

Beate Kellner: Spiel der Liebe im Minnesang. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 583 S., 46,90 €. ISBN: 978-3-7705-6314-2

Seit Beginn der Erforschung des Minnesangs im 18. Jahrhundert durch Bodmer und Breitinger hält das Interesse an jenem ungebrochen an.¹ Sammelbände wie *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert* (2008) oder *Aspekte einer Sprache der Liebe: Formen des Dialogischen im Minnesang* (2014) sind dafür repräsentativ. Gleichwohl ist in jüngerer Zeit keine umfassende Monographie zum Minnesang erschienen. Mit Beate Kellners *Spiel der Liebe im Minnesang* liegt jetzt ein solches Werk vor, in welchem sie nichts Geringeres fordert als eine Neudeutung des Hohen Sangs², wobei die Autorin anmerkt, dass ihre Auseinandersetzung als exemplarische Studie angelegt sei, die neue Perspektiven eröffnen soll. Um ihre Analysen auf ein überschaubares Textmaterial einzugrenzen, hat sie sich primär für deutschsprachige Lieder³, überwiegend von Heinrich von Morungen, Reinmar und Walther von der Vogelweide, entschieden. Thematisch konzentriert sie sich auf die Idealisierung der Dame (Kapitel 2), die Inszenierung von Imaginationen (Kapitel 3), Zeit und Zeitlichkeit (Kapitel 4) sowie die Reflexion von Normen und Werten (Kapitel 5). Ihre Herangehensweise an die einzelnen Lieder ist dabei literatursemiotisch geprägt.

I

Im ersten Kapitel gibt Kellner einen Überblick über die (vor)wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Minnesang, wobei es ihr um die Herausstellung von vermeintlich konstitutiven Merkmalen und Vorstellungen (z. B. biographistische Deutungen) zum Hohen Sang geht, die sich hartnäckig im Diskurs hielten. Mit der skizzenhaften Darstellung der Rezeption zeigt sie den Einfluss der humanistischen, antiquarischen und romantischen Perspektive auf die Auseinandersetzung mit dem Minnesang (S. 17). Sich davon abgrenzend, formuliert sie im Folgenden eigene theoretische und historische Vorannahmen, um ihrer Analyse einen Rahmen zu geben (S. 67), wozu das Feld der Medialität (S. 18-30),

¹ Zur frühen Rezeption des Minnesangs siehe ausführlich Angelika Koller: *Minnesang-Rezeption um 1800. Falldarstellungen zu den Romantikern und ihren Zeitgenossen und Exkurse zu ausgewählten Sachfragen*. Frankfurt a. M. u. a. 1996.

² Einige Punkte werden dem Leser darin bekannt vorkommen, weil sich ihre Auseinandersetzung zum Teil aus vorangegangenen Beiträgen speist – z. B. aus ihrem Aufsatz zu *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen* (1997).

³ Kellner verzichtet aber nicht gänzlich auf eine vergleichende Perspektive wie z. B. die Verhandlung des *Lan qand li jorn son lonc* von Jaufre Rudel zeigt (S. 199-202).

der (höfischen, religiösen und gesellschaftlichen) Semantik (S. 31-38) und der Variationskunst (S. 39-59) des Minnesangs gehören.

Ihre Überlegungen zur Lyriktheorie greife ich als Beispiel für ihre Vorgehensweise heraus: Moderne Entwürfe, so Kellner, die direkt oder indirekt universalistische Tendenzen aufwiesen, liefen Gefahr frühneuzeitliche oder goethezeitliche Kriterien auf ahistorische Weise auf mittelalterliche Lyrik zu übertragen. Hinzu trete das Problem, dass systematische Lyriktheorien häufig an moderner Literatur entworfen würden und damit ebenfalls nur für diese gelten könnten (S. 40). Um diesen Fall zu umgehen, habe man es bislang vorgezogen von der Entwicklung überzeitlicher Entwürfe zur Beschreibung historisch-variabler (lyrischer) Gattungen überzugehen.

