

Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne

Das Frauenbild des Kürenbergers: Eine vergleichende Analyse seiner Frauen- und Männerstrophen

Jennifer Hufnagel

Studium der Germanistik und Geschichte
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
jennifer.hufnagel@web.de

Fazit

Diskussionsgrundlage dieses Aufsatzes sind die Frauenstrophen in Korrelation zu ihren äquivalenten Männerstrophen im Werk des donauländischen Minnesängers Kürenberger, über dessen persönliche Identität die Forschung noch keine wirklichen Ergebnisse erzielte. Wie kein anderer seiner Zeit, verstand es der Kürenberger, alte und neue Elemente des Minnesangs zu vereinigen und damit ein – aus moderner Sicht – sehr emanzipiertes Frauenbild in der mittelalterlichen Literatur zu schaffen.

Schlüsselwörter: Kürenberger - Donauländischer Minnesang - Frauenstrophe

Resumo

A base da discussão desse artigo são as “Estrofes Femininas” em correlação com as Estrofes Masculinas, suas equivalentes, na obra de Kürenberg, trovador da região do Danúbio, sobre o qual a pesquisa a cerca de sua identidade ainda não obteve nenhum resultado conclusivo. Como nenhum outro de seu tempo, Kürenberg conseguiu unificar antigos e novos elementos das Cantigas Trovadorescas e com isso, a partir de uma perspectiva moderna, criou na literatura medieval uma figura feminina muito emancipada.

Palavras-Chave: Kürenberg - Cantigas Trovadorescas - Estrofes Femininas

*Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,
dô hört ich einen riter vil wol singen
in Kürenbergers wise al üz der menigin.
er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn.*
(MF 8,1)

Eine Dame steht spät abends auf einer Zinne und lauscht begeistert der Melodie des Kürenbergers, die durch einen vornehmen Ritter vorgetragen wird; sie überlegt: Entweder er verlässt das Land, oder er wird für immer mein. Doch hier stellt sich die Frage, in welcher sozialen Rolle die Dame positioniert werden kann, warum bzw. wer verbietet der Dame eine Liebesbeziehung mit dem Ritter? Wird die Strophe überhaupt von einer Dame vorgetragen? Schon seit dem Beginn der Forschungen an den Liedern des Kürenbergers stehen die Forscher vor mehr oder weniger großen Problemen. Verfasserfrage, Frauenbild und die Zuordnung der Strophen stellen die Forschung auf eine harte Probe, da es schwierig erscheint, genaue Antworten auf diese Fragen zu finden. Aufgrund dieser Problematik soll nun versucht werden, diese Aufgaben aufzugreifen und sie kontrovers zu diskutieren. Ebenso sollen die Strophen in Bezug zueinander gesetzt und analysiert werden. Aufgrund der geringen Forschungsleistung hinsichtlich bestimmter Strophen ist zu berücksichtigen, dass es nur begrenzt möglich ist, diese zu bearbeiten. Aufgrund der Vielzahl an Strophen soll nur auf ausgewählte Strophen Bezug genommen werden und diese kritisch hinterleuchtet werden. Da sich die neueste Forschung spärlich mit der Problematik des Kürenbergers auseinandersetzt, muss darauf hingewiesen werden, dass meist nur ältere Forschungsliteratur herangezogen werden konnte. Im Folgenden werden die einzelnen Kürenberg-Strophen zunächst einzeln und schließlich im Zusammenhang interpretiert. Außerdem soll versucht werden, Bezüge zur Problematik zur Zeit des Minnesangs herzustellen. Ebenso soll die Intention des Schreibers unterstrichen und klar herausgestellt werden. Analysiert werden die folgende Strophen: MF 8,1; MF 9,29; MF 8,9; MF 8,17; MF 10,1; MF 8,25; MF 10,9; MF 9,13; MF 7,13 und MF 9,21.

I. Der von Kürenberger: Der Versuch einer Identifikation des Dichters

Der Dichter, der unter dem Namen „Der von Kürenberger“ bekannt ist, kann leider nicht näher identifiziert werden. Dieser Sachverhalt lässt sich auf das grundlegende Problem zurückführen, dass in außerfiktionalen Quellen nicht auf die Charaktere der Lyrik und des Gesangs Bezug genommen wird (Hensel 1997: 33). Walther Espering belegte in seinen Untersuchungen, veröffentlicht im „historischen Jahrbuch der Stadt Linz“, dass keine Verbindung zwischen dem Sänger „von Kürenberg“ und der später nachgewiesenen Burg Kürenberg bei Wilhering/Linz besteht. Dennoch muss klar betont werden, dass die moderne Rezeptionsgeschichte mit Wilhering und Linz verbunden ist (Krohn 1983: S: 118). Es ist jedoch davon auszugehen, dass er etwa in der Zeit von 1150 bis 1170 im bayrisch-österreichischen Raum tätig war. Aufgrund dieser Aussage ordnet ihn die germanistische Mediävistik den „donauländischen“ Minnesängern zu (Müller 2000: 309f). Er war einer der bekanntesten und bedeutendsten Vertreter dieser Epoche des Minnesangs (Bauschke 2000: Sp. 1581). Ein weiteres Indiz für diese Zuordnung betont Max Wehrli: die Ähnlichkeiten mit dem „Nibelungenlied“, wie Strophenform und sprachliche Wendungen (Wehrli 1997: 335). Darüber hinaus sind stilistische Ähnlichkeiten zu Heinrich von Melk offensichtlich, der ebenfalls dem donauländischen Gebiet zugeordnet wird. Urkunden des 11. und 12. Jahrhundert bezeugen zahlreiche Geschlechter mit dem Namen „Kürenberger“. Auch wenn nur drei Personen mit

