

*Dorothea Klein*

## Mikronarrative und Strophenverknüpfung in Reinmars Wechseln MF 151,33, 169,9 und 198,4

*Abstract:* Der Beitrag knüpft an die jüngere Forschung an, die verstärkt nach den Interferenzen zwischen den beiden Großgattungen Minnesang und Roman bzw. zwischen lyrischer Reflexion und Narration fragt. Im Mittelpunkt stehen drei Lieder, mit denen Reinmar der Alte an die frühminnesängerische Gattung des Wechsels anschließt, diese aber in spezifischer Weise fortführt. Gefragt wird zum einen nach der Geschichte, die in den Monologen der Wechsel erzählt wird, zum anderen nach den poetischen Mitteln, welche die Strophen verbinden und damit die fehlende narrative Kontinuität ausgleichen.

Eingeladener Beitrag, publiziert im November 2025.

Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« erscheinen online in der University of Oldenburg Press unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)  
<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)  
ISSN: 2568-9967

Eine populäre Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters unterscheidet folgende Liedtypen des Minnesangs:

- a) Ich- oder Sängertlieder, d. h. Lieder, in denen das Sänger-Ich über eine Liebesituation spricht; b) Rollenlieder, d. h. Texte, in denen der Sänger in der Rolle einer liebenden oder die Liebe abwehrenden Frau spricht (Frauenklage, Frauenlied), in denen er die Dame mit einem Boten sprechen läßt (Botenlied), in denen er Liebhaber und Dame direkt in Kontakt treten läßt (Dialog) oder in denen beide getrennt über ihre gemeinsame Liebe monologisieren (Wechsel); c) »Objektive« Lieder, d. h. Lieder mit Erzählelementen, in denen außer den handelnden und sprechenden Personen meist so etwas wie ein Erzähler vorkommt, manchmal ein Sänger-Ich, das über eigene Erlebnisse spricht, meist jedoch ein neutraler Erzähler (Brunner 2010, S. 231f.).

So eingängig diese Typologisierung auf den ersten Blick sein mag, so rasch lösen sich bei näherem Zusehen die Konturen der verschiedenen Liedtypen auf und verschwimmen ihre unterscheidenden Merkmale. Zurecht grenzt man zwar die erzählerisch angelegten Liedtypen wie das Tagelied, die Pastourelle oder die Erzähllieder eines Hadlaub von den diskursiven, weitgehend von Klage und Reflexion bestimmten Liedtypen ab (grundlegend dazu Mertens 1988). Doch selbst die Minneklagen und Werbungslieder des »hohen« Sangs enthalten, wie schon Manfred Eikermann 1996 mit einer systematisierenden Bestandsaufnahme gezeigt hat, zumindest ansatzweise narrative Elemente. Sobald das Ich dieser Lieder vergangene Vorkommnisse, Erlebnisse und Erfahrungen erinnert und berichtet, wird es »punktuell und vorübergehend« zum Erzähler-Ich (Emmelius 2021, S. 611). Ohne seine Retrospektiven – und das heißt auch: ohne Andeutung einer erfahrenen Wirklichkeit, einer Geschichte des Ichs – wären die an einen externen Hörerkreis gerichteten Klagen und Reflexionen einer Minnesituation kaum je plausibel; sie begründen maßgeblich die Situation, aus der heraus das Ich jeweils spricht.

Was für die monologischen Minnelieder des »hohen« Sangs gilt, trifft grundsätzlich auch auf das Genre des Wechsels zu, der bekanntlich zwei monologisch gehaltene »Rede- und Sinnpositionen« (Eikermann 1999, S. 87),

die eines Mannes und einer Frau, einander gegenüberstellt und damit ein Spannungsverhältnis aufbaut. Die Sprechsituation schließt die direkte Begegnung der Redenden aus, setzt diese jedoch als gemeinsame Erfahrung voraus. Der Wechsel ist damit zwar kein Dialog im Sinne von Rede und Gegenrede, die auf Kohärenz oder zumindest Kohäsion angelegt sind, rückt aber in dessen Nähe.<sup>1</sup> Dies geschieht, indem Mann und Frau übereinander und über gemeinsam Erlebtes sprechen, aus der Sprechsituation auf das Erlebte zurückblicken und dieses unterschiedlich perspektivieren und bewerten. Indem die Sprecher sich auf gemeinsam Erlebtes beziehen, entsteht aber auch so etwas wie eine kleine Geschichte mit einer Zeitstruktur, die aus unterschiedlichen Standpunkten reflektiert wird.

Welche Form und welche Funktion solche Fragmente des Erzählens haben können, möchte ich exemplarisch an drei Wechseln Reinmars untersuchen. Ich frage aber auch danach, mit welchen poetischen Mitteln Dialogizität hergestellt wird in einem lyrischen Genre, das auf den direkten Dialog verzichtet und dem folglich auch die narrative Kontinuität zwischen den Strophen fehlt. Was wird miteinander verknüpft, und was bleibt ohne Bezug? Um diese Fragen zu beantworten, nutze ich das Instrumentarium der Narratologie, befrage die Texte also auf die Merkmale hin, die einen Erzähltext konstituieren, frage nach der Erzählstimme und ihrer Perspektive, den Hoffnungen, Sorgen und Wünschen, frage nach Zeit- und Raumstrukturen, nach dem dargestellten Geschehen als Ganzem und nach dem Umschwung, der sich in einer ereignishaften Geschichte vollzieht.<sup>2</sup> Diesen Ansatz verknüpfe ich mit der Frage nach der spezifischen Poetik der Lieder, frage also nach motivischen und formalen Responsionen, Wortwiederholungen, Antithesen usw. Diese Elemente nenne ich mit Manfred Eikermann ›dialogisch‹ (1999, S. 87, hier auch Beispiele), stellen sie doch eine Verbindung zwischen den Strophen her, die auf verschiedene Erfahrungsebenen referieren. Schließlich interessiert es mich, inwiefern die ausgewählten Textbeispiele Neues in die Gattungsgeschichte des Wechsels einführen.<sup>3</sup>

## 1. Reinmars *Er hât ze lange mich gemiten*

Mein erstes Beispiel ist das Lied MF 198,4ff.<sup>4</sup> (den Text, wie auch die folgenden Texte, gebe ich leicht normalisiert nach der Handschrift bzw. den Handschriften wieder, verwende als Referenz aber Karl Lachmanns und Moriz Haupts Zählung in ›Des Minnesangs Frühling‹). Die Echtheit dieses Lieds wurde lange bezweifelt, denn überliefert ist es nur in der ›Großen Heidelberger Liederhandschrift‹ C, und zwar als Nachtrag des Schreibers B<sub>s</sub> auf fol. 108<sup>ra</sup>. Sprecherrollen und Sprechersituation weisen das Lied als Wechsel aus: Zwei Monologe, der eines Mannes und der einer Frau, setzen die räumliche Trennung der beiden Sprecher voraus, sind inhaltlich aber aufeinander bezogen; beide reflektieren die Situation vor und nach der Trennung:

- I                    *»Er hât ze lange mich gemiten,                    MF 198,4 – 250 [259] C*  
                       *den ich mit triuwen nie gemeit.*  
                       *Von sîner schulde ich hân erliten,*  
                       *daz ich nie groezer nôt erleit.*  
 5                   *Sô lebt mîn lîp    nâch sînem lîbe.*  
                       *ich bin ein wîb,    daz im von wîbe*  
                       *nie liebes mē geschach,    swie mir von im geschaehe.*  
                       *mîn ouge in gerner nie gesach,    danne ich in hiute saehe.«*
- II                   *»Mir ist vil liebe nû geschehen,                    MF 198,16 – 251 [260] C*  
 10                  *daz mir sô liebe nie geschach.*  
                       *Sô gerne hân ich si gesehen,*  
                       *daz ich si gerner nie gesach.*  
                       *Ich scheide ir muot    von swachem muote.*  
                       *si ist sô guot,    ich wil mit guote*  
 15                  *ir lōnen, ob ich kan,    als ich doch gerne kunde.*  
                       *vil mēre vrōiden ich ir gan,    danne ich mir selben gunde.«*