Kellners Ziel hingegen ist die Entwicklung einer dezidiert historisch und induktiv hergeleiteten mittelalterlichen Lyriktheorie (S. 41). Ein Ansatz einer an moderner Literatur entworfenen sei z. B. die Rede vom lyrischen Ich, die das Subjekt in den Vordergrund rücke.⁴ Für die Vormoderne sei es jedoch schwierig, sich solch eines Begriffsinstrumentariums zu bedienen, da heutige Termini nicht problemlos auf vergangene Epochen angewendet werden könnten. Kellners Suche nach einem praktikablen Ansatz führt sie schließlich zu den Überlegungen von Eva Müller-Zettelmann, Werner Wolf und Klaus W. Hempfer, die das Konzept der Wittgenstein'schen *Familienähnlichkeit*⁵ zur Sprache brächten. Gerade dieses Konzept scheint ihr geeignet, die Skalierungen und Abstufungen zwischen den lyrischen Gattungen des Mittelalters zu erfassen (näher dazu S. 58-67). Damit wendet sie sich gegen Theorien, die von einem allgemeinen lyrischen Prototyp ausgehen.

In diesem Kontext bezieht Kellner sich auch auf die aktuell geführte Debatte um eine mit narratologischen Konzepten arbeitende Lyriktheorie, die sie in einem gewissen Rahmen für anwendbar hält. Allerdings dürfe die Erschließung von Lyrik nicht auf einer narratologischen Ebene stehen bleiben, weil damit z. B. die spezifischen lyrischen Sprach- und Formcharakteristika nicht beachtet werden könnten (S. 53).

Mit Blick auf die Hohe Minne als Variationskunst erscheint es Kellner wichtig, „dass jedes Lied [...] eine eigene Position im höfischen Liebesdiskurs entwickelt, sich in einer bestimmten Weise zu den damit verbundenen Fiktionen verhält und in Nuancen von anderen Liedern abweicht“

⁴ Hegel z. B. geht davon aus, dass Lyrik der Ausdruck von Gefühlen sei; Emil Staiger spricht später von Stimmung (S. 42-44).

⁵ Zwischen unterschiedlichen Spielen (Brett-, Karten- oder Kampfspielen) lassen sich bspw. Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften finden. Vgl. Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: *Schriften*. Bd.1. Frankfurt a. M. 1997, S. 225-580, hier S. 66.

(S. 50). Die Spannung zwischen Wiederholung und Variation ist für sie als Kunstform für den Minnesang konstitutiv. Dabei betont sie u. a., der Minnesang baue auf der Iteration der paradoxen Liebeskonstellation⁶ auf (S. 59-60).

II

Mit dem zweiten Kapitel geht Kellner in die Textanalyse über und wendet sich drei verschiedenen Thematiken zu: Zunächst setzt sie sich mit den verschiedenen Formen der Lobrede an die Dame auseinander, woraufhin sie ihren Blick auf die Verschiebung des Du zum Ich im Hohen Sang richtet, um dann mit der Untersuchung von Frauenliedern zu schließen. Die Lobreden entfalten eine vielgestaltige Variationsbreite, welche vom Lob der Minnedame bis zum kollektiven Lob der Damen reiche. Viele Gedichte würden dabei in das Religiöse oder Kosmische abschweifen. In der dritten Strophe von Morungens Lied *Ez tuot vil wê* (MF 134,14) werde die Sonnenmetaphorik durch das Hinzutreten des Morgensterns erweitert: *Wâ ist nu hin mîn liehter morgensterne? / wê, waz hilfet mich, daz mîn sunne ist ûf gegân?* (III, 1-2). Das Bild wachse durch die Nennung der Mittagssonne, Abendsonne und des Abendrots an. Damit betrete der Sänger den Bereich des Religiösen, da das Bild der Maria als Morgenröte gern in der lateinischen sowie volkssprachlichen Poesie verwendet würde (S. 93-94).

