dessen historische Formation wird jedoch nun gerade darin deutlich, dass das Ich und sein Herz nicht allein, ja nicht einmal vorrangig das poetische Raumkonzept bestimmen. Insbesondere in der Konzeption der Hohen Minne, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von Frankreich in den deutschsprachigen Raum importiert wird und bis ins 13. Jahrhun-

3 Den Raumaspekt außerhalb des Themas ›Pastourelle‹ oder ›Natureingang‹ hat die Minnesangforschung bisher außerordentlich wenig behandelt. Einen Vorstoß leistet hier zunächst vom Einzelbeispiel her: FUCHS-JOLIE, *Under die ougen shehen*, 2006; FUCHS-JOLIE, *Problems of topological and visual order*, 2006; in erweiterter Perspektive: FUCHS-JOLIE, 2007.

4 Ausführliches Material zum Motiv bietet: OHLY, 1977.

5 Bei der Differenzierung zwischen Ort und Raum gehe ich von de Certeaus Unterscheidung zwischen dem Ort als momentaner »Konstellation von festen Punkten« und dem Raum als »Geflecht von beweglichen Elementen« aus (DE CERTEAU, 1988, S. 218; vgl. das ausführliche Zitat in der Einleitung in diesem Band, S. 9.). Prinzipiell einführend in die Raumtheorie: OTT, 2002. Vorzüglich als Arbeitsinstrument zu Raumtheorien quer durch die Geschichte: DÜNNE/GÜNZEL, 2006. Auf die Pluralität der Raumvorstellungen in der Moderne hat zu Recht CASSIRER, 1975, S. 23, hingewiesen. In dieser Pluralität zeige sich das »Entscheidende: daß es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raum-Anschauung gibt, sondern daß der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der *Sinnordnung* erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet. Je nachdem er als mythische, als ästhetische oder als theoretische Ordnung gedacht wird, wandelt sich auch die ›Form‹ des Raumes« (ebd., S. 26). Systematisieren lassen sich die pluralen Ansätze in der Gegenüberstellung von mathematisch-physikalischem (euklidischem), d. h. messbarem Raum, und einem Raum, der durch Erfahrungsrelationen definiert und insofern nicht mathematisch nachvollziehbar ist, sei dies der gesellschaftliche Raum SIMMELS, 1995, der erlebte Raum BOLLNOWS, 1977, der Aggregatraum im Gegensatz zum Systemraum bei PANOFSKY 1998, S. 109, oder der Matrixraum LÄPPLES, 1991. Auf dieser Gegenüberstellung beruht letztlich auch die Unterscheidung von Ort (*lieu*) und Raum (*espace*) bei de Certeau. Dass diese Gegenüberstellung insbesondere in der Moderne virulent wird, trifft ebenso zu wie der Sachverhalt, dass sie durchaus bereits eine lange Geschichte hat; hierzu in knapper Skizze CASSIRER, 1975, S. 19-22; vor allem STÖRMER-CAYSA, 2007, S. 5-34.

dert als Leitgattung mittelhochdeutscher Lyrik bezeichnet werden kann,<sup>6</sup> treten zwei weitere entscheidende Indices hinzu: das Gegenüber der Dame sowie das Gegenüber der Gesellschaft. Durch diese Trias wird ein spezifischer ›Bezugsraum‹ aufgespannt, der als Grundkonstituens der Konzeption der Hohen Minne gelten kann. D. h. nicht über die Konstellation des einzelnen Ich, sondern über diesen durch drei Positionen gekennzeichneten Raum entfaltet sich die Konzeption der Hohen Minne. Da dieser dreipolige Bezugsraum Grundlage meiner weiteren Überlegungen ist, soll er in seinen wesentlichen Facetten wie seinem Komplexitätspotential zunächst erläutert werden. Von hier aus wird dann nach den Irritationen dieses Bezugsraums im späthöfischen Sang – und zwar bei Frauenlob – gefragt.

Das Ich-Lied der Hohen Minne<sup>7</sup> geht in der Regel aus von folgenden figürlich vorgestellten Positionen, die als ›Strebepefeiler der Imagination‹<sup>8</sup> dienen: Ein liebendes Ich (erste Position) wirbt um eine Dame (zweite Position), die oft als angesprochenes, zumindest jedoch deutlich thematisiertes Du inszeniert ist. Die dritte Position wird durch die Gesellschaft markiert, die durch ihre expliziten Forderungen und impliziten Ansprüche als Normgeber, Kritiker oder Mitdiskutant in das Lied hineinzielt wird. Jede Position, die in unterschiedlichem Maß als Akteur in Erscheinung treten kann, ist dabei durch ein standardisiertes Set an Verhaltensregeln gekennzeichnet. Das liebende Ich muss seine Werbung um die Dame im *dienst* an ihr gegen alle Widrigkeiten

6 Zum Ich-Lied der Hohen Minne als Leitgattung sowie zur Problematisierung dieser Zuordnung: WACHINGER, 1989; TERVOOREN, 1993.

7 Vgl. GEROK-REITER, 2009, S. 90f.

8 Ich übernehme Ausdruck und Bild von STÖRMER-CAYSA, 2007, S. 50. Uta Störmer-Caysa bezeichnet mit den »Strebepefeilern für die Imagination« innerhalb des höfischen Romans »Orte, die [der Leser] als Schauplätze schon erzählter Begebenheiten wiedererkennt, Fixpunkte der Orientierung in der Raumstruktur und der Möglichkeit nach auch in der Bedeutungsstruktur des Werkes« (S. 51). Diese Fixpunkte bilden innerhalb von oder neben beweglichen Raumfigurationen gleichsam verlässlich statische ›Anhaltspunkte‹, d. h. sie wirken stabilisierend. Das Bild der Strebepefeiler lässt sich durch die Kriterien der Bedeutsamkeit, der Ortsfestigkeit und des Wiedererkennens auf die drei immer wiederkehrenden Eckpositionen der Hohen Minne vorzüglich übertragen und markiert eben dadurch deren statisches Grundgerüst. Zugleich stößt sich die Imagination jedoch im Ich-Lied der Hohen Minne von diesen Fixpunkten deutlich ab, entfaltet von hier aus ein außerordentlich dynamisches Spiel der Variation. Diese Seite betone ich mit dem *genitivus subjectivus*: Strebepefeiler der Imagination. Entscheidend ist, dass generierend dynamischer Aspekt (Strebe-) und statisch, anhaltgebender Aspekt (-pefeiler) interagierend zusammenspielen.

mit *staete* aufrecht erhalten. Die Dame darf und soll die Werbung als Begehren der Nähe zulassen, nicht jedoch die Erfüllung des Begehrens, da die Dame als umworbene *summum bonum* diesen Status, der die Werbung auslöst und rechtfertigt, nur aufrecht erhalten kann, solange sie unerreichbar, d. h. »auf Distanz« bleibt.<sup>9</sup> Die Gesellschaft sorgt als *huote*, als Aufpasser, für die Unerreichbarkeit der Dame, übernimmt somit als weiteres Distanzregulativ einen konkreten Handlungspart. Die Minne, die ideell und pragmatisch nicht zur Erfüllung gelangen darf, löst *leit und smerze* des werbenden Ich aus. Proportional zum Leid als Distanzsignal steigt jedoch wiederum der Authentizitätsanspruch der Minne als Index für den Grad der begehrten Nähe.<sup>10</sup> Der Reiz dieser Konzeption besteht also in einem Bezugsraum, der sich über eine genau austarierte, z.T. asymmetrische, ja paradoxe Spannung von Nähe und Distanz zwischen Ich, Dame und Gesellschaft konstituiert.<sup>11</sup>

Dieser Bezugsraum der handelnden oder angesprochenen Akteure formiert jedoch nur eine Ebene des Liedes, die »Handlungsebene« des Werbungsgeschehens. Denn neben der Handlungsebene und in der Regel zeitgleich mit ihr entfaltet sich eine Ebene der poetologischen Reflexion. Ursache hierfür ist, dass das liebende Ich nicht nur als Werber, sondern zugleich als Sänger auftritt. Dadurch treten – im Vergleich zur ersten Ebene – deutlich andere Zuschreibungen und Funktionen der drei Akteure in den Vordergrund. Indem das singende Ich die Klage aufgrund der Distanz der Dame zum Preis ihrer selbst läutern muss, um durch ihre Vorzüglichkeit den anhaltenden Werbegesang zu rechtfertigen, erweist sich das Klagelied der Handlungsebene als Preislied auf zweiter Ebene. Erst der Preis der Dame, der sich aus der Klage über ihre Distanz kunstvoll herauszukristallisieren hat, erhöht als Zeichen überwundenen Schmerzes wiederum die *vreude* der Gesellschaft, steht damit für das Gesellschaftsideal des *hohen muotes* ein. Für diese Demonstration des *hohen muotes* zollt die Gesellschaft, die damit auf ebendieses Gesellschaftsideal verpflichtet wird, dem singenden Ich Anerkennung und dies umso mehr, je kunstvoller in

9 Hohe Minne ist somit primär als Distanzfigur auf der Basis hierarchisierter Positionen zu fassen. Dies gilt ebenso für die altfranzösische Lyrik, auch wenn hier Begriffe wie *aut loc*, *haute amor* etc. nur sporadisch auftauchen; dazu HAERLAND, 2000, S. 219-220. Vgl. zum Begriff *hohiu minne* auch FUCHS-JOLIE, 2007, S. 28-29, der die »Raumordnung der Vertikalität« (ebd., S. 29) als dominant festhält.

10 Zur Authentizitäts- bzw. Fiktionalitätsdebatte grundlegend: MÜLLER, 2004; zuletzt: GRUBMÜLLER, 2009; KÖBELE, 2009; KABLITZ, 2009.

11 Durch die relationale Konditionierung des »Bezugsraums« und seine interne Spannung weicht dieser Raum also von der Vorstellung eines »Behälterraums«, dem die Herz-Metapher sowie Innenraumdiskurse letztlich verpflichtet bleiben, deutlich ab.

poetisch-ästhetischer Souveränität das liebende Ich seine hoffnungslose Betroffenheit auf Handlungsebene übersteigt.