dem Dichter assoziiert werden, brachten die urkundlichen Untersuchungen keine genaueren Erkenntnisse. Lediglich die Etymologie des Namens „Kürenberg“ scheint eindeutig: Der Name trägt die Bedeutung ‚Mühlberg‘ und ist im oberdeutschen Raum als Dorfname nachweisbar. Doch die Tatsache, dass kein Vorname des Dichters existiert und genaue Datierungshinweise fehlen, erschweren die Erkenntnis der Identität des Dichters in Kombination zur Etymologie des Namens (Hensel 1997: 34). Auch seine Lyrik scheint unzureichend für eine Identifikation der Person des Dichters. Hensel bestätigt, dass „*die Autorenreferenz in Strophe II, 3, 3 [...] (,in Kürenbergers wise‘), deren Aussagekraft für die Autorenidentifikation umstritten ist*“ (Hensel 1997: 34) keine Ergänzungen oder Bestätigungen hierfür erbringe.



Miniatur „Der von Kürenberg“

In: Cod. Pal. germ. 848, Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse); Zürich, 1305 bis 1340, Seite: 63r Quelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0121> (Stand: 12.01.2009)

Ein weiteres Kriterium der Feststellung der Herkunft des Dichters bietet womöglich das Vorhandensein einer Miniatur in der Großen Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. germ. 848 (Codex Manesse, Zürich, 1305 bis 1340):

Bei der kritischen Interpretation der Miniatur sticht zunächst das ‚redende‘ Wappen hervor, in dem sich eine blau-rote Handmühle erkennen lässt. Hierbei sei auf die mhd *kürn* verwiesen, was im Neuhochdeutschen ‚Mühle‘ bedeutet (Hensel 1997: 34). Doch „*dieses Wappen für keines der genannten Geschlechter bezeugt*“ (Hensel 1997: 34). Im Folgenden soll die Miniatur erneut Gegenstand der Diskussion sein.

II. Die Kürenberger-Strophen und ihre Überlieferungsträger

Bevor anhand einer Auswahl von Kürenberger-Strophen auf einzelne Frauenstrophen und deren Bezüge zu einzelnen Männerstrophen eingegangen wird und dabei das Frauenbild des Kürenbergers erforscht werden soll, ist es notwendig, sich kurz die vorhandenen Überlieferungsträger näher zu betrachten. Müller betont, dass die „*fünfzehn Strophen-Texte [...] aus stilistischen Gründen als die ältesten Lyrica deutscher Sprache, zu denen uns ein Autor- Namen bekannt ist*“ (Müller 2000: 309) zählen. Die Heidelberger Liederhandschrift überliefert einen Korpus von 15 Strophen, die unter dem Namen Kürenberger niedergeschrieben sind. Im Zentrum des Interesses der germanistischen Forschung standen dabei sowohl Fragen der Textkritik und der Interpretation als auch der Literaturgeschichte. Weitere Überlieferungsträger sind die Budapester Fragmente, bei denen jedoch beachtet werden muss, dass der in den Fragmenten überlieferte Text nur die neun Lieder der Heidelberger Handschrift überliefert und somit sechs Lieder vollständig fehlen (Schilling 2004: 246). Deshalb scheint es in den vorliegenden Überlegungen unnötig, diese Fragmente zu beachten, da durch sie keine Aussagen über das Verhältnis von Frauen- und Männerstrophen getroffen werden können.

III. Die Definition der Frauenstrophe

Nun gilt zu klären, was unter einer Frauenstrophe zu verstehen ist, wie sich diese zusammensetzt und inwiefern Kürenberger damit vertraut war. In der Forschung herrschen Unstimmigkeiten darüber, in welchem Umfang dem Kürenberger die neuen westlichen Denkmuster geläufig waren. Krohn weist hierbei auf Gustav Ehrismann hin, der in der Figur des Sängers einen Vertreter sah, dem „*die höfische Konvention des Minnedienstes unbekannt ist.*“ (Krohn 1983: 118). Mittlerweile ist sich die Forschung jedoch über den Dichter Kürenberger einig, „*that he has heard of the conventions of the Romance lyric.*“ (Sayce 1982: 90), wobei der Kürenberger die lokale Liebeslyrik darüber hinaus durch einige Motive erweitert hat. Krohn betont, dass das Liebeslied der Frau am Anfang der Liebeslyrik in aller Welt stehe. Hierbei scheint die Betonung der Unterschiede zwischen den Liedern notwendig. Zunächst existieren Lieder, die vermutlich von Frauen selbst gedichtet und vorgetragen wurden und somit quasi ‚wahre‘ Gemütsäußerungen der Frauen erkennen lassen. Auf der anderen Seite existiert eine Sorte von Frauenliedern, wie sie bei Kürenberger zu finden sind: Die Dichter versuchen ihren eigenen Gefühlzustand in Form von Liedern wiederzuspiegeln und in Form der Frauenlieder fanden diese Dichter eine passende Möglichkeit dafür. Auf diesem Weg entstehen fiktive Bekenntnisse der Dame und ihren scheinbaren Gefühlen. Gerade der Donauländische Minnesang ist bekannt für seine Umsetzung von Lyrik anhand von Frauenstrophen (Krohn 1983: 120). Die Forschung versucht sich dieses Phänomen dadurch zu erklären, dass die „*durch Waffendienst verrohten Männer ihre zarteren Regungen nicht selbst artikulieren mochten und deswegen die feiner gesitteten, kultivierten Damen zu Wort kommen ließen.*“ (Krohn 1983: 120-121).