---

I,4 *groezer*] *grosser.*    7 *mē*] *nie.*    II,9 *geschehen*] *geschen.*    13 *swachem*] *swachē.*    16 *gunde*] *gvnne.*

Strophe I gehört der weiblichen Stimme, wie zahlreiche Pronomina – *Er*, *im* und *in* (V. 1, 6, 7, 8), *den* (V. 2), *sîn* (V. 3, 5) – und die Selbstaussage *ich bin ein wîb* (V. 6) erkennen lassen. Ihre Sprecherin hält Rückschau – das verrät der wiederholte Gebrauch der Präteritalform –, und sie erzählt dabei eine kleine Geschichte. Zuerst rekapituliert sie die Trennung vom Geliebten

(V. 1: »Zu lange schon hat er mich verlassen«) und die seelische Not, die Trennung und Verlassen-Sein ihr eintrugen (V. 3f.: »Seinetwegen litt ich so, dass ich nie eine größere Not erlitten habe«); sie vergegenwärtigt sich aber auch das Glück im Übermaß, das ihr zuvor in der Begegnung mit dem Geliebten widerfahren ist bzw., um genau zu sein, das sie dem Geliebten schenkte (V. 6f.: »Ich bin die Frau, wie ihm von keiner (anderen) Frau mehr Liebe und Freude widerfahren ist«). Es ist dies, das nur nebenbei, auch ein Beleg dafür, dass das »Ich-Sagen« keineswegs »das Erzählen von der Erfüllung der Liebe« ausschließt (anders Hausmann 2017, S. 205). Mit der Retrospektive ist der Geschehens- und Handlungsablauf einer Geschichte angedeutet, wenn auch in stark reduzierter Form: Ausgangspunkt der Geschichte ist die Begegnung zweier Liebender und ihre erotische Glückserfahrung, den entscheidenden Wendepunkt bringt die Trennung, die zumindest für die Sprecherin als schmerzhaft erlebt wurde. Beide Ereignisse liegen in der Vergangenheit, das eine geht dem anderen voraus; die Auswirkungen der Trennung halten indes bis in die Gegenwart der Sprecherin an (V. 5: »So lebe ich und verlange nach ihm« [oder: »So richte ich mein Leben nach ihm aus«]), und sie bestimmen auch ihre subjektive Perspektive in der aktuellen Sprechsituation. Diese ist ganz und gar beherrscht vom qualvollen Warten auf den Geliebten: *ze lange* (V. 1) dünkt die Sprecherin die Zeit, in der er fern bleibt, unfassbar groß ist die seelische Not, die sie seit der Trennung gelitten hat (V. 4), unvergleichlich die Liebe, die sie schenkte (V. 7), nie lieber als heute würde sie ihn sehen (V. 8). Die Erinnerung an das erlebte Glück erzeugt umso heftigere Sehnsucht. In die Sehnsucht mischt sich aber auch die Angst, den Geliebten verloren zu haben. Diese Angst steht hinter der Aussage, sie, die Sprecherin, habe ihm stets treue Liebe bewahrt (V. 2: *den ich mit triuwen nie gemeit*) – diese im Kontext unmotivierte Aussage kalkuliert also die Möglichkeit ein, dass es der Geliebte mit der Treue nicht so genau nimmt –, und auch der modale Nachsatz in V. 7 rechnet mit einem nicht ungetrübten Glück – die Sprecherin hat

Glück im Übermaß geschenkt, *swie mir von im geschaehe*, »wie immer mir von ihm geschehen würde«.

Im Unterschied dazu der Monolog des Mannes: Wohl erinnert auch er sich an das unerhörte Glück, das ihm in der Begegnung mit der Geliebten zuteil wurde (V. 9–12: »Mir ist nun soviel Liebe und Freude widerfahren, wie mir nie widerfuhr. So gern habe ich sie gesehen, wie ich sie lieber nie gesehen habe«). Das männliche Ich erzählt davon, was ihm in reichem Maß gewährt wurde, es denkt also zuerst an sich. Auch im weiteren ist sein Monolog geschlechterspezifisch modelliert. Über die Trennung und die Zeit seither sagt es nichts, nichts von Sehnsucht, nichts von Leid, es klammert also das Geschehen, das die Ausgangssituation veränderte, komplett aus. Vielmehr stellt es unbekümmert die Wiederholung der Ausgangssituation und damit Erlösung aus dem Leid (V. 13: »Ich erlöse ihr Herz von Kleinmut«), Lohn (V. 14f.: »Mit Gutem will ich ihr lohnen«) und neue Freude (V. 16: »Viel mehr an Freuden gönne ich ihr«) in Aussicht, freilich mit der Einschränkung: *ob ich kan* (V. 15). Für sich genommen, stellt dieser Monolog eine Schrumpfform des seriellen Erzählens dar. Mit Blick auf die vorausgehende Frauenstrophe darf man die Männerstrophe aber auch als eine konsolatorische Antwort auf Angst und Sehnsucht der Geliebten sehen. Sie setzt dann Kenntnis der Frauenrede und damit eine narrative Kontinuität über die Strophen Grenze hinweg voraus. Die Rede des Mannes setzt aber auch den linearen Verlauf der Erzählung gewissermaßen in die Zukunft fort: mit dem Versprechen, das Glück der Frau sowie das eigene Glück zu erneuern. Insofern bringen die beiden Strophen die enge Verbundenheit der Liebenden zum Ausdruck.

Auch sprachlich und formal sind die beiden Strophen zueinander in Bezug gesetzt, stellen also Dialogizität her (vgl. dazu schon Köhler 1997, S. 196f.): Beide Sprecher benutzen hyperbolische Wendungen, um die Intensität ihrer Gefühle auszustellen (V. 4: *nie groezer nôt*, V. 7: *nie liebes mê*, V. 8: *gerner nie gesach* – V. 10: *sô liebe nie geschach*, V. 12: *gerner nie gesach*, V. 16: *vil mêre vrôiden*). Die eine nutzt die Hyperbolik freilich zur

Ausstellung ihrer Qual, der andere zur Ausstellung seiner Freude über das Erreichte. Dialogisch werden die beiden Strophen aber auch durch eine raffinierte Reimtechnik, die von den provenzalischen *coblas capcaudadas* inspiriert sein dürfte (zur Strophenverknüpfung mittels Reim- und Wortspielerei vgl. auch Tervoores 1991, S. 119f.). Nicht nur nimmt der Aufgesang der Männerstrophe mit seinem b-Reim den Inreim vom Schluss der Frauenstrophe auf (V. 7/8 = 10/12: *geschach* : *gesach*); er verbindet sich mit dem Schluss der Frauenstrophe auch über den grammatischen Reim (V. 7/8: *geschaehe* : *saehe* – V. 9/11: *geschehen* : *sehen*). Und überdies sind die grammatischen Reime der Frauenstrophe in der Männerstrophe jeweils über Kreuz gestellt (V. 7: *geschach* : *geschaehe* – V. 9f.: *geschehen* : *geschach* bzw. V. 8: *gesach* : *saehe* – V. 11f.: *gesehen* : *gesach*). Die Reime erzählen, wenn man so will, die Geschichte auf andere Art, sie erzählen die enge Verbundenheit der Liebenden, aber auch ihre unterschiedlichen Perspektiven. Und verschlungen, wie sie sind, nehmen sie vielleicht auch die weitere Liebesgeschichte vorweg.