Die kalkulierte Spannung zwischen Nähe und Distanz der Handlungsebene setzt sich also auf einer zweiten Ebene fort, wodurch sich nicht nur das dreipolige Raummuster auf einer zweiten Ebene wiederholt, sondern nun auch beide Ebenen einen gleichsam paradigmatischen Raumbezug eröffnen, d. h. einen dritten Bezugsraum, der diesem Liedtypus erst seine eigentliche Komplexität verleiht. Der forcierte Balanceakt der Hohen Minne basiert damit wesentlich auf drei simultanen Bezugsräumen, die sich zwischen den figurlich entworfenen ›Strebepefeilern der Imagination‹ auf tun: zum einen auf dem Bezugsraum zwischen Werber, konkreter Dame und *huote*-Gesellschaft mit seinem asymmetrischen Spiel zwischen Nähe und Distanz; zum anderen auf der Duplizierung und zugleich Variation dieses Bezugsraums auf zweiter Ebene in den Positionen ›Sänger‹, ›idealisiertes *summum bonum*‹ und ›zur *vreude* erhobene Gesellschaft‹; zum Dritten auf der Spannung und Differenz zwischen beiden Ebenen, durch die erst die Überwindung des Leids als ästhetischer Akt der Gesangkunst deutlich wird.<sup>12</sup>

Die Tradition hat sich an diesem Konzept und seinen impliziten Raumvorgaben abgearbeitet. Dabei ist deutlich, dass die Relation zwischen der Einhaltung des konzisen Raumkonzepts und dessen revoltierender Überschreitung als dynamisches Potential bereits im Kern des Konzepts angelegt ist, ja, man könnte die Produktivität dieser Teilgattung über den variantenreichen Umgang mit dem aufgezeigten Raumkonzept etwa bei Rudolf von Fenis, Reinmar, Morungen, Hartmann oder Walther beschreiben.<sup>13</sup> Und ebenso ließe sich auch die rückläufige Bedeutung dieses intensiven und produktiven Liedtypus nach

12 Auf dieser Struktur beruht die Simultaneität der Diskursmöglichkeiten, durch die EGIDI, 2002, S. 106, den Minnesang gattungsspezifisch von der Spruchdichtung abgrenzt, die in ihrer Aspektentfaltung eher reihend, d. h. segmentierend-syntagmatisch verfähre.

13 Einige Beispiele: Stagnation im Zwischenraum bei Rudolf von Fenis, *Gewann ich ze minnen* (MF 80,1); Konfrontation des Liebesraums mit dem Kreuzfahrerraum bei Friedrich von Hausen, *Min herze und min lip* (MF 47,9); Engführung von Liebes- und Sprachraum bei Reinmar: *Swaz ich nu niuwer maere sage* (MF 165,10); Raumüberschreitung in die Transzendenz bei Heinrich von Morungen, *Vil süeziu senftiu toeterinne* (MF 147,7); Einebnung des hierarchisch geordneten Raums bei Walther von der Vogelweide: *Herzeliabez vrowelîn* (L 49,25). Eine systematisch wie historisch umfassende Analyse zu Raumkonstitution, Raumvariation und Raumbrechung im Minnesang ist bisher Desiderat.

der »Hochphase«<sup>14</sup> von hier her erklären: Zwar finden sich durchaus Fortsetzungen der Diskussion um die Hohe Minne, ausgespielt in einem akkumulierenden und immer stärker vernetzten Formen-, Bilder- und Motivrepertoire,<sup>15</sup> zugleich aber verliert dieser Liedtypus vielfach genau dadurch seine spezifische Spannung, dass eben das komplexe Raumgefüge aufgelöst und nivelliert wird. In erstaunlicher Weise greift nun aber Frauenlob, der – um 1300 wirkend – am Ende der Spätphase des Minnesangs steht, wieder auf dieses konstitutive Raumgefüge zurück, um in dessen Transformation die Möglichkeiten und Grenzen des Liedtypus für den Liebesdiskurs seiner Zeit noch einmal scharfsinnig zu beleuchten. Insofern Frauenlobs Transformation nicht nur eine nuancierende Variation, sondern eine abenteuerliche Transgression<sup>16</sup> des tradierten Raumbezugs bedeutet, stellt sich die Frage nach dem ›Unort‹, an den Minne, Minnediskussion und Aufführungspraxis geraten, mit besonderer Prägnanz und im Rahmen eines kulturellen Kategorienwechsels innerhalb des Liebesdiskurses.

Im Folgenden sollen zwei Lieder Frauenlobs näher beleuchtet werden, wobei der Blick auf das Raumproblem fokussiert bleibt. Gewählt werden Lied 3 (XIV,11ff.) und 6 (XIV,26ff.), denn beide Lieder basieren deutlich auf der räumlichen Grundkonstellation der Konzeption der Hohen Minne mit ihren drei ›Strebepeilern der Imagination‹ Ich – Dame – Gesellschaft und ihrem Bezug zur zweiten, der poetologischen Reflexionsebene. Andererseits jedoch verlieren diese Strebepeiler im Verlauf der Lieder ihr Fundament mit entscheidenden Folgen für die Semantik von Minne. Zu analysieren ist, mit Hilfe welcher poetischer Mittel in Frauenlobs Liedern die tradierte Raumkonstellation in eine Konstellation des Unorts transferiert wird, welche Funktion dieser Transformation innerhalb der lyrischen Artikulation der Minnethematik zukommt und inwiefern durch diese Transformation die lyrische Äußerung selbst ihren Gattungs- und Aufführungsort ändert.

---

14 Der Terminus rekurriert auf SCHWEIKLE, 1995, S. 85 und 87, wird jedoch entschiedener als bei Schweikle nicht als qualitativer Begriff, sondern als Bezeichnung für einen quantitativ besonders dicht besetzten Zeitraum verstanden.

15 Vgl. zur Technik des *blüemens* im Minnesang HÜBNER, 2000, S. 289-335, sowie zum späten Minnesang insgesamt: HÜBNER, 2008.

16 Transgression wird hier verstanden als Überschreitung, die als solche markiert wird und eben dadurch den Charakter des Irregulären, des Verstoßes annehmen kann. Um der Markierung willen wird der Bezug zur Ausgangsposition jedoch – im Gegensatz zu Phänomenen der Auflösung – nicht aufgegeben. Vgl. FOUCAULT 2001, insbes. S. 324-326.

## II Zersplitternde ›Sprossräume‹<sup>17</sup>

### Frauenlob Lied 3 (XIV,11-15)<sup>18</sup>

[11] *Ich muz unter wilen borgen  
vröude, der ich nicht enmeine,  
durch die liute, daz sie nicht verdrieze min.*

*Daz muz ich darnach besorgen:*  
5 *swenn ich bi mir bin aleine,  
so tut swere mich mit senden leiden in.*

*Daz komt allez von der süzen.  
ach, wer sol mir swere büzen,  
sit sie mich nicht mag gegrüzen,*  
10 *die mir immer muz vor allen frouwen sin?*

[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.*

17 Auch dieser sprechende Begriff ist entliehen von STÖRMER-CAYSA, 2007, S. 70 u.ö. Zur Erläuterung siehe unten.

18 Zitiert nach: STACKMANN/BERTAUE, 1981 (= GA), S. 564-566; Übersetzung: WACHINGER, 2006, S. 416-421. Grundlegend zur Interpretation: WACHINGER, 1988, S. 144-146; KÖBELE, 1998, S. 285-287; KÖBELE, 2003, S. 75-90; EGIDI, 2002, S. 115-123, deren Ausführungen die folgenden Überlegungen wesentliche Hinweise verdanken.

- [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.*
- [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 gerichte,  
so la durch dine güte vuge 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.*
- [15] *Wil die liebe mit der lüste  
nemen an sich ein vollez flizen,  
we den mannen, in der herze sie sich legen.*
- Stetez werben ane unküste,*
- 5 *dem mag Minne nicht verwizen;  
solche vuge rechte liebe solte hegen.<sup>19</sup>*
- Sol aber ane lon beliben  
steter dienst lieben wiben,  
we den frouwen, die getriben*
- 10 *solch unfuge, gein ir vriunden sich erwegen.*

---

19 Vers XIV,15,6 ist konjiziert nach WACHINGER, 2006, S. 420.

[11] Ich muß zuweilen Freude borgen, / nach der mir nicht zumute ist, / nur daß ich den Leuten nicht zuwider werde. / Das muß ich dann mit Angst entgelten: / Wenn ich bei mir alleine bin, / so schließt Schwermut mich mit Sehnsuchtsleiden ein. / Das kommt alles von der Lieben. / Ach, wer wird mir Schwermut heilen, / da mich die nicht grüßen will, / die mir immer über allen Frauen stehen wird?

[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 Sehns, / ohne die ich nie mehr leben konnte. / Mehr hab ich dem Garten nicht zuleid getan.

[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 kammerschwere 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!

[14] Minne, es ist deine Schuld, / wenn ich wegen eines Anblicks / immer in so kammerschweren 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 Klause meines Herzens / eingefaßt hat wie in Gold ein leuchtender Rubin.

[15] Wenn die Liebe und das Verlangen / sich zu vollem Fleiß entschließen, / wehe den Männern, denen sie ins Herz sich legen. / Stetes Werben ohne Falschheit, / daran findet Minne nichts zu tadeln; / so ein Verhalten sollte rechte Liebe pflegen. / Wenn aber ohne Lohn bleiben soll / beständiger Dienst für geliebte Frauen, / wehe den Frauen, die solch Unverhalten / treiben, daß sie gegen ihre Freunde streiten.

Die erste Strophe rekurriert deutlich auf die aufgezeigte Raumkonstellation mit ihren drei Indices auf Handlungsebene: Ein Ich spricht in der Klagehaltung (es besitzt keine *vröude* 11,2), ist in Sehnsuchtsleiden (*swere* und *senden leiden* 11,6) befangen. Das Leid wird verursacht durch die Dame (*Daz komt allez von der süzen* 11,7), die dem Liebenden – auch dies topisch – mehr bedeutet als alle Frauen (11,10), sich ihm aber nicht zuwendet (*sit sie mich nicht mag gegrüzen* 11,9). Verlinkt ist damit die zweite Ebene, wenn auch nur in wenigen Andeutungen: Das Ich darf in der Klagehaltung nicht verharren, es soll *vröude borgen* (11,1f.) und zwar um der Leute, der zuhörenden Gesellschaft willen (*durch die liute* 11,3), die sonst nicht die Darbietung des Gesangs genießen und den Sänger nicht wertschätzen könnten.