Im Folgenden schwenkt ihr Blick vom Lob der vollkommenen Dame zur Selbstreflexion des Sprechers. Die ganze ‚Palette‘ von Affekten, Gefühlen und Stimmungen des Sängers bzw. des Liebenden im Dienst der Geliebten wird beleuchtet. Kellner zeigt detailliert, dass die Idealisierung der Herrin nur als Ausgangspunkt für die Selbstreflexion fungieren könne. Für sie ist dies die „Kehrseite der Projektion von der Vollkommenheit“ (S. 128). In der ersten Strophe des Reinmars-Liedes *Mich hœhet, daz mich lange hœhen sol* (MF 163,23) verdeutlicht sie an dem Wort *hœhen*, wie sich der Sänger selbst wahrnimmt. Zunächst lasse einen dieser Begriff an den des *hœhen muotes* denken. Allerdings gehe es hier primär um die (Selbst-)Auszeichnung des Sängers gegenüber anderen. Sein Sang, seine Rede und nicht das Entgegenkommen der Dame ständen im Vordergrund. Kellner stellt u. a. heraus, dass der Sänger einerseits betone, gleichgültig gegenüber den Frauen gewesen zu sein, andererseits aber am Frauendienst festhalte, indem er seine Hoffnung und sein

⁶ Die These des *paradoxe amoureux* wird interessanterweise von Gert Hübner revidiert. Vgl. Gert Hübner: *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*. Baden-Baden 1996, Bd. 1, S. 110 f.

Leben an eine Frau knüpft. Schließlich bleibe ihm die Hoffnung auf ein wohlwollendes Verhalten derselben, an welches er seine Hoffnung auf Freude bindet (S. 109).

Auch die Darstellung von Schmerz bzw. Leid könne in Opposition zu den positiven Eigenschaften der zum Ideal verkörperten Dame stehen. Vergegenwärtigt man sich die Schlussverse der zweiten Strophe von *Ich gehabe mich wol* (MF 175,1), sehe man, wie sich die schmerzerfüllte Haltung des Sängers wandeln könne. Durch die Nachricht eines Boten könnte die Klage in Freude umschwenken: *Gesæhe ich wider abent einen kleinen boten, / sô gesang nieman von fröiden baz* [Fassung b]. (I, 7-8). Gleichzeitig erfolge eine Schuldzuschreibung an die Minnedame, die scheinbar keine Nachrichten überbringen lassen würde (S. 124). Dies veranlasst Kellner zu dem Fazit: „Statt Vertrauen [...] [könne] Miss- trauen aufblitzen. Statt Gnade und Güte der Dame zu loben, wird ihre Härte und Unnahbarkeit betont, und der Sänger und Liebende legt offen, was ihm an Leid in der langen Zeit der Werbung von ihr widerfahren ist“ (S. 128). Gegen die Tendenz, die Kritik an der Dame herunterzuspielen, um sie in den Kontext der gesellschaftlichen Fiktion im Minnesang ein- gliedern zu können, vertritt Kellner die Position, dass die allgegenwärtige Schelte das Ideal der Vollkommenheit untergräbt.

Besonderes Augenmerk richtet Kellner auch auf die Wechsel und Frauenlieder aus dem Reinmar-Corpus, in welchen der Mann begründet auf das Wohlwollen der Frau hoffen könne. In den Frauenliedern nimmt Kellner zudem eine Spannung zwischen Liebe und Ethos wahr, die sich überwiegend zwischen dem Wünschen und Wollen der Frau finden las- se. Dabei würden moralische Aspekte nur gestreift; denn vielmehr mach- ten die Frauen das Recht ihre Liebe auszuleben (teils aggressiv) gel- tend. Während in Männerliedern die Differenz zwischen den Geschlech- tern betont werde, würden in Frauenliedern die Frauen als in ihrem Be- gehren den Männern ähnlich inszeniert. Nach Kellner zeige sich dies in Reinmars (erweitertem) Wechsel, in dem die Frau ihren Geliebten auf solche Weise in ihr Bett legen möchte, dass selbst der Kaiser es für gut befände (IV, 6-8). Die Erfüllung des sexuellen Begehrens und die ange- kündigte Intensität würden damit offen zur Sprache gebracht (S. 135). Letztlich könne nur die Berücksichtigung von Frauen- und Männerliedern zeigen, wie die Hohe Minne aus verschiedenen Perspektiven heraus immer wieder unterminiert werde (S. 184).