## 2. Reinmars *Ich hân vil ledeclîche brâht*

Mein zweites Beispiel ist der Wechsel MF 151,33ff.<sup>5</sup> Die Handschriften B und C überliefern zwei Männerstrophen und eine Frauenstrophe. Der in Handschrift E überlieferte Text unterscheidet sich von BC durch Vertauschung der ersten beiden Strophen, aber auch durch eine zusätzliche vierte Strophe, deren vier letzte Verse mit denen aus der zweiten Strophe von BC übereinstimmen. Zunächst zu Fassung \*BC:

- |    |   |                     |
|----|---|---------------------|
| I  | » <i>Ich hân vil ledeclîche brâht</i><br><i>in ir gnâde mînen lîp,</i><br><i>Und ist mir noch vil ungedâht,</i><br><i>daz iemer werde dehein ander wîp,</i>                                 | MF 152,5 – 6 B, 8 C |
| 5  | <i>Diu von ir gescheide mînen muot.</i><br><i>swaz diu welt mir ze leide tuot,</i><br><i>daz belîbet von mir ungeclaget,</i><br><i>wan ir nîden</i><br><i>mohte ich nie sô wol erlîden.</i> |                     |
| 10 | <i>ein liebez maere ist mir gesaget.</i>  |                     |

- II            *Mir kumet eteswenne ein tag,*            MF 151,33 – 7 B, 9 C  
               *daz ich vor vil gedenken niht*  
               *Gesingen noch gelachen mag.*  
               *sô waenet maniger, der mich siht,*  
 15         *Daz ich in grôzer swaere sî.*  
               *mir ist vil lihte ein vroede nâhe bî:*  
               *wil diu schoene triuwen pflegen*  
               *und diu guote,*  
               *sô ist alsô wol mir ze muote,*  
 20         *alse der bî vrowen hât gelegen.»*
- III           *»Ich wirde jaemerlichen alt,*            MF 152,15 – 8 B, 10 C  
               *sol mich diu welt alsô vergân,*  
               *Daz ich deheinen gewalt*  
               *an mînem lieben friunde hân,*  
 25         *Daz er taete ein teil des willen mîn.*  
               *mich müet, und sol ime iemen lieber sîn.*  
               *bote, nû sage ime niht mê,*  
               *wan mir ist leide*  
               *und fürhte des, daz sich scheide*  
 30         *diu triuwe, der wir pflâgen ê.»*

---

I,2 *gnâde*] *genade* C.    9 *mohte*] *moht* C.    II,11 *kumet*] *kymt* C.    12  
*gedenken*] *gedankē* C.    14 *maniger*] *menger* C.    17 *wil dū schone triuwe*  
*enpflegē* C.    III,22 *sol* C] *so* B.    24 *mînem*] *minē* BC.    26/27 *ime*] *im* C.

Dem Lied ist eine auffällige Zeitstruktur eingeschrieben. Gleich zu Beginn teilt das Sprecher-Ich mit, einen Entschluss gefasst zu haben – ob vor kurzem oder schon vor längerer Zeit, bleibt unbestimmt –, der sein ganzes Leben radikal verändert hat: »Ich habe aus freien Stücken mein Leben ihrer Gnade anheim gegeben« (V. 1f.). Der Sprecher bekennt damit, zuerst ungebunden gewesen zu sein, dann aber sich in einem freiwilligen Akt in Abhängigkeit begeben zu haben. Das Possessivpronomen *ir* und der Bezugsrahmen des Liedes legen nahe, dass hier die Liebe zu einer Frau gemeint ist, eine Liebe, die aber noch keine Erfüllung gefunden hat; das Ich ist auf die *gnâde* ›Huld, Gnade‹ der Geliebten angewiesen. Damit wird in zwei Versen der Kern einer Geschichte angedeutet, mit einem Anfangszustand des Ichs (dem Leben in Unabhängigkeit), dem entscheidenden Umschlagspunkt (der Liebe, umschrieben als Entschluss, sich der einen Frau zu überantworten) und dem neuen Zustand (der dauerhaften und exklusiven Bindung an die Geliebte). Reinmartypisch ist, dass diese Bindung auf dem



freien Willen beruht. Die Liebe zu der Einen besteht für das Ich seitdem unverändert fort; das den ursprünglichen Zustand ändernde Ereignis (zum Begriff vgl. Hühn 2011, S. 84) bestimmt fortan Gegenwart und Zukunft. Konsequenterweise wechselt die Sprechweise vom Perfekt ins Präsens: »es ist für mich ganz undenkbar, dass jemals eine andere Frau mein Herz von ihr trennen könnte« (V. 3–5). Auch die weitere Rede, die dem Mann in den Mund gelegt ist, zielt auf Präsens. Im Zustand des Liebenden zeigt er sich ostentativ unbeeindruckt von allem, was ihm von den Leuten an Leid widerfährt (V. 6f.), lediglich *ir niden* – damit dürfte die feindselige Haltung der *huote* gemeint sein – habe ihm schon immer zugesetzt. Die Erklärung dafür gibt V. 10: *ein liebez maere ist mir gesaget*. Offensichtlich hat die »freudige Nachricht«, möglicherweise die Erwiderung der Liebe, die *huote* auf den Plan gerufen. Von beidem wird im Rückgriff berichtet; beides sind – wohl zeitlich aufeinander folgende – Ereignisse, welche die kleine Liebesgeschichte vorangetrieben haben, wenn auch in geringerem Grad als das erste; das *liebe maere* greift sogar in die Zukunft aus.

In Strophe II gibt der Sprecher Auskunft über die Folgen seiner Fixierung auf die Eine: Dann und wann sei er so in Gedanken verloren, dass er »weder singen noch lachen kann«, das heißt, sich als Sänger und höfisches Individuum vergisst; von der Mitwelt werde das als Schwermut missverstanden (V. 11–15). Tatsächlich aber erfüllt ihn Vorfriede (V. 16: »Mir ist vielleicht [oder: sehr wahrscheinlich] eine gewisse Freude nah«): Die Bereitschaft der Geliebten, eventuell *triuwen* zu *pfelegen* (V. 17) – das kann ›Treue‹, aber auch ›Liebe‹ bedeuten – macht ihn so froh wie einen, der bereits an das Ziel seiner erotischen Wünsche gelangt ist. Ob er damit auch gleich seine Unabhängigkeit von einer konkreten Minneerfüllung erklärt (so Hausmann 1999, S. 113), sei dahingestellt. Beides, die Gedankenversunkenheit wie die Freude, sind jedenfalls Symptome einer intensiven Bindung an die Geliebte.

Die abschließende Frauenstrophe setzt zwar die räumliche Trennung voraus, was der Auftrag an einen Boten – jene Instanz, die eine räumliche

Distanz überbrücken kann (grundlegend dazu Spechtler 1971, zu Reinmars Wechsel bes. S. 293f.) – noch unterstreicht (vgl. V. 27–30), stellt aber gleichwohl Dialogizität über das sprachliche Material her. Durch den Strophenbeginn *Ich wurde* ist sie anaphorisch mit der ersten Männerstrophe verbunden (vgl. V. 1: *Ich hân*), und wie der Mann hält sie an der *triuwe*, der *wir pflâgen ê* (V. 30), fest; gemeint ist hier aber zweifellos die ethische Grundlage der Liebesbeziehung, während der Mann, wenn er *triuwe* in der Zukunft erwartet, möglicherweise mit mehr rechnet (vgl. V. 17). Wie den Mann, so quält auch die Frau das *huote*-Problem: Ihm macht *diu welt* (V. 6) mit ihrer Feindseligkeit zu schaffen, sie fürchtet, im Herzeleid alt zu werden (und damit ihre Attraktivität zu verlieren), sollte *diu welt* (V. 22) sie daran hindern, Macht über ihren Geliebten zu haben, »in der Weise, dass er mir zu Willen wäre« (V. 25). Nicht anders als die Frauen im frühen Minnesang zeigt sie damit ihr Interesse an Erotik und Sexualität; ihre Herrschaft über den Mann beanspruchende Aussage korrespondiert aber mit der Ergebenheitserklärung des Mannes, der sich nach den Regeln der ›hohen‹ Minne ganz ihrer Gnade ausgeliefert hat (V. 1f.). Doch auch antithetisch ist die Rede der Frau auf die Männerrede bezogen. Denn es spricht nicht nur die Minneherrin, sondern auch die Liebende. Diese quält der Gedanke, *und sol ime iemen lieber sîn* (V. 26), und sie fürchtet, *daz sich scheide diu triuwe* (V. 29f.), durch die sie bislang einander verbunden waren. Das hatte der Geliebte gleich zu Beginn ausgeschlossen, *daz iemer werde dehein ander wîp*, / *Diu von ir gescheide mînen muot* (V. 4f.).