Auch wenn die Annahme „*Frauenlieder, sind Lieder deren lyrisches Subjekt eine Frau ist.*“ (Boll 2007: 13) für viele Strophen zutrifft, müssen allerdings auch die Frauenreden ausdrücklich gekennzeichnet sein. Eine Möglichkeit bietet die erzählerische Redeeinleitung, auch Inquit-Formel genannt. Darüber hinaus kann die Strophe als Frauenrede bestimmt werden, wenn das Text-Ich zu einem männlichen ‚Du‘ spricht, oder später durch bestimmte Termini auf den Mann Bezug nimmt. Beispiele dafür wären Termini wie *ritter*, *min geselle* oder *kindescher man*. Auf diese Weise beantwortet sich die geschlechterspezifische Frage (Boll 2007: 13-14). Wenn Äußerungen wie *singen*, *dienst*, *lones bitten* in der Überlieferung vorhanden sind, kann davon ausgegangen werden, dass ein Mann der Sprecher ist, wobei hier jedoch ebenso vorsichtig und gut überlegt argumentiert werden muss (Cramer 2000: 37). Des Weiteren kann ebenso durch die Strophenzusammenstellungen auf das Geschlecht des Sprechers Rückschlüsse gezogen werden, eine Möglichkeit, die in der vorliegenden Analyse der Kürenberger-Strophen praktisch diskutiert werden soll. Natürlich ist auch der Inhalt der einzelnen Strophen von Relevanz, der aufgrund von gendertypischen Aussagen, Schlüsse auf das Geschlecht des Sprechers zulassen. Diese Methode hat jedoch Kritik erfahren, da es für eine exakte Zuordnung der Sprecherrolle einer Vorannahme von geschlechterspezifischen Aussagewerten bedarf (Boll 2007: 13-14). Die Themen und Motive der donauländischen Liebespoesie handeln unter anderem von Sehnsucht, Begehren und dem unverhüllten Werben um den Mann.

In acht der 15 Strophen, die unter dem Namen Kürenberger überliefert sind (Handschrift C9) spricht die Dame. Aufgrund der kindlichen Sachlichkeit, mit der die Dame ihre Liebeswünsche und ihre Zuneigung sowie ihre impulsive Sehnsucht äußert, war die Forschung eine Zeit lang der Auffassung, dass derartige Lieder nur von Frauen geschrieben werden konnten und nicht durch die Hand eines Dichters entstanden. Diesen Grundsatz stellte zuerst Wilhelm Scherer auf, der in seiner Folge durchaus spora-

disch wieder aufgenommen wurde. Wie bereits kurz angesprochen, geht jedoch die aktuelle Forschung davon aus, dass der Dichter männlich gewesen sein musste (Krohn 1983: 120). Darüber hinaus wird mittlerweile postuliert, dass das Ziel Kürenbergers und seiner Dichtung eine Kritik an den Normen und Mustern des höfischen Minnedienstes unter der Prämisse „*die Frau ist die Schmachende, der Mann ist der Begehrte*“ (Joseph 1896: 34) war, einer patriarchalischen Gesellschaft. Krohn sieht in Kürenbergers Frauenstrophen den Versuch „*an der zunehmenden Geltung des höfischen Minnedienstes Kritik zu üben*“ (Krohn 1983: 118). In der folgenden Analyse soll sich zeigen, dass Kürenberger in seinen Strophen aus interpretatorischer Sicht ein kritisches, ironisches Spiel mit den Elementen des alten und des neuen Sangs führt.

IV. Die Analyse der Strophen des Kürenbergers

4.1 Der Zinnen-Wechsel der Strophen MF 8,1 und MF 9,29

MF 8,1

„Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,
dô hört ich einen rîter vil wol singen
in Kûrenberges wîse al ûz der menigîn.
er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn.“

MF 9,29

Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn isengewant,
wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
si muoz der mîner minne iemer dârbinde sîn.

Kürenbergers Spiel mit alten und neuen Elementen des Minnesangs wird besonders im bekannten „*Zinnen-Wechsel*“ deutlich (Krohn 1983: 124). Zur Analyse eignen sich dabei besonders die Strophen MF 8,1 und MF 9,29, die beide gut erhaltene Strophen der Handschrift darstellen. Besonders bei der Männerstrophe (MF 9,29) sind keine ausschlaggebenden Veränderungen vorgenommen worden (Schmid 1980: 21). Die beiden Strophen stellen eine rein monologische Struktur dar: Sie zeigen keinerlei Gesprächscharakter der Figuren unter sich, sondern richten sich ausschließlich an das Publikum (Wehrli 1997: 337).

Wird Strophe MF 8,1 als separate Strophe betrachtet, können keine Rückschlüsse auf die Geschlechterfrage der Verfasserschaft gezogen werden. Durch das Satzfragment *rûmen diu land* lässt sich dann jedoch eine Verbindung erkennen, weil die Strophen aufgrund eines „*leitenden Ordnungsprinzip zusammengehörige Strophen wie MF 8,1 und 9,29 auseinandergerissen wurden.*“ (Boll 2007: 162). Bei genauerer Betrachtung des Inhalts und der verwendeten Termini wird jedoch deutlich: Eine Dame blickt von einem herrschaftlichen Gebäude von der *zinne* herab und hört einen Ritter singen. Die Dame ist von der Melodie des ritterlichen Gesangs begeistert (Boll 2007: 163). Doch die Dame wird eher zufällig Rezipientin des schönen männlichen Gesangs, also kann die Dame weder die Adressatin, noch die gezielte Umworbene des Sängers sein (Obermaier 2000: 38). Darüber hinaus findet sich in der Terminologie der Strophe der Hinweis auf den Autor: *in Kûrenberger wîse*. Die Vermutung liegt nahe, dass der Kûrenberger an dieser Stelle die Rolle des ritterlichen Sängers einnimmt (Obermaier 2000: 37). Diese Aussage ist der einzig zu findende Zusatz in der ganzen Lyrik dieser Zeit und erweist sich im Grunde als überflüssig. Es ist also anzunehmen, dass der Kûrenberger mit dieser Sentenz eine andere Absicht verfolgte.