III

Im dritten Teil erklärt Kellner es zu ihrem Ziel, die Logik des Traumes bzw. allgemein der Imagination im Hohen Sang zu erfassen. Mit ihrem Untersuchungsschwerpunkt arbeitet sie u. a. gegen die ältere These, im Minnesang werde das thematisierte Begehren in Form des Wunsches oder des Traumes ‚veredelt‘, um letztlich handhabbar für den höfischen Kontext zu sein. Bei der Interpretation der einzelnen Lieder konzentriert sie sich hauptsächlich auf die Ausgestaltung der unterschiedlichen Bewusstseinssebenen, die der Sänger durchlaufe. Ihr Augenmerk liegt dabei auf dem Modus des Sprechens, der Verschränkung von höfischem und nichthöfischem Raum, den rhetorischen bzw. ästhetischen Strategien sowie der Raum- und Zeitstruktur (S. 187).

Gerade die Imagination entfaltet für Kellner eine dem Lied inhärente Logik, welche in der Forschung ihrer Meinung nach mehr beachtet werden sollte (S. 188). Verstehe man Minne auch als Gedankenspiel, sehe man, wie Tabus gebrochen würden. Das Traummotiv könne z. B. dazu dienen, sich die Dame direkt ins Bett zu imaginieren, wie die Strophe *In mînem troume ich sach* (MF 48,23) zeige. Hier entfalte sich eine spezielle Dichotomie zwischen Tag und Nacht, zwischen äußerem und innerem Auge, aber auch zwischen Traum und Realität. Nur nachts im Traum sei das *schoene wîb* beim Sprecher und nur dann könne er Freude empfinden. Bei Tag, in der Realität, löse sich alles in Nichts auf. Stellvertretend tadele der Sänger dafür seine Augen: *das tâten mir diu ougen mîn* (I, 8). Ob sich sein Traum aus der Erinnerung speise oder einem reinen Wunsch entspringe, müsse offenbleiben (S. 199). Zugleich ist das Gedicht nach Kellner ein Beispiel dafür, dass die Verbindung von Erinnerung und Imagination nicht immer trennscharf gezogen werden könne. Nach Thomasîn von Zerclaere müsse eine Verwandtschaft von *memoria* und *imaginatio* sowie *ratio* und *intellectus* angenommen werden. So gelangt Kellner zu der Hypothese, „dass die *imaginatio* mit ihrer im christlichen Verständnis gefährlichen Nähe zur Augenlust [...] in der höfischen Kultur und namentlich im Minnesang ästhetisch positiviert wird“ (S. 299).

Die Vergegenwärtigung der Dame in der Phantasie zwischen Minne- und Gottesdienst sei ebenfalls ein häufig anzutreffendes Motiv. Im Kreuzlied *Mîn herze und mîn lîp die wellent scheiden* (MF 47,9) von Friedrich von Hausen, in dem die Spaltung von Herz und Leib, werde in der zweiten Strophe der Wunsch oder vielmehr die Hoffnung entworfen, das Herz könne (nicht ohne Gottes Hilfe) bei der Geliebten verweilen. Doch dieser Gedanke sei gleichzeitig mit Zweifeln behaftet, da der Körper räumlich getrennt vom Herzen sei, so dass sich die Frage aufdränge, wie das Herz allein das ‚Minneleid‘ zu bewältigen wüsste (II, 5-8). Das

Lied als Ganzes betrachtet, kündige keine *conversio* zum Kreuzzug an, sondern bleibe ein unaufgelöstes Dilemma (S. 189, 191, 194).

