



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Queering Frauenlob. Ein *Queer Reading*  
ausgewählter Texte Heinrichs von Meißen“

verfasst von / submitted by

Jasmin Penninger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree  
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears  
on the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears  
on the student record sheet:

Master Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Matthias Meyer

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theoretisch-methodischer Rahmen und Gegenstand.....	5
2.1. Der <i>queer turn</i> in der Mediävistik.....	11
2.2. Zielsetzung und Schwerpunkte der Analysen .....	13
3. (Re-)Lektüren ausgewählter Texte.....	18
3.1. <i>Minnelieder 1, 6, 7</i> .....	18
3.1.1. Begehrende Blicke: zwischen innen und außen / aktiv und passiv .....	20
3.1.2. Narzisstische Züge und melancholische (Dis-)Artikulationen.....	39
3.2. <i>Unser frouwen leich</i> – Meister Frauenlob und Göttin Maria .....	52
3.2.0. Vorüberlegungen/Exkurs: Inter_Text .....	55
3.2.1. <i>Queer Desires</i> im <i>Marienleich</i> .....	60
3.2.2. <i>Cross-Identifications</i> : Von Kleidern und Spiegeln .....	78
5. <i>Queer</i> durch Frauenlob: Ein (vorläufiges) Fazit.....	91
6. Literaturverzeichnis .....	93

# 1. Einleitung

Der Titel der hiermit vorgelegten Masterarbeit „*Queering* Frauenlob. Ein *Queer Reading* ausgewählter Texte Heinrichs von Meißen“ versteht sich zugleich als ihr Programm – in mehrerlei Hinsicht: Erstens sollen unterschiedliche lyrische Texte/Textgattungen des in der Forschung stets als etwas ‚verquer‘ eingeschätzten Dichters<sup>1</sup> Heinrich von Meißen (1250/1260-1318)<sup>2</sup>, genannt Frauenlob, einer eingehenden Analyse unterzogen werden, sodass von einem ‚Durchqueren‘ von dessen überlieferten Schriften gesprochen werden kann. Dabei ist deutlich festzumachen, dass eine allumfassende Untersuchung des umfangreichen Textmaterials, welches diesem Dichter in mittelhochdeutscher Sprache zugeschrieben wird, hier keineswegs angestrebt werden soll oder kann; vielmehr möchte ich einen exemplarisch-fragmentarisch verbleibenden Streifzug durch das Corpus präsentieren – ich schreite sozusagen querfeldein durch die komplexe Textlandschaft Frauenlobs. Den klar markierten Schwerpunkt wird eine intensive Auseinandersetzung mit Textpassagen aus den Minneliedern Frauenlobs sowie aus seinem wirkmächtigen wie beeindruckenden *Marienleich* bilden,<sup>3</sup> welcher wohl auch einen zentralen Anhaltspunkt für Frauenlobs Namensgebung bietet.<sup>4</sup> Zweitens nähere ich mich den selektierten Textpassagen

---

<sup>1</sup> Peter nennt ihn u. a. eine ‚eigenartige Dichtergestalt‘, eine Einschätzung, welche Frauenlobforscher\_innen vor und nach ihr wohl ohne zu zögern unterschreiben würden, vgl. Brunhilde Peter: Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob. Speyer: Jaegersche Buchdruckerei 1957 (= Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte 2), S. 1.

<sup>2</sup> „Frauenlob war ein fahrender Berufsdichter, der eigentlich Heinrich hieß und der Herkunftsbezeichnung nach aus Meißen stammte. Der Dichtername, unter dem er bekannt war, verdankt sich einem seiner bevorzugten Themen, dem Lob der Frauen und unter ihnen im Besonderen der Gottesmutter Maria. Überliefert sind unter Frauenlobs Namen zahlreiche Sangsprüche, drei lange und hochkomplizierte Leiche (zwei religiöse und ein Minneleich), ein längeres Streitgespräch zwischen der personifizierten Welt und der personifizierten Minne sowie einige Minnelieder.“ Siehe dazu das Kapitel 10 „Liebe als Weltprinzip, Liebe als Innerlichkeit: Frauenlob“ in Gert Hübner: Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung. Tübingen: Narr 2008, hier S. 146.

<sup>3</sup> Zitiert wird jeweils nach der Göttinger Ausgabe, Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. 1. Teil. Einleitungen, Texte. Hg. v. Karl Stackmann u. Karl Bertau. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse 3. Folge, Nr. 119), hierin S. 236-290 für den *Marienleich* und S. 561-574 für die Minnelieder. Versziffern werden ggf. im Fließtext in Klammern ausgewiesen.

<sup>4</sup> Vgl. Matthias Meyer: Erotik und Religion. Frauenlobs *Marienleich*. In: Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Hg. v. Doris Moser und Kalina Kupczyńska. Wien: Praesens 2009 (= Stimulus 2008), S. 55-67; hier S. 55: ‚Frauenlob‘ ist „ein Name, der zumindest in gleichen Teilen auf seine weltlichen Definitionsversuche von *wip* und *vrouwe* und auf sein *lop der*

vor der theoretischen Hintergrundfolie, die ich aktuellen Tendenzen im Bereich der *Queer Studies*<sup>5</sup> entnehme. Der Textpool wird demnach aus einer – meiner – queeren/queertheoretischen Perspektive untersucht, womit zugleich den Texten selbst wiederum gewissermaßen ein queeres Begehren ‚unterstellt‘ wird.<sup>6</sup>

Das methodische Verfahren, welches ich dabei zum Einsatz bringe, wird in der Forschung als *Queer Reading* bezeichnet; hierbei handelt es sich um eine Lektürestrategie mit einer Vielfalt an möglichen Arten der Umsetzung; diese zielen allesamt auf „die Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkopplung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität

---

*vrouwen*, also auf sein vielfältiges Marienlob zurückzuführen ist“. Die Frage nach dem sog. *wip-vrouwe*-Streit wird meine Arbeit nicht tangieren, da dieser einerseits nur im Hinblick auf die theoretische Erörterung im Rahmen der Spruchdichtung Frauenlobs relevant scheint und sich andererseits ein maßgeblicher Unterschied zwischen diesen beiden Begriffen für die angebetete Figur innerhalb der überlieferten Minnelieder Frauenlobs nicht nachweisen lässt, auch wenn die Ausdrücke *wip* und *vrouwe* je nach Kontext eigene Konnotationen transportieren mögen; ich betrachte daher in den Liedern *wip* und *vrouwe* als weitgehend synonym, vgl. dazu auch Barbara Völker: Die Gestalt der *vrouwe* und die Auffassung der *minne* in den Dichtungen Frauenlobs. Universität Tübingen. Dissertation 1966, S. 136-137. Darüber hinaus hat Erika Ludwig bereits ca. drei Jahrzehnte zuvor anhand von zahlreichen Beispielen zu zeigen versucht, dass Frauenlob in seiner Dichterpraxis „außerstande ist, selbst einen Unterschied zu machen zwischen den beiden Begriffen“, siehe Erika Ludwig: *Wip und frouwe*. Geschichte der Worte und Begriffe in der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Stuttgart/Berlin: Kohlhammer 1937 (= Tübinger Germanistische Arbeiten 24), S. 314.

<sup>5</sup> Ich behalte hier hauptsächlich den englischen Begriff bei; Kraß schlägt für den deutschsprachigen Raum vor, einen Begriff zu wählen, der das Anliegen der Queer Studies ins Deutsche übersetzt und plädiert daher dafür, „von ‚kritischer Heteronormativitätsforschung‘ zu sprechen. Gewiss, das ist eine umständliche Formulierung, der jeder ästhetische und provokante Reiz fehlt, aber vielleicht hat sie gerade deswegen Aussicht, ihren Weg in die deutsche Wissenschaftssprache und in den deutschen Wissenschaftsbereich zu finden. Vor allem trifft dieser Terminus ins thematische Zentrum der Queer Studies, denen es ja um nichts anderes als die kritische Analyse und Dekonstruktion von ‚Heteronormativität‘ geht. Heteronormativität: Das ist eine normative Denk-, Gesellschafts- und Zeichenordnung, die Geschlecht (männlich vs. weiblich) und Begehren (heterosexuell vs. homosexuell) als Oppositionen konstruiert und somit jene Komplexität geschlechtlicher und sexueller Erscheinungsformen verkennt, die die Queer Studies mit dem Akronym LGBTQ (*lesbian, gay, bisexual, transgender, queer*) betonen. Um ein häufiges Missverständnis auszuräumen: Die Opposition queer/heteronormativ fällt nicht mit der Opposition homosexuell/heterosexuell zusammen. Wer Kritik an der heteronormativen Ordnung übt, kann selbstverständlich heterosexuell sein, und wer homosexuell ist, muss deswegen noch lange nicht eine heteronormativitätskritische Position vertreten.“ Siehe Andreas Kraß: Queer Studies in Deutschland. In: Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Hg. v. Andreas Kraß. Berlin: trafo 2009 (= Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge 8), S. 7-19; hier S. 8.

<sup>6</sup> „Mit ihrem Biografismus, ihrer Enthüllungshermeneutik, ihrem Homosexualitätskonzept repräsentieren Mayer und Detering ein Lektüremodell, das den Methoden und Zielen des Queer Reading diametral entgegensteht. Queer Reading fragt nicht nach dem Begehren des Autors, sondern des Textes.“ Andreas Kraß: Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau*. In: Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. von Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 29-42; hier S. 41.

sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus, der neben schwuler und lesbischer Sexualität auch Bisexualität, Transsexualität und Sadomasochismus einbezieht<sup>7</sup>. Aufgrund des uneinheitlichen Theorieverständnisses von *queer*<sup>8</sup> und der damit erklärbaren Vielzahl an möglichen Gestaltungsweisen und Foki eines *Queer Reading* werden im ersten nachfolgenden Kapitel einige Worte zu der hier theoretisch-methodisch zugrundeliegenden Arbeitsweise dem eigentlichen Bestreben der queerenden (Re-)Lektüren vorausgeschickt, welches vor allem darin bestehen wird, den analysierenden, identitätskritischen und queer(theoretisch geschult)en Blick auf jene, von einem spezifischen, rahmenden kulturellen Normennetz,<sup>9</sup> in welches Frauenlob und sein Dichten soziohistorisch eingebettet waren, abweichenden Identifikationsprozesse, Grenzphänomene und Begehrensstrukturen zu richten, die sich anhand des immer schon sexuierten/gegenderten Figureninventars in den ausgewählten Texten Heinrichs von Meißen ablesen lassen. In einem letzten Schritt sollen abschließend in einem kurz gehaltenen Fazit die sich in der Analyse herauskristallisierenden poetologischen Gestaltungsweisen der hier behandelten Dichtungen allgemeinvergleichend beleuchtet werden, wodurch ich mir abermals neue, weiterführende Forschungsfragen im Konnex zu Frauenlobs Schaffen verspreche, an denen in Zukunft potentiell weitergearbeitet werden kann.

Ein wohlmeinender Professor hat bei meiner Präsentation dieses hier in die vorgelegte Arbeit mündenden Forschungsprojektes eines *Queer Reading*<sup>10</sup> von

---

<sup>7</sup> Andreas Kraß: Queer Studies – eine Einführung. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (*Queer Studies*). Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= Edition Suhrkamp 2248), S. 7-28; hier S. 18.

<sup>8</sup> Die Verweigerung einer Definition steckt bereits im Begriff selbst: „Als Adjektiv meint queer ‚seltsam, komisch, unwohl‘, ‚gefälscht, fragwürdig‘ und ist damit negativ konnotiert. To queer als Verb heißt jemanden ‚irreführen‘, etwas ‚verderben‘ oder ‚verpfuschen‘. To queer hat damit zu tun, etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen. Queer soll verstören, anstatt theoretische, methodische oder disziplinäre Sicherheiten zu schaffen. Das kann und soll sich auch auf das eigene Denken beziehen.“ Siehe Nina Degele: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2008 (= UTB 2986), S. 11.

<sup>9</sup> Zur Diskussion der Frage, ob diese Begrifflichkeit von ‚Normen‘ auf den historischen Kontext anwendbar ist, und wie sich ‚queer‘ dazu verhält, vgl. exemplarisch folgende Aufsätze: Carolyn Dinshaw: Got Medieval? In: *Journal of the History of Sexuality* 10/2 (2001), S. 202-212 sowie Amy M. Hollywood: The Normal, the Queer, and the Middle Ages in derselben Ausgabe auf S. 173-179.

<sup>10</sup> Noch eine Anmerkung am Rande, was meinen theoretischen Zugang betrifft: Als ich im März 2015 im Zuge der *Annual Conference* der *Austrian Studies Association* an der University of Michigan in Dearborn mit dem Motto „*Crossing Borders – Blurring Borders*“ eine meiner beiden Bachelorarbeiten, die den Titel „*Gender Trouble* im Biedermeier. Eine gender-/queertheoretische Analyse der Identitätskonstruktion(en) in Adalbert Stifters Novelle

Frauenlob augenzwinkernd gemeint, es handle sich dabei eigentlich um eine etwas aufgelegte und daher wohl eher um eine nicht so spannende Geschichte – immerhin sei doch alles an Frauenlobs Dichtung mehr oder weniger (sprich: sehr) *queer*. Doch sehe ich gerade in dieser Ansicht meinen Ansporn wurzeln: Denn sollte ich mich nicht gerade deswegen diesem als derart sonderbar in der (mittelhoch)deutschsprachigen Literaturgeschichte hervorragenden Werk eines mindestens so sonderbar wirkenden Dichters zuwenden, damit seinem Œuvre eben genau jene Behandlung in der Forschung zukommt, die ihm sozusagen auch tatsächlich gebührt? Meine Antwort erschallt als ein vehementes ‚Ja‘ und soll in den folgenden Seiten daher auch entsprechend lautstark entfaltet werden. Ich erhoffe mir einen anhaltenden Nachhall.

---

*Brigitta*“ trägt, als ein exemplarisches *Queer Reading* präsentiert habe, kam in der anschließenden Diskussion aus dem Publikum der Kommentar, was ich da vorgestellt habe, hätte nicht der Erwartung eines ‚typischen *Queer Reading*‘ entsprochen, da ich mich nicht vorrangig einer schwulen/lesbischen Story im Subtext gewidmet, sondern in erster Linie dem *blurring* und *bending* der vermeintlich weiblichen Geschlechtsidentität der Protagonistin zugewandt habe (was wohl eher ‚den *Gender Studies*‘ als Aufgabe zugerechnet wird). Dies nehme ich zum Anlass, meine Position diesbezüglich zu betonen: Ich halte es für eine wichtige Aufgabe, etwaigen bereits entstandenen Stereotypen, wie ein *Queer Reading* auszusehen habe, entgegenzuwirken und den somit entstehenden einschränkenden Rahmen kritisch zu betrachten. Es geht mir, ähnlich wie Degele, nicht um eine klare Abgrenzung sich etablierender und institutionalisierender Studien, die eine Trennlinie zwischen ‚den *Gender Studies*‘ und ‚den *Queer Studies*‘ festzulegen sucht. Denn es kommt mir „gerade darauf an, die Queer Studies geschlechtertheoretisch abzufedern und die Gender Studies auf queerende Weise zu betreiben. Damit ist gemeint, sie auf ihre unhinterfragten und nicht reflektierten Naturalisierungen und Ausschlussmechanismen hin zu überprüfen. Entsprechend geht es in dieser Einführung [von Degele] weniger um das, was Gender- und Queer Studies trennt. Sie als abgrenzbare Disziplinen gegenüber zu stellen entspricht weder deren jeweiligem Anspruch, noch dem Stand der Forschung. Zwar haben sie sich aus unterschiedlichen historischen Zusammenhängen mit verschiedenen Themen und Interessen entwickelt. Dennoch gibt es deutliche inhaltliche und personelle Überschneidungen wie auch gemeinsame Fragestellungen, dass es wenig Sinn macht, die historisch unterschiedlich gesetzten Themenschwerpunkte gegeneinander auszuspielen. Das soll hier auch nicht geschehen. Vielmehr schlägt sich das Programm dieser Einführung bereits im Buchtitel nieder: Es geht nicht um eine Einführung in Gender- oder Queer Studies, sondern um eine in Gender/Queer Studies.“ Degele 2008, S. 11.