Aufgrund des Wortgefüges *nehtin spâte* kann unterstellt werden, dass die Dame in der Dunkelheit die Schönheit und die Tapferkeit des Mannes nicht erkennen konnte. Nur einzig und allein die Art und Weise seines kunstvollen Vortrags war für sie ausschlaggebend, um ihre Werbung um den Mann zu beginnen. Von Leidenschaft und Emotionen ergriffen entscheidet sie sich dafür, dem Mann näher zu kommen. Unter dem Begriff „Diretissima“ führt Krohn an, dass die Dame ohne lange Überlegungen und mit „brutal-gebieterischen Gebärden“ (Krohn 1983: 125) ihre Wünsche ausdrücke. Solche herrschaftliche Töne Seitens der Dame waren völlig undenkbar. Dem frühen Minnesang war eine derartige Befehlsart der Dame in Bezug auf die Liebe fremd, ebenso wie das erpresserische Anpreisen der Dame und das gestellte Ultimatum seitens der Dame. Der Kürenberger weist diesem Verhalten an dieser Stelle eine bestimmte Rolle zu. Da die Dame dem Ritter mit Landesverweis droht, kann die Dame dem Ritter wohl nur überlegen sein, woran sich das Spiel mit dem alten und neuen Gesang deutlich erkennen lässt: Typisch für den alten Gesang ist, dass die Dame auf einem herrschaftlichen Gebäude steht und einen Ritter singen hört. Des Weiteren ist die Tatsache charakteristisch, dass die Dame normalerweise die Sehnsucht thematisiert, von ihren Gefühlen erzählt und somit nie Forderungen stellt:

„Dieser Entwurf, der die traditionelle hierarchische Ordnung der Geschlechter umkehrt, indem er den Mann als Objekt weiblichen Liebes- und Machtbegehrens imaginiert, wird in der zweiten Strophe durch den umworbenen Ritter zunichte gemacht.“ (Kasten, 2000: 13)

Der Mann wiederum wählt eher den Ausweg, die Dame zu verlassen, als dass er sich auf das Minneverhältnis einlässt. Somit entzieht er der Dame nicht nur die Minne, sondern auch den Gesang. Die „*unauflöslche Verbindung von Minne und Sang*“ (Obermaier 2000: 37) wird signifikant: Der Ritter kann an dem Ort nicht singen, wo er keine Liebe verspürt und ebenso kann die Dame den Gesang des Mannes nicht hören, ohne nach Liebe zu streben.

Darüber hinaus sind in dieser Strophe die einzigartigen Attribute der Dame erkennbar, die im alten Gesang noch verschmäht waren. Die Dame droht mit ihrer landesherrschaftlichen Macht: *er muoz mir diu lant rûmen*. Außerdem erweist sich die Begründung ihrer Liebe und damit die Äußerung ihres sexuellen Begehrens aufgrund des Gesangs des Mannes als durchaus untypisch (Boll 2007: 163). Ingrid Kasten erklärt diesen Umstand durch die destruktive Absicht des Dichters: „*Die genderspezifische Konstellation in diesem ‚Wechsel‘ (‚Herrin‘, ‚Vasall‘) entspricht strukturell der des trobadoresken Diskurses, auf dessen Destruktion der Text deshalb wohl abzieht.*“ (Kasten 2000: 12). Auffällig erscheint ebenso der charakteristische Monolog der Dame in dieser Strophe. Die Dame nimmt keine Rücksicht auf eine dialogische Struktur, wobei anzunehmen wäre, sie spreche mit einem Boten, der hier jedoch nur hinzugedacht werden kann (Schmid 1980: 21).

Zur Komplettierung soll nun ebenfalls die entsprechende Männerstrophe (MF 9,29) untersucht werden, die mit der behandelten Frauenstrophe den erwähnten Zinnenwechsel bildet. Der Ritter entzieht sich der Dame räumlich und unterwirft sich ihrer Liebe nicht. Durch bestimmte Nomenklaturen aus der Kriegssprache wie *lant rûmen*, *genieten*, *betwingen* wird ein Bild geschaffen, welches versucht das Liebesverhältnis zwischen Mann und Frau zu beschreiben. Es ist nicht fundiert durch beiderseitige Bejahung, sondern wird vielmehr mithilfe der Dame zu einer fast gewaltsamen Bemächtigung des Mannes. Wenn der Ritter nicht entweicht, so okkupiert sie ihn unter ihrer Führung. Der Ritter jedoch negiert ihre Bedürfnisse und versucht auf der Stelle (*vil balde*) zu fliehen. Nach der Meinung des Mannes müsse sie vielmehr eine Strafe für ihre Hand-

lungsweise erhalten. Durch die Terminologie *darbende sîn* inszeniert der Dichter, dass die Dame eine Zeit lang auf die Liebe des Mannes verzichten muss (Boll 2007: 163). Der Dichter versieht auch den Mann mit typischen Attributen, die sich als ständisch codiert erweisen: Auf sein Waffenhandwerk verweisen Besitztümer wie *ros* und *îsen-gewant*, jedoch keineswegs auf einen Adelstitel. Zudem kann diesen Attributen eine „symbolische Bedeutung für die konkrete Situation des Wechsels“ (Krohn 1983: 125) zugeschrieben werden. Das Pferd des Mannes steht außerdem für seine bevorstehende Flucht vor der Dame, die Rüstung soll die Penetranz der Dame gegenüber dem Ritter abwehren. Der Dichter Kürenberger wählt die Begrifflichkeit *vrouwe*, um zu zeigen, dass es sich hier um eine Herrin im Sinne des Frauendienstes handeln könnte, ein Indiz, das sich in Verbindung zu seinen näheren Beschreibungen in der Strophe zum Beweis verhärtet. Neben der Verbindung der Frauen- und Männerstrophe durch die Terminologie *rûmen diu land* wird diesem Wortgefüge in diesem Kontext noch eine weitere Funktion zugeschrieben: *rûmen diu lant* ist ein Rechtsbegriff, der in mittelalterlichen Texten häufig zum Tragen kommt und auch im juristischen Sprachgebrauch benutzt wird. Auch das Verb *betwingen* erscheint oft im Lehensrecht (Krohn 1983: 126).