Irritierend bleibt in diesem Gefüge jedoch Vers 11,5: *swenn ich bi mir bin aleine*. Er setzt dem Bezug zur Gesellschaft, den *liuten*, und deren Wünschen das Für-sich-Sein, die Einsamkeit entgegen. Mit diesem Vers schert das Ich gleichsam aus dem traditionellen Raumgefüge, das als Raumgefüge in der Öffentlichkeit der Vortragssituation zu denken ist, aus – und dieses Ausscheren setzt sich in den folgenden zwei Strophen fort, ja es ist die Voraussetzung der zwei folgenden Strophen, insofern diese vom Status des Alleinseins aus einen »Sprossraum«<sup>20</sup> in der Form eines Erinnerungsbildes bzw. einer Wunschvision entwerfen.<sup>21</sup> Die Gesellschaft zumindest bleibt im Folgenden (fast)<sup>22</sup> außen vor. Von welcher Qualität ist dieser »Sprossraum«?

Ich gehe zunächst die semantischen Markierungen dieses neuen Raumes durch: Bezeichnet wird dieser Raum als *garten* (12,2 u.10), in dem es *blume[n]* (12,5 u. 7), blühende *Liljen, rosen* (13,4), *sunnen* (13,2), Tau und *ouwen* (13,8f.) gibt: All dies spendet *wunne* (12,1), denn es sind *wunnebernde ouwen* (13,9), eine *ougenweide* (12,3) bietet sich dar: Es ist *der lüste garten* (12,2). Die Hinweise bleiben fragmentarisch. Dennoch ist unverkennbar, dass mit den genannten Versatzstücken ein *locus amoenus* anvisiert ist, der »Ort erfüllter

20 Nach STÖRMER-CAYSA, 2007, S. 70-75 und 76, wird unter »Sprossraum« ein Handlungsraum verstanden, der nur in Bezug auf die gerade aktuelle Handlungssequenz »entworfen und imaginiert« wird und mit Ende dieser Sequenz, für die er gedacht war, »erlischt« (ebd., S. 76). Ein Sprossraum schnell »bei Bedarf plötzlich aus dem Text. Es sind die wichtigen Figuren, die diese Art der räumlichen Knospung anregen« (ebd., S. 71).

21 Zur Relation von Erinnerungsbild und Wunschvision vgl. EGIDI, 2002, S. 116-117; entsprechend KÖBELE, 2003, S. 79: »Der Wirklichkeitsstatus des Geschauten bleibt in der Schwebel (inneres Wunschbild, Erinnerungsbild, visionäres Bild, Traum-bild?).«

22 Ausnahme XIV,12,7: *Merket* [...].

Liebesbegegnung«. <sup>23</sup> Dies wird gestützt durch die szenische Markierung, dass das Ich sich innerhalb des Gartens aufhält, denn es kann oben und unten von seiner Warte aus perspektivisch unterscheiden: *Ich sach obe dem garten* [...] *zwo sunnen* (13,1f.), oberhalb der Festung wachsen Rosen und Lilien (13,4f.); zudem agiert das Ich in dem Garten: Es bricht *der blumen zarten* (12,5). Trotz dieser topischen Versatzstücke und der suggestiv inszenierten räumlichen Illusion des Im-Garten-Seins scheint dieser Raumentwurf durch die zwei Strophen hindurch jedoch keineswegs konsistent. So wird deutlich eine Gegenperspektive entworfen, indem das Ich den Garten ebenso als Gegenüber wahrnimmt, mit ihm die Dame gleichsetzend: Das Ich begegnet in dieser Perspektive also nicht der Dame im *locus amoenus*, die Dame wird vielmehr vom Ich als gegenüberstehender *locus amoenus* wahrgenommen (12,1-3). Auch das Motiv des Sehens aus der Distanz bzw. auf etwas Distanziertes zieht sich – signifikant gleichrangig neben den semantischen Indices der erotischen Erfüllung im Liebesraum – durch die zwei Strophen (markiert jeweils durch: *sach* 12,3 u. 13,1). Entscheidend ist nun, dass der Widerspruch beider Perspektiven als Widerspruch der Raumwahrnehmung nicht aufgelöst wird. <sup>24</sup> Vielmehr springt die Perspektive unablässig hin und her: Erst dominiert das Sehen von außen (12,1-3), dann ist das Ich Akteur im Raum (12,4-6), kurz darauf wird wieder die wahrnehmende Perspektive angenommen (13,1-3), die sich in eine Bewegung im Raum löst (13,4-6), usw. Aufgerufen wird also ein durchaus traditioneller Raum, bekannt als *locus amoenus*, der jedoch durch die sich

23 EGIDI, 2002, S. 117.

24 Allenfalls im Moment des emphatisch-performativen *schouwen[s]* (13,7 u. 10) könnte es zur Aufhebung des Widerspruchs kommen, sofern das *schouwen* sich vom bloßen *sehen* absetzt: so KÖBELE, 2003, S. 166-179, die anhand von Frauenlobs Lied 1 treffend die Differenz zwischen *sehen* und *schouwen* markiert mit dem Fazit: »Als Folge der paradoxen Grundkonstellationen der Vision [...] entstehen hier immer wieder Brüche: zwischen verlorener und erfüllter Zeit, zwischen der Raumzeitenthobenheit des visionären, imaginierenden, erinnernden inneren Schauens und im Gegenteil der Raumzeitgebundenheit des äußeren Sehens« (ebd., S. 178). Zu ergänzen wäre, dass die Zuordnung ›inneres‹ Schauen und ›äußeres‹ Sehen in Bezug auf Lied 3 durchaus zu problematisieren ist, denn das *schouwen* ergibt sich gleichsam aus dem perpetuierten Wechsel der Sehperspektiven, nicht in der Festlegung auf einen inneren Bereich und auch nicht im Zusammenfall von »Subjekt und Objekt des Sehens, Aktivität und Passivität (Sehen, Gesehenwerden)« (ebd., S. 79). Auch anders EGIDI, 2002, S. 117: Sie geht von der »Schau der Schönheit aus der Distanz heraus« aus. Das Motiv des Sehens/Schauens in seiner Bedeutung für Frauenlob stellt bereits SCHEER, 1990, S. 179-239, heraus. Vgl. zur Thematik des Schauens auch BUMKE, 2001, S. 35-53.

irritierend überlagernde zweifache Ansicht seine Innen-Außen-Kontur verliert und in dieser Verfremdung kaum mehr als bekannt greifbar scheint. Weil er nur fragmentiert und in beständigem Umsprung der Perspektive geboten wird, ist er zugleich offen für weitere Transformationen, für weitere Sprossräume, die aufgrund der Versatzstücktechnik<sup>25</sup> – kaum sind sie entstanden – auch schon wieder auseinanderdriften, zersplittern: So etwa wird recht unvermittelt das Bild der Festung eingespielt (13,4), das – anknüpfend an gängige Minneallegorien – an die »Uneinnehmbarkeit der belagerten Burg [als Bild] für die Unnahbarkeit der Dame« denken lässt.<sup>26</sup> Doch dies bleibt nur Anspielung, die »für Allegorien charakteristische Homogenität«<sup>27</sup> wird nicht erreicht, soll nicht erreicht werden, erscheint unterminiert bereits durch das Oxymoron *zartem erze* (13,5) und gänzlich ›verkehrt‹ dann im Bild der ›tauenden Grüße‹, was auf die zweite Stufe der *gradus amoris (colloquium)* anspielt.<sup>28</sup> Ebenso wie eine konsistente und kontinuierliche Raumperspektive werden somit auch die potentiellen Deutungen der angebotenen Räume, die durch die Allegorie weitere Sprossräume aufrufen, sogleich wieder demontiert, kaleidoskopartig gebrochen.

Dieses Vexierspiel an kaleidoskopartigen Brechungen des Raums wird unterstützt, indem nicht nur augenblickhaft immer neue Sprossräume evoziert werden, die im nächsten Augenblick wieder in sich zusammensinken, sondern auch durch eine weitere textuelle Strategie: die Multiplizierung oder besser Dissoziation des Ich, die mit einem hochartifizialen Perspektivenwechsel von Innen und Außen einhergeht. So verdoppelt sich zunächst das Ich, indem es einerseits als Produzent der Vision virulent bleibt, andererseits sich als Akteur innerhalb des neuen, des imaginären Sprossraumes bewegt. Ähnlich wie in der Technik der flexiblen Raumgenese evoziert jedoch auch das Ich im inneren Zirkel, als Akteur, diverse Perspektiven: Es dissoziiert einerseits in ein Handlungs-Ich, das die Blume *brach* (12,5), andererseits in *herz* und *mut*, denen das Ich die Blume, Metapher für die Dame, überlassen muss (12,6). Offenbar ist die Dame im Raum eines potenzierten Inneren, bei *herz und mut*, dem erotischen Zugriff des Ich entzogen, weshalb die Blume ebendort jedoch zu nichts

---

25 EGIDI, 2002, S. 118-119, spricht von »Bild-Bruchstücke[n]« sowie von »Fragmentarisierung« und »Bild-Verschiebung«. In anderem Kontext beschreibt STACKMANN, 1972, S. 451, die Technik damit, dass »Bildwörter« zu »Gerüstworten« werden, die als »Stichwörter zu potentiellen Allegorien« dienen.

26 Ebd., S. 118.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 119.

als Schmerz mutiert (12,7-10). Die Vervielfältigung der Ich-Positionen, zugleich Ich-Dissoziationen spiegelt so changierend die perpetuierten Wechsel zwischen distanter Schönheitsschau und erotischer Erfüllung – ohne in einem klaren erfüllten oder unerfüllten Standpunkt zur Ruhe zu kommen. Und auch ein weiterer Standpunktwechsel, der hinzukommt, bringt – gegen alle Erwartung – keine Lösung. Dem Sehen des Ich begegnet der Gegenblick der Dame: *Ich sach obe dem garten gleston / mir zwo sunnen durch min herze* (13,1f.) – ein ekstatisches Ziel scheint erreicht und zukunftsprägend – *sam sie [die sunnen] mit mir wolden lachen immer me* (13,3) –, verbleibt aber gleichwohl nur im Vergleichsmodus und verrät genau dadurch die nicht greifbare Position des Raum-Zeit-Entwurfs zwischen Erlebnis und Imagination.<sup>29</sup>

Diese Auflösung der gewohnten Raumkoordinaten hat in Frauenlobs Liebesliedern System. Zeigt sie sich in Lied 3 über eine Technik der Perspektivdiversität, die aus den changierenden Umsprüngen ebenso Raumfacetten generiert wie sie – in deren Zersplittern – darin auch wieder zusammensinkt, so in Lied 6 in einer anderen Variante.