## 2. Theoretisch-methodischer Rahmen und Gegenstand

Bevor ich also näher auf die Textgrundlage meiner Arbeit selbst eingehe, halte ich es wie angekündigt als Erstes für notwendig und sinnvoll, die theoretische Basis und damit verknüpfte Methoden, derer ich mich in der Auslegung des Textcorpus' bediene, einleitend zu umreißen. Dabei ist es mir ein Anliegen, klarzustellen, dass ich (literatur)wissenschaftliche Praxis als politische Praxis verstehe.<sup>11</sup> Als queere/queerfeministische<sup>12</sup> Mediävistin und Literaturwissenschaftlerin sehe ich mich in einen weitreichenden theoretischen Diskurs eingebunden, der sich mit dem von Michaelis entliehenen Terminus als ‚mittelfeministisch‘ treffend bezeichnen lässt.<sup>13</sup> Mit Dinshaw gehe ich d'accord, wenn sie vorschlägt, die konstruierte historische Linearität kritisch zu hinterfragen und Anachronismen produktiv zu machen.<sup>14</sup> Mit *queer* suche ich Anschluss an einen grundlegend identitätskritischen Ansatz, wie er in einer mittlerweile unüberschaubaren Menge an ‚postmodernen‘ Schriften diskutiert wird – ein Ansatz, der mein Denken, Sprechen, Handeln tiefgründig prägt, was sich insbesondere auch auf die Arbeit an und mit Texten niederschlägt.<sup>15</sup> Akademisch fühle ich mich in einer Community zuhause, die das Label ‚dekonstruktiver Feminismus‘ wohl am adäquatesten beschreibt<sup>16</sup> (– wobei für

---

<sup>11</sup> Beispiele für diese Einstellung existieren glücklicherweise zahlreiche, ein offenkundiges ist selbstredend die auch von mir vielzitierte Philosophin Butler, doch ein weiteres will ich hier nennen: „Said lehnte es entschieden ab, als Literaturwissenschaftler *und* politischer Aktivist beschrieben zu werden, denn die wissenschaftliche Praxis musste für ihn, sollte sie sinnreich sein, immer in Kontakt mit der aktuellen Alltagswelt bleiben. Insoweit sah sich der Literaturwissenschaftler *gleichzeitig* als politischer Aktivist.“ Siehe Maria do Mar Castro Varela u. Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript 2015 (= Cultural Studies 36), S. 94.

<sup>12</sup> Mimi Marinucci: Feminism is queer. The intimate connection between queer and feminist theory. London/New York: Zed Books 2010.

<sup>13</sup> Beatrice Michaelis: Mittelfeministisch. In: Feministische Studien 10 (2013), S. 144-148.

<sup>14</sup> Carolyn Dinshaw: Getting medieval. Sexualities and communities, pre- and postmodern. Durham u. a.: Duke Univ. Press 1999.

<sup>15</sup> Hier eine Auswahl jener Literatur, die mich maßgeblich beeinflusst hat: allen voran die bahnbrechenden theoretischen Schriften von Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerikan. v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= Edition Suhrkamp 1722); Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus d. Amerikan. v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= Edition Suhrkamp 1737); zur subjektkonstituierenden Funktion von anrufenden Sprechakten vgl. zusätzlich Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus d. Engl. v. Kathrina Menke u. Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= Edition Suhrkamp 2414); eine gelungene allgemeine Einführung und Orientierung liefert das Standardwerk von Annamarie Jagose: Queer Theory. Eine Einführung. Hg. u. übers. v. Corinna Genschel, Caren Lay, Nancy Wagenknecht u. Volker Woltersdorff. Berlin: Querverlag 2001.

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise Bettine Menke: Dekonstruktion der Geschlechteroppositionen – das

mich das ‚Queer‘ zum ‚Feminismus‘ schon immer dazugehört und mitgedacht wird).

Einleitend werden diese eben eingeführten Begrifflichkeiten näher erläutert, was mir für die nachfolgenden Textlektüren und das Verständnis meiner Vorgehensweise unabdingbar erscheint. Obwohl dieses zu den konkreten queerenden (Re-)Lektüren hinführende Kapitel augenscheinlich ein Fass ohne Boden öffnen mag,<sup>17</sup> gestaltet es sich aus meiner Sicht in jedem Fall belangvoll, dieses komplexe Theorie- und Methodenfeld möglichst prägnant und in aller Kürze als Rahmen zu skizzieren.

Zunächst möchte ich an diese Stelle ein paar Worte zur nach wie vor schwerwiegenden Essentialismus-Konstruktivismus-Debatte platzieren, denn „Debatten darüber, was Homosexualität ausmacht, gehören zu den Auseinandersetzungen zwischen essentialistischen und konstruktivistischen Positionen“<sup>18</sup>. Grundsätzlich lassen sich die Lager dahingehend einteilen, dass Essentialist\_innen Identität als natürlich, fest und angeboren betrachten,

---

Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida. In: „Verwirrung der Geschlechter“. Dekonstruktion und Feminismus. Hg. v. Erika Haas. München/Wien: Profil 1995, S. 35-72. Zur Dekonstruktion als Denkrichtung in der Literaturwissenschaft siehe ergänzend Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Aus d. Amerikan. übers. v. Manfred Momberger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988; hier auf S. 146: Die ‚Dekonstruktion‘ ist „keine Theorie [...], die den Sinn definiert, um Anweisungen zu geben, wie man ihn findet. Als kritische Aufhebung der hierarchischen Gegensätze, von denen Theorien abhängen, weist sie die Schwierigkeiten jeder Theorie auf, die Sinn eindeutig definieren möchte: als Intention des Autors, als determiniert durch Konventionen, als Erfahrung des Lesers.“

<sup>17</sup> Zur Veranschaulichung des sich in beunruhigenden Weiten eröffnenden Fragehorizonts in Bezug auf das Queerlesen: „Was bedeutet ‚queer‘? Kann es sich dabei um eine Eigenschaft von Personen, Dingen, Texten handeln oder beschreibt das Wort als Verb eine Tätigkeit? Wonach fragt ein queerendes Lesen? Sind es die ‚Schattengeschichten‘, die geschriebenen und nicht-gemeinten Geschichten von unerlaubtem Begehren, nach denen wir suchen, oder nach einer Sprache, die es vermag, über die eigene Beschränktheit hinaus zu verweisen – auf den Raum jenseits binärer Logiken? Wie ist mit dem historisch fernen Text umzugehen? Und wie können wir die Überkreuzungen verschiedener Kategorien, nach denen Identitäten konstruiert und Menschen diskriminiert werden, verstehen und unterlaufen? Schließlich: In welcher Sprache können wir uns über all diese Fragen überhaupt verständigen, wenn die ‚theoretischen Sprachen sexuelle Identitäten nur in solcher Weise spezifizieren können, die die Ideologie der heterosexuellen Gesellschaft herstellen‘.“ Siehe Anna Babka u. Susanne Hochreiter: Einleitung. In: Queer Reading in den Philologien 2008, S. 11-19; hier S. 13.

<sup>18</sup> Jagose 2001, S. 20. „Die Queer Studies stellen die Existenz einer homosexuellen Identität, die in den *Gay and Lesbian Studies* vielfach mit essentialistischer Tendenz vorausgesetzt wird, grundsätzlich in Frage. Sie vertreten einen Ansatz, der geschlechtliche und sexuelle Identitäten als kulturelle Konstrukte und performative Akte beschreibt. Den Terminus *Queer Theory* führte die Literaturwissenschaftlerin Teresa de Lauretis im Jahr 1991 in dem Sonderheft ‚Queer Theory, Lesbian and Gay Studies‘ der feministischen Zeitschrift *difference* ein.“ Siehe dazu den Artikel von Andreas Kraß: Kritische Heteronormativitätsforschung (*Queer Studies*). In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Hg. v. Christiane Ackermann u. Michael Egerding. Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 317-347; hier auf S. 327.

wohingegen Konstruktivist\_innen Identität für veränderlich halten und in ihr das Ergebnis sozialer Konditionierungsprozesse und jeweils kulturell verfügbarer Modelle für ein Selbstverständnis sehen. Kurz: ‚Identität‘ stellt aus anti-essentialistischer, sozial-konstruktivistischer Sicht in keiner Weise eine feste, nachweisbare empirische Kategorie dar, sondern kann am ehesten als ein immer-vorläufiges Ergebnis von Identifikationsprozessen verstanden werden.<sup>19</sup>

Identität wird neu verstanden als dauerhaft stützende kulturelle Phantasie oder Mythos. Wenn Identität als ‚mythologische‘ Konstruktion verstanden wird, heißt das nicht, daß Identitätskategorien keine materiellen Auswirkungen haben. Vielmehr heißt es zu begreifen – wie Roland Barthes in den *Mythen des Alltags* (1964) –, daß unsere Vorstellung von uns selbst als kohärente, einheitliche und selbstbestimmte Subjekte Ergebnis jener Repräsentationscodes ist, die üblicherweise zur Beschreibung des Selbst verwendet werden und durch die folglich Identität sich erst verstehen läßt. Barthes’ Auffassung von Subjektivität stellt die scheinbar natürliche und selbstverständliche ‚Wahrheit‘ der Identität in Frage, die sich historisch aus René Descartes’ Vorstellung ableitet, das Selbst sei etwas Selbstbestimmtes, Rationales und Kohärentes.<sup>20</sup>

Dieser Haltung entspricht auch Butlers These von *doing gender*: Mit dem Begriff der ‚Performativität von Geschlecht‘ schließe ich mich ihrer in *Gender Trouble* breit diskutierten These an, dass (Geschlechts-)Identitäten immerzu performativen Charakter aufweisen.<sup>21</sup> In *Bodies that Matter* wird von Butler zudem speziell die Zitathaftigkeit und die damit verknüpfte prinzipielle Iterabilität solch performativer Akte hervorgehoben, wonach „das Zitieren des Gesetzes der eigentliche Mechanismus seiner Herstellung und Artikulation ist“<sup>22</sup>. Für Subjekte gilt in diesem Kontext folgendes Paradoxon: Durch die Normen werden sie als Subjekte erst hervorgebracht – gleichgültig, ob sie den gesetzten Normen entsprechen und sich diesen affirmativ unterordnen oder aber sich diesen Normen widersetzen bzw. ihnen ablehnend gegenüberstehen.<sup>23</sup> Im engeren Sinn heißt dies für Geschlechternormen selbst, dass „sich die Norm des Geschlechts in dem Maße durch[setzt], in dem sie als eine solche Norm ‚zitiert‘ wird, aber sie bezieht ihre Macht aus den Zitierungen, die sie erzwingt“<sup>24</sup>. Butler greift zudem Nietzsches These vom Täter und der Tat auf, worin ‚die Verführung

---

<sup>19</sup> Vgl. Jagose 2001, S. 20-21.

<sup>20</sup> Ebd., S. 101-102.

<sup>21</sup> Vgl. Butler 1991.

<sup>22</sup> Butler 1997, S. 39.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.

<sup>24</sup> Ebd., S. 37. Zum Subjektverständnis Butlers empfiehlt sich ein ergänzender Blick auf die zahlreichen Bezüge zu Foucault (kurz: das Subjekt wird als ‚Unterworfenes‘ durch apersonale Machtstrukturen erst produziert, gegen die es ggf. vermeintlich zu rebellieren versucht) und Althusser (hier gestaltet sich der Prozess der Anrufung und Anerkennung durch andere Mit-Subjekte als maßgeblich konstitutives Moment in der Subjektbildung).

der Sprache‘ hinterfragt wird, welche den Täter (Handelnden) vor die Tat (Handlung) setzt, denkt sie weiter und kommt wiederum zur Conclusio, dass *gender* selbst als performativ verstanden werden muss – *gender* konstituiert erst die Identität, die es vorgibt zu sein.<sup>25</sup> Weiterhin bedeutet dies, jene Vorstellung der Existenz eines (,prädiskursiven‘) Originals, von welchem die Geschlechtsidentität abhängig scheint, wird erst im Nachhinein, als Effekt, performativ produziert. „Der ‚Ursprung‘ ist nicht ursprünglich, das Original existiert nicht und die Re-präsentation geht der ‚Präsenz‘ immer schon voraus. Geschlechts- und sexuelle Identität müssen als Imitation gedacht werden, ‚zu der es kein Original gibt‘.“<sup>26</sup> Zur Wertung von Butlers Einfluss auf die sich etablierenden *Queer Studies* meint Jagose:

Zweifellos hat Judith Butler für die Lesbischen und Schwulen Studien am meisten dafür getan, die Risiken und Grenzen von Identität theoretisch herauszuarbeiten. In ihrem vielzitierten Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* arbeitet Butler Foucaults These über das Wirken von Macht und Widerstand aus und zeigt damit, welchen Anteil marginalisierte Identitäten an Identifikationsregimen haben, die sie eigentlich bekämpfen wollen. Wenn für David Halperin Foucaults *Sexualität und Wahrheit* (Bd. 1) ‚die wichtigste intellektuelle Quelle politischer Inspiration des gegenwärtigen Aids-Aktivismus‘ ist (1995, 15), hält Eve Kosofsky Sedgwick Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* für das einflussreichste Buch der Queer Theory [...].<sup>27</sup>

Wegweisend für die [ver]que[e]re[nde] Lektürepraxis in den Philologien an österreichischen akademischen Institutionen war eine Tagung vor ca. zehn Jahren. Dieser 2006 an der Universität Wien abgehaltenen Tagung – der übrigens bereits mein Prä-Matura-Ich liebend gerne beigewohnt hätte – folgte 2008 jener bereits zitierte Sammelband<sup>28</sup>, der mich in meiner Germanistikstudienlaufbahn durchgehend als Inspirationsquelle für meine eigene Textarbeit begleitet hat. Dort ist in der Einleitung von Babka und Hochreiter Folgendes nachzulesen:

‚Queer Reading‘ heißt die Methode, für die Kosofsky Sedgwick in *Between Men* ein Modell vorgestellt hat, die in Anlehnung und Nutzung von methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar macht und Lesarten ermöglicht, die die Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechtskonzepten decouvrieren und zugleich Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit erkennen lassen, die aufgrund

---

<sup>25</sup> Vgl. Anna Babka: Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi Bhabha. In: Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften. Hg. v. Mario Grizelj u. Oliver Jahraus. München: Fink 2011, S. 169–182; hier S. 169.

<sup>26</sup> Siehe ebd.

<sup>27</sup> Jagose 2001, S. 108.

<sup>28</sup> Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Göttingen: V&R unipress 2008.

der Konstruiertheit von ‚Männlichkeit‘, ‚Weiblichkeit‘, ‚Heterosexualität‘, ‚Homosexualität‘ mit eingeschrieben sind.

Queer Reading wird als Lektüreverfahren verstanden, das auf alle kulturellen Texte angewendet werden kann. Der Textbegriff ist hier entsprechend weit gefasst und bezieht neben Literatur und Film auch andere zeichenhaft zu deutende soziale und kulturelle Erscheinungen mit ein.<sup>29</sup>

Nun zurück zur Fragekette: Was bedeutet *queer*? Was ist *queer*? Was will *queer*?

Die Theorien von Althusser, Freud, Lacan und Saussure bilden den poststrukturalistischen Kontext, in dem sich *queer* entwickelt hat. Ganz ausdrücklich mit der Entnaturalisierung herrschender Vorstellungen über sexuelle Identität hat sich der französische Historiker Michel Foucault beschäftigt. Er hob hervor, daß Sexualität keine persönliche Eigenschaft, sondern eine kulturell verfügbare Größe ist, durch Macht hervorgebracht und nicht einfach von ihr unterdrückt.<sup>30</sup>

Wie bereits angedeutet gibt es verschiedene Varianten von *queer*; einen Versuch der Beschreibung dreier zentraler Varianten legt Perko vor<sup>31</sup>; ich verwende *queer (theory)* in der von ihr drittgenannten Theoriespielart, in welcher *queer* „als politisch-strategischer Überbegriff für alle Menschen verwendet [wird], die der gesellschaftlich herrschenden Norm nicht entsprechen oder nicht entsprechen wollen“<sup>32</sup> – sie nennt hier Transgender, Cyborgs, Intersexen, Drags, Lesben, Schwule unterschiedlichster kultureller Herkünfte, Religionen, Hautfarben; Menschen, die Cross-Identitäten, Nicht-Identitäten, Trans-Identitäten, Nicht-Normativitäten und vieles mehr leben, bezeichnen sich selbst als *queer*.<sup>33</sup> Im Zentrum dieser plural-queeren Variante steht die größtmögliche

Vielfalt menschlicher Seins- und Daseinsformen in ihrer Unabgeschlossenheit, also ein queeres Projekt, in dem – wie Judith Butler formuliert – Queer zwar Ausdruck für Zugehörigkeit ist, aber als Begriff erstens diejenigen, die er repräsentiert, niemals vollständig beschreibt, und zweitens immer mehr an Beschreibungsmöglichkeiten beinhaltet als bislang vorgestellt. Queer gilt in der dritten Variante als politische und theoretische Richtung gegen kategoriale und identitätspolitische Bestimmungen, wie sie immer wieder gesellschaftliche Praxis sind, dekonstruiert diese zugunsten eines Pluralitätsmodells und beansprucht Uneindeutigkeit und Unbestimmtheit. Diese Offenheit zeigt sich auch in der Vielfältigkeit der Selbstdefinitionen, d.h. Begriffe wie Transgender, Cyborgs, Drags u.v.m. werden nicht von allen gleichermaßen definiert.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Babka u. Hochreiter 2008, S. 12-13.

<sup>30</sup> Jagose 2001, S. 104.

<sup>31</sup> Gudrun Perko: Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading. In: Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 69-87.

<sup>32</sup> Ebd., S. 74. Wesentlich ist der Akt der Selbstbezeichnung, vgl. ebd., S. 75.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 74-75.