Der Wechsel erzählt demnach von einer Liebesbeziehung, in der Mann und Frau einander von Herzen zugetan sind, von der *huote* aber gehindert werden, zueinander zu kommen. Insofern ist der Wechsel auch Ausdruck einer durch Dritte verhinderten Kommunikation zwischen den Liebenden. Denn während die Männerstrophen von freudiger Hochstimmung geprägt sind, beherrschen Klage und Verlustangst die Frauenstrophe.

In Handschrift E folgt auf die Frauenstrophe noch eine vierte Strophe, abermals eine Männerstrophe, die das sich bereits in Fassung \*BC abzeichnende Kommunikationsproblem explizit zur Sprache bringt und damit die von der Frau beklagte Situation nochmals in ein anderes Licht rückt:

- IV            »Möhte ich der werlde <sup>1</sup>minen muot      MFMT XXI,III,4 – 126 [338] E  
               erzeigen, als ich willen hân,<sup>1</sup>  
               Sô diuhte ez sie vil lihte guot,  
               ob ich durch sie iht hân getân.  
 35            Nû enweiz ich, wie ich leben sol,  
               unde gedenke: wie getuon ich wol?  
               wil diu schoene triuwen pflegen  
               unde diu guote,  
               so ist mir als wol ze muote,  
 40            als der bi frouwen ist gelegen.«

---

IV,31f. Möhte ich der werlde erzeigen als ich willen han · minen muot.  
 37 diu] die.

Entscheidend sind bereits die Eingangszeilen: »Könnte ich vor aller Augen mein Herz offenbaren, wie ich es gern möchte, dann hielte sie es vielleicht für gut ...« (V. 31–33). Der Ich-Sprecher nimmt offenbar Rücksicht auf die sozialen Spielregeln, die den Kontakt erschweren oder gar verhindern. So bleibt ihm nur die Ratlosigkeit, wie man leben und richtig handeln soll (V. 35f.: *Nû enweiz ich, wie ich leben sol, / und gedenke: wie getuon ich wol?*) – und die Hoffnung, dass die *schoene* und *guote* treu bleibe. Das Glücksgefühl, das unter solchen Umständen entsteht (V. 37–40 = BC II, V. 17–20), erweist sich dann als hochminnesängerischer Ausdruck der Selbstbescheidung.

### 3. Reinmars *Mir ist ein nôt vor allem mînem leide*

Komplizierter ist der dritte Fall, denn hier sind Überlieferung und Sprechersituation schwieriger zu beurteilen. Es geht um das Lied MF 169,9ff. vor, das in drei Fassungen vorliegt: Die Handschriften b und C überliefern vier

Strophen, Handschrift A zwei (sie entsprechen \*BC I und III) und Handschrift E insgesamt fünf, die Strophen II und III (bezogen auf \*BC) in umgekehrter Reihenfolge. Für meine Argumentation kann die Überlieferung in A beiseite bleiben. Ich gebe zunächst die vierstrophige Fassung \*BC leicht normalisiert nach b wieder:

- I**                    *Mir ist ein nôt vor allem mînem leide,*                    MF 169,9 – 30 b, 73 [81] C  
                       *doch gegen disen winter niht.*  
                       *Waz darumb, valwet grüeniu heide?*  
                       *solher dinge vil geschiht,*  
     5                *Der ich aller muoz gedagen.*  
                       *ich hân mê ze tuonne danne bluomen clagen.*
- II**                    *Swie vil ich gesage guoter maere,*                    MF 169,15 – 31 b, 74 [82] C  
                       *sô ist niemen, der mir sage,*  
                       *Wenne ein ende werde mîner swaere,*  
     10               *dar zuo maniger grôzen clage,*  
                       *Diu mir an daz herze gât.*  
                       *wol bedôrft ich wîser liute an mînen rât.*
- III**                   *Niender vinde ich triuwe, daz ist ein ende,*           MF 169,21 – 32 b, 75 [83] C  
                       *dâ ich si doch gedienet hân.*  
     15               *Guoten liuten leit ich mîne hende,*  
                       *wolten si ûf mir selben gân,*  
                       *Des waere ich vil willig in.*  
                       *ôwê, daz mir niemen ist, als ich im bin!*
- IV**                   *Wol den ougen, die sô welen kunden,*                   MF 169,27 – 33 b, 76 [84] C  
     20               *und dem herzen, daz mir riet*  
                       *An ein wîp, diu hât sich underwunden*  
                       *guoter dinge und anders niet.*  
                       *Swaz ich durch si liden sol,*  
                       *daz ist kumber, den ich harte gerne dol.*

---

I,1 *mînem*] *minē* bC.    2 *gegen* C] fehlt b.    *disen*] *disem* C.    3 *grüeniu*] *grüne* C.    6 *ze tuonne*] *ze tvnne* b.    II,10 *dar zuo*] *da zv* C.    12 *bedôrft*] *bedorft* C.    III,13 *daz ist*] *dast* C.    16 *si*] *sv* b.    *ûf mir selben*] *dar vyffe* C.    17 *waere*] *wer* C.    IV,19 *welen*] *spehen* C.    24 *daz ist*] *dast ein* C.

Das Lied ist in mehrfacher Hinsicht unkonventionell. Nicht nur wird die poetologische Relevanz des Jahreszeitentopos bestritten; die ersten drei Strophen dieses Lieds sind außerdem, wie es scheint, einem übellaunigen Ich-Sprecher in den Mund gelegt, der nicht nur, anders als die Ich-Sprecher

der Minneklagen, über die eine Not zu klagen hat, sondern über vieles andere auch (V. 1: »Mich bedrängt etwas mehr als all mein Leid«). Sein Missmut zeigt sich gleich zu Beginn angesichts der unter dem Winter leidenden Natur. Während diese im Minnesang üblicherweise Zeichen der Trauer über verlorene oder nicht erfüllte Liebe ist, ignoriert das Ich solchen Zeichencharakter; es zeigt sich erstaunlich gleichgültig: Es klagt, *doch gegen disen winter niht*, »aber nicht wegen dieses Winters« (V. 2), denn *ich hân mê ze tuonne danne bluomen clagen* (V. 6). In der Indolenz gegenüber der leidenden Natur (siehe auch V. 3f.: »Was soll's, wenn die grüne Heide fahl wird? Derlei passiert viel«) verrät sich freilich nicht nur eine mürrische Stimmung, sondern auch das subjektiv empfundene Ausmaß des Leids, das mit dem Jahreszeitentopos nicht mehr adäquat zu beschreiben ist. Weil *clagen* aber auch metapoetisch das Singen von Minneklagen meinen kann, wird hier gleichzeitig der Topos als poetisches Element verworfen. Strophe II gibt, wenn auch nicht hinreichend präzise, Auskunft über den Klagegrund: Das Ich sieht sich in seiner Not von allen im Stich gelassen (V. 7–9: »Wieviel Gutes ich auch zu sagen habe, es gibt niemanden, der mir sagen kann, wann mein Kummer ein Ende hat«), von niemandem erhält es einen klugen Rat (V. 12: »Gewiss bräuchte ich kluge Leute zu meiner Beratung«), und dies trotz der Vorleistung, in die es getreten ist (V. 7: *Swie vil ich gesage guoter maere*). Der allgemeine Verdruss setzt sich in Strophe III fort: Nirgends werde ihm, dem Ich, sein treuer Dienst vergolten, nicht einmal von den *Guoten liuten* (V. 15), von denen es sich doch alles gefallen lassen würde: Für sie »würde ich meine Hände hinlegen, (und) wollten sie auf mir selbst herumlaufen, dazu wäre ich für sie ganz bereit« (V. 15–17). Gemeint ist wohl eine hyperbolische Geste der Demut und Unterwerfung: das Hinlegen der Hände auf den Boden als Umschreibung für die Proskynese. Trotz dieser Bereitschaft zur Selbsterniedrigung finde es aber, so das Ich, nirgends die Anerkennung, die es anderen entgegenbringt: *ôwê, daz mir niemen ist, als ich im bin!* (V. 18). Ihm bleibt nur die Klage über die vollständige soziale Isolation.