---

29 Von der Raum- und Perspektivdiversität her wundert es dann nicht, dass auch in Bezug auf die Innen-Außen-Relationen sich keine festen Konturen und Grenzen abzeichnen, sondern dass es vielmehr auf die ständige Fluktuation zwischen Außen und Innen ankommt, so dass das Äußere sich als ausgestelltes Inneres, das Innere sich als Inversion des Äußeren erweist. Wenn Margreth Egidi darauf verweist, dass der Gartentopos in Frauenlobs Lied 3 eine *hortus-conclusus*-Variante darstellt, die dem mittelalterlichen Hörer bzw. Leser aus zahlreichen Kontexten (von der mariologischen und brautmystischen Exegese des Hohenliedes bis zu späteren Gartendarstellungen als »Abbild der Gott liebenden, tugendreichen Seele«, EGIDI, 2002, S. 120) als Bild für den Herz- und Seelenraum bekannt war, so trifft einerseits zu, dass hier ein »Innen als ein Außen figuriert wird« (ebd., S. 120), jedoch nicht, dass die Innenraummetaphorik eine »Leerstelle« (ebd., S. 119) bleibt, denn ebenso figuriert das Außen ein Innen. Leerstellen bleiben allenfalls die Umsprünge zwischen Innen und Außen, die eine kausale Logik preisgeben.

### III Kollabierende Inversionsräume

Frauenlob Lied 6 (XIV,26-30)<sup>30</sup>

- [26] *Mir ist ein wip  
so nahen durch die ougen min  
gebrochen in daz herze.  
nu merket, welch ein strazen  
5 sie ir hat erkorn!*
- Des muz min lip  
von schulden ir gefangen sin.  
dannoch so wil der smerze  
im nicht genügen lazen,  
10 des bin ich verlorn.*
- Der hat mir brende  
So behende  
an mins herzen pin gebrant,  
des hat ein siuche sich erhaben:  
15 swaz ich von brenden ie bevant,  
daz ist an sender arebeit  
gein solchen brenden wol begraben.*

- [27] *Ich clage min not,  
ich clage min unbewante zit,  
daz ich nach den ir hulden  
mit senen habe gerungen  
5 wol nach friundes rat.*
- Der gicht, der tot  
müze enden miner helfe strit.  
bistu von solchen schulden,  
min heil sust were verdrungen.  
10 secht, nu stille stat*

---

30 Zitiert nach: STACKMANN/BERTAUE 1981 (= GA), S. 570-572. Übersetzung A. G.-R.

*Min rücken: gelücke,  
 daz e flücke  
 was und wande ouch immer wesen,  
 ich wene, im si der vederen zal  
 15 zu sinen vetchen vil gelesen,  
 swenn ez die höhe fliegen wil,  
 daz ez muz vallen hin zu tal.*

[28] *Ich suchte mich,  
 da vant ich min da heime nicht.  
 ich wante, ein ding daz wolte  
 mich töten gar mit lüste.  
 5 lip, wa was ich do?*

*Hilf, Minne, rich  
 die wunderliche wechelschicht,  
 gib wider mir zu solde,  
 ob ich erner min brüste  
 10 vor ir lichte also,  
  
 Daz ich behalde  
 mit gewalde  
 unter wilen minen mut,  
 und mich von ir gewünschten mag.  
 15 ei, müste ich tun, daz sie mir tut –  
 ich meine dich – und gebe ir mich,  
 daz were ein wunne wernder tag.*

[29] *Min meinschin,  
 min wunne wernder vogelsanc,  
 min lustgezierte heide,  
 min heilschilt tragende blüte  
 5 und min hoher mut,*

*Daz kan sie sin,  
 al miner freuden anevanc,  
 ei, wunsches ougenweide,  
 heilflut der senften güte.  
 10 Minne, bistu gut,*

*Erteile ir herzen  
minnen smerzen.  
ouwe, wes gan ich ir nu  
teil? daz gebe ir zu swere hebe.  
sie tu mir halt, swie sie mir tu:*

15 *owe, Minne, ich wil durch min leit  
ir nimmer sweren wunsches leben.*

[30] *Sol frouwen pris  
an mir verderben, an der clage?<sup>31</sup>  
ich was doch ie des mutes,  
daz ich in ere gunde,  
5 als ich in noch gan.*

*In welcher wis  
sol ich sie fürbaz mine tage  
nu loben riches gutes,  
als ich bi wilen kunde,  
10 do ich von in san*

*Daz aller beste?  
eren veste  
waren gute frouwen ie.  
nu muz ich sprechen als ich sol:  
15 ir keine wart so süze nie,  
queme ab ir munde ein lieplich gruz,  
er tete guten mannen wol.*

[26] Mir ist eine Frau / so nah durch meine Augen / ins Herz eingebrochen! /  
Nun passt auf, welch eine Straße / sie sich gewählt hat! / Mein Körper muss da-  
durch / mit gutem Grund ihr Gefangener sein. / Doch noch immer will der  
Schmerz / es sich nicht genug sein lassen, / deshalb bin ich verloren. / Der hat  
mir Feuersbrände / so schnell / an meiner Herzensqual entzündet – / eine  
Krankheit begann sich dadurch auszubreiten: / Was ich je an Bränden erfahren

---

31 Statt *ane* bei Stackmann übernehme ich (unter Berufung auf Handschrift F: *an*) die Konjektur WACHINGERS, 2006, S. 420-425, hier S. 424, und ändere die Syntax entsprechend.

habe, / das kann man, was die sehnsuchtsvolle Qual / betrifft, verglichen mit solchen Bränden vergessen.

[27] Ich beklage meine Not, / ich beklage meine vertane Zeit, / dass ich nach ihrer Gunst / (so) sehnsuchtsvoll gerungen habe / genau nach dem Rat eines Freundes. / Der sagt, (erst) der Tod könne mein / (zerreißendes) Ringen um Erhörung beenden. / Bist du von solcher Art, / wäre mein Heil chancenlos. / Seht, nun steht mein / Sich-Fortbewegen still: Glück, / das einst flügge / war und auch immer zu sein glaubte – / ich glaube, ihm sind von den zahlreichen Federn / aus seinem Fittich viele ausgefallen, / so dass es, wann immer es in die Höhe fliegen will, / hinab stürzen muss.

[28] Ich suchte mich, / da fand ich mich daheim nicht. / Ich glaubte, irgendetwas wollte / mich töten (gar) mit Lust. / Leib, wo war ich da? / Hilf, Minne, räche / den wunderlichen Tausch, / gib mir als Gegenleistung wieder – / wenn ich meine Brust / vor ihr vielleicht in der Weise retten kann –, / dass ich (zumindest) ab und an / meine Sinneskräfte / zu beherrschen vermag / und mich von ihr hinwegwünschen kann. / Ach, könnte ich doch tun, was sie mir antut – / ich meine dich –, und ihr mich geben, / das wäre ein glückspendender Tag.

[29] Mein Maienglanz, / mein glückspendender Vogelgesang, / meine lustgezierte Heide, / meine den Schild des Heils tragende Blüte / und mein hoher Mut / – das kann sie sein –, / all meiner Freuden Anfang, / ach, der Vollkommenheit Augenweide, / Heilflut der sanften Güte! / Minne, bist du gut, / (dann) füge ihrem Herzen / Liebesschmerz zu! / O weh, was will ich ihr nun zuteil werden lassen? / Das wäre zu schwer für sie zu tragen! / Behandle sie mich eben, wie immer sie will! / O weh, Minne, ich will durch mein Leid / niemals ihre Vollkommenheit beschweren!

[30] Soll Frauenpreis / an mir zugrunde gehen in der Klage? / Ich war doch immer willens, / dass ich ihnen Ehre gönnte, / wie ich sie ihnen noch immer gönne. / In welcher Art und Weise / soll ich sie nun zukünftig / für ihre reichlichen Vorzüge loben, / wie ich es einst konnte, / als ich von ihnen / das Allerbeste (er)dachte? / Eine Festung der Ehre / waren vortreffliche Frauen von jeher. / Nun muss ich sprechen, wie ich soll: / Keine von ihnen erschien je so lieblich (wie dann) – käme von ihrem Mund ein freundlicher Gruß, / er täte vortrefflichen Männern wohl.

Auch in Lied 6<sup>32</sup> werden die drei Strebepfeiler der traditionellen Raumkonzeption zunächst markiert: Ein Ich spricht (*mir ist* 26,1), wirbt um eine Frau (*wip* 26,1) in Gegenwart der Gesellschaft (*nu merket* 26,4). Doch erscheint der traditionelle Raum nur kurz angespielt und eröffnet, um im Folgenden zu kollabieren. Dieser Kollaps wird inszeniert über drei Strophen – diesmal jedoch nicht mit Hilfe visionärer Sprossräume, Perspektivsprünge und fragmentierter Welten, die Raumstrukturen pluralisieren und dissoziieren, sondern mit Hilfe eines expandierenden Ich sowie mit Hilfe von Inversions-, Absturz- und paradoxen Suchbewegungen.

Die erste Strophe greift traditionelle Bild- und Beschreibungstopoi – Eindringen der Dame durch die Augen, Gefangenschaft, Liebesschmerz als Liebesbrand – auf,<sup>33</sup> deutet sie jedoch zugleich pointiert um. Inszeniert wird das Eindringen der Dame als gewaltsamer Durchbruch (*durch [...] gebrochen* 26,2f.), der zu bedrängender Nähe führt (*so nahen* 26,2). Allein die Dame ist aktives Subjekt (*mir ist ein wip [...] 26,1-5*). Verlieft die Werbungsrichtung traditionell vomwerbenden zur unerreichbaren Dame, so hat sich diese Richtung nun in eine Inversionsbewegung ›verkehrt‹. Diese Inversionsbewegung setzt sich ebenso vehement wie haltlos – Vergleichsbild sind Brand und Seuche, unterstützt durch eine Ausbreitung des Reimworts *brant* als grammatischer Reim (26,11,13,15,17) und eine akzellerierende Reimstruktur – bis zum Ende der ersten Strophe fort.