<sup>34</sup> Ebd., S. 75.

Dieser Denkrichtung lassen sich jene von Trinh T. Minha<sup>35</sup> vorgeführten Thesen über die Instabilität von Identitäten mit deren immerzu lecken Kategorien bei-/einfügen. Besonders ertragreich für die Analyse der Ich-Instanzen, wie sie sich bei Frauenlob artikulieren, stellt vor allem Trinhs Konzeption der Vielschichtigkeit von ‚Ich‘ dar; denn bei Trinh wird schnell

klar, dass das schreibende Ich seine Gewissheiten verliert, dass es sich um ein gespaltenes, vielfältig bestimmtes und mehrfach durchkreuztes Ich handelt. Dieses Entgleiten der epistemologischen Sicherheit wirkt sich auf die Fragen des Schreibens – ›für wen‹, ›warum‹, ›wer spricht‹, etc., – gravierend aus bzw. provoziert sie allererst und wirkt zugleich produktiv. Trinhs Denken, Differenzen tendenziell innerhalb von Identitäten und nicht zwischen diesen zu lokalisieren, erweist sich als programmatisch und zeigt sich auch in der Überschrift zu einem vielzitierten Kapitel des Buchs: „Unendliche Schichten: ICH bin nicht ich kann du und ich selbst sein.“<sup>36</sup>

In methodischer Hinsicht bedeutet die von Perko zuvor drittgenannte Variante von *queer* eine Erweiterung des Analyseblickfeldes:

Erstens müsste Sexualität weiterhin als identitätsstiftende Kategorie analysiert und heteronormative Identitätskonzepte dekonstruiert werden; zweitens wären Texte nach neuen Sex/Gender-Kategorien zu durchleuchten und drittens wären Methoden zu finden, die es ermöglichen, jener Uneindeutigkeit und Unbestimmtheit in Bezug auf Sex, Gender, Begehren Rechnung zu tragen; viertens ginge es in der Analyse um die Verknüpfung gesellschaftlicher Regulativa, indem Konzepte der Identität und Identitätsbildung in ihrer institutionalisierten Normativität kritisch infrage gestellt und in ihrer umfassenden Brüchigkeit aufgezeigt [sic!] würden.<sup>37</sup>

Schließlich lässt sich mit Perko festhalten:

Entgegen der Binarität (Mann/Frau) zeigen Queer Theorien, dass es tausende oder eine unbegrenzte Dimension möglicher Genderidentitäten bzw. Gendernichtidentitäten und eine Pluralität als existierende Vielfalt menschlichen Seins und menschlicher Lebensweisen gibt.<sup>38</sup>

Die Verbindung zu mediävistischen Studien muss dabei noch näher betrachtet werden, was im anschließenden Unterkapitel geschehen soll.

---

<sup>35</sup> Trinh T. Minh-ha: *Woman. Native. Other*. Postkolonialität und Feminismus schreiben. Aus d. Amerikan. übers. v. Kathrina Menke. Hg. u. mit einer Einführung versehen v. Anna Babka unter Mitarbeit v. Matthias Schmidt. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2010. „Trinhs stilistisch wie inhaltlich anspruchsvoller Text unternimmt eine Engführung und Verschränkung postkolonialer, literaturwissenschaftlicher, philosophischer und anthropologischer Diskurse mit der Absicht, diese Diskurse und ihre Rhetorik mit und durch die Sprache des Feminismus zu beeinflussen, sie gleichsam zu ‚infiltrieren‘. Dabei wechselt sie permanent die Perspektive. Trinh greift Themen auf, behandelt sie kurz, lässt sie fallen oder schiebt sie zur Seite, um sie an anderer Stelle wieder aufzunehmen.“ Siehe Anna Babkas Einleitung zur zitierten deutschen Ausgabe, S. 10.

<sup>36</sup> Ebd., S. 15.

<sup>37</sup> Perko 2008, S. 76.

<sup>38</sup> Ebd., S. 78.

## 2.1. Der *queer turn* in der Mediävistik

“Recognizing the Middle Ages as retrospective construction, how can we – queerly, preposterously – return, from our current postmodern moment, to deconstruct the medieval as we have come to know it?”<sup>39</sup> Dass der *queer turn* auch in der Mediävistik stattgefunden hat und stattfindet, zeigen unter anderem einschlägige aktuelle Arbeiten auf diesem Gebiet.<sup>40</sup> Auf dem Feld der mediävistischen Germanistik<sup>41</sup> sind für mich insbesondere aktuelle Arbeiten von Kraß<sup>42</sup> nennenswert. Zu den wichtigsten Persönlichkeiten auf dem Terrain der literaturwissenschaftlich orientierten queeren Mediävistik sind (laut Kraß<sup>43</sup>) vor allem Dinshaw<sup>44</sup> und Schulz<sup>45</sup> zu zählen. Dabei steht in einer weiterführenden, durch queere Diskurse bereicherten Diskussion der Konstruktcharakter ‚des Mittelalters‘ selbst zur Debatte, wie Michaelis betont:

Queer Theory markiert die heutigen Imaginationen des *medium aevum* als Effekt einer bestimmten Selbstkonstruktion der Moderne und dekonstruiert die Behauptungen von Kausalität und Teleologie als Fiktionen, als Narrationen, die einzig der Stabilisierung der Gegenwart dienen. Eine *queere* Mediävistik installiert bisher marginalisierte sexuelle und geschlechtliche Identifikationen als macht- und bedeutungsvoll und vermag es, monolithische Strukturen zu verwirren, sie als heterogen und undeterminiert zu präsentieren.<sup>46</sup>

---

<sup>39</sup> Glenn Burger u. Steven F. Kruger: Introduction. In: *Queering the Middle Ages*. Hg. von Glenn Burger u. Steven F. Kruger. Minneapolis/London: Univ. Minnesota Press 2001 (= *Medieval Cultures* 27), S. XI-XXIII; hier S. XIII.

<sup>40</sup> Eine Auswahl aus der germanistischen Mediävistik: Beatrice Michaelis: (Dis-)Artikulationen von Begehren. Schweigeeffekte in wissenschaftlichen und literarischen Texten. Berlin/New York: de Gruyter 2011 (= *Trends in Medieval Philology* 25). Annabelle Hornung: *Queere Ritter. Geschlecht und Begehren in den Gralsromanen des Mittelalters*. Bielefeld: Transcript 2012.

<sup>41</sup> In der Forschung sind diese Entwicklungen nicht ohne kritische Anmerkungen geblieben. Vgl. Rüdiger Schnell: *Der queer turn in der Mediävistik. Ein kritisches Resümee*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 95/1 (2013), S. 31-68. Es entspricht ganz der Attitüde von queer, sich jeglicher geäußelter Kritik willentlich auszusetzen, um kritisch über die eigene, immer veränderungsbereite Selbstauffassung zu reflektieren – daher nehme ich bewusst Bezug auf diesen hinsichtlich der queertheoretischen Entwicklungen im Bereich der Mittelalterstudien doch recht offen abwertend reagierenden Aufsatz, dem ich jedoch nach eingehender Lektüre in keinem der Kritikpunkte inhaltlich zustimmen könnte, da er meiner Ansicht nach permanent mit seinen Angriffen ins Leere oder zumindest daneben zielt. Schnells Monographie zu den Ursachen der Liebesentstehung im Mittelalter dagegen halte ich für äußerst gelungen und hilfreich für die weitere Analyse Frauenlob'scher Dichtungen, im Folgenden wird darauf noch zurückgegriffen werden: Rüdiger Schnell: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern: Francke 1985 (= *Bibliotheca Germanica* 27), speziell zur Blickminne siehe S. 241-274.

<sup>42</sup> Vgl. v. a. Kraß 2015.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 326.

<sup>44</sup> Dinshaw 1999.

<sup>45</sup> James A. Schultz: *Courtly love. The love of courtliness, and the history of sexuality*. Chicago u. a.: Univ. of Chicago Press 2006.

<sup>46</sup> Michaelis 2011, S. 40.

Der Mediävist Cohen postuliert in dem von ihm bereits 2000 herausgegebenen Band zu den ‚postcolonial middle ages‘<sup>47</sup> sehr überzeugend ‚the time of ‚always, already‘, an intermediacy that no narrative can pin to a single moment of history in its origin or end‘<sup>48</sup> und spricht in der Folge von einem ‚midcolonial‘.

Cohen reagiert hier auf die wiederholte Infragestellung der Bedeutung postkolonialer Kritik für die mediävistische Forschung. Diese Infragestellung beruft sich stets auf die Anachronizität postkolonialer Theoreme für mittelalterliche Kontexte. Schließlich habe es im Mittelalter keinen Kolonialismus gegeben. Oder ‚Rasse‘. Oder eben Feminismus.<sup>49</sup>

Diese Position des ‚midcolonial‘ greift wiederum Michaelis für ihre Zwecke auf, indem sie diese Gedankengänge für einen ‚Mittelfeminismus‘ stark macht. Sie argumentiert in ihrem an Cohens These angelehnten Aufsatz, „warum wir entgegen vieler Behauptungen noch immer nicht post- oder neo-, sondern vielmehr *mittelfeministisch* sind, ja sein sollten, warum der feministische Moment immer jetzt ist, und was dies alles über das Verhältnis einer germanistischen Mediävistin zu feministischen Theorien sagt.“<sup>50</sup> Zur Wortschöpfung *mittelfeministisch* ergänzt sie einleuchtend: „Die feministische Arbeit ist noch nicht getan *und* sie hat immer schon angefangen – auch im und am Mittelalter.“<sup>51</sup> Diesem Verständnis von *Mittelfeministisch* kann ich für mich besonders viel abgewinnen; leicht abgewandelt würde ich für eine nähere Bestimmbarkeit des Weiteren für *mittel[queer]feministisch* plädieren. Inhaltlich schließe ich mich den Ausführungen von Michaelis jedenfalls in allen Punkten an.

---

<sup>47</sup> The postcolonial Middle Ages. Hg. v. Jeffrey Jerome Cohen. New York: St. Martins’ Press 2000 (= The new Middle Ages).

<sup>48</sup> Jeffrey Jerome Cohen: Introduction Midcolonial. In: ebd., S. 3.

<sup>49</sup> Michaelis 2013, S. 144.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd.

## 2.2. Zielsetzung und Schwerpunkte der Analysen

Im Hinblick auf mein methodisches Vorgehen bedeutet das bisher Gesagte nun konkret: Ich strebe dezidiert ein *queeres/queerendes Close Reading*<sup>52</sup> einzelner Textpassagen an, ohne dabei jedoch den Blick auf das von der Editionsforchung konstruierte ‚Ganze‘ zu verlieren – womit neben dem Bezug zum restlichen überlieferten Frauenlob’schen Corpus, die jeweiligen Kon-/Intertexte innerhalb/zwischen der/den Dichtungen und auch die soziokulturellen bzw. sozialhistorischen Rahmenbedingungen für die Entstehung ebendieser Dichtungen mitgemeint sind.<sup>53</sup> Was den kulturhistorischen, ideengeschichtlichen Kontext des Corpus’ generell betrifft, so ist hier zusätzlich zum alltagsstrukturierenden, vorherrschenden Diskurs der Humoralpathologie – also der Lehre von den vier Körpersäften, denen die vier Elemente<sup>54</sup> entsprechend zugrunde liegen und die wiederum die vier menschlichen Grundtemperamente<sup>55</sup> bestimmen – vor allem auch der Minnediskurs entscheidend; diese Diskursfelder sind freilich nicht gänzlich voneinander getrennt zu betrachten.<sup>56</sup> Hierbei gestaltetet

---

<sup>52</sup> „In den literaturwissenschaftlichen *Queer Studies* hat sich eine hermeneutische Perspektive etabliert, die man als *Queer Reading* bezeichnet. Dabei handelt es sich um ein kritisches Lektüreverfahren, das heteronormative Oppositionen dekonstruiert und mithilfe textnaher Analyse (*close reading*) die expliziten und impliziten Spielräume des Begehrens in den Blick nimmt.“ Kraß 2015, S. 328.

<sup>53</sup> Weiterreichende diskursive Kontexte und Rahmenbedingungen für die Entstehung dieser Texte kann ich aber selbstredend nicht noch zusätzlich im Detail mitbehandeln. Ich möchte mir und meinen Leser\_innen nur immer wieder ins Bewusstsein rufen, dass es auch gewisse Gefahren für die Interpretation in sich birgt, wenn diese rahmenden Gegebenheiten und Bedingungen komplett ausgeblendet werden. Insbesondere bestimmte Diskursfelder, die zur Lebenszeit des Dichters aktuell und lebendig waren, dürfen meiner Ansicht nach nicht völlig außer Acht gelassen werden. Gleichzeitig dürfen auch nicht bestehende Stereotype vom ‚mittelalterlichen Denken‘ unkritisch fortgeschrieben werden; ‚das Mittelalter‘ ist immerhin ebenso eine Konstruktion wie ‚die Moderne‘ – und sowohl Vergangenheit als auch die Gegenwart als Erbin dieser vergangenen, fortgesponnenen, teils transformierten Diskurse weisen eine reiche Vielfältigkeit an Strängen auf, die bisweilen parallel verlaufen oder ineinander übergehen. Mit anderen Worten: „Das Mittelalter war wie die Moderne gekennzeichnet durch eine Kakophonie von Diskursen.“ Siehe hierzu den aufschlussreichen wie amüsanten Aufsatz von Caroline Bynum: Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin. In: *Historische Anthropologie* 5/1 (1996), S. 1-33; hier S. 6.

<sup>54</sup> Als die vier Elemente der westlich geprägten Elementenlehre gelten bekanntlich seit der Antike Feuer, Wasser, Erde und Luft. Für meine Ausarbeitung sind v. a. Feuer und Wasser als antagonistisches Elementenpaar von Interesse. Eine umfangreiche Einführung in diese Thematik geben Gernot Böhme u. Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: H. C. Beck 1996 zur Hand.

<sup>55</sup> Sanguiniker\_in (→ Blut), Choleriker\_in (→ gelbe Galle), Phlegmatiker\_in (→ Schleim), Melancholiker\_in (→ schwarze Galle).

<sup>56</sup> Dabei möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass Ausschnitte Frauenlob’scher Dichtung bereits eine Untersuchung unter einem ähnlichen, nämlich unter einem auf die hier genannten naturphilosophischen Grundlagen abzielenden Blickwinkel erfahren haben, wobei es der Autorin der Studie um eine andere Schwerpunktsetzung gegangen ist als mir, nämlich um den

sich der ‚mittelalterliche Blick‘<sup>57</sup> auf das Phänomen der Melancholie<sup>58</sup> als besonders relevant für meine Lektüren, vor allem in Hinsicht auf die von mir getroffene Auswahl der Minnelieder Frauenlobs. Außerdem sind mariologische Diskurstraditionen von besonderem Interesse, die literarisch vorrangig in Bibeldichtungen aller Art Eingang gefunden haben.

Das für die Lektüren herangezogene Textcorpus bilden die Minnelieder 1, 6 und 7 sowie das *masterpiece* Frauenlobs<sup>59</sup> schlechthin, der *Marienleich*. Die Auswahl der Textstellen für die textnahen Analysen folgt einem Set aus genauer zu untersuchenden Phänomenen, die sich meines Erachtens vortrefflich für eine queerende Untersuchung eignen und nachfolgend noch präziser beschrieben werden. Die weiter zugespitzte Fokussierung auf spezifische Textpassagen resultiert vornehmlich aus der begrenzt zur Verfügung stehenden Seitenanzahl bzw. zeitlichen Ressourcen, die für dieses Forschungsprojekt vorgesehen sind. Ergänzende Verweise auf weitere Texte Heinrichs von Meißen werden daher auch bewusst marginal gehalten; interessant für eine Zusammenschau wären in jedem Fall der *Minneleich*<sup>60</sup>, der *Kreuzleich*, das Streitgespräch *Minne und Welt*, weitere Lieder und auch Auszüge aus der Sangspruchdichtung.

In Zusammenhang mit der Frage nach der Auswahl und etwaigen, bereits genannten Aspekten, welche eine solche rechtfertigen wollen, drängt sich also die Frage nach der Beschaffenheit der zu untersuchenden Phänomene auf. Hier seien

---

Mikrokosmos-Gedanken, der wiederum untrennbar mit der Elementenlehre verbunden ist: Ruth Finckh: *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1999 (= Palaestra 306) – hierin das Kapitel „Der Gürtel der Elemente. Frauenlob“, S. 379-421.

<sup>57</sup> ‚Mittelalterlicher Blick‘ resp. ‚mittelalterliches Denken‘ steht in Anführungszeichen, da es ein solches – wie es der Ausdruck suggerieren mag – in einer einheitlichen Form wohl kaum gegeben hat, vgl. etwa Kurt Flasch: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin bis Machiavelli*. Stuttgart: Reclam 2000 (= Reclams Universalbibliothek 18103), S. 22.