4.2 Schwierigkeiten der Zuordnung von Strophe MF 8,9

MF 8,9

Jô stuont ich nehtint spâte vor dînem bette,
dô getorste ich dich, vrouwe, niwet wecken.
„des gehazze got den dînen lîp!
jô enwas ich niht ein eber wilde“, sô sprach daz wîp.

In der Strophe MF 8,9 gestaltet sich die Zuordnung etwas schwieriger. Die Forschung ist sich jedoch einig, dass sie durch „ihren Anfang unzweifelhaft auf die vorangegangene Strophe bezogen ist.“ (Schilling 2004:253). In Rekurs auf Schweikle (Schweikle 1982:67-70) begründet Schilling seine Annahme zur Verbindung mit dem Zinnen-Wechsel: „Es ist als Ergänzung oder als Alternative [gedacht, die aus] burlesker Grundhaltung und in parodidistischem Spiel mit einer Verkehrung der Geschlechterrollen operiert.“ (Schilling 2004: 254).

Egal ob die drei Strophen als zusammengehöriges Lied fokussiert werden, oder diese Strophe als Einzelstrophe interpretiert wird, so muss dennoch von einem engen Kontext zwischen den beiden Strophen ausgegangen werden. Doch Schweikle würde nicht so weit gehen, die „Kombination aller drei Strophen [als eine] Art archaische Ballade“ (Schweikle 1982: 60) zu sehen. Signifikant bleibt allerdings, dass ein Wechsel innerhalb der Strophe stattfindet, der auch als Dialog zwischen der Dame und ihrem Ritter bezeichnen werden könnte, wobei die Frauenrede klar durch eine Inquit-Formel gekennzeichnet ist. Der Ritter reflektiert dabei über die vergangene Nacht (*nehtint spâte*) und spricht die Dame in direkter Weise an (*dînem bette*). Durch die Terminologie *getorste ich dîch, vrouwe, niwet wecken* demonstriert der Kürenberger die dennoch herrschende Abstinenz des Ritters. Die Dame antwortet dem Ritter auf seine Abweisung innerhalb der gleichen Strophe mit der harten Beschimpfung, dass Gott ihn für immer hassen soll (MF 8,9 ff.). Der Dichter drückt damit aus, dass die Frau keinerlei Verständnis für das Zurückhalten des Mannes empfindet. Sie macht ihn darauf aufmerksam, dass sie schließlich kein *eber wilde* (MF 8,9 ff.) sei, eine Anspielung, die vermuten lässt, dass es ihr durchaus recht gewesen wäre, wenn er sie in der besagten Nacht geweckt hätte (Boll 2007: 164). Durch die weibliche Missbilligung seiner Behutsamkeit wird hier eine Männerrolle verbreitet, die dem „Diensthethos des Hohen Minnesangs

völlig fremd ist.“ (Schweikle 1982: 60). Katharina Boll führt dazu folgende Erklärung an: der Mann solle sich nicht wie ein *zage* (nhd. Schwächling, Feigling) verhalten, sondern sich ambitioniert der Dame annähern, ohne dabei viel Zeit verschweifen zu lassen. Ebenso führt sie an, dass „*hier nicht der Dienstgedanke des Hohen Minnesangs oder das Motiv einer Distanzminne, sondern eher die Tradition der lateinischen Liebeslyrik, wie sie in den ‚Carmina Burana‘ überliefert ist*“ (Boll 2007: 164) im Hintergrund steht. Bei dieser Strophe wird erneut deutlich, dass der Kürenberger sich als ein „*Antipode des sich eben entwickelten Frauendienstes*“ (Krohn 1983: 127) zu erkennen gibt.

4.3 Die Frauenklage MF 8,17 in Kombination zur Männerstrophe MF 10,1

MF 8,17

„Swenne ich stân aleine in mînem hemedē,
ûnde ich gedēnke an dich, ritter edele,
sô erblûet sich mîn varwe, als der rôse an dem dôrne tuot,
und gewinnet daz herze vil manigen trûrîgen muot“.

MF 10,1

Der tunkel sterne der birget sich,
als tuo dû, vrouwe schoene, sô du sehest mich,
sô lâ du dîniu ougen gên an einen andern man.
sôn weiz doch lützel ieman, wiez under uns zwein ist getân.

Die Dame drückt in MF 8,17 ihre Sehnsucht zu ihrem Ritter aus (Schilling 2004: 254), die Strophe kann also als Frauenklage betrachtet werden. Die Dame denkt in einer einsamen Nachtstunde an ihren *ritter edele* (MF 8,17). Sie beschreibt ihrem Ritter das Symptom ihrer Liebe, indem sie einen Vergleich mit der Dornenrose aufstellt (*sô erblûet sich mîn varwe, als der rôse an dem dôrne tuot*, MF 8,17 f.). Wichtig ist in dieser Strophe ferner die Situation, die sich erst hintergründig ergibt: Die Dame steht in ihrem *hemedē* alleine da und äußert ihr Begehren nach dem Ritter, was eine „*intime und überdies metaphorisch ausdeutbare Gewandung*“ (Krohn 1983: 130) der Dame erkennen lässt.