Die Inversion und zugleich Perversion der Raumstruktur durch das Eindringen der Dame in ein Ich, das sich als Gefangener der Dame ausgibt (26,7), im Gegenzug sich jedoch wortmächtig auf der Woge des Schmerzes auszuweiten scheint,<sup>34</sup> springt in der zweiten Strophe in eine Absturzbewegung mit Perspektivwechsel über, gefasst vor allem im Bild des gefiederten Glücks, das zum Fall gezwungen ist. Nach einem Kreisen in Positionen des in *ougen* (26,2), *herze* (26,3 u. 13), *lip* (26,6) und *friunt* (27,5) dissoziierten Ich und kurzem Zögern im Enjambement zwischen Vers 27,10 und 27,11 geraten das Ich und sein *gelücke* (27,11) in ein syntaktisches Gefälle hinein, das von der

---

32 Dazu WACHINGER, 1988, S. 146-147; KÖBELE, 1995, S. 282-284; KÖBELE, 2003, S. 98-102. Die vorliegenden Ausführungen zu Lied 6 resümieren die Ergebnisse meiner Interpretation in: GEROK-REITER, 2009.

33 Zu den Topoi vgl. SCHNELL, 1985, S. 24-40.

34 Vgl. den doppelten *ich*-Auftakt in XIV,27,1 und 2, unterstützt durch die Wiederholung des Verbes *clage*. Dieser Auftakt setzt sich in einer Anaphernreihe, die immer wieder das Ich betont, fort: XIV,27,14; XIV,28,1, 3 und 16; XIV,30,3.

*höhe* (27,16) des *flücke*-Seins (27,12f.) den Absturz zum *tal* (27,17) hin suggestiv spiegelt.

Der Absturz des dissoziierten Ich mündet in der dritten Strophe in eine unruhige Suchbewegung des Ich, die nicht mehr die Dame, sondern nurmehr sich selbst zu fokussieren scheint, unterstützt wiederum durch die dynamisierenden Wechsel der Satzarten, der Anreden und Satzmodi. Denn das betroffene Ich sucht seine Identität nunmehr in der Reflexionsbewegung auf sich zu: *Ich suchte mich* (28,1). Doch der Rekurs des Subjekts auf sich selbst als gewissem Objekt erweist sich als Irrtum: *da vant ich min da heime nicht* (28,2).<sup>35</sup> Die Alogik des Bezugs definiert das traditionelle Minneparadox um zum Widerspruch im Raum, zum Widerspruch zwischen Ich-Expansion und Selbstverlust: Das dissoziierte, sich ortlos im Fall befindende Ich findet zu keiner Selbstgewissheit zurück; es taumelt zwischen unsicheren Annahmen (*wante* 28,3) und desparaten Fragen hin und her (*lip, wa was ich do?* 28,5).

Im haltlosen Absturz wird damit auch in Lied 6 der Bezugsraum des traditionellen Ich-Liedes verlassen, die Strebepfeiler verlieren ihre stabile Konsistenz: Die Dame stürzt in das Ich, das Ich dissoziiert, die Gesellschaft verschwindet bedeutungslos an der Peripherie jener dramatischen Destruktionsbewegung. Hybride Expansion des Ich im Umkreisen seiner selbst und ›selbstzerfahrene‹ Auflösung ereignen sich dabei simultan und eben deshalb in irritierender Weise jenseits einer objektivierbaren Raumschematik.

#### IV Die ›Un-heimlichkeit‹ der Minne

Nachdem das Ich auf Handlungsebene die klare Raumstruktur des traditionellen Liedes der Hohen Minne mit ihren drei sorgfältig auf Distanz gesetzten Strebepfeilern verlassen hat, gerät es offensichtlich in einen neuen Erfahrungsraum. Welche Begrifflichkeit steht für diesen neuen Erfahrungsraum zur Verfügung und welche Funktion kommt dieser Raumtransgression im Kontext der Minnediskussion zu? Greift man auf die Definitionsversuche des Unortes zurück,<sup>36</sup> so wird man sagen können, dass einerseits ein Raum entsteht, der als physikalischer Ort (Lied 3: Garten; Lied 6: Herz) markiert ist, dessen Attribute

35 Aufschlussreich zum literarhistorischen Kontext der Ich-Darstellung: BÜHLER, 1988.

36 Siehe in diesem Band die Einleitung, S. 9-18, sowie den Beitrag von DÜNNE, S. 31-36.

sich jedoch durch die ständigen Perspektivwechsel einer stabilen Verortung entziehen. In diesem Sinn siedeln sich die entstehenden Räume der Lieder und die Räume in den Liedern an z w i s c h e n Utopien, die »Plazierungen ohne wirklichen Ort« beschreiben, und Heterotopien, die als »wirkliche Orte« gesellschaftliche »Gegenplazierungen oder Widerlager« formieren<sup>37</sup> – im Sinn des Foucaultschen Spiegels, der Wirklichkeit und Virtualität miteinander verschränkt.<sup>38</sup> Andererseits ließe sich formulieren, dass ein Raum entsteht, der im Sinne de Certeaus narrativ als Vision oder Erinnerungsbild erzeugt wird und dazu einer physikalischen Grundlage nur noch im Sinn einer Semantik bedarf, die Realitätspartikel einstreut, ohne sie zu einem realen Raummuster zu kondensieren: Der Garten mutiert zum surrealen Bild der Seele und umgekehrt; das Herz ist lediglich Ausgangs- und Schnittpunkt diverser Such- und Verlustbewegungen, die zugleich ›heim‹ und ›ins Offene‹ führen. Von hier aus lässt sich der eröffnete Raum auch als subjektive Zuschreibung im Sinn einer ›intensiven Negation‹<sup>39</sup> verstehen, die sowohl in paradoxale Verzweiflung (Lied 6: *Ich suchte mich, / da fant ich min daheime nicht*) wie auch in paradoxales Glück führen kann (Lied 3: [...] *sam sie [die sunnen] mit mir wolden*

37 FOUCAULT, 1991, S. 38-39: Zwar lassen sich Foucaults Grundsätze zur Heterotopie teilweise durchaus auf Frauenlobs Lieder beziehen, insofern deren Raumentwürfe »mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammen[...]legen, die an sich unvereinbar sind« (dritter Grundsatz, ebd. S. 42), ebenso an »Zeitschnitte«, an Brüche mit der »herkömmlichen Zeit« gebunden sind, d. h. »an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte« (vierter Grundsatz, ebd., S. 43) und auch mit »Öffnungen und Schließungen« arbeiten, also mit etwas, »was sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht« (fünfter Grundsatz, ebd., S. 44), doch die Ausgangsbedingung eines »Raum[s] des Außen« im Gegensatz zu einem »Raum des Innen« (S. 38) ist gerade in der Opposition nicht gegeben.

38 »Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, [...] der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin [...]. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe« (ebd., S. 39).

39 Vgl. DÜNNE, in diesem Band, S. 35. Dünne spricht von ›intensiver Negativität‹: Bei den durch ›intensive‹ Negativität entstehenden »Nichtorten kann man davon ausgehen, dass es gerade der aus dem normalen Funktionieren einer Raumordnung herausgenommene Ort ist, der an sich nicht beobachtbar ist und doch das Funktionieren dieser Ordnung überhaupt erst möglich oder doch zumindest verstehbar macht.« Um den Prozesscharakter und nicht das Ergebnis herauszustellen, bleibe ich beim Begriff der ›intensiven Negation‹.

*lachen immer me – do wart mir gegeben daz kummer tragende we*). Dabei genügt die Negation sich nicht in der einfachen Revocatio, sondern perpetuiert sich beständig.

So unterschiedlich die Aspekte im Einzelnen sind, deutlich wird bei allen drei Ansätzen, dass das entscheidende Konstituens des Raumentwurfs bzw. dessen Transgression die inkommensurable Dynamik von Bild- und Sprachentfaltung ist. So handelt es sich in beiden Liedern um einen Raum, der sich selbst unablässig markiert wie zersetzt und eben durch dieses fluktuierende Changieren schon vor jeder momentanen Ausprägung gegen die gewohnte Raumkoordination verstößt. Es bietet sich also nicht mehr ein durchgehend stabiler Bezugsraum auf drei Ebenen zwischen den ›Strebepeilern der Imagination‹ Ich – Du – Gesellschaft an, auch der Begriff ›erlebter Raum‹, etwa im Sinn Bollnows,<sup>40</sup> greift nicht, da ihm gerade das fehlt, auf was die Lieder zulaufen: eine gleichsam ›haltlose Dynamik‹. Und selbst das Raumkonzept des Sprossraums kann, so treffend es auch für Einzelpartien ist, für die Gesamtbeschreibung nicht geltend gemacht werden, da dessen begriffliche Metaphorik einen organischen Ablauf suggeriert,<sup>41</sup> der angesichts der inszenierten Umsprünge, der Schnitte, des Zersplitterns von Raumeinheiten nicht adäquat erscheint: Nicht um den einzelnen Sprossraum geht es, sondern um den perpetuierten Wechsel zwischen ihnen.<sup>42</sup>

40 BOLLNOW, 1977, S. 16-18, gibt acht Bestimmungen des erlebten Raumes an (inhomogen, anisotrop, strukturiert, un stetig, endlich, nicht wertneutral, bedeutungsvoll, konkreter Bezug zum Menschen), die durchaus zutreffen, aber nicht ausreichen.

41 Vgl. den Begriff des ›Sprossens‹ selbst sowie die Umschreibungen der räumlichen ›Knospung‹ bei STÖRMER-CAYSA, 2007, S. 71; eine ähnlich großzügig ruhige Bewegung insinuiert das Bild des sich ein- und ausrollenden Teppichs: Der Sprossraum »breitet sich wie ein Teppich unter der Aventure aus und rollt sich mit ihr wieder ein« (ebd., S. 75).