<sup>58</sup> Vgl. dazu v. a. das Kapitel „Melancholie als naturphilosophisches Substrat und Diskursform“ in: Monika Zeiner: *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der „Scuola Siciliana“ und im „Dolce Stil Nuovo“*. Heidelberg: Winter 2006 (= Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 27), S. 19-69. Von den vier genannten Temperamenttypen fällt laut Zeiner bei der Melancholie (aus heutiger Sicht) auf, dass ihr kein tatsächlich auf physischer Ebene entsprechender Körpersaft zugeordnet wird.

<sup>59</sup> Vgl. Barbara Newman: *Frauenlob’s Song of Songs. A Medieval German Masterpiece. With the critical text of Karl Stackmann and a musical performance on CD by the Ensemble Sequentia directed by Barbara Thornton and Benjamin Bagby*. Pennsylvania State University 2006.

<sup>60</sup> Vgl. etwa den Aufsatz von Susanne Fritsch-Staar: *Androgynie und Geschlechterdifferenz. Zu Frauenlobs Minneleich*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 9/1 (1999), S. 57-71; sowie der Abschnitt „Der *Minneleich* und die Androgynie“ in: Michaela Wiesinger: *Mischungsverhältnisse. Naturwissenschaftliche Konzepte in der Literatur des 13. Jahrhunderts*. Universität Wien. Dissertation 2013, hier auf S. 245-263.

den (Re-)Lektüren vorausblickend einige Punkte genannt, welche meine Lese-/Deutungsprozesse maßgeblich leiten werden. Ich werde diese Momente hier in Komplexe gliedern, um eine bessere Übersichtlichkeit gewährleisten zu können; die Ineinanderverwobenheit der einzelnen Phänomene ergibt sich aber durch die Textgrundlage selbst, sodass sie nie vollkommen voneinander losgelöst betrachtet werden können. Als erstes bilden (innere/äußere) Augen, Sehsinn, optische Wahrnehmungslehre<sup>61</sup> in Kombination mit dem mittelalterlichen Minnediskurs einen bedeutenden Phänomenkomplex, wobei sich die Verbindung dieser Sphären insbesondere in der Konzeption der ‚Blickminne‘ niederschlägt. Als zweites kommt dem Moment der Fragmentierung der Figuren, allen voran des immer schon als ‚männlich‘ verfassten<sup>62</sup> minnenden Ichs in den Liedern, ein hoher Stellenwert zu. Damit verknüpft wird drittens dem Spiegel, etwaigen Spiegelungsprozessen und der Spiegelbildlichkeit als rhetorischer Strategie und zentraler Figuration in Frauenlobs Dichtung die Aufmerksamkeit geschenkt. In Hinsicht auf die Körperlichkeit(en)<sup>63</sup> der eingeführten Figuren werden Phänomene wie Penetration, Imprägnation, Inkorporation und damit einhergehende destabilisierende Vorgänge, die ein Innen versus Außen als grundlegende binäre Opposition verhandeln, thematisiert. Allgemein wird all diesen in den Fokus zu nehmenden Erscheinungen an der Textoberfläche als Dreh- und Angelpunkt der jeweiligen Subjektkonstitutionen sowie Figurenrelationen das zur Diskussion stehende (sexuelle) Begehren<sup>64</sup> vorangestellt. Das Zusammenwirken von Subjektformation und daran beteiligten Machtstrukturen sowie die Destabilisierung von Binaritäten, etwa durch

---

<sup>61</sup> Hierbei spielen v. a. antike und daran anknüpfende mittelalterliche Erklärungsversuche zur optischen Wahrnehmung eine tragende Rolle; die historisch bedeutendsten Theorien dazu hat Holger A. Pausch in folgendem Aufsatz prägnant zusammengefasst: Holger A. Pausch: Dialektik des Sehens: Beobachtungen zur Genealogie des Gesichts in der Literatur. In: Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Hg. v. Gerd Labrousse u. Dick van Stekelenburg. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999, S. 15-44; hier S. 22-26.

<sup>62</sup> Möglicherweise ebenso eine zu überdenkende Prämisse für eine queerende Auslegung?

<sup>63</sup> Dabei ist zu betonen, dass es nicht zulässig wäre, von ‚der einen mittelalterlichen‘ Konzeption einer wie auch immer gearteten Körperlichkeit zu sprechen: „Zu behaupten, mittelalterliche Ärzte, Rabbiner, Alchemisten, Prostituierte, Ammen, Laienprediger und Theologen hätten ‚eine einheitliche‘ Vorstellung von ‚dem Körper‘ gehabt, ist ungefähr so richtig wie die Behauptung, Charles Darwin, Beatrix Potter, ein Wilderer und der Dorfmetzger hätten ‚einen‘ Begriff von ‚dem Kaninchen‘ gehabt.“ Bynum 1996, S. 7.

<sup>64</sup> „Begehren ist ein Streben, Drängen, Ausgreifen des Selbst zum Anderen hin, das vor allem Anschein nach etwas mit ‚dem Körper‘ zu tun hat, und zwar mit Körper in beiden Bedeutungen, die sich in modernen Texten finden, also dem Körper als ‚Ort‘ und dem Körper als ‚Möglichkeit‘. [...] Körper sind sowohl Subjekt wie Objekt des Begehrens.“ Ebd., S. 11.

Offenlegung von Cross-Identifikationsbewegungen zwischen den Figuren und Entgrenzungs- bzw. Entdifferenzierungstendenzen, wird durchwegs als Leitfadenskomplex für die Lektüre gehandhabt werden.

Ein Blick auf die Forschungsgeschichte der vergangenen zwei Jahrhunderte macht den Wandel in der Wertung von Frauenlob und seinem Werk mehr als deutlich. Die allgemein etablierte Einstufung Frauenlobs als sonderbar, exzeptionell, grenzüberschreitend usw. bleibt dennoch über die Jahrhunderte hinweg recht konstant bestehen, nur die wertende Einfärbung verändert sich, zeichnet sich als eine bald positiv, bald negativ konnotierte aus. Von einer zutiefst pejorativen Charakterisierung<sup>65</sup> des Dichters und seiner Dichtung ist seit längerem in der Forschung kaum mehr eine Spur, höchstens ein Betonen des dem Werk inhärenten Provokationspotentials<sup>66</sup> durch die extrem anspruchsvolle Aufmachung und Komplexität<sup>67</sup> kann als Zeichen eines nicht ganz weichenden Unbehagens gedeutet werden. Gleichzeitig entsteht gerade dadurch nach wie vor (und immer wieder aufs Neue) ein enormes Interesse, eine packende Faszination an einer Auseinandersetzung mit Frauenlobs Texten. Die Ausnahmeposition des Dichters Heinrich von Meißen will/kann ihm seit jeher niemand streitig machen.<sup>68</sup>

Anhand eines in der bisherigen Forschung ohnehin als dermaßen verquer eingestuften Dichters und dessen sonderbaren Werks eine weiter verquerende Lektüre durchzuführen, sich mit einer queeren Lektürestategie einem mindestens so queer anmutendem Text(begehren)<sup>69</sup> zu befassen, mag wie einleitend bereits erwähnt vielleicht nicht unbedingt als die innovativste Idee erscheinen, doch wird gerade auf diesem Weg dem Werk Frauenlobs wohl am besten ‚gehuldigt‘. Daher denke ich: Mein Projekt ist schon fast eine Notwendigkeit. Ganz nach dem Motto: ‚Wenn du denkst, es geht nicht mehr

---

<sup>65</sup> Hierzu u. a. die Stichworte ‚Strudelköpfigkeit‘ und ‚Geisteskrankheit‘, vgl. Ludwig Pfannmüller: Frauenlobs *Marienleich*. Strassburg: Trübner 1913, hier v. a. S. VII, 14, 17 und 22.

<sup>66</sup> Vgl. Burghart Wachinger: Frauenlobs *Cantica canticorum*. In: Literatur, Artes und Philosophie. Hg. v. Burghart Wachinger u. Walter Haug. Tübingen: 1992 (= Furtuna vitrea 7), S. 23-43; hier S. 23.

<sup>67</sup> Vgl. Hübner 2008, S. 147.

<sup>68</sup> Und etwaige belegte Sängerkriege zu seinen Lebzeiten haben ihn wohl nur noch mehr herausgefordert, seine Exzeptionalität emphatisch hervorzukehren. Es geht mir hier auch nicht um eine hierarchische Kategorisierung oder um ein Vergleichen mit anderen Dichter\_innen/Werken.

<sup>69</sup> Kraß 2008.

(ver)que(e)rer... lies Frauenlob que(e)r.' Generell schließe ich mich all jenen Forscher\_innen an, die durch ihre akademischen/politischen Bestrebungen eine Öffnung der germanistischen Mediävistik für *Queer Theory* erreichen wollen und so spannende sowie provozierende Lesarten hervorbringen, welche sich auf ein insbesondere für die Philologien produktiv zu machendes, von poststrukturalistisch-postmodernen Theorien geprägtes Geschichtsverständnis<sup>70</sup> berufen. Schließlich offenbart sich die unaufhaltbare Tendenz, dass auch und vor allem in der Forschung alles in Bewegung ist und bleibt, und es sich immer wieder aufs Neue lohnt, bereits extensiv behandelte Texte/Autor\_innen einer Re-Lektüre zu unterziehen.

---

<sup>70</sup> Interessante Gedanken finden sich diesbezüglich auch bei Trinh, wie Babka formuliert: „Das Geschichten-Erzählen, das Stimmen Schreiben wird mit der westlichen Vorstellung einer Historiografie konterkariert, denn dort geht es um die Leitdifferenzen wahr/falsch, um klare Grenzziehungen zum Zwecke einer einzigen Wahrheit [...]“; Babka 2010, S. 20.

### 3. (Re-)Lektüren ausgewählter Texte

#### 3.1. *Minnelieder 1, 6, 7*

Die Minnelieder Heinrichs von Meißens<sup>71</sup> standen in der Forschung, insbesondere im Vergleich zum *Marienleich*, in der Vergangenheit lange Zeit immer etwas im Schatten der Leichs.<sup>72</sup> In die Göttinger Ausgabe wurden sieben Lieder als genuin Frauenlob'schen Ursprungs aufgenommen. Die Analyse der Lieder in Konnex mit einer anschließenden Untersuchung des bekanntesten Leichs Frauenlobs leistet somit eine innige Verschränkung von bisher weniger mit sehr intensiv rezipierter und (soweit möglich) interpretierter Textmaterie. Vor allem was die Metaphorik in den Liedern im Vergleich zum *Marienleich* betrifft, werden einige wichtige Parallelen erkennbar. Die Ich-Rollen werden hier jeweils in den Fokus gerückt. Im Folgenden werde ich zudem auf ein gegebenes ‚Ich‘ in den zu besprechenden Liedern hauptsächlich mit dem Begriff ‚Lied-Ich‘ referieren und auf Ausdrücke wie ‚Minne-Ich‘, ‚Minne-Subjekt‘ und ähnliche Termini zurückgreifen. Ausgespart wird aufgrund der komplexen Ich-Gestaltung(en) eine Diskussion zur Verwendbarkeit der Kategorie des ‚lyrischen Ichs‘ für Frauenlobs Lieder – eine Kategorie, für welche bereits im Hinblick auf andere Autoren, die dem späten Minnesang zugerechnet werden, durchaus affirmativ argumentiert wurde.<sup>73</sup>

Ein weiterer zentraler Terminus ist jener der ‚Minneherrin‘ – damit ist im Minnesang jene weibliche Figur gemeint, die entgegen dem traditionellen hierarchischen Geschlechterrollenverständnis, das in der Realität der betreffenden Zeit vorgeherrscht haben soll (und das mitnichten in der heutigen ‚postmodernen Zeit‘ überwunden ist), ‚dem Mann‘ als Werber gegenüber eine

---

<sup>71</sup> Die wichtigste Studie zu den Liedern hat bis dato Köbele mit ihrer Habilitationsschrift geliefert, die spannende Überlegungen bereitstellt, vgl. Susanne Köbele: *Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung*. Tübingen u. a.: Francke 2003 (= *Bibliotheca Germanica* 43).

<sup>72</sup> Vgl. Gisela Kornrumpf: *Konturen der Frauenlob-Überlieferung*. In: *Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986*. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= *Wolfram Studien* 10), S. 26-50; hier S. 26. Seitdem hat sich in der Forschung im Hinblick auf die Lieder natürlich bereits einiges getan (vgl. allen voran Köbele 2003).

<sup>73</sup> Vgl. Matthias Meyer: ‚Objektivierung als Subjektivierung‘. *Zum Sänger im späten Minnesang*. In: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißens 1995*. Hg. v. Elisabeth Andersen et al. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 185-199; v. a. S. 194-199. Eine genauere Auseinandersetzung mit dieser Problemlage muss im Zuge der vorliegenden Arbeit jedoch vornehmlich aus Platzgründen ausgespart werden.

(scheinbar?) übergeordnete Stellung einnimmt;<sup>74</sup> denn „in dieser Dichtung tritt sie als eine Herrin in Erscheinung, in deren Dienst sich der Liebende begibt. Die Werbung des Sängers um ihre Gunst rückt sie in eine Position der Macht.“<sup>75</sup> Wie sich die Stellung der Minneherrin tatsächlich gestaltet, inwieweit sie als machtvoll/handlungsmächtig oder überlegen gelten kann (und damit das gängige hierarchische Gefüge in eine Inversion überführen mag), wird in den nächsten Seiten noch eingehender zu erörtern sein. Die Beziehung zwischen dem Lied-Ich und der überwiegend indirekt als Imagination/Phantasma in den Liedern auftauchende Minneherrinnengestalt spielt die maßgebliche Rolle im Hinblick auf eine gender-/queertheoretische Beleuchtung der Lieder 1, 6 und 7.

---

<sup>74</sup> Vgl. Ingrid Kasten: Frauendienst. Artikel in: Sachwörterbuch der Mediävistik. Hg. v. Peter Dinzelbacher. Stuttgart: Kröner 1992 (= Kröners Taschenausgabe 477), S. 262.

<sup>75</sup> Andreas Kablitz: Die Minnedame. Herrschaft durch Schönheit. In: Mittelalterliche Menschenbilder. Hg. v. Martina Neumeyer. Regensburg: Pustet 2000, S. 79-118; hier S. 81.

### 3.1.1. Begehrende Blicke: zwischen innen und außen / aktiv und passiv

Beim Lesen der Minnelieder wird schnell die Bedeutung einer bestimmten Bewegung evident, nämlich jene von einem Außen in ein Innen hinein. Dies wird durch die sich entfaltenden Reflexionen des Lied-Ichs vor Augen geführt: Die *vrouwe-imago*<sup>76</sup> dringt auf einer *straze* ins Ich ein, bzw. in einen noch näher zu bestimmenden, vom Rest des ‚Gesamt-Ichs‘ loszulösenden Raum, und zerstört auf diesem Weg die zuvor vermeintlich vorhandene Integrität des sprechenden/singenden Ichs der Lieder. Oder anders betrachtet: Das sehnsuchtsvoll begehrende Gesamt-Ich holt die *imago* als Objekt seiner Begierde aktiv ins eigene Innere hinein und lässt wiederum diese selbst bisweilen als die aktive Instanz gelten. Wie diese Zuschreibung der Aktivität schwankt, und was daran als queer zu werten ist, soll in der weiteren Analyse noch genauer beobachtet werden.

Zunächst muss also diejenige Frage behandelt werden, die das jeweilige Lied-Ich selbst auch am meisten beschäftigt: Wie kommt die *vrouwe-imago* ins Herz des Ichs, und inwiefern handelt es sich dabei eigentlich noch um eine *vrouwe* oder ein *wip*? Wo verlaufen die Grenzen zwischen innen und außen, zwischen den einzelnen Ich-Instanzen, die an der Textoberfläche miteinander in Konflikt geraten? Bei der Konzeption der Minneinitiation und -entfaltung wird zweifellos der weiblichen Instanz ein konstitutiver Part zuteil. Hierbei scheint in weiterer Folge die Beschäftigung mit folgenden Fragestellungen unverzichtbar: Wie kommt die Minne in den Menschen, in das (stets als ein männlich gelesenes) Subjekt und damit in das Ich der Lieder? Worin können die Ursachen für ihre Entstehung liegen? Und wie gestaltet sich die Rolle der Frau bei diesem transformativen Prozess im Detail? Für die Betrachtung der Entstehung der Minne, die das Lied-Ich – wie sich zeigen wird – in einen zutiefst melancholischen Zustand versetzt, spielen insbesondere naturphilosophische Überlegungen eine wesentliche Rolle. Diese mit psychoanalytischen Konzepten in Beziehung zu setzen, hat bereits Zeiner als produktive Herangehensweise in ihren

---

<sup>76</sup> Ich wähle den Begriff der *vrouwe-imago* zur Beschreibung jener Gestalt, die das Ich der Lieder in einen melancholischen Zustand versetzt: Das Ich singt von einer weiblichen Figur, die körperlich nicht anwesend ist – der aus dem Lateinischen entlehnte Terminus *imago* verweist auf die Präsenz der Gestalt im mentalen Inneren des Ichs, wo sie wirksam ist, als Abstraktion und imaginär vergegenwärtigtes Wesen. Im Laufe der Lektüren wird die Begrifflichkeit noch weiter präzisiert.