Vordergründig ließen sich die drei Strophen als Unmutslied eines notorisch Unzufriedenen verstehen, enthielten sie nicht in auffälliger Konzentration typische Vokabeln des ›hohen‹ Minnelieds: *nôt* und *leit* (V. 1), *clagen* (V. 6), *swaere* (V. 9), *clage* (V. 10), *triuwe* (V. 13), *dienen* (V. 14); dazu kommt der Jahreszeitentopos aus dem minnesängerschen Motivinventar. Was als allgemeines Lamento daherkommt, ließe sich demnach auch als eine verhüllte Minneklage verstehen, obwohl die *vrowe* kein einziges Mal in Erscheinung tritt, nicht einmal in finiten oder infiniten Personalpronomina. Das Ich artikuliert sich in diesem Fall von Anfang an in der Doppelrolle von Sänger und unglücklich Liebendem, der *vil guoter maere* zu sagen, heißt wohl: Frauenpreis zu singen hat (V. 7). Mit den *Guoten liuten* aber, die den Diensten dieses Sänger-Ichs keine Anerkennung zollen, wäre das Publikum bei Hofe gemeint. Wenn man so will, hat man hier Dialogizität im Sinne Bachtins: ein ›innerlich dialogisiertes‹, auf Mehrdeutigkeit angelegtes Lied.

In diesem Monolog wird nicht erzählt; es fehlen wesentliche Merkmale des Narrativen, eine zumindest elementare Erzählsequenz mit Ausgangssituation, Wendepunkt und (vorläufigem) Endzustand, ebenso Angaben zu Raum und Zeit, die eine Distanz zwischen der Sprechsituation und dem erzählten Geschehen, also das Sprechen aus einer geänderten Situation heraus, erkennen lassen. Kurzum, es fehlt hier alles, was die Linearität einer Geschichte ausmacht, es gibt keinen Anfang und kein Ende, alles ist auf Dauer gestellt. Beschrieben und beklagt wird das Unglück als Dauerzustand, der irgendwann in der Vergangenheit seinen Anfang nahm und seither fortbesteht. Die Präsensformen bezeichnen daher nicht allein eine Misere im Hier und Heute, sie behaupten vielmehr ein seit langem anhaltendes Leid.

Von der doppelbödigen Unmutsrede sticht Strophe IV merkwürdig ab:<sup>6</sup> In dieser Strophe preist ein Ich seine Augen und sein Herz für die Wahl der Frau, die ihm Inbegriff des Guten ist, und erklärt seine Bereitschaft, ihret-

wegen Mühsal und Not auf sich zu nehmen: »Was immer ich um ihretwegen leiden soll, das ist eine Not, die ich sehr gern ertrage« (V. 23f.). Damit bekennt es sich ganz offensichtlich zur ›hohen‹ Minne. Auffällig ist aber der Zeithorizont, der in diesen wenigen Versen aufgespannt wird und damit eine narrative Elementarsequenz, nämlich einen kausalen Zusammenhang, begründet: Die Augen haben eine Frau erwählt, zu der auch das Herz geraten hat, und diese Eine »hat sich zu eigen gemacht, nur Gutes zu tun« (V. 19–22). Der Sprecher deutet damit an, dass Schönheit und ethische Qualitäten dieser Frau seine Liebe und sein Verlangen ausgelöst haben. Es ist freilich ein strenges Glück, das er sich erwählt hat. Denn angedeutet wird auch, dass noch keine Aussicht auf Erhörung besteht, vielmehr unabsehbares Leid zu ertragen ist. Narratologisch gesehen, erzählt diese vierte Strophe also eine unabgeschlossene Geschichte.

Wer aber spricht in dieser Strophe? Kommt mit ihr ein zweiter Sprecher ins Spiel? Zwingend ist diese Annahme nicht. Identität des Sprechers mit dem der vorausgehenden Strophen ist durchaus denkbar. Er hätte dann die Maske des Grantlers abgelegt und sich eines Besseren, nämlich der Rolle des vorbildlich Liebenden, besonnen. Vorgeführt wäre in diesem Fall zwar kein Ereignis auf der Geschehensebene, aber eine signifikante Änderung der Einstellung, die das Sprecher-Ich vollzieht. Peter Hühn hat eine solche auf den Sprecher bezogene Einstellungs- oder Verhaltensänderung »Darbietungsereignis« (2011, S. 84) genannt und diesem narrativen Charakter zugesprochen. Die vierstrophige Liedfassung \*BC führte demnach »performativ, im Präsens, einen Bewusstseinsprozess vor, innerhalb dessen der Sprecher eine entscheidende Veränderung in seiner Einstellung [...] durchläuft« (Hühn 2011, S. 84f.). Das Lied ›erzählte‹, so gesehen, von der inneren Wandlung eines unglücklich Liebenden.

Zu einem Wechsel wird das Lied freilich erst dann, wenn wir annehmen, dass es sich bei der vierten Strophe um eine Gegenstimme handelt, um die Rede eines zweiten Sprechers, der dem übellaunigen Ich der ersten Strophen demonstriert, wie man sich im Leid vorbildlich verhält. An wen wäre

dann diese vierte Strophe gerichtet: an ein anonymes Publikum? Müssen wir uns zwei Monologe vorstellen? Oder richtet sich der zweite Sprecher direkt an sein griesgrämiges Gegenüber? Die Frage lässt sich nicht entscheiden. Eine Apostrophe in der 2. Person Singular fehlt ebenso wie eine spezifische Anredeformel, die Aufschluss geben könnte; ein Adressat wird nur implizit, durch das Vorbildlichkeit beanspruchende und zugleich Orientierung gebende Selbstlob greifbar.