42 Die Raumformation in Frauenlobs Liedern stellt sich gleichsam als eine ständige Genese und Zersetzung von Sprossräumen dar. Aufgrund dieser fast gewaltsamen Perpetuierung und Dynamik, die zudem – und dies ist entscheidend – auch die figurbezogenen zugrundeliegenden Fixpunkte in ihren Sog miteinbeziehen, erscheint das Raumkonzept der Lieder Frauenlobs gegenüber dem Raumkonzept des höfischen Romans radikalisiert: Es gibt gleichsam kaum mehr eine »gegenläufige Tendenz« zwischen stabilen und beweglichen Raumentwürfen, wie sie STÖRMER-CAYSA, 2007, S. 76, für den höfischen Roman insgesamt festmacht, höchstens den ausgestellten Bruch zwischen beiden Tendenzen in der Verklammerung unterschiedlicher Gesangskonzepte der Minne. Durch diese Radikalität und Intensität scheint Frauenlob denn auch über das Maß der Diskontinuität und Fragmentierung im Raum, das für mittelalterliche Raumkonzepte »die Regel« ist (ebd., S. 70 Anm.

Was Frauenlob also entwirft, ist ein Raum, der zwar die Möglichkeit der physikalischen Verortung, die Möglichkeit des Imaginären sowie die Möglichkeit der intensiven Negation, die im positiven Sinn nicht Ausgrenzung, sondern paradoxal erfahrene Fülle bedeuten kann, umschließt; der vor allem aber jede dieser Möglichkeiten beständig überschreitet und eben dieses Überschreiten als solches ausstellt; ein Raum, der nur in der Transgression jeder raumsemantischen sprachlichen Fixierung gedacht werden kann und dem eben deshalb ein ebenso ekstatisches wie anarchisches Potential eignet; ein Raum schließlich, dem aus diesen Gründen im eminentem Sinn die Qualität eines Unorts zukommt.

Inhaltsleer ist dieser Unort jedoch keineswegs.<sup>43</sup> Es bleibt festzuhalten: Indem der Raum des traditionellen Liebesliedes kollabiert, fällt das Ich nicht aus dem Raum der Liebe heraus. Es evoziert sich vielmehr in den Raum der Liebe allererst hinein. Frauenlobs Lieder 3 und 6 bleiben Liebeslieder, aber mit dem veränderten Raum hat sich auch die »Struktur der Liebe« verändert.<sup>44</sup> Oder genauer: Um die Struktur der Liebe zu verändern, verändert Frauenlob das tradierte Raumkonzept des Minnesangs. *Minne* ist nicht mehr funktional eingebettet in ein Erziehungsprogramm mit hierarchischem personalen Bezugsraum wie etwa bei Albrecht von Johansdorf, *minne* ist auch nicht mehr ästhetisiertes Leiden auf Kosten der Handlungsebene des Liedes wie bei Reinmar, *minne* ist auch nicht mehr – mit Walther – nur *minne, tuot si wol*<sup>45</sup> jenseits einer verpflichtenden Raumhierarchie. *Minne* ist dann *minne*, so artikuliert Frauenlob, wenn sie zu ihrer Beschreibung die Evokation des Unorts einfordert, wenn sie selbst zum Unort, d. h. ›un-heimlich‹ wird. ›Un-heimlich‹ muss diejenige *minne* sein, die in einen Raum überführt, in dem Begehren und Erfül-

---

89), hinauszugehen. Nimmt man hinzu, dass die haltlose Dynamik zugleich in präziser Auseinandersetzung mit dem stabilen Dreiebenenmodell des tradierten Ich-Liedes der Hohen Minne inszeniert wird, verstärkt sich der Eindruck, dass hier durchaus »eine sinntragende Abweichung von einer zu unterstellenden Erwartung« (ebd.) der relativen Raumstabilität erfolgt. Aus beiden Gründen erscheint Frauenlob aus heutiger Perspektive vielfach so ›modern‹.

43 Zum Konzept der Nichtorte (*non-lieux*) als anthropologisch defizitäre Orte vgl. AUGÉ, 1994: »So wie der Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort« (ebd., S. 92-93).

44 EGIDI, 2002, S. 123.

45 Albrecht von Johansdorf, *Ich vant si âne huote* (MF 93,12); Reinmar der Alte, *Swaz ich nu niuwer maere sage* (MF 165,10); Walther von der Vogelweide, *Saget mir ieman waz ist minne* (L 69,1).

lung, Anschauen und Angeschautwerden, *wunne* und *stetez leit* (Lied 3, 12,1 und 8), *lachen* und *we* (Lied 3, 13,3 und 6), Präsenz und Option, Erlebnis und Imagination, Innen und Außen, Höhe und Tiefe, wenn Ich-Expansion und Ich-Verlust irrisierend-haltlos ineinander wechseln und die Minne sich eben deshalb einer integrativen gesellschaftlichen ›Beheimatung‹ entzieht. Nicht der *hohen*, sondern der so freigesetzten ›un-heimlichen‹ *minne* dient die Transgression der alten und die Anreicherung der neuen Raumsemantik, eben weil nur die ›un-heimliche‹ *minne* nach diesem Konzept authentische *minne* verbürgt. *Minne* am Unort oder der Unort *minne* implizieren somit im ›Ent-setztwerden‹<sup>46</sup> durch das ›Un-heimliche‹ jenseits der *vuge*, der rechten Ordnung (vgl. Lied 3, 14,6 und 15,6 und 10 [*unvuge*]), durchaus und gerade eine auszeichnende Qualität. Diese auszeichnende Qualität kollidiert jedoch mit der fehlenden gesellschaftlichen Integrationsfähigkeit einer solchen *minne*. Geht durch diese Kollision der Aufführungsort des Minnesangs innerhalb der Gesellschaft verloren?

## V Registerwechsel und der Unort des Gesangs

Damit ist nach dem Kontext der zweiten, der poetologischen Reflexionsebene zu fragen, die die Relation zwischen Sänger, besungenem Maßstab und gesangskritischer Gesellschaft im Rahmen der Aufführungssituation fokussiert. Wie positioniert sich in Bezug auf die Transgression der alten Raumstruktur das Singen selbst?

Es ist auffallend, dass sowohl in Lied 3 als auch in Lied 6 nach den Turbulenzen der Raumüberlagerungen, -transformationen und -irritationen jeweils ein krasser Wechsel in der Sprechhaltung erfolgt. In Lied 3 artikuliert sich zwar in der vierten Strophe weiterhin ein von der Liebe betroffenes Ich, es verlässt jedoch den instabilen Erinnerungs- bzw. Visionsraum des Unorts *minne* zugunsten eines stabilen Gegenübers, der Personifikation der Minne, die zweimal insistierend angesprochen wird (14,1 und 5). Mit dieser doppelten Anrede klärt sich die Grenze zwischen Innen und Außen wieder. Infolgedessen kann nun über die *vuge* (14,6 und 15,6), die rechte Ordnung der *minne*, die zuvor in der Pluralisierung und dem Changieren der Wahrnehmungsräume und

46 Vgl. mhd. *entsetzen*: »absetzen, aus dem Sattel heben, [...] entheben« (HENNIG, 2001, S. 72); mhd. *entsitzen*: »aus der lage, dem ruhigen sitz kommen [...]« (LEXER, 1969, S. 41).

der Freisetzung der *minne* als Unort kein Kriterium mehr darstellte, wieder diskutiert werden, und sogleich stellt sich auch ein weiterer klarer Raumtopos des Liedes der Hohen Minne ein: die in die Klausel des Herzens (*herzen closen* 14,9) eingeschlossene Geliebte. Dieser Rekurs auf die traditionelle Raumsemantik mitsamt ihrer topischen Rhetorik setzt sich einerseits in der letzten Strophe fort, indem zur Beschreibung des rechten Verhältnisses von *mannen* und *frouwen* nun auch die übliche Dienst-Lohn-Rhetorik aktiviert (15,7f.) und in dem allgemeinen Aufruf der Männer und der Damen insgesamt auch die Gesellschaft wiedereingeholt wird (15,3 u. 15,9). Andererseits bleibt dieser Rekurs auf die bekannte Struktur des Minnesangs nur Transit. Denn die Rede des betroffenen Ich – genuiner Bestandteil des Liedes der Hohen Minne – verschwindet schließlich ganz. Stattdessen erfolgt in der Generalisierung der letzten Strophe ein »Wechsel zur [...] spruchmeisterlichen Sprechhaltung«,<sup>47</sup> ein krasser Registerwechsel, der bisher in der Forschung wohl bemerkt, nicht jedoch, so scheint mir, in seinem brüskten Umschwung angemessen kommentiert worden ist.

So überzeugen die Angebote von Köbele, Egidi und Wachinger<sup>48</sup> nur bedingt, da sie den Registerwechsel in seiner Schärfe eher nivellieren, ungeachtet des Gesichtspunkts ästhetischer Ökonomie: Warum, so muss doch gefragt werden, der ganze Aufwand der Transformation des ursprünglichen Raumkonzepts mitsamt seiner festgesungenen, festgeschriebenen Wertediskussion zugunsten einer Minnekonzeption, in der *minne* nur als Unort beschreibbar erscheint, wenn das Lied am Schluss in die gängigen überschaubaren Ordnungen, ja sogar in die spruchmeisterliche Didaxe zurückpendelt? Warum nach der Freisetzung eines haltlos liebenden Ich im Unort der *minne* nun diese radikale Kehrtwende: ein ichloses, belehrendes, auf *vuge* (inhaltlich wie formal)

---

47 EGIDI, 2002, S. 122. Das drohende *we den mannen* (XIV,15,3) bleibt letzte Reminiscenz an den inkommensurablen Schmerz, der sich in der Vision abzeichnete, wird jedoch am Ende der Strophe im Echo mit Variation (*we den frouwen*; XIV,15,9) in eine didaktische Aussage transformiert.