Studien zu italienischen Dichtern des 13. Jahrhunderts vorgeführt.<sup>77</sup>

In den Minneliedern, die es im Rahmen dieser Arbeit zu besprechen gilt, kommt zwar keine antike mythologische Gottheit vor, die ostentativ die Liebespassion mittels Pfeil und Bogen in die Menschen gleichsam ‚hineinschießt‘,<sup>78</sup> wie es sonst häufig in mittelhochdeutscher Dichtung geschildert wird, dennoch wird beim Singen über die Minne, genauer über deren Entfaltung und Wirkung, auf ein poetisch-poetologisches Inventar zurückgegriffen, das zunächst stark an antik-ovidianisch inspirierte Vorstellungen erinnert.<sup>79</sup> Solche Ideen wurden vom 12. Jahrhundert an – in der sog. *aetas Ovidiana* – in mittelhochdeutscher Minnedichtung nachweislich intensiv rezipiert.<sup>80</sup> So wird beispielsweise auch bei Frauenlob die Personifikation der Minne mit der Liebesgöttin Aphrodite resp. mit ihrem römischen Pendant Venus eindeutig in Bezug gesetzt.<sup>81</sup>

Üblicherweise überlagern sich bei der Minneentfaltung vorrangig zwei *causae amoris*:<sup>82</sup> erstens die ‚übernatürliche‘, i. e. übermenschliche (jedoch auf den Menschen einwirkende), *causa* durch den Eingriff von Minnegottheiten, die zunehmend als allegorische Darstellung der kosmischen Kraft der Liebe

---

<sup>77</sup> Vgl. Zeiner 2006. In meiner Arbeit werden solche Referenzen zur Psychoanalyse als Kulturtheorie jedoch nur am Rande aufgezeigt. Zur Schaulust aus psychoanalytischer Sicht siehe etwa Ilka Quindeau: Verführung und Begehren. Die psychoanalytische Sexualtheorie nach Freud. Stuttgart: Klett-Cotta 2008, S. 66-69.

<sup>78</sup> ‚Frau Minne‘ wurde im Mittelalter sehr häufig in Analogie zu Amor als bewaffnete Liebesaggressorin konzipiert, vgl. Hildegard Elisabeth Keller: Gott im Visier. Zur Konstruktion allegorischer Weiblichkeit in Text und Bild beim Motiv der Liebesaggressorin. In: *Manlīchiu wîp, wîplīch man*. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. v. Ingrid Bennewitz u. Helmut Tervooren. Berlin: Erich Schmidt 1999 (= Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), S. 204-227; hier insbes. S. 205-210.

<sup>79</sup> Aus diesem Grund trifft Egidi bei ihrer Lied-Analyse vermutlich auch eine Wortwahl, die Anschluss an das Bild von der Liebesaggressorin Minne/*vrouwe* und vom Einfall der Liebe durch den Pfeil sucht: „der Mann ist das Objekt, die Frau das Medium des Wirkens der Minne, diese die allein agierende Instanz, die den Liebenden durch den Anblick weiblicher Schönheit besiegt bzw. die Blickpfeile der Frau durch seine Augen sendet, um sein Inneres zu verwunden“, siehe Margreth Egidi: Poetik der Unterscheidung. Zu Frauenlobs Liedern. In: Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mûgeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag. Hg. v. Jens Haustein u. Ralf-Henning Steinmetz. Freiburg (Schweiz): Universitätsverl. Freiburg 2002 (= *Scrinium Friburgense* 15), S. 103-124; hier S. 109. Warum ich dieser Ansicht nicht zur Gänze zustimmen kann, wird im Laufe meiner Ausführungen noch umfassend thematisiert werden.

<sup>80</sup> Vgl. Karl Stackmann: Ovid im deutschen Mittelalter. In: Ders.: Mittelalterliche Texte als Aufgabe. Kleine Schriften. Bd. 1. Hg. v. Jens Haustein. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1997, S. 26-50.

<sup>81</sup> In Lied 2 heißt es im ersten Stollen der letzten Strophe: *Ach, solt ich den apfel teilen, / den Paris der Minne gab* (XIV, 10, 1-2); vgl. dazu auch Köbele 2003, S. 63.

<sup>82</sup> Siehe dazu v. a. Schnell 1985, S. 254: „Die natürliche Ursache der Liebe, Schönheit, wird in ein anderes Darstellungsmodell, in dem eine ‚mythische‘ Liebesursache, die Minne, auftritt, eingebettet.“ Etwas Interessantes passiert dabei: „Ursache und Wirkung fallen zusammen“.

herangezogen werden, und zweitens die ‚natürliche‘ *causa* durch das Erblicken einer überaus schönen, attraktiven, begehrenswerten Gestalt.<sup>83</sup> Letzterer Ursache kommt in meiner Analyse am meisten Gewicht zu.<sup>84</sup> Das *schouwen* steht bei Frauenlob stets am Beginn der Minneerfahrung und damit auch im Zentrum seiner Minnelieder. Die Augen gelten folglich als die ‚Organe des Minnens‘ schlechthin: Durch sie hindurch kommt – so wird der Eindruck erweckt – das strahlend helle, lichterfüllte Bild der geschauten Gestalt in den/die bald von Minne Überfallene/n hinein – wie es die *mut*-Instanz im ersten Lied veranschaulicht:

[...] *din ougen han sich uf geslozzen,*  
*durch die gat ein straze her,*  
*Die git sie uns nach unser ger.* (XIV, 5, 4-6)

Der Pfad, der von einem Außen- in einen Innenraum führt, bringt dem *mut* die weibliche Gestalt ganz so, wie der begehrende *mut* sich das wünscht. Mit dem Sehsinn kann das Subjekt im Außen das Objekt seiner Begierde durch dessen Blick erfassen, was hier eine Begegnung mit einer schönen Dame in der fiktiven Lied-Welt<sup>85</sup> impliziert, von der aber nichts Genaueres ausgesagt wird. Sobald das Minne-Ich wie beispielsweise in Lied 1 ‚bei sich alleine‘ (*Swenn ich aleine bin bi mir*, XIV, 3, 1) und damit sowohl von der Gesellschaft als auch von der angebeteten Minneherrin räumlich getrennt ist, greift es mithilfe seiner Gedächtnisleistung auf das von außen eingedrungene und memorierte Bild zurück. Dieses ist in weiterer Folge als eine inner-mentale Repräsentanz zu denken, die in der geistigen Vorstellung des Lied-Ichs jedoch weiterhin den Status einer lyrisch-realen<sup>86</sup> weiblichen Gestalt innehat, und ferner als begehrtes Minneobjekt eingefordert wird. Das dies unweigerlich problematisch wird, liegt auf der Hand. Es muss somit auch zunächst zwischen einem ‚Blick nach außen‘ und einem ‚Blick nach innen‘ differenziert werden – eine Unterscheidung, die der personifizierte *mut* des Ichs, der aus der Perspektive des Lied-Ichs als unliebsamer Gesprächspartner fungiert, selbst in Lied 1 expliziert: *bi uns hie inne*

---

<sup>83</sup> Zur ‚Blickminne‘ vgl. ebd., S. 241-274.

<sup>84</sup> Damit bin ich nicht alleine, siehe z. B. Eva B. Scheer: *Daz geschach mir durch ein schouwen: Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob*. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1990.

<sup>85</sup> Vgl. Egidi 2002, S. 107.

<sup>86</sup> Den Begriff der ‚lyrisch-realen Figur‘ übernehme ich von Bühler, vgl. Harald Bühler: Zur Gestaltung des lyrischen Ichs bei Cavalcanti und Frauenlob. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram-Studien 10), S. 179-189; hier S. 183.

wird einem *du daruze bi dir* (XIV, 3, 4-5) kontrastiv gegenübergestellt. Zugleich wird verdeutlicht, dass der so eingeführte Innenraum ein Raum der Vielheit ist, während das ‚Draußen‘ des (Gesamt-)Ichs als Einheit bezeichnet wird.<sup>87</sup>

An diese Innen-Außen-Unterscheidung schließt zudem klar jene Vorstellung der lateinisch-christlichen Tradition an, wonach „es außer den leiblichen Augen (*oculi carnis*) auch Augen des Herzens (*oculi cordis*) gibt“<sup>88</sup>. Analog zu diesen zwei Arten von Augen (und damit differenten Blicken) werden nun die „Frau in der Wirklichkeit und die imaginierte Frau, die im Herzen des Minnenden wohnt“<sup>89</sup> entworfen: Eine physisch-reale weibliche Instanz im ‚Außen‘ der lyrisch-fiktiven Welt, die in der je-aktuellen Lied-Situation überwiegend (oder gar zur Gänze?) nicht (mehr) physisch gegenwärtig ist, wird weitestgehend abgelöst durch ihre mental-bildliche Repräsentanz in der ‚Innenwelt‘, welche dem Lied-Ich jedoch ärgerlicherweise genauso wenig zugänglich erscheint. Diese Objektrepräsentanz verbündet sich, vom Minne-Ich imaginiert als aktives Subjekt, mit dem *mut* des Ichs und nistet sich so aus der Ich-Perspektive im Zentrum von ebendiesem Gesamt-Ich ein.

Die für die Internalisation des Frauen(ab)bildes notwendigen *oculi carnis* gelten „als Vermittler zwischen sichtbarer Welt und der menschlichen Seele (Herz) als Sitz des Erkenntnisvermögens (und Strebevermögens)“<sup>90</sup> und sind einer in der Antike und im Mittelalter weit verbreiteten Ansicht zufolge als Lichtquelle und lichtähnliche Organe in einem zu denken.<sup>91</sup> Licht wurde überdies mit dem Element Feuer gleichgesetzt; beides dient in diesem Kontext außerdem

---

<sup>87</sup> Eine Aufschlüsselung in eine duale Konstruktion von Körper (außen) und mentale Kräfte (innen) klingt hier an. Ob eine Annahme eines solchen Dualismus jedoch zulässig ist, bleibt fragwürdig. Klar ist, dass Differenzen vorliegen, die in den Liedern produktiv umgesetzt werden. Bynum 1996, S. 17 zeigt in ihrem Aufsatz, „daß es in Antike und Mittelalter hochgradig abstrakte Definitionen des Begriffs Verkörperung gab, die (was immer man davon halten mag) genauso radikal verschieden von einer Auffassung des Körpers als ‚Stoff‘ oder ‚Materialität‘ sind wie Judith Butlers Theorien.“ Sie betont als Fazit auf S. 32 „die in jeder Periode herrschende Vielfalt. Mittelalterliche Schriften über ‚corpus‘ oder ‚caro‘ – oder auch ‚materia‘ und ‚tellus‘ – waren so vielfältig und multivalent wie die Varianten der Diskurse über den Körper in der Moderne.“

<sup>88</sup> Schnell 1985, S. 276.

<sup>89</sup> Scheer 1990, S. 197.

<sup>90</sup> Schnell, 1985, S. 243.

<sup>91</sup> Diese Ansicht reicht auf den Vorsokratiker Empedokles zurück, welcher der Ansicht war, dass alles aus den vier Elementen bestehe und Gleiches immer von Gleichem wahrgenommen werde, vgl. etwa Günther Kebeck: Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit. Regensburg: Schnell u. Steiner 2006, hierin ist das Kapitel „Emission und Rezeption. Modelle menschlichen Sehens“ von besonderem Interesse, S. 59-70; vgl. hier S. 61.

als Synonym für die Sonne et vice versa.<sup>92</sup> In Bezug auf mittelalterliche Konzepte im Bereich der Wahrnehmungsphysiologie lag historisch betrachtet über einen langen Zeitraum hinweg keine einheitliche Lehre vor:

Über den Sehvorgang selbst kursierten im 12. Jh. vier unterschiedliche Auffassungen: a) die Seele erkennt die Gestalten der Außenwelt durch die Augen wie durch Fenster; b) die Abbilder der Gestalten der Außenwelt kommen mit der Luft an die Augen heran (Abbildtheorie); c) die Abbilder der Dinge begegnen auf halbem Weg der Sehkraft, dem Sehstrahl, dem *spiritus visibilis*, von dem sie aufgenommen und zur Seele zugetragen werden; d) der Sehstrahl (*spiritus visibilis*) als Tastorgan des Auges gelangt bis zum Gegenstand selbst und kehrt mit dem Bilde zurück. Oft folgte man der letzten Annahme.<sup>93</sup>

Eben diese letzten beiden Annahmen, von denen hier die Rede ist, entsprechen in etwa der platonischen Lehre vom Sehen, wie sie im Dialog *Timaios*<sup>94</sup> ausgeführt wird. Für ein besseres Verständnis halte ich einen kurzen Exkurs zu wahrnehmungsphysiologischen Überlegungen für erstrebenswert: In der im *Timaios* von Platon ausgebreiteten Argumentation wird „die passiv-sekundäre Rezeptivität des Auges bei den Atomisten [...] in einen aktiv-primären Extramissionsvorgang umgestaltet“<sup>95</sup>. Erklärt wird diese Hypothese ferner vornehmlich durch die wirklichkeitsformierende Beschaffenheit der vier Elemente, aus denen sich der gesamte sublunare kosmische Raum zusammensetzt und denen jeweils geometrische Formen, die sog. „platonischen Körper“<sup>96</sup>, zugeordnet werden. Das Feuerelement und dessen geometrische Form, eine Pyramide<sup>97</sup>, spielen hierbei die zentrale Rolle, denn Feuer kann sich durch seine enorme Leichtigkeit in Relation zu den anderen Elementen und durch seine spitze Form nicht nur am schnellsten fortbewegen, sondern es kann auch potentiell alles durchdringen.<sup>98</sup> Von diesen Überlegungen ausgehend wird die Theorie des Sehens bei Platon weiter entfaltet, was zur Konsequenz hat, dass der Sehvorgang an sich als ein aktives Aussenden von Lichtstrahlen aufgefasst wird –

---

<sup>92</sup> In Lied 3 werden die Augen der geliebten Figur z. B. als *zwo sunnen* bezeichnet, was auf die Sonnenhaftigkeit (Feuerartigkeit) der Augen hinweist. Vgl. Scheer 1990, S. 189.

<sup>93</sup> Schnell 1985, S. 243.

<sup>94</sup> Der *Timaios*: einer der wenigen sokratischen Dialoge, die dem lateinisch-christlichen Mittelalter als Platon-Lektürestoff zur Verfügung standen, siehe Flasch 2000, S. 364: „Man kannte den platonischen *Menon*, den *Phaidon*, den *Timaios* und – relativ spät – den *Parmenides*. Das heißt: Von diesen Texten gab es lateinische Übersetzungen.“ Der *Timaios* war ein außerordentlich bedeutsamer Text für diese Zeit, vgl. dazu auch Böhme u. Böhme 1996, S. 100.

<sup>95</sup> Pausch 1999, S. 23-24.

<sup>96</sup> Zur Veranschaulichung siehe bspw. die Abb. der platonischen Körper bei Böhme u. Böhme 1996, S. 103.

<sup>97</sup> Vgl. John E. Murdoch: *Album of Science. Antiquity and the Middle Ages*. New York: Scribner 1984, S. 346.

<sup>98</sup> Vgl. Böhme u. Böhme 1996, S. 111.

Sehstrahlen, die je nach Intensität des Blicks nicht nur zu einem ‚visuellen Abtasten‘ einer Objektoberfläche, sondern vielleicht sogar zur gänzlichen Durchdringung sowie zu möglicherweise daraus resultierenden Verbrennungen des Gegenübers führen könnten, gleichsam als würde die als Minne/Liebe bezeichneten Begehrensempfindungen wie ein Blitz im begehrten Objekt einschlagen. Dieser Logik zufolge müsste durch den begehrenden Blick eines aktiven Subjekts das anvisierte Objekt mit Liebesfeuer affiziert werden, was in den Liedern aber offenkundig nicht der Fall ist.

Diese Überlegungen im Hinterkopf behaltend schwenke ich nun den Fokus auf die Frauenlob’schen Lieder zurück: In Bezug auf das Betrachten der weiblichen Gestalt mithilfe der optischen Sinnesorgane, den *oculi carnis*, können die unterschiedlichen wahrnehmungsphysiologischen Erklärungsmodelle für das Lied-Ich nun je nach theoretischem Zugang Unterschiedliches bedeuten, z. B. dass durch Lichteinfluss das strahlend schöne Abbild von außen durch das Medium der Luft an die Augen des Subjekts herankommt (das entspräche wohl am ehesten der Abbildtheorie).<sup>99</sup> Damit wäre die Wahrnehmung sowie das Verhalten des Lied-Ichs als höchst passiv zu deuten. Minne ist dann etwas, das mit ihm passiert, ohne eigenes Zutun – weder aufseiten des rezeptiven Pols noch aufseiten der schönen Gestalt, deren Bild quasi durch die Luft wandert, ist dann eine eindeutige Aktivität auszumachen. Die *oculi* können sich immerhin nicht gegen hereinkommende Bilder versperren, genauso wenig wie eine schöne Gestalt verhindern könnte, als solche gesehen zu werden. Ihre Sichtbarkeit ist nichts, das sie bewusst steuern könnte.