Sicherlich einen Wechsel überliefert Handschrift E; hier ist den vier Männerstrophen eine weitere, fünfte angefügt:

- V 25            »Daz ein man, der ie mit boesem muote            MF 169,33 – 39 [251] E  
                  sine zît gelebet hât,  
                  Nimmer gelachen wil mîn ze guote,  
                  des wirt mîn vil schône rât.  
                  Swenne ich in erliegen sol,  
 30     sô gedenke ich: ›ôwê, wie getuon ich wol!‹«

Das Sprecher-Ich dieser Strophe kennt kein Geschlecht. Friedrich Vogt hat es als ein männliches Ich und seine Rede als »Gegenstück« zu jener Strophe gedeutet, die ein devotes Verhalten gegenüber den *Guoten liuten* formuliert (4MFV, S. 420); hier nun überlege der Sprecher den Umgang mit den *boesen*. Günther Schweikle (1986 in seiner Ausgabe der Lieder Reinmars) glaubt dagegen, dass die Strophe »sich gegen übelwollende, vielleicht schlechte Mäzene, richtet, bei denen alle Mittel erlaubt sind, um sie [...] geneigter zu machen« (S. 359). Beide übersehen freilich, dass in der Strophe nur von einem Mann die Rede ist. Ich verstehe die Strophe mit Thomas Cramer (2000, S. 29) als Frauenstrophe, nämlich als Antwort einer Frau auf den chronisch übellaunigen Mann der ersten drei Strophen. Den Bezug stellt gleich in der ersten Zeile die dem Mann zugeschriebene Präpositionalfügung *mit boesem muote* (V. 25) her. Mit dem Hinweis auf sein Alter (V. 25f.: *Daz ein man, der ie [...] / sine zît gelebet hât*, »... sein ganzes Leben verbracht hat«) erhält das Lied allerdings eine dezidiert zeitliche Nuance. Auf einen, der sein Lebtage lang schlecht gelaunt (V. 25) gelebt habe und



niemals zu ihrem Wohl lache (V. 27), so die Sprecherin, könne sie gut verzichten (V. 28). Um beim sauertöpfischen Alten gut Wetter zu machen, müsse sie lügen (oder vielleicht auch nur schmeicheln), wobei sie aber immer denke: *ôwê, wie getuon ich wol!* (V. 30). Das ist ein sarkastischer Kommentar (»o weh, wie lebe ich gut!«), vielleicht aber auch der (vergebliche) Wunsch, aus der unerfreulichen Situation herauszukommen (»o weh, wie soll ich gut leben«). Wie die vierte Strophe, so lässt sich auch Strophe E V als eine kritische Gegenstimme zur Unmutsklage lesen: diesmal aus der Perspektive einer unglücklichen Ehefrau.

Ob die Strophen IV und V als Varianten zu einem ursprünglichen Unmutslied gedacht waren und ob sie alternativ eingesetzt wurden (Fassung \*BC) oder gleich aus zwei Perspektiven auf die übellaunige Klage reagieren (Fassung E), muss offenbleiben. Klar ist nur, dass die beiden Kommentare auf die beiden Deutungsangebote reagieren, die der Text unterbreitet: der eine Kommentar auf die Minneklage, der andere auf die allgemeine Misanthropie. Und der eine macht das Lied zu einem Lied der ›hohen‹ Minne, der andere zu einem Wechsel in der *mal-mariée-Tradition*.

#### 4. Fazit

Ich ziehe aus diesen Beobachtungen ein kurzes Fazit:

1. In den Wechseln wird in stark reduzierter Form von Beziehungen zwischen den Geschlechtern erzählt: kleine Geschichten vom Liebesglück (Beispiel 1), vom erhofften Liebesglück (Beispiel 2) oder von unglücklicher Liebe (Beispiel 3). Ein schlüssiger Erzähl- und Geschehenszusammenhang wird, wie fast immer in der Lyrik, nicht vorausgesetzt: Ein Trennungsgrund wird ebenso wenig expliziert wie die genauen Gründe für den Missmut (Beispiel 1 bzw. 3), und auch die sozialen Anfeindungen, die in Beispiel 2 angedeutet sind, sind nicht im Einzelnen dargestellt. Was die Geschichten zu Geschichten macht, sind die Zeitstruktur und ein Ereignis, das der eingangs angedeuteten Situation eine neue Wendung gibt. Auf der Geschehensebene

liegen die Trennung der beiden Liebenden nach erotischer Glückserfahrung (Beispiel 1) und der Entschluss, sich exklusiv und dauerhaft zu binden (Beispiel 2); als eine radikale Einstellungsänderung lässt sich hingegen die Ich-Rede in Beispiel 3, Strophe IV, lesen. Deutet man hingegen die Strophen IV und V dieses Beispiels als kritischen Kommentar zweier anderer Sprecher, bleibt die gesamte Sequenz unverändert, ohne Ereignis und ohne Folgen: Die Strophen sind zwar dialogisch, erzählen aber keine Geschichte.

2. Die Akteure der Geschichten sprechen nicht miteinander. Das eröffnet, wie in den frühen Wechseln auch, Spielraum für jeweils eigene Perspektiven auf die gemeinsame Geschichte, Spielraum aber auch für Missverständnisse, wie sie gerade durch eine gestörte Kommunikation entstehen können (vgl. Schnell 1999, S. 153–157). Der Verzicht auf den unmittelbaren Dialog generiert damit ein neues Spannungsmoment in der Geschichte, von der andeutungsweise erzählt wird. Darin besteht der entscheidende Unterschied zum Dialoglied, in dem die Sprecher in Rede und Gegenrede unmittelbar aufeinander reagieren und Missverständnisse auch ausräumen können; wenn hier ein Dialogpartner den anderen missversteht, so geschieht dies absichtlich wie z. B. bei Albrecht von Johansdorf MF 93,12 oder Walther von der Vogelweide L. 85,34, hat seinen Grund jedenfalls nicht in anderweitigen kommunikativen Hindernissen. Der Verzicht auf den Dialog dient aber auch der schärferen Profilierung des Sprechers, lässt unterschiedliche Einstellungen zum gemeinsam Erlebten und subjektive Deutungen der Folgen im Kontrast deutlicher hervortreten.

3. Das Fehlen eines direkten Dialogs zwischen den beiden Sprechern, d. h. auf der Ebene der Diegese, wird kompensiert durch Dialogizität in einem weiteren Sinn: durch poetische Textelemente, die, parallel oder antithetisch eingesetzt, den im ersten Monolog angedeuteten Geschehens- und Handlungsablauf weitergestalten und damit trotz der imaginierten getrennten Räume eine Verbindung zwischen den beiden Monologen herstellen. Diese Dialogizität wird durch den Autor hergestellt, und ihre Elemente fin-

den sich auf fast allen Textebenen: in den inhaltlich-motivischen Respon-  
sionen, in den Wortwiederholungen, den hyperbolischen Formeln, den  
Reimwörtern und Reimarten. In Beispiel 1 begegnen alle diese Doppe-  
lungen, in Beispiel 2 die ersten beiden, in Beispiel 3 nurmehr die erste, die  
inhaltlich-motivische.

4. All das, was man an den drei besprochenen Wechseln Reinmars be-  
obachten kann, hat man im Grundsätzlichen schon längst für die Gattung  
des Wechsels festgestellt (speziell zur Strophenverknüpfung mit poetischen  
Mitteln zuerst Ittenbach 1939, S. 37, 156 u. ö., zuletzt Eikermann 1999, S. 87,  
und Hausmann 1999, S. 89). Und doch bietet Reinmar mit diesen drei  
Liedern durchaus Neues, denn er unternimmt mit ihnen Gattungsexperi-  
mente auf verschiedenen Ebenen. Im ersten Beispiel stellt er die Intensität  
der Liebesbeziehung, aber auch ihre Ambivalenz durch eine hochkomplexe  
Reimtechnik aus, wie es sie bis dahin im deutschen Minnesang nicht gege-  
ben hat: mit in der zweiten Strophe wieder aufgenommenen Endreimen  
und grammatischen Reimen, die überdies chiastisch gestellt sind. Das  
zweite Lied, das hat Albrecht Hausmann (1999, S. 110–117) bereits heraus-  
gearbeitet, experimentiert mit den Rollenbildern des frühen und des ›ho-  
hen‹ Minnesangs, indem es die liebesbereite Frau und den sich dem Diktat  
der Frau unterstellenden Mann zusammenführt. Das dritte Lied wiederum  
kombiniert eine monologische Klage mit dem Monolog eines zweiten (?)  
Mannes, in Handschrift E überdies mit einer Frauenstrophe. Da es zumin-  
dest dem fünfstrophigen Gebilde in E an Kohärenz mangelt, liegt der Ver-  
dacht nahe, dass die Strophen IV und V alternative Zusatzstrophen darstel-  
len, die den ursprünglichen Liedkern, die dreistrophige Unmutsklage, um  
die eine oder um die andere Gegenstimme ergänzen konnten. Beide Fas-  
sungen, \*BC wie E, erweitern das ursprüngliche Sprecherspektrum des  
Wechsels: Die eine lässt vielleicht zwei Männer übereinander sprechen, die  
andere eine Frau, die sich über ihren überlaunigen alten Mann beschwert.  
Die eine Fassung öffnet damit den Weg zu jenen mehrstrophigen Liedern,