48 KÖBELE, 2003, S. 81, thematisiert den Registerwechsel nicht als Auseinandersetzung mit verschiedenen Optionen des Singens über *minne*, sondern verschiebt den Fokus auf die Frage nach der Bedeutung opponierender Beschreibungskategorien der *minne* selbst. EGIDI, 2002, S. 122-123, sieht die »Hauptfunktion der letzten Strophe« darin, »die Differenz zwischen Innen und Außen wieder vollständig zu schließen«. WACHINGER, 1988, S. 145-146, weist einerseits darauf hin, dass Elemente der Spruchdichtung durchaus auch »der Tradition des Minneliedes nicht fremd« seien, andererseits darauf, dass mit dem Wechsel die Forderung eines höfisch maßvollen Liebens einhergehe, der das Ich sich unterstelle.

ausgerichtetes Sprechen? Geht es um eine weitere Revocatio, eine Revocatio der *minne* als Unort insgesamt, und damit um eine Rückführung des Gesangs selbst in die bekannten Repräsentations- und Bezugsordnungen?

Gesehen werden muss zunächst, so meine ich, dass dieser Registerwechsel System hat, denn Lied 6 arbeitet mit ihm in ganz ähnlicher Weise. Auch hier wird im ersten Teil des Liedes *minne* als Unort evoziert, auch hier folgt ein rhetorisch deutlich markierter Umschwung in eine generalisierende Sprechhaltung. Ebenso wie in Lied 3 wird in Lied 6 die Minne unvermittelt angesprochen (28,6), soll die personifizierte, also auf ein greifbares Maß gebrachte Minne nach außen vermitteln, die *vuge* wiederherstellen. Und ebenso werden analog zu Lied 3 peu a peu die traditionellen Positionen des dreipoligen Bezugsraums reinstalled. Deutlicher als in Lied 3 wird in Lied 6 jedoch die Funktion dieses Umschwungs in den Kontext poetologischer Reflexion gerückt. So wird die Reinstallation in Lied 6 durch verschiedene Mittel signifikant als sprachliche Fiktion markiert: Zum einen wird sie in Strophe 3 als Modus bloßer Möglichkeit im Konjunktiv (*müste, were* 28,15 u. 17) konstruiert, zum anderen in Strophe 4 über das rhetorische Metaphernarsenal, das innerhalb des Minnesangs für die Geliebte bereit steht (*lustgezierte heide* [29,3], *heilschilt tragende blüte* [29,4], *miner freuden anevanc* [29,7] usw.), dessen einzelne Signifikanten nun aber in der parataktisch-gehäuften Aufzählung als lediglich topisches Beschreibungsmaterial erscheinen. Die Dame, die Liebe – ein *summum bonum*? All das *kan* (29,6) die Dame sein: Das Modalverb *kan* belässt die anvisierte Restitution im Status zwischen Realität und Irrealität und decouvriert damit – in Verbindung mit der Rhetorik des hymnischen Anrufs –, dass die Rückführung ins alte Konzept mit seinem hierarchischen Bezugsraum allein dem sprachlichen Akt fiktionaler Imagination zu verdanken ist, somit letztlich redundantes und unverbindliches Sprachspiel bleibt.

Dies aber entzieht dem Frauenpreis, der für den tradierten Minnesang und seinen hierarchischen Raumbezug konstitutiv ist, den Boden. In poetologischer Konsequenz debattiert dies die 5. Strophe: *Sol frouwen pris / an mir verderben (an der clage)?* (30,1f.). D. h. für ein betroffenes Ich, das Liebe als Unort erfahren hat, stellt sich die Frage, ob unter den veränderten Vorgaben Minnesang im tradierten Konzept des hierarchisierenden Raumbezugs noch möglich ist. Nur, so erläutern die abschließenden Verse 12-17, indem die Erfahrung von *minne* als Unort aufgegeben wird und die Rückkehr in den normativen Bezugsraum gelingt, eine Rückkehr, die jedoch als Resultat eines konventionelles

Sprachspiels ausgestellt wird und damit keinen Anspruch auf Verbindlichkeit mehr erheben kann: *nu muz ich sprechen als ich sol* (30,14). Adäquat zu dieser Rückkehr verschwindet denn auch das haltlos betroffene, expandierende wie dissoziierende Ich hinter einer »generalisierende[n] Redeweise«<sup>49</sup> und unaufgeregten Bildlichkeit: Die *süze, ir munde, ein lieblich gruz* – all das *tete guten mannen wol* (30,15-17). Die Restitution des alten Systems der Hohen Minne erfordert einen radikalen Registerwechsel, dessen scharf inszenierter Kontrast die Restitution jedoch unterminiert: Das »alte Sprachspiel Minnesang«<sup>50</sup> kann nunmehr als veraltetes, überkommenes, entleertes topisches wie poetologisches Konzept fortgesungen werden.<sup>51</sup>

Was in Lied 6 im Abgesang kritisch debattiert und zugleich poetisch demonstriert wird, ist – so möchte ich folgern – in Frauenlobs Lied 3 in ebendemselben Registerwechsel implizit mitgedacht: die Diskussion über die Art und Weise der Vermittlung der als Unort freigesetzten *minne*. Damit wäre auch die zweite Ebene, die poetologische Reflexionsebene des tradierten Konzepts, in beiden Liedern aufgerufen. Doch im Unterschied zum tradierten Konzept präsentiert sich diese Reflexion nicht in einem parataktischen Zugleich der Ebenen, sondern in einem zeitlichen Hintereinander, basierend auf einem Registerwechsel in der Sprecherhaltung.

Diese Preisgabe der simultanen Korrelation der Ebenen trifft das alte Minnesangkonzept und seine Raumkonzeption in seinem empfindlichsten Punkt, gleichsam in der poetologischen Zentralachse. Indem die Simultaneität der Ebenen aufgegeben wird, zerfällt der Gesang in eine Liebe ohne (imaginierten) Realitätsstatus (Lied 3) bzw. ein Lieben ohne Sinn (Lied 6) im ersten Teil des jeweiligen Liedes und ein Singen ohne Verbindlichkeit im zweiten Teil. Da die gesellschaftliche Relevanz des Singens über *minne* damit für beide Teile aufgehoben ist, wird dem Minnesang insgesamt, altem wie neuem, der gesellschaftliche Resonanzboden entzogen: Minnesang ohne gesellschaftliche Relevanz verliert jedoch seinen Ort als Repräsentationskunst, gerät selbst an einen Unort der Rezeption, ist nicht mehr Minnesang.

---

49 WACHINGER, 1988, S. 147.

50 KÖBELE, 2003, S. 102.

51 Souveräne Kritik an den Klassikern hat KELLNER, 1998, S. 260, als ein grundsätzliches Kennzeichen der Autorrolle Frauenlobs herausgestellt: Nicht die Auratisierung des Vergangenen, sondern die »Vereinnahmung« und produktive Umsetzung des »Wortmaterials der anderen« bildet das poetologische *Movens* auch im Sangspruch.

## VI Der Unort der Überlieferung

Zurück zu Ausgangsfrage: Lohnt es sich, die Kategorie des ›Unorts‹, verstanden als Übersteigerung der physikalischer Verortung, als performativer Entwurf des Imaginären, als intensive Negation, an die Gattung des mittelhochdeutschen Minnesangs heranzutragen?

Die Grundlage der Auseinandersetzung bot das spezifische Raumkonzept, über das sich das traditionelle Lied der Hohen Minne konstituiert. Dieses Raumkonzept greift Frauenlob nach einer etwa 100jährigen Tradition dieses Sangtyps dezidiert auf, transformiert es jedoch ebenso dezidiert um. In Lied 3 transgrediert der tradierte dreipolige Bezugsraum in eine inkommensurable, in sich zersplitternde Sprossdynamik von Bildern, Perspektivsprüngen und Sprecherwechseln. In Lied 6 wurde ebendieselbe Überschreitung primär durch paradoxe Inversions-, Absturz- und Suchbewegungen inszeniert. So kommt es in beiden Liedern zu einem perpetuierten Wechsel von Raumevokationen und damit zum Zersplittern der gewohnten *vuge*-Ordnungen.

Die Umcodierung der traditionellen Raumsemantik erlaubt und fordert eine veränderte Semantik des liebenden Ich wie der *minne*: Korreliert mit den disparaten Raumentwürfen wird ein in sich dissoziiertes Ich, dessen Identität und Wahrnehmungsrichtung nicht mehr klar verortet werden können. Entsprechend evoziert *minne* einen ortlosen Erfahrungsraum, in dem alles Wissen und Wahrnehmen fragmentiert übereinanderfällt, einen Erfahrungsraum, der aus der Dynamik beständiger Transgression besteht. ›Un-heimlich‹ geworden in dieser unabsehbaren Dynamik wird *minne* als Unort freigesetzt.

Weil *minne* als perpetuierte Transgression den Charakter des ›Un-heimlichen‹ (unbehausten) Ausnahmeortes annimmt, bleibt sie letztlich innerhalb der Kanzonenform, die für das tradierte Minnekonzept steht,<sup>52</sup> ein normsprengender Fremdkörper, und nicht nur das: Sie fällt auch aus ihrem Aufführungszusammenhang innerhalb eines geregelten gesellschaftlichen Arrangements der Repräsentation hinaus. Dies heißt in der Konsequenz: Indem das alte Konzept der Hohen Minne keine gesellschaftliche Verbindlichkeit mehr beanspruchen kann, da es als redundantes Sprachspiel decouvriert wird, das neue der ortlosen *minne* gesellschaftlich jedoch nicht integrationsfähig ist, da es sich

---

52 Zuvor Einheit verbürgend, umfasst die Kanzonenform nun zwei Register, die in der poetologischen Reflexion asymmetrische Gegenorte anzeigen. Die tradierte Kanzonenform, beibehalten, wird eben dadurch subversiv unterlaufen.

jeder normativen maßstabsetzenden Struktur prinzipiell entzieht, büßt der Gesang, soziologisch gesehen, seine Legitimationsgrundlage ein.

Die Transformation des Raumkonzepts der Hohen Minne führt somit dazu, dass der Gesang, der das Neue nur in Abgrenzung vom Alten zu formulieren vermag und deshalb Zwitter zwischen den Gattungen bleiben muss, letztlich seinen performativen Aufführungsort verliert. War die Hohe Minne durch ihren ideellen Anspruch einst öffentlich zu integrieren, so muss die ›un-heimliche‹ *minne* gesellschaftlich inkommensurabel bleiben. Sie ist damit vielleicht ein Teil der *affenheit* (GA V 119 G), die Frauenlob von Rivalen zugesprochen wurde; sie bleibt – verunortet – ein Schock, der als Schock keine maßgebliche Rezeption finden kann,<sup>53</sup> lediglich wenige Pergament- oder Papierblätter, die geduldig – ohne recht hinzuhören – das einmal Gesagte, das nicht zurückgenommen werden kann, konservieren. Erst in der Romantik wird sich zeigen, dass und inwiefern die Liebe als Unort durchaus eine Facette kultureller Identität werden kann.<sup>54</sup>

## Literatur

AUGÉ, MARC, Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 1994.