Ebenfalls bleibt in dieser Strophe das bereits angesprochene Phänomen der Sehnsucht signifikant, denn diese Sehnsucht bringt ihr nicht den erwartbaren *hohen muot*, den das richtige Minneverhalten einer Dame einbringen soll, sondern den *vil manigen trurigen muot*. Der *hohe muot* ist ein wichtiger Begriff in mittelhochdeutschen Minnesang, wie Hilbert Weddige definiert: „*Der hohe muot in der Minne, beim Turnier und Fest umschreibt die Hochstimmung und das Hochgefühl der adlig-höfischen Gesellschaft.*“ (Weddige 2007: 122).

Gleich der Frauenstrophe arbeitet der Dichter auch in der dazugehörigen Männerstrophe (MF 10,1) mit einem Vergleich, der jedoch nicht primär die Stimmung des Ritters, sondern die Natur beschreibt: *der dunkel sterne der birget sich* (MF 10,1). Dabei wird klar zunächst der Zustand der Natur fokussiert, darüber hinaus kann diese Terminologie aber auch sekundär auf die Anweisungen des Mannes übertragen werden. Darüber hinaus verlangt er von der Dame: *sô lâ dîniu ougen gên an einen andern man*. *Sôn weiz doch lützel ieman, wiez under uns zwein ist getân* (MF 10,1). Sie soll also ihre Blicke zu einem anderen Mann schweifen lassen, wenn sie ihren Ritter sieht. Ein Verhalten, das indiziert, dass der Ritter verhindern möchte, dass die Gesellschaft ein Liebesverhältnis zwischen den beiden vermutet und sie daran zu verhindern sucht (Schilling 2004: 254-255). Es bleibt jedoch fraglich, ob dieses Verhalten den gewünschten Erfolg für den Ritter erbringt, denn die Gesellschaft kann ebenso davon ausgehen, dass

die Dame gerade zu diesem anderen Mann ein Verhältnis pflegt. Damit schützt dieses vorgeschlagene Verhalten die Dame keineswegs vor Vorwürfen der Gesellschaft. So ergibt sich für Boll aus dieser Strophe folgender Sachverhalt: „*Wer salviert wird, ist wohl allein der Mann, da ihn ihr Blick nicht trifft, ergo er auch nicht für den potentiellen Freund der Dame gehalten wird.*“ (Boll 2007: 170).

4.4 Die Erkenntnis der ausweglosen Situation in den Strophen MF 8,25 und MF 10,9

MF 8,25
„Ez hât mir an dem herzen vil dicke wê getân,
daz mich des geluste, des ich niht mohte hân
noch niemer mac gewinnen. daz ist schedelîch.
jône mein ich golt noch silber: ez ist den liutin gelîch.“

MF 10,9
Aller wîbe wunne diu gêt noch megetîn.
als ich an sî gesende den lieben boten mîn,
jô wurbe ichz gerne selbe, waer ez ir schade niet.
in weiz, wiez ir gevalle: mir wârt nie wîp als liep.

Das nächste Paar setzt sich aus den Strophen MF 8,25 und MF 10,9 zusammen. In der Frauenstrophe MF 8,25 klagt die Dame darüber, dass sie ihr Verlangen auf etwas fokussiert hat, was sie niemals erreichen kann. Das Objekt ihrer Begierde ist weder aus Gold noch aus Silber (*jône mein ich golt noch sillber*, MF 8,25ff.). Bei ihrem Lustobjekt handelt es sich alleinig um einen Menschen (*ez ist den liutèn gelîch*, MF 8,25 ff.). Allerdings wird an dieser Stelle kein Grund für die Unerfüllbarkeit ihrer Liebe genannt, es lässt sich nur der Lage dieser Liebe erahnen. Als Ursache allen Übels könnte die Gesellschaft angesehen werden, aber ebenfalls auch die räumliche Trennung. Aus psychologischer Sicht könnte hier die „*mädchenhafte Schüchternheit*“ als Ursache dienen, die eine Zusammenführung der Liebenden verhindert.

ez hât mir an dem herzen vil dicke wê getân (MF 8,25): Die Dame denkt an einen ganz bestimmten Ritter, wegen dem sie schon lange unter Liebeskummer leidet, was die Vergangenheitsform des Verbums impliziert. Dabei ist sie sich jedoch ihrer ausweglosen Situation durchaus bewusst. Der Dichter fügt zur Intensivierung dieses Umstandes den Zusatz *niemer mac gewinnen* (MF 8,25 ff.) an.

Die dazugehörige Männerstrophe weist eine Parallele auf: Das Adjektiv *schedelîch* (MF 8,25 f.) der Frauenklage entspricht in der Männerstrophe dem Substantiv *schade* (MF 8,25 ff.). Zusätzlich werden die beiden Strophen durch die Stellung der Termini in den jeweiligen Sätzen abgerundet: beide Male befinden sich die ausschlaggebenden Wörter am Ende von Vers drei.