Die in den Liedern beschriebene Blickbewegung und der damit einhergehende Vorgang des Sich-Verliebens kann meiner Ansicht nach mit der platonisch

---

<sup>99</sup> Da im 13. Jh. eine weitreichende Aristoteles-Rezeption im lateinisch-christlichen Westen durch arabischen Einfluss ermöglicht worden ist, liegt zugegebenermaßen die Annahme nahe, dass zu dieser Zeit auch die Intromissionslehre zusammen mit anderen naturphilosophischen Ansichtsweisen aristotelischen Ursprungs einen regen Aufschwung erfahren hat. Diese Meinung teilt u. a. auch Zeiner, die weitgehend davon ausgeht, dass im 13. Jh. endgültig die euklidisch-platonischen Optikvorstellungen von der aristotelischen Theorie abgelöst worden seien; in der Konsequenz versteht sie unter der Frau als visuellem Eindruck ein ‚indirektes‘ Agens, da die Augen des Mannes rein rezeptiv-passiv seien. Vgl. Zeiner 2006, S. 78-85. Ich gehe für meine Interpretation von platonisch geprägten Anschauungen aus, nicht nur, weil meines Erachtens ein passenderes Analyseinstrument darstellen, sondern auch weil ich es für sehr unwahrscheinlich halte, dass im 13. Jh. bereits ältere Erklärungsmodelle und (neu-)platonisches Gedankengut vollkommen verdrängt worden sind, vgl. dazu Flasch 2000, S. 365-366. Außerdem: „Einen ‚reinen‘ Aristotelismus oder einen ‚reinen‘ Platonismus kann man im Mittelalter nirgends finden“, siehe ebd., S. 366.

geprägten Emissionstheorie<sup>100</sup> produktiv zusammengelesen werden, zumindest in einer ersten Annäherung. Hier führt die Bewegung der Strahlen ausgehend vom begehrenden (jedoch passiven) Subjekt hin zum beehrten (ebenso passiven) Objekt und als letzte Station in das Subjektinnere, in die gesetzte Mitte des Lied-Ichs, nämlich in das Herz, welches im Mittelalter zunehmend als zentraler Sitz der Persönlichkeit angesehen wurde.<sup>101</sup> Dort (oder doch im Kopf?<sup>102</sup>) erfolgt sodann die Verarbeitung des Gesehenen oder es geschieht sogar noch mehr: Das Lichtbild, nach dem die Sehstrahlen des Subjekts ausgesendet wurden, dringt wie ein Pfeil in das Ich ein. Die Pfeilspitze ist wiederum in Analogie zum geometrischen Feuerkörper pyramidenförmig gebaut. So kann das durch den Sehprozess gewonnene Bild der schönen Gestalt in das Herz des Ichs ‚einbrechen‘<sup>103</sup>. Durch diese Penetration wird zugleich das schlagartige Entrücken der als Kern konzipierten Ich-Instanz aus dem ihm zustehenden Aufenthaltsort verursacht. Dieser Vorgang kann zudem ein brennendes Empfinden hervorrufen, was in der Konsequenz als ‚Minnefeuer‘ bezeichnet wird. Besonders im arabischen Raum wurde von Medizinern zum Zwecke der Beseitigung eines solchen unangenehmen, da unbefriedigten sexuellen Begehrens schlicht der Koitus empfohlen<sup>104</sup> – natürlich ein gut gemeinter Ratschlag, der in den Liedern Frauenlobs offenbar keine wirkliche Option darstellen kann.

Wird dieser eben besprochenen Auffassung gefolgt, so sehe ich mich anschließend vor die Frage gestellt: Wohin wird dann das Ich als der ‚substantielle Kern der Person‘, sofern er denn existiert, entrückt? Hieran wird sehr deutlich, dass die Verortung einer Minneherrin – wenn auch in Form eines bloßen Bildes – untrennbar mit der Frage nach der Lokalisation des Minnesubjekts selbst verbunden ist. Durch das als nicht unbedingt angenehm empfundene Eindringen des wunderbar schön anzusehenden Frauen-Bildes passiert etwas mit dem vormals als Einheit gesetzten Ich: Es verhält sich gerade so, als ob ein ‚Teil‘ (womöglich der alles bestimmende Kern) der Gesamt-Ich-

---

<sup>100</sup> Vgl. Kebeck 2006, S. 61.

<sup>101</sup> Vgl. Michael Hübl: Herz. Artikel in: Sachwörterbuch der Mediävistik 1992, S. 349: Das Herz „gilt im MA als das innere Zentrum d. Menschen: Geistige, emotionale u. phys. Energien werden dort gesteuert; es ist ausschlaggebend für Charakter u. Verhalten.“

<sup>102</sup> In liebetheoretischer Hinsicht ist hier das Herz, in wahrnehmungsphysiologischer Hinsicht ist wohl der Kopf jeweils als der Lokus der Verarbeitung zu denken.

<sup>103</sup> Damit lässt sich auch die Brücke zur ovidianischen Minnekonzeption schlagen, der gemäß Amor den Liebespfeil ins Innere der Menschen zielend abfeuert.

<sup>104</sup> Vgl. bspw. Zeiner 2006, S. 35.

Instanz, die sich somit als ein Komplex aus einzelnen Teil-Ich-Instanzen zu begreifen scheint, durch das Eindringen der Dame ‚herausfällt‘ aus dem für ihn vorhergesehenen Lokus.<sup>105</sup> Das Kern-Ich wird verdrängt aus seinem ‚Daheim‘ und gibt sich daher als hilflos, obdachlos und verloren – wie es in Lied 6 selbst so verzweifelt feststellt: *Ich suchte mich, / da vant ich min da heime nicht* (XIV,28,1-2). Eine Erlösung sieht das Ich in der lustbringenden, den Minneschmerz lindernden Liebesbegegnung mit der Schönen. Zu dieser Erlösung kommt es freilich nicht; sie bleibt utopisch.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf das eben Dargelegte zurückblicken und kritisch nachfragen: Kann hier nun die schöne Gestalt – gleichsam ein körperloses Bild von einer lyrisch-realen Minneherrin durch den Wahrnehmungsprozess abstrahiert – als jene aktive Instanz gedeutet werden, die gemäß ihrer selbstständig gefassten Intention das männliche, als passiv beschriebene Subjekt-Objekt geradezu gewaltsam penetriert und so den augenscheinlichen Ich-Verlust des bisher als Mann gelesenen Minne-Ichs zu verantworten hat?<sup>106</sup> Das klingt für mich nicht plausibel. Das minnebetroffene Ich stellt seine Erfahrung bisweilen so dar, das ist sicherlich richtig, und doch relativiert es teilweise selbst diese Schuldzuweisung an das *wip*, wie beispielsweise in Lied 1, wo das Ich feststellt, dass der eigentliche Grund für sein Leid *min ir gedenken* (XIV,2,3) sei, also das eigene obsessive Denken an sie. Und diese Obsession nimmt – wie schon zuvor dargelegt – mit der kognitiven Verarbeitung des visuell Wahrgenommenen ihren Anfang.

---

<sup>105</sup> Die Suche nach der Schönen geht Hand in Hand mit der Suche nach sich selbst; die Frage nach der Verortung der Dame wird mit der Frage nach der Verortung des Selbst liederübergreifend (vgl. XIV,3,1-2 und XIV,28,5) verknüpft, sodass die gegenseitige Abhängigkeit evident wird.

<sup>106</sup> Diese Frage würden doch einige Forscher\_innen mit einem ‚Ja‘ beantworten; drei Beispiele seien an dieser Stelle genannt: Vgl. etwa Egidi 2002. Zu Lied 3 siehe Scheer 1990, S. 187-188: „Wie der Mann bei der Vereinigung mit der Geliebten in diese eindringt, so dringt die Frau durch die Augen des Mannes in sein Inneres ein.“ In Bezug auf den Beginn von Lied 6 äußert sich Annette Gerok-Reiter in ähnlicher Weise: „Alle Aktivität geht von der Dame aus. [...] Damit hat sich die traditionelle Werbungsrichtung, die vom Werbenden zur unerreichbaren Dame hinverläuft, radikal umgekehrt, erscheint als Inversionsbewegung“, siehe Annette Gerok-Reiter: Sprachspiel und Differenz. Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6. In: „Texte zum Sprechen bringen“. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappler. Hg. v. Christiane Ackermann u. Ulrich Barton unter Mitarb. v. Anne Auditor u. Susanne Borgards. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 89-106; hier S. 94. Klar, eine derartige Inversion der traditionellen Werbeschemata, die eine vom jeweiligen Gender abhängige Handlung/Nicht-Handlung vorschreiben, erweist sich zunächst als interessante Lesart, wenn es wie hier um gender-/queertheoretische Analysen geht. Eine solche Lektüre ist sicherlich auch möglich und behält teils ein subversives Potential inne. Andere queerende Herangehensweise versprechen jedoch womöglich mehr subversives Potential.

Das Lied-Ich ist allem Anschein nach konzipiert als ein verbender, sich nach der auserkorenen Minneherrin verzehrender Mann, der das Objekt seiner Begierde nicht erreichen kann und seinen Schmerz über die Abwesenheit der Dame, die seine Liebe offenbar unerwidert lassen muss, in den elaborierten Reflexionen, die in Versen verpackt lesbar/hörbar werden, zu verarbeiten sucht. Somit entsprechen die Lieder auch dem poetologisch-konzeptionellen Modell der hohen Minne.<sup>107</sup> Die Hoffnung des Lied-Ichs zielt konkret auf die körperliche Vereinigung mit der physischen, lyrisch-realen Gestalt, die ihm in der Gegenwart der Liedsituationen immer schon optisch entzogen ist. Das begehrend-verbende Minne-Ich kann sie dann weder mit den *oculi carnis* visuell wahrnehmen, noch kann es mit ihr plaudern oder sie gar küssen – nach einer physischen Begegnung mit der geliebten/begehrten Gestalt (aus einer gewissen Distanz versteht sich), wohl von kaum längerer Dauer als einem flüchtigen Augen-Blick, der nun in der Vergangenheit liegt und nicht wiederherstellbar scheint, sieht sich das Lied-Ich gleichsam wieder auf ‚Stufe null‘ der *quinque lineae amoris* – der fünf Stufen der Liebe also<sup>108</sup> – zurückgeworfen.

Wenn nun dieses abgewiesene/sich selbst ins Abseits stellende Lied-Ich die Entstehung der (offenkundig einseitigen) Minne/Begierde aus seiner individuell-persönlichen Sicht – unter Zuhilfenahme höchst konventioneller Ausdrücke für sein Minneleiden – wiedergibt und in seiner Reflexion ‚die Frau‘ – oder besser: das Bild, welches das Ich womöglich von der Frau gleichsam mental ‚abphotographiert‘ hat bzw. sich nach seinen Wünschen und auch Ängsten quasi zurechtschneidert – zuweilen als die aktive, intrudierende und unwillkommene Stürmerin seiner Brust darstellen möchte,<sup>109</sup> wirkt das aus einer Außenperspektive nicht gerade überzeugend oder einleuchtend; für das Ich wird so sein Minneleid erklärbar. Es kann sich von außen betrachtet also höchstens um einen reflektierten Wunsch oder um eine Projektion des eigenen Verlangens

---

<sup>107</sup> Vgl. Burghart Wachinger: Hohe Minne um 1300. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram-Studien 10), S. 135-150; hier S. 144.

<sup>108</sup> Vgl. Schnell 1985, S. 241: „Daß die Liebe mit den Augen beginnt, war der Antike und dem Mittelalter eine vertraute Vorstellung. Daran erinnert allein schon der weitverbreitete Topos von den fünf Stufen der Liebe (*quinque lineae amoris*): *prima visus, secunda alloqui, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus* (die erste Stufe des Sehens, die zweite des Sprechens, die dritte des Berührens, die vierte des Küssens, die fünfte der Vereinigung).“

<sup>109</sup> Nicht immer relativiert das Lied-Ich, was es über die Minnedame-Imago urteilt, z. B. am Beginn von Lied 6: *Mir ist ein wip / so nahen durch die ougen min / gebrochen in daz herze.* (XIV,26,1-3) Und weiter: *Des mus min lip / von schulden ir gefangen sin* (XIV,26,6-7).

handeln. Die Vorstellung, dass eine *vrouwe* durch intrudierend-begehrende Blicke ihre Liebes-Initiative an den Tag legt und sodann dem Ich auf diesem Wege ihr Interesse an ihm mitteilt, ist aufgrund fehlender Hinweise im Text nicht ganz ernst zu nehmen und bleibt wie so vieles in den Liedern auf der Ebene jener, in der schmerzlich empfundenen Einsamkeit geborenen Vorstellungen, die von außenstehender Position nicht selten wie sich fortspinnende Wahnvorstellungen anmuten.

In Hinsicht auf die bereits angesprochene Emissionstheorie ist hier nun folgendes Detail von Relevanz: Um das Internalisieren des Bildes von der lyrisch-realen Minneherrin-Figur einzuleiten, senden die Augen des Lied-Ichs auf Wunsch des Herzens selbst Lichtstrahlen aktiv aus, welche auf die Oberfläche der Frau treffen, von dieser gleichsam einen Abdruck nehmen und als ‚Photokopie‘ wieder zurückbringen zum Ausgangspunkt – dem begehrenden Ich. Der Weg des so gewonnenen Bildes, das ich hier als *imago* verstehe, bahnt sich direkt zum Herzen des Lied-Subjektes vor, wo es sich dauerhaft einnistet und das Ich durch ihren unerreichbaren Status in mehrfacher Hinsicht quält. Dieser Erklärungsversuch kommt übrigens an einem unausweichlichen Paradoxon nicht vorbei: Der Wunsch, die schöne Gestalt anzusehen, muss schon im Inneren existieren, bevor das Ich ihr Bild überhaupt inkorporieren kann. Dies wird sogar in einem Lied indirekt thematisiert: In der ersten Strophe von Lied 7 stellt das betroffene Ich eine Frage an die *vrouwe-imago*:<sup>110</sup> *waz wiltu suchen in so sendem herzen? / du vindest da niur trüben mut* (XIV,31,2-3). Dieser Logik folgend verzehrt sich das (vor-reflektive) Ich-Herz nach der Minnedame bereits zu einem Zeitpunkt, bevor ihr Bild bei ihm überhaupt erst angekommen ist. Wie dieser Wunsch dort eingepflanzt worden sein mag und weshalb, kann ergo auch mit diesem Ansatz nicht gelöst werden. Die Antworten hierauf bleiben wohl im Enigma der Minne verborgen.<sup>111</sup> Jedenfalls wird das Lied-Subjekt, welches das Bild der Schönen in sich hineinträgt, nicht als ein aktiv-penetrierendes, offensiv agierendes geschildert, obgleich das Ich bisweilen so etwas wie eine doppelte Penetration anstrebt: erstens das metaphorische Eindringen ins herbeigesehnte

---

<sup>110</sup> Wachinger meint, diese Frage sei ein „erschreckter Anruf an die Geliebte selbst“, aber „gemeint ist nicht die reale Umarmung, sondern das innere Umklammertwerden durch das Bild der Dame“, siehe Wachinger 1986, S. 147.

<sup>111</sup> In Lied 3 meint das Ich selbst, das Ansehen alleine könne keine ernste Erklärung für die Liebesentstehung sein: *Minne, daz sint dine schulde, / sol ich durch ein angesichte / immer in so kummer tragenden sorgen sin* (XIV,14,1-3).

Gegenüber samt Einnahme des Herzens der Angebeteten, sodass die Minne nicht einseitig bleibt, sowie zweitens die geschlechtliche Vereinigung und damit die tatsächliche, physische Penetration der lyrisch-realen Figur. Doch die einzige Penetration, die vom Text de facto verhandelt wird, ist die imaginierte Penetration des Ichs: Es wird in passiver Manier von einem Bild penetriert, welches das Ich im Anschluss inkorporiert in sich behält.