die verschiedene Sprecherstimmen monologisch und dialogisch nebeneinanderstellen, wie z. B. Hartmanns Lied MF 214,34ff., die andere kombiniert die spezifische Struktur eines (erweiterten) Wechsels mit der Motivik des *mal-mariée*-Lieds. Möglicherweise gibt dieses Textbeispiel Anlass, unseren sehr engen, am frühen Minnesang entwickelten Begriff des Wechsels zu überdenken und ihn grundsätzlich auf alle Lieder zu übertragen, die sich aus zwei oder mehr Monologen konstituieren, wobei das Geschlecht des jeweiligen Sprechers irrelevant ist. Die Gattungsgeschichte des Wechsels bräche dann nicht unvermittelt nach 1200 ab, sondern setzte sich in anderer Form fort.

Noch einmal anders zeigt sich Reinmars Experimentierfreudigkeit in puncto Wechsel, wenn man jene Lieder hinzuzieht, die Liedgrenzen übergreifend dialogische Bezüge mittels Anspielungen und Selbstzitate herstellen und so gewissermaßen Liederwechsel bilden. Zu denken ist hier etwa an das Botenlied MF 178,1ff., Inc. *Lieber bote, nû wirb alsô*, in dem die *vrowe* dem Mann ausrichten lässt, beim nächsten Treffen eine bestimmte Rede zu unterlassen (Text C, V. 24f.: *daz ers verber* [»unterlasse«], *die rede, dier jungest sprach zuo mir*); gemeint ist sicherlich die Werbung des Mannes und seine Bitte um Erhörung, metapoetisch aber auch Werbelied und Minneklage. In der nur in den Handschriften E und m überlieferten Strophe MF 178,8ff. trägt die Dame dem Boten sogar auf: *Swâ dû mügest, dâ leit in abe, / daz er mich der rede* 'vergebe E/vorhebe m! Auf dieses Lied nimmt die Minneklage MF 160,6 beinahe wörtlich Bezug, wenn das Ich erzählt, wie die Geliebte neuerdings von ihm verlange, ihr seine allzu freimütigen Worte ganz und gar zu ersparen (Fassung \*BC, V. 47: *daz ich si der rede gar begeben*), eine Forderung, die das Ich indes entschieden zurückweist. Die Verben *begeben* ›jmdm. etw. erlassen, ersparen‹ und *verheben* ›entheben, erlassen‹ sind annähernd bedeutungsgleich. Damit deuten die Zitate über die Liedgrenze hinweg eine gemeinsame Geschichte an, die einmal aus der Perspektive des Mannes und dann aus der Perspektive der Frau reflektiert wird. Vergleichbares gilt für die Minneklage MF 163,23ff.

und das Frauenlied MF 177,10ff., die durch Zitate, ein Sprichwort und ein Versprechen, miteinander verbunden sind. Dass hier eine »Minnehandlung [...] über mindestens zwei Lieder hinweg fortgeschrieben« wird, hat bereits Albrecht Hausmann (2011, S. 171–175, das Zitat S. 172) herausgearbeitet.<sup>7</sup> In beiden Fällen sind es mehr als bloße thematische Übereinstimmungen; sie verknüpfen die Lieder, bei aller Eigenständigkeit, zu einem liedübergreifenden Wechsel – und zu einer zusammenhängenden Geschichte.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Manfred Eikermann hat ihn als »poetische Elementarform des ›Dialogischen‹« bezeichnet; vgl. Eikermann 1999, S. 87. – Eine dialogische Grundsituation begründet der Wechsel zudem noch in einem anderen Sinn: Indem nämlich die Monologe von Mann und Frau einen Adressaten evozieren, findet ein Gespräch mit den Hörern statt. Indem die beiden Sprecher des Wechsels auf das gemeinsam Erlebte anspielen und seine Folgen in ihrer gegenwärtigen Situation reflektieren, erleichtern sie den Adressaten ihres Monologs das Verständnis; sie erzählen, damit der diskursive Kontext, die Position und die Bewusstseinsperspektive der Sprecher, verstanden wird.
- <sup>2</sup> Zu den Grundbegriffen der Erzählanalyse siehe die einführenden Artikel von Wolf Schmidt (Erzählstimme und Perspektive), Matias Martinez (Figur), Lukas Werner (Zeit) und Katrin Dennerlein (Raum) in: Martinez 2011, S. 131–165; zur Anwendung narratologischer Kategorien in der Lyrik siehe besonders Hühn/Schönert 2002 und Hühn 2011.
- <sup>3</sup> Der Beitrag geht auf einen Vortrag in der Sektion ›Dialog und Narrativierung in der mittelhochdeutschen Liebeslyrik‹ des 28. Deutschen Germanistentages zurück, der vom 14.–17.9.2025 in Braunschweig stattfand.
- <sup>4</sup> Am ausführlichsten haben sich mit dem Lied befasst: Tervooren 1991, S. 115–122, und Köhler 1997, S. 196–198. Ältere Positionen in der Echtheitsdiskussion vertreten Kraus 1919, S. 84, und Maurer 1966, S. 81f. Zum romanischen Einfluss auf die Gestaltung des Reimschemas s. auch Bauschke 2012, S. 190. Insbesondere *Gender*-Aspekte thematisieren Jackson 1981, S. 283–286, und Boll 2007, S. 434–436.