In der Männerstrophe beschreibt Kürenberger die biologische Situation der Dame. Er verweist darauf, dass die Dame noch ein Mädchen sei, betont dabei jedoch, dass sie die schönste aller Frauen sei: *aller wîbe wunne diu gêt noch megetîn* (MF 10,9). Zusätzlich zur biologischen Situation der Dame erfährt der Rezipient auch von ihrer gesellschaftlichen Lage: Der Begriff *megetîn* (MF 10, 9) lässt darauf schließen, dass sie noch nicht verheiratet ist. Um sie zu erwerben, schickt er ihr einen *lieben boten* (MF 10,9), denn von einer persönlichen Werbung muss er zu seinem Bedauern absehen, um dem Mädchen nicht zu schaden. Jedoch die Liebe zu seiner Dame ist noch nicht vergangen. Hierbei steht vor allem die Gesellschaft wieder im Mittelpunkt der Strophe: Der Kürenberger versucht durch diese Sentenz eine Kritik an der Öffentlichkeit zu üben.

Ähnlich dem Zinnen-Wechsel kann auch hier von einem Wechsel ausgegangen werden. Die Besonderheit an diesem Wechsel scheint jedoch, dass der Zuhörer von beiden unabhängig voneinander gesprochenen Artikulationen eine Lösung des Problems errahnen kann (Schilling 2004: 255).

4.5 Die alleinstehende Frauenstrophe MF 9,13

MF 9,13

„Ez gât mir vonme herzen, daz ich geweine:
ich und mîn geselle müezen uns scheiden.
daz machent lügenaere. got der gebe in leit!
der uns zwei versuonde, vil wol des waere ich gemeit.“

Zur Frauenstrophe MF 9,13 existiert kein Gegenstück. Als Erklärung für diesen Sachverhalt können mehrere Möglichkeiten herangezogen werden. Zum einen wäre davon auszugehen, dass das Quartett eine Einzelstrophe bildete. Doch „*da die vergleichbaren Klagen C1 und C3 jedoch mit einer männlichen Antwort aufwarten, hat es eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass auch bei C10 mit einer zugehörigen Männerstrophe zu rechnen ist.*“ (Schilling 2004: 256). Es wäre also denkbar, dass das Blatt mit der Männerstrophe am unteren Ende einen Textverlust aufgewiesen hat. Aufgrund des freien Raumes, könnte aber auch daran gedacht werden, dass der Schreiber mit der Möglichkeit gerechnet hat, weitere Kurenberger-Strophen zu finden und nachtragen zu können.

Fokussiert wird in dieser Strophe eindeutig das Leid: „*Neben der beidseitigen emotional-sinnlichen Affiziertheit der Liebenden findet ein deutlich ausgesprochenes Moment des Leidens Eingang in diese Lyrik, wobei dieses Leid vor allem aus der [...] [noch zu diskutierenden] Trennung herrührt.*“ (Hensel 1997: 37). Dieses Leid betrifft beide Seiten des Liebesverhältnisses: Mann und Frau (MF 9,13: Frau/ 9,21: Mann). In der vorliegenden Strophe ist also von einer Frauenklage auszugehen. Die Dame beklagt die Trennung von ihrem Geliebten, die Schuld dafür gibt sie der *lügenaere* (MF 9,13 ff.), die sie und ihren Geliebten auseinandergebracht hat. Wie schon in Strophe MF 8,9, erscheint die Dame hier aggressiv, jedoch nicht gegenüber ihren Rittern, sondern gegenüber der Gesellschaft. Sie sendet ihr Unheil, indem sie eine religiöse Verdammung ausspricht: *got der gebe in leit* (MF 9,13 ff.). Ebenso bringt sie aber ihre Wünsche zum Ausdruck, denn sie äußert ebenfalls, dass *so vil wol des waere ich gemeit* (MF 9,13ff.), wenn nur irgendjemand sie mit ihrem Ritter zusammenbringen würde (Schilling 2004: 256).

4.6 Das Leid und die Liebe in bizarrer Verbindung in MF 7,19 und MF 9,21

MF 7,19

„Léit máchet sorge, vil liebe wünne.
eines hübschen ritters gewan ich künde:
daz mir den benomen hânt die merker und ir nît,
des mohte mir mîn herze nie vrô werden sît.“

MF 9,21

Wîp vil schoene, nû var dû sam mir.
lieb únde leide daz teile ich sant dir.
die wîle unz ich daz leben hân, sô bist du mir vil liep.
wan minnestu einen boesen, des engân ich dir niet.

Das letzte Augenmerk soll auf die in Ton II als erstes aufgelistete Frauenstrophe MF 7,19 und die dazugehörige Männerstrophe MF 9,21 gerichtet werden. Die vorliegende Frauenklage berichtet über die Auswirkungen von *leit* und *liebe* (MF 7,19): Leid bringt nur Sorge mit sich und im Gegensatz dazu macht die Liebe die Menschen froh. Die Dame beschuldigt die *merker* (MF 7,19 f.), sie und ihren *hübschen ritter* (MF 7,19 f.) getrennt zu haben, von dem sie erst kurz zuvor hörte. Sie beklagt ihre Situation und bekundet, dass sie deswegen nie mehr froh werde. Die Männerstrophe (MF 9,21) antwortet auf die Klage der Dame. Der Sprecher fordert die Dame auf mit ihm zu gehen, und *lieb unde leide* (MF 9,21) mit ihm zu teilen. Das Versprechen *lieb* und *leit* zu teilen ist zugleich eine Antwort auf die Eingangszeile der Frauenstrophe (MF 7,19). Außerdem liegt ein paralleler Strophenaufbau vor. Am Ende des ersten Verses der Strophe 9,21 findet sich ferner der Ausdruck *sam mir* (MF 9,21), was von einem *ich sant dir* (MF 9,21) am Ende des zweiten Verses widergespiegelt wird. Auch in diesem Fall ist davon auszugehen, dass der Kürenberger diese Strophe bewusst derartig in Szene gesetzt hat, um die innige Liebe zwischen der Dame und ihrem Ritter zu unterstreichen (Schilling 2004: 252).