Über die Wünsche und generell über die Gedankengänge der heiß begehrten weiblich gelesenen Figur, von welcher das Ich bisweilen in höchsten Tönen schwärmt, ist nichts Genaueres bekannt. Es wird nicht einmal zumindest aus der Perspektive des Lied-Ichs darüber spekulativ sinniert, wie sie, als die notwendige zweite Person in dem Minnegefüge, denkt und was sie will. Das Minne-Ich ist in den hier besprochenen Sequenzen immerzu alleine ‚mit sich‘ und kann sich seinen Phantasien und den daraus geborenen wahnhaften Scheinvisionen zur Gänze hingeben, was dementsprechend auch als eine Art Ersatzhandlung gesehen werden kann.<sup>112</sup> Das binäre, heteronormative Konstrukt der minnenden, gegengeschlechtlichen Geliebten wird auf diesem Wege genau genommen umgangen, da die Installation eines der Norm entsprechenden, durch die Institution der Ehe verbundenen Paares komplett ausgeschlossen wird. Die binären gegenderten Differenzen werden dennoch zum Teil beibehalten und in das reflektierende Subjekt selbst eingeschrieben. So lässt sich die dialogische Gestaltung der Lieder erklären. Die anonyme *vrouwe* kann als *imago*, die der Ausgangspunkt für phantasiegesteuerte Überformungen ist, folglich alle möglichen Rollen annehmen, die das Ich ihr zuweist: Die *imago* kann letztlich für jede Figur stehen, mit der eine außereheliche, nicht auf Reproduktion abzielende Verbindung<sup>113</sup> herbeigeseht wird, und zwar in Form von sexuellen Handlungen, die das Minneleiden des Ichs beseitigen könnten, die jedoch (das wäre in einer Tradition der *Hohen Minne* ja auch undenkbar) an der Textoberfläche unausgesprochen bleiben. Dazu zählen potentiell auch Normen überschreitende, da gleichgeschlechtliche Handlungen. Was, wenn das Ich der Lieder ‚homosexuelles Begehren‘ empfindet, dem es niemals nachgehen kann, das nie zur Erfüllung kommt, da die gesellschaftliche Ordnung dies vehement untersagt? Durch die äußerst abstrakt gehaltene dichterisch-rhetorische Ausgestaltung der

---

<sup>112</sup> Vgl. auch Scheer 1990, S. 187.

<sup>113</sup> Zum Reproduktionsdispositiv vgl. Michaelis 2011, S. 51.

*imago* ist eine solche Deutung immerhin möglich.

Bisher wurden sowohl die Entstehung der Minne in Abhängigkeit von der optischen Wahrnehmung der schönen Gestalt durch das Lied-Subjekt als auch die dabei involvierten Abstraktionsprozesse beleuchtet. Daran anschließend möchte ich mich nun der rhetorischen Ausgestaltung ebendieser *imago* widmen. Wie wird auf die Minneherrin resp. auf die Imagination von ihr referiert? Welche Metaphern dienen dabei vorrangig der Charakterisierung – welchen Einfluss üben dabei Vorstellungen aus dem Kontext der Elementenlehre aus? Und welche Leerstellen oder verschwiegenen Momente lassen eine queerende Deutung zu? Wenn es etwa in Lied 1 aus der Perspektive des Minnesubjektes heißt, Gott soll *mines herzen wirt* und *miner hohen selden minniglichen gast* (XIV,1,1-2) grüßen, so ist mit diesen beiden einander kontrastierenden Ausdrücken jene Gestalt gemeint, die sich *sus sigehaft* (XIV,1,12) im imaginierten Minnekampf gegen das Lied-Ich erwiesen hat. Obschon dieser weiblichen Instanz hier scheinbar eine überlegene, aktive Rolle zukommt, wird dies sogleich korrigiert: Sie trägt eigentlich keine Schuld – zwar siegt sie gegen das Ich, doch ihr gelingt dies ohne ihr eigenes Zutun (vgl. XIV,2,5). Allein die hier von mir gewählte Formulierung gestaltet sich bereits problematisch: Ein ‚Gelingen‘ würde eigentlich schon implizieren, dass die Minnedame auch die Intention verfolgt habe, gegen das Lied-Subjekt ‚in den Minnekampf‘ zu ziehen und diesen folglich zu gewinnen. Doch die Gestalt, um derentwillen sich das Denkvermögen des Mannes hier scheinbar selbst schachmatt setzt, kommt nicht einmal indirekt zu Wort, indem etwa das Lied-Ich davon berichten würde. Es wird nicht über die Gefühle, Wünsche oder Sehnsüchte der schönen Gestalt gesprochen – diese Gedanken sind hier schlichtweg kein Thema.<sup>114</sup> Auffällig sind dagegen die mannigfaltigen Metaphern und deren eigenwillige Art der Verwendung, ihre Verflechtung, der „Akt der Phantasie“<sup>115</sup> selbst, der stets vom Lied-Ich ausgeht. Was bedeuten nun weiterhin diese kunstvoll ausgebauten Sprach-Bilder für die Konstruktion einer weiblich konnotierten Rolle in den Liedern – eine Rolle, die sogar zur Gänze auszufallen scheint?<sup>116</sup> Und weiter: Was kann ein tatsächliches Ausfallen dieser

---

<sup>114</sup> Vgl. auch Völker 1966, S. 52-53.

<sup>115</sup> Susanne Köbele: Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs. In: Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Hg. v. Christoph Huber et al. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 213-236; hier S. 228.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 232.

Rolle für eine anti-heteronormative Lesart der Lieder bedeuten?

Durch die Beschreibung des Prozesses, der dem Ich zu diesen Bild-Eindrücken verholfen haben mochte, wird evident, dass das als männlich gelesene Minne-Subjekt die einzige tatsächlich aktive Instanz in den Liedern ist, denn der *imago* wird in den Liedern lediglich die (in einem zweiten Schritt vom Körperlichen abstrahierte) Objekt-Position eingeräumt; eine Möglichkeit diese Stellung hervorzuheben, ergibt sich unter anderem durch den Vergleich zur Blume:

Beim Akt der Wahrnehmung hat die Frau im Minnenden Eindrücke hinterlassen, verschiedene Bilder und Vorstellungen haben sich ihm eingepägt. Er hat sie gesammelt, wie ein Gärtner beim Gang durch seinen Garten einen Strauß Blumen schneidet.<sup>117</sup>

Wiederum möchte ich betonen, dass der Wahrnehmungsakt wohl am ehesten als eine Handlung, als ein intentionaler Akt, aufzufassen ist – jedoch nicht, wie mensch hier meinen könnte, von einer konkreten Minnedame ausgehend, die als begehrendes Subjekt quasi gezielt beim Mann ‚Eindrücke hinterlässt‘. Das von Begehren geleitete *schouwen* ist in dieser Darstellung als eine Aktivität des Lied-Ichs zu begreifen, der Gegenstand, an dem sie durchgeführt wird, ist auf den ersten Blick die namenlose Gestalt.<sup>118</sup> Sie wird bisweilen verwandelt in Natur<sup>119</sup>, sie ist die Blume, sie ist schön und attraktiv, zugleich passiv und begehrt, sie ist wehrlos, kann einfach gepflückt und eingesammelt werden. Dabei liegt einerseits ein klarer Bezug auf die *imago* vor, auf das passive Bild (der Minneherrin?), welches das Ich wahrnimmt/wahrnehmen und in sich aufnehmen will, andererseits wird dadurch auch auf ein ersehntes ‚Blumen-Brechen‘ im Sinne einer physischen Inbesitznahme der real zu denkenden begehrten Figur durch das männlich gelesene Ich referiert. Es handelt sich letztlich um einen auf den ersten Blick erfolgreichen, jedoch lediglich gedanklich vollzogenen

---

<sup>117</sup> Scheer 1990, S. 186.

<sup>118</sup> Zur Frage nach der Namenlosigkeit siehe etwa Jutta Goheen: Mittelalterliche Liebeslyrik von Neidhart von Reuenthal bis zu Oswald von Wolkenstein. Eine Stilkritik. Berlin: Schmidt 1984 (= Philologische Studien und Quellen Heft 110), S. 100: „Das Bild der Dame im Herzen des Sängers läßt sich als Abbild der Anima deuten, mit dem sich die Minne als Medium der Selbstschau manifestiert.“ Weiters „erfüllt sich die Anonymität der Dame als Figur des Minnesangs über die Wahrung eines Tabus hinaus mit einem tieferen Sinn, da sie Bild einer numinösen Erscheinung ist und aus diesem Grunde eines Namens nicht bedarf.“

<sup>119</sup> Vgl. Susanne Köbele: Der Liedautor Frauenlob. Poetologische und überlieferungsgeschichtliche Überlegungen. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hg. v. Elisabeth Andersen et al. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 277-298; hier S. 282. In Lied 3 wird vorrangig die Naturalisierung ‚der Frau‘ in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt; in weiterer Folge tritt die dadurch bewirkte Erotisierung (die Frau als fruchtbares Geschlechtswesen) in den Vordergrund; eine Fragmentierung ihres Körpers wird hier ebenso angedeutet. Vgl. dazu auch z. B. Scheer, S. 185 und Finckh 1999, S. 408.

Eroberungsakt. Die *imago* muss daher auch sogleich den Verstandesinstanzen, die ihren Sitz im Herzen haben, überlassen werden (vgl. XIV,12,5-6), um auf imaginärem Weg der zumindest partiellen Wunscherfüllung nachzukommen. Gleichzeitig macht sich auch der Frust des Minne-Ichs darüber bemerkbar, dass diese Inbesitznahme nur mental vonstattengeht und sich nicht auch auf physisch-realer Ebene in der Lied-Wirklichkeit manifestiert. Die ‚Minneherrin‘ ist aber nicht nur der Gegenstand der Wahrnehmung, das bloße bildreich umschriebene Perzept, sondern wird dazu auch des Öfteren gleichgesetzt mit dem Raum, in dem die Wahrnehmung stattfindet oder vielmehr dem (Lust-)Ort, wo die körperliche Begegnung – wie es sich das Minne-Ich wünscht – stattfinden soll.<sup>120</sup>

Auch die Interpretation, dass dieser Ort ins Jenseits verlagert ist, halte ich für zulässig: eine Art Utopie, in welcher es keine trennenden Mauern mehr gibt und eine vollendete, gelungene Union ermöglicht wird. Hier ergibt sich eine Öffnung in der Auslegung, die eine potentiell queere Entwicklung beinhaltet. In dieser Utopie ist außerehelicher Sex nicht nur möglich, sondern wünschenswert; und wird der Gedanke fortgesponnen, dann trifft dies weiterhin auch auf jede Art der sexuellen Interaktion zu, ob gleich- oder gegengeschlechtlich ist dabei kein Thema, denn hier öffnet sich ein utopischer Raum jenseits sozialer Normen. Das begehrte Objekt wird im Diesseits, sei es in Bezug auf die lyrisch-reale oder in Bezug auf die imaginierte Minnedame, vielfach von ‚Mauern‘ umgeben, die sie zunehmend auf unerträgliche Weise für das einseitig liebende Ich unnahbar erscheinen lassen. Auch als Garten umschrieben evoziert das Bild die Konnotation des Abgegrenzten und bleibt für den außerhalb der Zäune stehenden Beobachter exklusiv, was die Phantasie des männlich gelesenen Lied-Ichs zusätzlich zum Gedeihen zu bringt.

Diese Abwehr durch Umzäunung oder Burgmauern thematisiert immerzu den Modus der Unerreichbarkeit, und das in vielgestaltiger Hinsicht: Einerseits wird aufgrund sozialer Konventionen die physisch einzuhaltende Distanz zur konkret-realen, begehrten Figur und damit die Ehre der Involvierten gewahrt, andererseits besteht eine unüberwindbare Kluft zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem wahrgenommenen Objekt. Außerdem ist für eine männliche Figur das Begehren nach einer ebenso männlich gelesenen Gestalt in gleichem

---

<sup>120</sup> Vgl. Scheer 1990, S. 194.

Maße ausgeschlossen, tabuisiert. Wiederum eröffnen sich zumindest zwei Blickwinkel: Zum einen kann die Ummauerung als Anspielung auf die erkenntnistheoretische Problematik gesehen werden, die besagt, dass das Ich durch seine Blicke immer nur die anvisierte Oberfläche ‚abtasten‘, eine begehrte Gestalt jedoch nie vollkommen als Ganzes wahrnehmen und einnehmen kann; so bleibt dem Ich ein zu setzendes ‚wahres Sein‘ hinter/unter der Oberfläche verschlossen. Zum anderen – und darin liegt wohl eindeutig eine Komplikation, die das Ich der Lieder durchgehend immens beschäftigt – kann das Ich, welches sich selbst als körperliches Wesen mit im Herzen waltenden geistig-seelischen Potenzen ausgestattet versteht, niemals mit der *imago*, welche es durch den sinnlichen Akt der visuellen Wahrnehmung in seine innere mentale Sphäre ‚hereingeholt‘ hat, physisch im Außen in Kontakt treten (oder sie gar körperlich penetrieren). Daher rührt die Klage über den viel thematisierten Umstand, die/der Angebetete habe sich *in mins herzen closen wie in gold ein liecht rubin* (XIV,14,9-10) eingeschlossen. Nicht einmal zum eigenen Herzen, so die Logik der Ich-Argumentationen, kann sich das Lied-Subjekt Zugang verschaffen, die *straze* bleibt in diese Richtung gesperrt. Die Ebenen von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, die nie in vollkommener Abgrenzung gegeneinander gedacht werden können, bedürfen einander letztlich gegenseitig und werden hier zusätzlich übereinandergelegt sowie mittels ausladender Metaphernvielfalt ausgiebig problematisiert.

Obgleich in den Liedern der Einfluss der Vier-Elementenlehre auf Anlieb vielleicht nicht offensichtlich erkennbar ist, formuliere ich hier dennoch die These, dass das Viererschema bei der Ausgestaltung der begehrenswerten Figur und dem Verhältnis zu ihr eine tragende Rolle spielt. Dabei möchte ich aber nochmals betonen, dass von dem Viererschema für die Zwecke meiner Arbeit auf nur zwei der Elemente, nämlich Feuer und Wasser, eingegangen wird. Welchen relevanten Part das Feuerelement in der platonischen Sehtheorie einnimmt, habe ich weiter oben bereits dargelegt. Wie sieht es nun mit dem in Antagonismus dazu stehenden Wasserelement aus? Die Elemente haben neben den Primärqualitäten<sup>121</sup>, die ihnen bereits der Platon-Schüler Aristoteles<sup>122</sup> systematisch zugeordnet hat, im Mittelalter noch eine außerordentliche Vielfalt

---

<sup>121</sup> Vgl. Böhme u. Böhme 1996, S. 114-115 sowie S. 164-165.

<sup>122</sup> Vgl. Flasch 2000, S. 366.

an Charakteristika und Aufgabenbereiche zugewiesen bekommen. Die maßgebliche Rolle, welche die vier Elemente v. a. im Bereich der Humoralpathologie spielen, darf für den Alltag eines ‚mittelalterlichen Menschen‘ nicht unterschätzt werden. Eine gewisse Omnipräsenz des tetradischen Schemas darf, denke ich, den Menschen dieser historischen, vormodernen Periode unterstellt werden.<sup>123</sup> Eine dieser Eigenschaftszuteilungen, die bis in die heutige Zeit hinein noch sehr aktuell zu sein scheint, ist jene, dass Feuer ein ‚männliches‘ und Wasser ein ‚weibliches‘ Element darstelle.<sup>124</sup> Wird dieser diskursiv konstruierte Dualismus auch nachweislich in Frauenlobs Liedern aufgegriffen und verarbeitet? Wo kommt es womöglich zu einem *blurring* dieser binären Zuweisung?

Die Augen der *vrouwe* leuchten wie zwei Sonnen – diese Stelle in Lied 3 habe ich bereits kurz besprochen und mit dem Kommentar versehen, dass in der Antike und im Mittelalter „das Auge als Lichtspender“<sup>125</sup> in Analogie zu Sonne und Sternen verstanden wurde. Die Augen sind als Lichtorgane damit selbst bereits männlich-aktiv konnotiert. Es schwingt bei diesem Zitat jedoch noch etwas Anderes mit: Wie ich an vorangegangener Stelle diskutiert habe, geht die feuerartige Sehstrahlbewegung in den Liedern am ehesten aktiv vom Lied-Subjekt aus und nicht etwa von der objektifizierten Gestalt, wie sich dies das Ich teilweise im Nachhinein im Zuge seiner gedanklichen Rekonstruktion(en) zurechtlegt. In diesem Zusammenhang kann das Licht, das von den Augen der geliebten Person ausgeht, auch als eine Art Reflexion des eigenen feurigen Begehrens gedeutet werden. Unter diesem Aspekt betrachtet handelt es sich hierbei gewissermaßen um eine Demonstration einer ‚Kultur der aktiven Blicke‘<sup>126</sup>.

Dass Augen außerdem als Reflexionsfläche interpretiert werden, ist ein ebenso alter Gedanke.<sup>127</sup> Vielleicht können die Augen auch als passiver

---

<sup>123</sup> Vgl. Murdoch 1984, S. 347, und auch Böhme u. Böhme 1996, S. 168.

<sup>124</sup> Siehe Böhme u. Böhme 1996, S. 167: „In der aus dem 4. Jahrhundert stammenden, hippokratischen Schrift ‚Die Diät‘ (Vict. I,27,34) wird die für die Kulturgeschichte der Geschlechterpolarität folgenreiche Analogie von Mann/Feuer (trocken/warm) und Frau/Wasser (feucht/kalt) auch in die Medizin eingeführt.“

<sup>125</sup> Goheen 1984, S. 108.

<sup>126</sup> Thomas Macho: Narziß und der Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik. In: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zu Cyberspace. Hg. v. Almut-Barbara Renger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 13-26; hier S. 14.