Die Imagination der Dame müsse aber nicht zwingend positiv ausfallen, sondern kann sich auch in Rachephantasien ergehen. Hierbei könne ebenfalls „eine Ermächtigung des ohnmächtigen Minners gegenüber der Dame [vorliegen]“ (S. 214). In *Sach ieman die frouwen* (MF 129,14) offenbare sich eine spezielle Rachephantasie, die in einer Todesvorstellung münde. In der dritten Strophe würden die vergebliche Werbung und die schlechte Behandlung thematisiert, indem sie auf der Grabinschrift des Sängers festgeschrieben würden (III, 1-5). Diese übernehme die Funktion eines überdauernden Gedächtnisses, sodass die Todesphantasie zur Drohung avanciere (S. 214).

Weiter stellt Kellner fest, dass es z. B. Lieder gebe, die die Flüchtigkeit und Fehlerhaftigkeit der Imagination, des Traums und seiner Auslegung in den Mittelpunkt rücken. Aus ihren Beobachtungen zieht sie zudem den Schluss, dass in der Forschung verstärkt die Diversität eines Diskurses des Begehrens und der Sexualität in den Fokus rücken sollte (S. 296).

IV

Von den Imaginationen wendet sich Kellner im nächsten Kapitel der Zeit bzw. Zeitlichkeit im Hohen Sang zu, bindet aber ebenfalls das Tagelied ein. Den Alterungsprozess der Dame zu beschreiben, sei ein unausgesprochenes Tabu im Hohen Sang, was die Dame wiederum zur Kunstfigur erhebe. Aber auch das Werben und das Verweilen des Sängers im Minnedienst seien keiner klar definierten Dauer unterlegen. Meist wurzeln die ewigwährende ‚Ausdauer‘ in ihrer beständigen *triuwe*. Selbst der Aufkündigung des Dienstes, so Kellner, dürfe kein Glauben geschenkt werden. Die Stilisierung der ‚langen‘ Zeitspanne könne selbst zu der Aussage des Sängers führen, schon seine Geburt stände im Zeichen der Liebe – wie in Reinmars Lied *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (MF 159,1) erwähnt werde (S. 301-302).

Daneben fänden sich ausgestaltete Naturmetaphoriken im Minnesang, mit denen allerdings nicht immer unbedingt der Zusammenklang von Jahreszeiten und Liebe ausgedrückt, sondern häufig eher das dem Sänger zukommende ‚Recht zur Minne‘ begründet werde. Die Eingangsverse des Liedes *Uns ist zergangen* (MF 40,32) spielten zwar mit der Jahreszeitentopik, aber eine Klage über den Jahreszeitwandel bleibe aus; dem Sänger gehe es vielmehr um seine eigenen Liebesangelegenheiten (S. 316). Mit der Jahreszeitenmetaphorik könne vielfältig experimentiert werden, wie das Spiel mit Reim- und Klangstruktur in Walthers Winter-

klage *Diu welt was gelf, rôt und blâ* (L 75,25). Kellner bezweifelt, ob hier tatsächlich der Winter als *tempus terribile* entworfen werde, weil für sie die Klage ‚nur‘ den Rahmen für das Sprachspiel biete (S. 331).

Weiterhin untersucht sie die Unterschiede zwischen dem Tagelied und dem Hohen Sang in puncto Zeitstruktur, Darstellungsmodi und Sprechweisen. Trotz der vermeintlichen Differenzen müsse man auch die ‚Verwandtschaft‘ der beiden Gattungen zueinander im Blick haben: die Hervorhebung des Leides und der Trennung (S. 391). Morungens *Owê, sol aber mir iemer mê* (MF 143,22) werde als Tagelied definiert, weise aber formale Nähe zur Minnekanzone und zum Wechsel auf. Nähe und Distanz seien zwei Begriffe, die das Gedicht durchzögen. Die unmittelbare Nähe der Liebenden, welche dem Tagelied inhärent sei, werde durch die Gattung des Wechsels relativiert. Daher werde das Liebesglück nur retrospectiv, in der Erinnerung, benannt. Gerade die Rückschau auf die erfüllte Liebe und die Hoffnung auf erfüllte Liebe ließen Tagelied und Hohe Minne thematisch gesehen zusammenrücken (S. 340).