BOLLNOW, OTTO F., Mensch und Raum, 7. Aufl., Stuttgart 1977.

---

53 Zur Überlieferung von Frauenlobs Liedern: KÖBELE, 2003, S. 21-34. Innerhalb von Frauenlobs umfassendem Oeuvre sind nur sieben Lieder in der Hauptsammlung F, der Weimarer Liederhandschrift, überliefert, Lied 4, 5 und 6 allein hier. Lied 1, 2, 3 und 7 finden sich auch in den sog. Mörserschen Bruchstücken (m); nur Lied 1 weist »Streuüberlieferung im geistlichen Kontext« auf, allerdings nur an der Peripherie der Minnesangkodifikation (ebd., S. 24). Die Überlieferung bleibt also marginal, und dies auf lange Sicht: »In der ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einsetzenden Flut handschriftlicher Liederbüchersammlungen findet sich kein Echo auf den Liedautor Frauenlob« (ebd., S. 25). Präzisierend hält Köbele fest: »Für eine Wahrnehmung des Liedautors Frauenlob waren die literarischen Interessen nicht erst im 14. und 15. Jahrhundert ungünstig. So habe ich keine Antwort auf die Frage, warum bereits in C oder auch in J von Liedern Frauenlobs keine Spur ist« (ebd., S. 33-34). Abschließend: »Wie fremd waren Frauenlobs Lieder den ja durchaus selegierenden Sammlern von C, die mit dem Kanzler abrechnen?« (ebd., S. 34 Anm. 94). Möglicherweise war es also in der Tat nicht der Zufall, sondern die Fremdheit einer verunorteten *minne*, die zu einer »historisch belangvolle[n] Lücke« (WORSTBROCK, 2001, S. 75) in der Überlieferung geführt hat.

54 Vgl. HUBER, 2004.

- BUMKE, JOACHIM, Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkennen im *Parzival* Wolframs von Eschenbach (Hermæa. Germanistische Forschungen NF 94), Tübingen 2001.
- BÜHLER, HARALD, Zur Gestaltung des lyrischen Ichs bei Cavalcanti und Frauenlob, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 179-189.
- CASSIRER, ERNST, Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst (Wege der Forschung 418)*, hg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975, S. 17-35.
- DE CERTEAU, MICHEL, *Kunst des Handelns*, übers. von Ronald Vouillé, Berlin 1988.
- DÜNNE, JÖRG/GÜNDEL, STEPHAN (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006.
- EGIDI, MARGRETH, Poetik der Unterscheidung. Zu Frauenlobs Liedern, in: *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag*, hg. von Jens Haustein/Ralf-Henning Steinmetz, Freiburg/Schweiz 2002, S. 103-123.
- FOUCAULT, MICHEL, *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, hg. von Karlheinz Barck u. a., 2. Aufl., Leipzig 1991, S. 34-46.
- DERS., Vorrede zur Überschreitung (Préface à la transgression), in: DERS., *Dits et Ecrits. Schriften I*. Frankfurt a. M. 2001, S. 320-342.
- FUCHS-JOLIE, STEPHAN, *Under die ougen sehen*. Zu Visualität, Mouvance und Lesbarkeit von Walthers ›Kranzlied‹ (L 74,20), in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 128 (2006), S. 275-297.
- DERS., Problems of topological and visual order in reading medieval poetry. Walther von der Vogelweide's *Nement, frowe, disen cranz*, in: *O Género Literário: Norma e Transgressão. Núcleo de Estudos Literários da Universidade do Porto*, hg. von John Greenfield, Würzburg 2006, S. 29-53.
- DERS., *ungeheuer oben*. Semantisierte Räume und Raummetaphorik im Minnesang, in: *Außen und Innen. Räume in ihre Symbolik im Mittelalter (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters 14)*, hg. von Nikolaus Staubach/Vera Johanterwage, Frankfurt a. M./Bern 2007, S. 25-42.
- GEROK-REITER, ANNETTE, Sprachspiel und Differenz. Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6, in: *Texte zum Sprechen bringen. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappler*, hg. von Christiane

- Ackermann/Ulrich Barton unter Mitarbeit von Anne Auditor/Susanne Bogards, Tübingen 2009, S. 89-105.
- GLASER, ANDREA, Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften I,1888), Frankfurt a. M. 2004.
- GRUBMÜLLER, KLAUS, Was bedeutet Fiktionalität im Minnesang?, in: Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, hg. von Ursula Peters/Rainer Warning, München 2009, S. 269-287.
- HAFERLAND, HARALD, Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 10), Berlin 2000.
- HENNIG, BEATE, Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch, in Zusammenarbeit mit Christa Hepfer und unter redaktioneller Mitwirkung von Wolfgang Bachofer, 4., verbesserte Auflage, Tübingen 2001.
- HUBER, CHRISTOPH, »Romantische Liebe« und mittelalterliche Minne, in: Romantik und Exil, hg. von Claudia Christophersen/Ursula Hudson-Wiedenmann, Würzburg 2004, S. 224-234.
- HÜBNER, GERT, Lobblumen. Studium zur Genese und Funktion der »Geblühten Rede« (Bibliotheca Germanica 41), Tübingen/Basel 2000.
- DERS., Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung, Tübingen 2008.
- KABLITZ, ANDREAS, Fiktion und Bedeutung. Dantes *Vita nova* und die Tradition der volkssprachigen Minnelyrik, in: Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, hg. von Ursula Peters/Rainer Warning, München 2009, S. 339-362.
- KELLNER, BEATE, *Vindelse*. Konturen von Autorschaft in Frauenlobs »Selbstrühmung« und im »wip-vrouwe-Streit«, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, hg. von Elizabeth Andersen u. a., Tübingen 1998, S. 255-276.
- KÖBELE, SUSANNE, Der Liedautor Frauenlob. Poetologische und überlieferungsgeschichtliche Überlegungen, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, hg. von Elizabeth Andersen u. a., Tübingen 1998, S. 277-298.
- DIES., Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung (Bibliotheca Germanica 43), Tübingen/Basel 2003.
- DIES., Ironie und Fiktion in Walthers Minnelyrik, in: Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, hg. von Ursula Peters/Rainer Warning, München 2009, S. 289-317.

- KUNDERT, URSULA (Hg.), *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zürich 2007.
- LÄPPLÉ, DIETER, Essay über den Raum, in: *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, hg. von Hartmut Häussermann u. a., Pfaffenweiler 1991, S. 157-207.
- LAUER, CLAUDIA, *Die Suche des Helden und die Suche nach dem Helden. Formen der Verräumlichung von Wissen im mittelhochdeutschen höfischen Roman*, in: *Gewusst wo! Wissen schafft Räume. Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgraphik (Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften 5)*, hg. von Katharina Bahlmann u. a., Berlin 2008, S. 135-148.
- LEXER, MATTHIAS, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, 33. Auflage mit Nachtrag, Stuttgart 1969.
- MÜLLER, JAN-DIRK, *Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs*, in: *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, hg. von Albrecht Hausmann, Heidelberg 2004, S. 47-64.
- OHLY, FRIEDRICH, *Cor amantis non angustum*, in: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, hg. von dems., Darmstadt 1977, S. 128-155.
- OTT, MICHAELA, *Raum*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie*, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2002, S. 113-149.
- PANOFSKY, ERWIN, *Die Perspektive als ›symbolische Form‹*, in: *DERS., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer/Egon Verheyen, Berlin 1998, S. 99-167.
- RIMPEAU, LAETITIA/IHRING, PETER (Hg.), *Raumerfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*, Berlin 2005.
- SCHEER, EVA B., *daz geschach mir durch ein schouwen. Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob (Europäische Hochschulschriften I/1211)*, Frankfurt a. M. 1990.
- SCHLÖGEL, KARL, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München 2003.
- SCHNELL, RÜDIGER, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur (Bibliotheca Germanica 27)*, Bern/München 1985.

- SCHRÖDER, JOHANNES, Zu Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue (GAG 61), Göppingen 1972.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER, Minnesang (Sammlung Metzler 244), 5. Aufl., Stuttgart/Weimar 1995.
- SIMMEL, GEORG, Soziologie des Raumes, in: DERS., Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1, hg. von Rüdiger Kramme u. a., Frankfurt a. M. 1995, S. 132-183.
- STACKMANN, KARL, Bild und Bedeutung bei Frauenlob, in: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), S. 441-460.
- STACKMANN, KARL/BERTAU, KARL (Hg.), Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder. Aufgrund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas. 1. Teil: Einleitungen, Texte, 2. Teil: Apparate, Erläuterungen, Göttingen 1981.
- STAUBACH, NIKOLAUS/JOHANTERWAGE, VERA (Hg.), Außen und Innen. Räume und ihre Symbolik im Mittelalter, Frankfurt a. M. 2007.
- STÖRMER-CAYSA, UTA, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin/New York 2007.
- TERVOOREN, HELMUT, Gattungen und Gattungsentwicklungen in der mhd. Lyrik, in: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter, hg. von dems., Stuttgart 1993, S. 11-42.
- VAVRA, ELISABETH (Hg.), Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellungen im Mittelalter, Berlin 2005.
- WACHINGER, BURGHART, Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und König Wenzels von Böhmen, in: Wolfram-Studien 10 (1988), S. 135-150.
- DERS., Was ist Minne?, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur [PBB] 111 (1989), S. 252-267.
- DERS. (Hg.), Deutsche Lyrik des späten Mittelalters (Bibliothek des Mittelalters 22), Frankfurt a. M. 2006.
- WEIGEL, SIGRID, Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, KulturPoetik Bd. 2,2 (2002), S. 151-165.
- WORSTBROCK, FRANZ JOSEF, Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210-1230, in: Fragen der Liedinterpretation, hg. von Hedda Ragotzky u. a., Stuttgart 2001, S. 75-90.