- 5 Zu diesem Wechsel gibt es eine reiche Forschungsliteratur. Die Überlieferung und Zusammengehörigkeit der Strophen diskutieren Burdach 1928, S. 196–198, und Kraus 1919, S. 12–15. Als Beispiel für die Integration frühminnesängerischer Elemente in den ›hohen‹ Sang wird Reinmars Wechsel interpretiert von Köhler 1997, S. 182–185, und Hausmann 1999, S. 110–117. Die weibliche Stimme akzentuiert vor allem Jackson 1981, S. 227–235. Einen inhaltlichen Bruch zwischen den Männerstrophen und der Frauenstrophe sehen Boll 2007, S. 382–388, und Egidi 2011, S. 117–120. Als kritische Auseinandersetzung mit dem Weiblichkeitsideal des ›hohen‹ Sangs deutet Kellner 2018, S. 136–141, das Lied. Vgl. ferner Mohr 2019, S. 137–144, 149f., 169–171.
- 6 Vogt, <sup>4</sup>MFV, S. 420, hielt sie für eine spätere, »von anderer Hand« verfasste Zudichtung; ähnlich Moser/Tervooren 1977, S. 109, die allerdings den Reim *riet* : *niet* [V. 20/22] nicht als Beweis für Unechtheit gelten lassen wollen.
- 7 Die sechsstrophige Klage (ich orientiere mich an der Fassung der Handschriften BC) reflektiert die Wirkung minnesängerischer *rede* auf die Geliebte wie auf die höfische Gesellschaft. Die Ausgangssituation ist die bekannte: Das Ich des Lieds liebt schon lange und vergeblich die Eine, aber noch besteht eine winzige Hoffnung; es bekräftigt sie mit dem Sprichwort: *swaz geschehen sol, daz geschiht* (V. 18, vgl. Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi, Bd. 4 [1997], S. 401–403, Nr. 10–80). In Strophe IV bekennt das Sänger-Ich jedoch, seiner *rede* überdrüssig zu sein, die bislang ungelohnt geblieben ist (V. 30–32). Dass der Unwille über die fehlende Wertschätzung durch Publikum und Geliebte groß sein muss, zeigt sich in der abschließenden Drohung, nie mehr singen zu wollen, es sei denn, die Geliebte fordere ihn dazu auf: *si saelig wîp enspreche »sing!«, / niemer mê gesinge ich liet* (V. 35). Auf dieses Lied nimmt das Dialoglied MF 177,10ff., Inc. *Sage, daz ich dirs iemer lône*, wie man längst gesehen hat, wörtlich Bezug: In Strophe II verbietet die *Vrowe* dem *vil lieben man* (V. 2) ein für allemal eine bestimmte *rede*. Der Bote zitiert daraufhin das Sprichwort, mit dem das Sprecher-Ich der Minneklage sich in sein Schicksal ergeben hat: *er sprichet: »allez, daz geschehen sol, daz geschiht«* (V. 12). Das Zitat, in einen neuen Kontext gestellt, bekommt freilich auch einen anderen Sinn. Wenn das Ich in seinem Liebesleid das Sprichwort zitiert, dann besagt es nichts anderes, als dass es sich dem Unvermeidlichen fügt bzw. mit den Gegebenheiten zufrieden gibt. Der Bote setzt die Aussage des Mannes dagegen als Beteuerung ein, um die besorgte Frau zu beruhigen; die Beteuerung ist allerdings zweideutig, weil sie »nichts darüber aussagt, wer bestimmt, was geschehen soll« (Hausmann 2011, S. 174). Die Uneindeutigkeit ist auch der Sprecherin des Dialoglieds nicht entgangen. Sie fragt deshalb nach, ob der Mann tatsächlich versprochen habe, niemals mehr zu singen, es sei denn, die

Dame wolle ihn darum bitten: »*Hât aber er gelobt, geselle, / daz er niemer mê gesinge liet, / Ez ensî, ob ich ins bitten welle?*« (V. 13–15). Der Bote bestätigt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Des Minnesangs Frühling, hrsg. von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Leipzig 1857 (zit. MF).
- Des Minnesangs Frühling. Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und Haupt und unter Beifügung ihrer Anmerkungen neu bearb. von Friedrich Vogt, Vierte Ausgabe, Leipzig 1923 (zit. 4MFV).
- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervoren. Bd. 1: Texte, 38., erneut rev. Aufl. Stuttgart 1988 (zit. MFMT).
- Walther von der Vogelweide: Werke. Bd. 1: Spruchlyrik, hrsg. von Günther Schweikle, 3. Aufl. bearb. von Ricarda Bauschke-Hartung, Stuttgart 2009 (RUB 819).
- [Walther von der Vogelweide:] Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, hrsg. von Karl Lachmann, Berlin 1827 (zit. L.).

### Sekundärliteratur

- Bauschke, Ricarda: Minnesang III: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, in: Mertens, Volker/Touber, Anton (Hrsg.): *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*, Bd. III: Lyrische Werke, Berlin/Boston 2012, S. 183–230.
- Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin/New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16).
- Boll, Katharina: *Alsô redete ein vrowe schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg 2007 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31).
- Brunner, Horst: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick*, Erweiterte und bibliogr. ergänzte Ausgabe Stuttgart 2010 (RUB 17680).
- Burdach, Konrad: *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Ein Beitrag zur Geschichte des Minnesangs*. 2. berichtigte Aufl., mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Lyrik, Halle 1928, ND Hildesheim 1976.

- Cramer, Thomas: Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe?, in: Cramer, Thomas [u. a.] (Hrsg.): *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin), Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.–30.3.1999, Stuttgart 2000, S. 19–32.
- Egidi, Margreth: Der schwierige Dritte. Zur Logik der Botenlieder vom frühen Minnesang bis Reinmar, in: Münkler, Martina (Hrsg.): *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*, Bern [u. a.] 2011 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 21), S. 107–125.
- Eikelmann, Manfred: *wie sprach sie dô? war umbe redte ich dô niht mê?* Zu Form und Sinngehalt narrativer Elemente in der Minnekanzone, in: Schilling, Michael/Strohschneider, Peter (Hrsg.): *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), S. 19–42.
- Eikelmann, Manfred: Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels, in: Cramer, Thomas/Kasten, Ingrid (Hrsg.): *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 85–106.
- Emmelius, Caroline: Narrative Interferenzen im Minnesang, in: Kellner, Beate [u. a.] (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin/Boston 2021, S. 610–624.
- Hausmann, Albrecht: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität, Tübingen/Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40).
- Hausmann, Albrecht: Verlust und Wiedergewinnung der Dame. Zur inhaltlichen Funktion von Narrativierung und Entnarrativierung im Minnesang, in: Bleumer/Emmelius 2011, S. 157–180.
- Hausmann, Albrecht: Ich oder Erzählen. Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens vom Ich im Minnesang bis Walther von der Vogelweide, in: Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (Hrsg.): *Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens*, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 205–226.
- Hühn, Peter: Geschichten in Gedichten. Ansätze zur narratologischen Analyse von Lyrik mit einem Ausblick auf die Lyrik Shakespeares und den Petrarkismus, in: Bleumer/Emmelius 2011, S. 79–101.
- Hühn, Peter/Schönert, Jörg: Zur narratologischen Analyse von Lyrik, in: *Poetica* 34 (2002), S. 287–305.
- Ittenbach, Max: *Der frühe deutsche Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle/Saale 1939 (DVjs 24).



- Jackson, William E.: Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song (>Frauenlied< and >Frauenstrophe<) of Reinmar der Alte, Amsterdam 1981 (German Language and Literature Monographs 9).
- Kellner, Beate: Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018.
- Köhler, Jens: Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung, Heidelberg 1997 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
- Kraus, Carl von: Die Lieder Reinmars des Alten. I. Die einzelnen Lieder, München 1919 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch.-philolog. und hist. Klasse 30, 4. Abh.).
- Martinez, Matias (Hrsg.): Handbuch der Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011.
- Maurer, Friedrich: Die »Pseudoreimare«. Fragen der Echtheit, der Chronologie und des »Zyklus« im Lieder corpus Reinmars des Alten, Heidelberg 1966 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1966).
- Mertens, Volker: Erzählerische Kleinstformen. Die *genres objectifs* im deutschen Minnesang: »Fragmente eines Diskurses der Liebe«, in: Grubmüller, Klaus [u. a.] (Hrsg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn [u. a.] 1988, S. 49–65.
- Mohr, Jan: Minne als Sozialmodell. Konstitutionsformen des Höfischen in Sang und rede (12.–15. Jahrhundert), Heidelberg 2019 (Studien zur historischen Poetik 27).
- Moser, Hugo/Tervooren, Helmut: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von H. M. und H. T., Bd. II. Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen, 36., neugest. und erw. Aufl. Stuttgart 1977.
- Schnell, Rüdiger: Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu »gender« und Gattung, in: ZfdA 128 (1999), S. 127–184.
- Spechtler, Franz Viktor: Die Stilisierung der Distanz. Zur Rolle des Boten im Minnesang bis Walther und bei Ulrich von Liechtenstein, in: Weiss, Gerlinde/Zelewitz, Klaus (Hrsg.): Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur, Salzburg 1971 (Festschrift Adalbert Schmidt), S. 285–310.
- Tervooren, Helmut: Reinmar-Studien. Ein Kommentar zu den »unechten« Liedern Reinmars des Alten, Stuttgart 1991.

### **Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Dorothea Klein  
E-Mail: [dorothea.klein@uni-wuerzburg.de](mailto:dorothea.klein@uni-wuerzburg.de)