V. Fazit

Abschließend bleibt festzuhalten: Die Forschung rund um den Kürenberger gestaltet sich als äußerst schwierig und problematisch. Die Altgermanistik hat für viele Fragen bezüglich des Kürenbergers keine exakten Antworten gefunden.

Einige Erkenntnisziele dieser Arbeit sollten jedoch unterstrichen werden. Die Frage nach der Identität des Dichters konnte auch in dieser Arbeit nicht ausreichend geklärt werden, wenn auch zu unterstreichen ist, dass die Terminologie *in Kürenbergers wise* (MF 8,1) durchaus zulässt, auf die Identität des Dichters zu schließen.

Besonders auffällig ist das beschriebene Frauenbild bei Kürenberger, welches sich als faszinierend und für den Donauländischen Minnesang als einzigartig erweist. Er beschreibt in seinen Strophen vielseitige Bilder der Frauen: Die Dame wird in vielen Strophen als von Liebe und Sehnsucht erfüllt beschrieben, die sich nichts sehnlicher wünscht, als ihren Ritter endlich in die Arme zu schließen – eine sehr emanzipiert anmutende Inszenierung der Frau für einen mittelalterlichen Dichter. Auf der anderen Seite zeigt er auch ein negatives Bild der Dame auf: Er weist ihr rach- und herrschsüchtige Attribute zu, die ihren Mann offensichtlich vereinnahmend umwirbt. Entscheidend sind dabei die Auswirkungen des weiblichen Verhaltens auf den Mann, der Ritter fühlt sich eingeeengt, ängstlich und entzieht sich auf Grund der übermäßigen und übertriebenen Sehnsucht der Dame vollständig ihrem Wirkungskreis, obwohl auch er eine gewisse Liebe für sie empfindet. Was dieser jungen und von Liebe entbrannten Beziehung im Wege steht, ist – wie sie auch Kürenberger wörtlich in seinem Text benennt – die *merkere*. Die Gesellschaft bildet für das Paar ein unsichtbares Band, welches es aus Angst nicht zu durchbrechen versucht und sich somit seinem Schicksal ergibt.

Wie bereits diskutiert, spielt der Kürenberger in seinen Strophen sowohl mit Elementen des alten als auch mit Elementen des neuen Gesangs. Es ist vielmehr festzuhalten, dass sich der Dichter teilweise sogar auf ironische Weise über den alten Gesang amüsiert, ihn aber dennoch in seinem Werk aufgreift und sogar mit neuen Elementen mischt.

Primärliteratur

DES MINNESANGS FRÜHLING. I. Texte. Hgg.v. H. Moser u. H. Tervooren. 38., erneut revidierte Auflage mit Anhang. Stuttgart: Hirzel, 1988.

Sekundärliteratur

- BAUSCHKE, Ricarda. Der Kürenberger. *LexMa*, Cd-Rom Ausgabe 2000. Sp. 1581.
- BOLL, Katharina. *Alsô redete ein vrowe schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007 (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 31).
- CRAMER, Thomas. Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe? In: *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Colloquien des Centro de Estudos Humanisticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin), Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.03.1999. Hg.v. Thomas Cramer (u.a.). Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2000. S.19-32.
- HENSEL, Andreas. *Vom frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne. Studien zum Liebesbegriff und literarischen Konzeption der Autoren Kürenberger, Dietmar von Aist, Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Rietenburg, Friedrich von Hausen und Rudolf von Fenis*. Frankfurt a. M.: Lang, 1997 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1611).
- JOSEPH, Eugen. *Die Frühzeit des deutschen Minnesangs I: Die Lieder des Kürenbergers*. Straßburg: Trübner, 1896 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker 79).
- KASTEN, Ingrid. Zur Poetologie der ‚weiblichen‘ Stimme. In: *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Colloquien des Centro de Estudos Humanisticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin), Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.03.1999. Hg.v. Thomas Cramer (u.a.). Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2000. S. 3-18.
- KROHN, Rüdiger. Begehren und Aufbegehren im Wechsel. Zum Verfahren von Parodie und Protest bei einigen Liedern des Kürenbergers. In: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. Hg. v. Rüdiger Krohn. München: Beck, 1983. S. 117- 142.
- MÜLLER, Ulrich. Der erste Liebeslyriker in deutscher Sprache. Der von Kürenberg. In: *Studia Niemcoznawcze/ Studien zur Deutschkunde 20* (2000). S.309-319.
- OBERMAIER, Sabine. Der Sänger und seine Rezipientin. Zu Ich-Rolle und Rollen-Ich in den Sänger- und Frauenliedern des Hohen Minnesangs. In: *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Colloquien des Centro de Estudos Humanisticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin), Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.03.1999. Hg.v. Thomas Cramer (u.a.). Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2000. S.33-48.
- SAYCE, Olive. *The Medieval German Lyric 1150-1300. The development of its themes and forms in their European context*. Oxford: Clarendon Pr., 1982.
- SCHILLING, Michael. Sedimentierte Performanz. Die Kürenberg-Strophen in der Heidelberger Liederhandschrift. In: *Euphorion 98* (2004). S. 245-263.
- SCHMID, Christel. *Die Lieder der Kürenberg-Sammlung. Einzelstrophen oder zyklische Einheiten?* Göppingen: Kümmerle, 1980 (= GAG, 301).

- SCHWEIKLE, Günther. Humor und Ironie im Minnesang. *Wolfram-Studien* 7 (1982). S. 55-74.
- WEDDIGE, Hilbert. *Mittelhochdeutsch. Eine Einführung*. 7. Aufl. München: Beck, 2007.
- WEHRLI, Max. Der Beginn einer weltlichen Lyrik. In: Ders.: *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 1997. S. 326-353.