Kellner erörtert zusätzlich die Figur des Wächters, der als Dritter im Tagelied hinzutritt. Oft sei er es, der die Stimme der Vernunft verkörpere. Gerade Wolfram hebe die Rolle des Wächters hervor, so dass die Leidenschaft in den Hintergrund trete. Einerseits könne der Wächter für die Gesellschaft stehen, andererseits sei es ihm möglich sich der Zweierbeziehung ‚anzuschließen‘, indem er sie bewache und warne (S. 353). In der ersten Strophe des Tageliedes *Von der zinnen* (MF 6,10) lässt Wolfram den Wächter eine *tagewîse* (l, 2) anstimmen und inszeniert damit ein Lied im Lied mit selbstreflexivem Charakter. Hierin werde besonders die Ratgebende (*consilium*) und helfende (*auxilium*) Position des Wächters betont: *der mich des bæte, / deswâr ich tæte / ime guote ræte / und helfe schîn* (l, 11-14).

V

In ihrem letzten Analysekapitel setzt Kellner den Fokus Reinmar und Walther, weil in ihren Liedern zusätzlich der allgemeine Liebesdiskurs und besonders der gesellschaftliche Zustand reflektiert würden. Im höfischen Sang könne zudem die Adelskultur in all ihren Facetten (selbst-)beobachtet und kritisiert werden (S. 393). Ausgehend von der Verhandlung der Zweierkonstellation eröffne der Minnesang den Raum für die Diskussion von höfischen bzw. moralischen Idealen. Eine dritte Instanz tritt neben Sänger und Dame: die Gesellschaft, Frau Minne oder andere Personifikationen (S. 491).

Letztlich sind Kellner bei ihrer Untersuchung die Fragen, „wie die Minnewerbung von Definitionen der Minne, Begriffsspaltungen und Begriffskasuistik überlagert wird, welche Argumentationen dabei in Gang kommen und welche Leitbegriffe für die Reflexion der höfischen Gesellschaft maßgeblich sind und wie sich diese zu den Idealen und Konzeptionen von Minne verhalten“ wichtig (S. 491). Damit verbunden seien die Vorstellungen von *fuoge*, *staete triuwe*, *kiusche* und *güete*. Häufig würde der Gesellschaft der Spiegel vorgehalten; worin man eine Überschreitung der Sängerrolle sehen könne (S. 491). Gleich zu Beginn von Walthers Lied *Hie vor, dô man sô rehte minneclîchen warb* (L 48,12) klagt der Sänger über die gegenwärtige Situation: *sît daz diu wunneclîche minne alsô verdarp, / sît sanc ouch ich ein teil unminneclîchen* (I, 3-4). Dem Verfall der Minne müsse der Sänger seinen Sang angleichen, da Minnewerbung und der gesellschaftliche Zustand immer korrespondieren sollten (I, 5-8). Kellner vertritt daher die Meinung, das Gedicht fungiere als Spiegel des gesellschaftlichen Zustandes und der Situation entsprechend schlage der Sang einen kritischen Ton an (S. 439).

Am Beispiel der Auseinandersetzung von Minne und (Frau) *mâze* zeigt Kellner weiterhin, dass sich der Minnesang kein enges Korsett von höfischen Normen und Werten anlegen lasse (S. 491). In *Sô die bluomen ûz deme grase dringent* (L 45,37) gelinge es Walther *mâze* und *minne* gegeneinander auszuspielen. Primär werde die Erwartung aufgebaut, die *mâze* könnte in puncto Liebe belehren. Die *mâze* könne jedoch nicht demjenigen helfen, der von der *herzeliebe* (V, 8) ergriffen sei. Vielmehr, hält Kellner fest, sei die Maßlosigkeit, die vollständige Hingabe fester Bestandteil der Minne (S. 476).

Abschließend stellt Kellner gerade das teils noch immer vorherrschende Walther-, aber auch Reinmar-Bild infrage, demzufolge sich Reinmar u. a. an den Paradoxien der Hohen Minne abarbeite, wohingegen Walther auf den Spielcharakter des Minnesangs hinweise. Trotz der stilistischen und inhaltlichen Unterschiede seien die Grenzen zwischen Minnesang und Sangspruch der beiden Autoren fließend. „Als Virtuose des Minnesangs und des Sangspruchs lässt Walther die Ich-Instanz der Lieder zwischen den Rollen des Sangspruchdichters und Minnesängers changieren. Auch im Reinmarcorpus zeigen sich zahlreiche Verbindungen von Minnesang- und Spruchstrophen“ (S. 492). Daneben sei es wichtig, Walther nicht als den Überwinder des Minnesangs zu verstehen (S. 492-494).

VI

Insgesamt gesehen, legt Kellner eine breitgefächerte Studie über den Minnesang vor. Der Begriff ‚Spiel‘ im Titel ist dabei nicht im modernen Sinne zu verstehen, er ist vielmehr so angelegt, dass die Dynamik im Hohen Sang adäquat eingefangen wird (S. 9).

Leider ist die gewählte Struktur bzw. Gliederung der einzelnen Kapitel nicht immer die gleiche. Während das zweite Kapitel zur Vollkommenheit der Dame und das dritte zur Imagination im Minnesang mit einführenden Bemerkungen beginnen, fehlen diese in den darauffolgenden Kapiteln. Das läuft Kellners Anspruch, ihre „Überlegungen so zu verfassen, dass sie auch denen nachvollziehbar sind, die nicht zu den engeren Fachkollegen gehören“ (S. 10) zuwider.

Bisweilen entsteht der Eindruck, Kellners Position bilde eine starke Opposition zur restlichen Forschung. Das rührt wahrscheinlich daher, dass Kellner nicht immer nachweist, wem welche Argumente zuzuordnen sind. Dadurch bleibt ebenfalls das Feld der (älteren) Forschung undefiniert. Eine Nähe zu den Positionen von Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider ist aber zu erkennen. Vielleicht wäre es hilfreich gewesen, der aktuelleren Forschung einen eigenen Abschnitt im Eingangskapitel zu geben, so dass mit dem Minnesang nicht Vertraute einen besseren Ein- und Überblick bekommen.

Bei der Analyse der Lieder geht Kellner sehr genau vor. Sie erweitert das Korpus, indem sie das Urteil über die (Un-)Echtheit einzelner Strophen infrage stellt. Sie berücksichtigt die Abweichungen in anderen Handschriften und lässt diese konsequent in ihre Interpretation einfließen. Weiterhin verhandelt sie als kanonisch geltende Texte aus einem neuen Blickwinkel heraus. Bei der Besprechung des Liedes *Mich hœhet, daz mich lange hœhen sol* (MF 163,23) bezieht Kellner bspw. die verschiedenen Textzeugen ein und verdeutlicht, auf welche Weise der Text im Gegensatz zur älteren Forschung als Einheit wahrgenommen werden könne. Sie sieht in dem Lied die Darstellung von verschiedenen Standpunkten, die sich aufeinander beziehen ließen (S. 105-106). Schließlich veranschaulicht sie, dass, was zunächst im Minnesang wie „bloßes Zelebrieren von Idealen erschienen könnte, [...] sich bei näherem Hinsehen als [...] dynamisch, fragil und flexibel [zeigt]“ (S. 71). Mit dieser Annahme im Hintergrund erarbeitet Kellner bei der Analyse der einzelnen Gedichte eine Grundlage, die neue Perspektiven bezüglich des Minnesang eröffnet.

Karima Lanius, M.A.
Universität Bielefeld | LiLi-Fakultät | Germanistik | 33501 Bielefeld
Karima.lanius@uni-bielefeld.de

Wir schlagen folgende Zitierweise vor:

Karima Lanius: Rez. Zu: Beate Kellner: Spiel der Liebe im Minnesang. Paderborn:
Wilhelm Fink, 2018.

Online unter:

http://www.uni-due.de/imperia/md/content/perspicuitas/rez_lanius_2018.pdf

Eingestellt am 08.11.2018 [10 Seiten.]