<sup>127</sup> Außerdem besteht in der Beobachtung der Reflexion von sich selbst in den Augen des

Abwehrmechanismus – wie ein Schild in einer kriegerischen Auseinandersetzung – gegen eindringliches Starren genutzt werden? Nicht nur das durch Blicke zutage tretende Begehren wird von den *vrouwen*-Augen widergespiegelt,<sup>128</sup> sondern generell das gesamte Schicksal des minnenden Ichs wird im Angesicht der weiblichen Gestalt reflektiert, so heißt es auch exemplarisch in Lied 1 *ich prüfe in ir ougen ligen / min sterben und min uferstan* (XIV,2,6-7). Eine solche Licht reflektierende Oberfläche evoziert potentiell das Bild einer glatten Wasseroberfläche, die Himmel und Sonnenstrahlen widerspiegelt und somit zum Schein selbst Strahlen und Wärme in die Umgebung abgibt – sie wird zu einer erleuchtet-leuchtenden Spiegelebene modelliert. Verstärkt wird diese hier hervorgerufene Assoziation mit dem Wasserelement durch die reiche Feuchtigkeitsmetaphorik<sup>129</sup>, welche vor allem in den Liedern 3<sup>130</sup> und 6 eindrucksvollen Eingang findet, die jedoch vornehmlich auf das sexuelle Begehren schließen lässt, das unbefriedigt bleibt.

In der Konstellation von Lied 6 wird die geliebte Figur bzw. die mit ihr erhoffte sexuelle Erfüllung der eigenen unbefriedigten Bedürfnisse sogar als die Erlösung bringende *heilflut der senften güte* (XIV,29,9) geschildert, die als einzige das Minnefeuer des Ichs löschen könnte. Die begehrte Gestalt ist auch hier wohl nicht mehr als körperlich anwesend zu denken, sondern eher als Imaginationsprodukt, etwa ausgehend von der Erinnerung, in der das ‚reine Perzept‘ immer schon als ein mit diversen Wunsch-/Angstbildern des Ichs überlagertes, vermischtes und konstruiertes begriffen werden muss. Ich wage daher zu behaupten, dass es kaum

---

Gegenübers auch ein für die Optik relevantes Moment, siehe Kebeck 2006, S. 61: „Dabei ist das Bild des Beobachters als Reflexion im Auge des Gegenübers möglicherweise der erste Fall von Bildwahrnehmung, der überhaupt beschrieben und systematischer untersucht wurde.“

<sup>128</sup> Köbele meint diesbezüglich, dass hier das Innere des Minne-Ichs nach außen gekehrt wird und so sich selbst gegenübergestellt wird; diese Interpretation scheint mir durchaus auch plausibel; ich denke dennoch, dass hier auch eine in der Welt des Liedes reale Begegnung mit einer Minneherrin gemeint sein kann, eine Gegenüberstellung mit der begehrten Figur. Vgl. Susanne Köbele: „Reine“ Abstraktion? Spekulative Tendenzen in Frauenlobs Lied 1. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur 123/4 (1994), S. 377-408; hier S. 383.

<sup>129</sup> Vgl. Scheer 1990, S. 194.

<sup>130</sup> In Lied 3 wird die Dame etwa als eine wasserreiche Wiesenlandschaft eingeführt sowie in den *locus amoenus* der *wunnebernden ouwen* (XIV, 13, 9) versetzt. Zudem *touwen süze grüze* (XIV, 13, 8) von ihren Augen. Hier erträumt sich das Minne-Ich wohl ein Voranschreiten auf den *quinque viae*, der Schritt vom Blick zum Kuss (und weiter?) scheint hier zumindest in seiner Phantasie wieder in greifbare Nähe zu rücken. Zudem zählt das Attribut *süze* zu den mit Abstand beliebtesten Epitheta ornantia bei Frauenlob (vgl. Völker 1966, S. 40-41) – die *süze* lässt u. a. Assoziationen zu Geschmackssinn und Küssen entstehen, wiederum Bereiche, die dem Wasserelement nahestehen bzw. durch dieses bestimmt werden. Auffällig gestaltet sich somit die Überblendung des *vrouwen*-Bildes mit zahlreichen Bezügen zum Wasserelement.

einen Unterschied in der Beschreibung ausmacht.<sup>131</sup> Dieser Umstand verwundert nicht im Geringsten, denn im Endeffekt bleibt dem Ich nur das intentional abstrahierte, umgeformte und überformte (Frauen-?)Bild, das „in der Irrealität eines Innenraums“<sup>132</sup>, nämlich in der Herzklause des Lied-Subjekts, lokalisiert wird. Es bleibt letztlich unklar, ob eine reale Begegnung in einer Zeit vor der Liedgegenwart tatsächlich anzunehmen ist – die Frage ist überdies, ob die *vrouwe*, von der hier die Rede ist, überhaupt noch als ein konkretes Individuum denkbar ist, dem das Ich einmal begegnet ist, oder ob die *imago* nicht eigentlich vielmehr als ein Platzhalter fungiert. Neben einer abstrakten Idee ‚vollkommener Weiblichkeit‘<sup>133</sup>, die wiederum in der heiligen Maria ein entsprechendes Symbol findet,<sup>134</sup> ist fast alles möglich, so ist eben auch gleichgeschlechtliches Begehren eine Lesemöglichkeit unter vielen. Als eine spezifische Edeldame, ein real zu denkendes Individuum, wird die *vrouwe* nämlich auch in den Liedern 3 und 6 nicht entworfen. Aufgrund der Erhebung, die dieser Gestalt vor allem in Lied 1 zuteilwird, wirkt sie bisweilen extrem abstrakt: Sie wird somit durch die voranschreitenden Reflexionsprozesse des einseitig minnenden Lied-Ichs zunehmend zu einem aktiv generierten Trugbild, einem Phantasma, einer *umbra* – oder eben ein subtiler Hinweis auf eine konventionell tabuisierte Liebesziehung.

Festzuhalten ist an dieser Stelle wiederum, dass abermals nur beschrieben wird, was das als männlich gelesene Lied-Ich bei einem möglichen Blickkontakt mit der begehrten Gestalt in der Außenwelt wahrnimmt, und nicht, was sie sieht/sehen könnte; es wird in der Entfaltung der Gedankenstränge ausgespart, ob oder wie sie das Lied-Ich wahrnimmt oder grüßt. Das *schouwen* geht immer vom Minne-Subjekt aus, nie von der *vrouwe-imago*, sie ist vielmehr durchwegs das begehrte Objekt der intentionalen Wahrnehmung<sup>135</sup> – es ist auch keine rein rezeptive Relation, die zum wahrgenommenen Gegenstand eingenommen wird,

---

<sup>131</sup> Scheer 1990, S. 197: „Die Frau in der Wirklichkeit und die imaginierte Frau, die im Herzen des Minnenden wohnt, kommen, was ihre Eigenschaften angeht, zur Deckung.“

<sup>132</sup> Köbele 1994, S. 381.

<sup>133</sup> Oder als Platzhalter für einen von der zugrundeliegenden Norm nicht akzeptablen Partner, der mit Frauenidealen überblendet wird, damit sich das Lied-Ich in die Matrix ohne Tabubruch einfügen lässt.

<sup>134</sup> „Die Verquickung von Minne- und Mariendichtung ist bei Frauenlob auffällig genug.“ Siehe Peter 1957, S. 114.

<sup>135</sup> Vgl. Scheer 1990, S. 191.

sondern ein „praktisch-gestalterisches Verhältnis“<sup>136</sup>, in welchem das sehnsuchtsvolle Lied-Ich der verinnerlichten *imago* ‚gegenübersteht‘. Wiederum dominieren die Zuschreibungen auf die *vrouwe-imago* als eine für das männlich gelesene Minne-Ich funktionalisierte reflexive Oberfläche, die zugleich als Projektionsplane für die eigene Identitätskonstruktion genutzt werden kann und wird. Um es mit den treffenden Worten Köbeles zu sagen: „Sein Blick auf sie beschreibt eine Bewegung auf sich selbst.“<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Ebd., S. 193.

<sup>137</sup> Köbele 1994, S. 383.

### 3.1.2. Narzisstische Züge und melancholische (Dis-)Artikulationen

Nach der eben vorangegangenen Thematisierung von Spiegelbildern, Reflexions- sowie Projektionsprozessen, die mit der eigenen Subjektkonstruktion eng verschränkt wird, scheint es nicht mehr weit zu einer Diskussion der Frage, ob dem minneobsessiven Lied-Ich hier eine Art von Narzissmus diagnostiziert werden kann.<sup>138</sup> Durch den ambivalent bewerteten ‚Einzug‘/‚Einbruch‘ der *imago* ‚in das Herz‘ des Lied-Ichs entstehen unmittelbar Gefühlsregungen in demselben, welche als Liebesfeuer und Sehnsuchtskrankheit umschrieben werden können – in Lied 6 wird die Erfahrung des Sich-Verliebens treffend als unwillkommener Minnebrand gezeichnet:

*Der hat mir brende  
so behende  
an mins herzen pin gebrant,  
des hat ein siuche sich erhaben:  
swaz ich von brenden ie bevant,  
daz ist an sender arebeit  
gein solchen brenden wol begraben. (XIV,26,11-17)*

Damit wird offenkundig auf ein Repertoire an Minnekrankheitssymptomen zurückgegriffen, das geradezu als ‚mittelalterliches Alltagswissen‘ betrachtet werden kann. Im vorneuzeitlichen, von Ideen der Humoralpathologie dominierten Medizindiskurs wird dieser körperlich-seelische Zustand, der durch unerfüllte, oft einseitige Liebesobsession hervorgerufen wird, mitunter mittels „eines seit der Antike dem Liebesbegriff beigeordneten Phänomens: der Melancholie“<sup>139</sup> beschrieben. Liebeskrankheit und Melancholie werden darüber hinaus oft als miteinander deckungsgleich verstanden, sodass die beiden Bezeichnungen bisweilen auch synonym gebraucht bzw. die symptomatischen Erscheinungen, welche in Bezug auf beide auftreten können, in ihrer Wirkung

---

<sup>138</sup> Auch Christoph Huber spricht in seiner Analyse des Minneprozesses in Frauenlobs Dichtungen von einer ‚narzisstischen Phase der Spiegelung im Auge des andern‘, vgl. Christoph Huber: Frauenlob zum Minneprozess. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram-Studien 10), S. 151-158; hier S. 157.

<sup>139</sup> Zeiner 2006, S. 14. Der Titel dieser Monographie – *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der „Scuola Siciliana“ und im „Dolce Stil Nuovo“* – zeigt, dass sich Zeiner hier nicht den Liedern Frauenlobs im Speziellen zuwendet; doch die Informationen, die sie hierin zusammengetragen hat, insbesondere im Hinblick auf die Auffassung der Liebeskrankheit als Melancholie, erweisen sich als sehr aufschlussreich in Bezug auf die Minnelieder Frauenlobs. Außerdem sind die ‚rätselhaften Berührungen‘ von Frauenlobs Minnedichtung mit dem *dolce stil* in der Forschung durchaus bekannt, siehe dazu Köbele 1998, S. 297.

gleichgesetzt werden. Für die hier besprochenen Frauenlob-Lieder ist diese Auffassung sicherlich zutreffend:

Vor allem das Stadium des Nachdenkens, Grübelns und der dabei unablässigen Reproduktion des Bildes der gesehenen Person führt, falls eine Liebesvereinigung nicht möglich ist, zur Liebeskrankheit (*melancholia*) und falls eine Behandlung keinen Erfolg hat, schließlich zum Tode.<sup>140</sup>

Der melancholische Zustand, in dem sich das Ich aufgrund des Objektverlustes befindet (und gerade deswegen eben das eigene Selbst nicht wiederfindet), kann sich aufgrund der damit einhergehenden Tendenz zu intensiviert wahrgenommener Innerlichkeit sowie gesteigerter Imaginationskraft vornehmlich in zwei Extremen äußern: Entweder verfällt die betroffene Person endgültig einem unheilbaren pathologischen Wahn oder aber es eröffnet sich die Möglichkeit, herausragende künstlerische Leistungen an den Tag zu legen: Dichterische Kreativität kann somit regelrecht aus der Melancholie emporwachsen und durch das gestörte Säfteverhältnis sogar gedeihen.<sup>141</sup> Außerdem könnte dieses Hin- und Herschwanken zwischen niedergedrückter Laune und ekstatischer Höchststimmung, wie es auch in Frauenlobs Liedern zu beobachten ist, aus heutiger Perspektive mit dem Ausdruck des Manisch-Depressiven bezeichnet werden.<sup>142</sup> Die Folge: „Der Melancholiker ist demnach einer gewaltigen inneren Spannung ausgesetzt und im eigentlichen Sinn mit sich uneins.“<sup>143</sup>

Darin liegt eine klare Überschneidung zum Befund über die Konzeption des Ichs in den Liedern Frauenlobs, die hier einer Lektüre unterzogen werden. Das Ich der Lieder zeichnet sich auffällig durch seine Melancholie aus, die wiederum als Katalysator seiner eigenen imaginativ-schaffenden Kräfte fungiert. Die in Szene gesetzten Stimmen des Ichs manifestieren sich in diffuser Art und Weise; das Lied-Ich entwirft – ohne jedoch diesen Konstruktionsprozess selbst als einen solchen auch nur mit einem Wort zu diskutieren – mehrere unterschiedliche ‚Partitionen‘ seiner selbst, die miteinander in (Schein-)Dialoge treten: In Lied 1 wird allen voran der *mut* als Antagonist des sich als ‚Ich‘ inszenierenden Lied-Subjekts eingeführt.<sup>144</sup> Auch die Personifikation der Minne als

---

<sup>140</sup> Schnell 1985, S. 244.

<sup>141</sup> Dies stellt Zeiner zumindest für italienische Quellen fest. Vgl. Zeiner 2006, S. 14.

<sup>142</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Hier liegt eine spannende Triangulierung vor.

Gesprächspartnerin– wie etwa in Lied 7 – kann als eine vom Ich bespielte Instanz verstanden werden,<sup>145</sup> nämlich dergestalt, dass das männlich gelesene Minnesubjekt diese ‚vereinigende Naturkraft Liebe‘ aus seiner Sicht mit Zuschreibungen versieht und sie durch sich selbst in Form eines gedanklichen Dialogs sprachlich handeln lässt. Diese Art der explorativen Dialogizität verleiht den Ich-Liedern, die als Selbst-Streitgespräch konzipiert sind, geradezu einen theatralen Effekt.

Dies soll exemplarisch anhand von Lied 1 skizziert werden, in welchem die Frage an den eigenen *mut* ein zentrales Gestaltungsmoment darstellt: *swenn ich aleine bin bi mir, / so frege ich minen mut, wa sie, die schöne, si* (XIV, 3, 1-2). In der ersten Strophe hat das Ich noch davon gesprochen, dass die Frau in seinem Herzen wohnt und dort herrscht, womit das gängige Minnesangmotiv der Minneherrin im Herzen aufgegriffen wird. Es ist daher zunächst anzunehmen, dass sich die hier gestellte Frage auf eine lyrisch-reale Dame bezieht, die das minnende Ich scheinbar für sich auserkoren hat. Diese sucht das vermeintlich verliebte Lied-Subjekt vergebens in seiner ‚Außenwelt‘ – jedoch ist dies alles andere als eine aktive Suche; es liegt jedenfalls keine Suche in dem Sinne vor, dass das sprechende Ich es sich ambitioniert zum Ziel gesetzt hätte, in der physischen Umgebung seiner fiktiven Lied-Welt bewusst nach ihr Ausschau zu halten. Vielmehr handelt es sich bei dem genannten ‚Suchen‘ um ein verstecktes Sehnen, welches das Minne-Ich überwältigt, sobald es die Sphäre der Einsamkeit betritt. Die Suche ist nach innen gerichtet, das Begehren jedoch nach außen.

Das Lied-Ich weiß um die Einseitigkeit des intensiv verspürten Verlangens, sodass die Suche nach der lyrisch-realen Frauengestalt, die es scheinbar für so schön befunden hat, als mögliche Handlungsoption von vornherein ausgeschlossen sieht. Das resignierende Ich befragt daher lieber sich selbst, seinen eigenen *mut*, wo sich die Schöne wohl aufhalten könnte, verweilt aber ‚bei sich‘ ohne jegliche realistische Hoffnung auf eine erneute Begegnung mit ihr. Dass sich in der Folge augenscheinlich einzelne Stimmen, die ihren Ursprung stets in diesem einen minnenden Subjekt haben, artikulieren, beweist nur noch mehr, dass der melancholische Zustand des Verliebtseins das Lied-Ich tatsächlich um den klaren Verstand bringt – es wandelt unbestreitbar ‚auf einem schmalen

---

<sup>145</sup> Vgl. Meyer 2011, S. 291.

Grat zwischen Genie und Krankheit<sup>146</sup>. Denn es ringt nun quasi für das Publikum ‚live‘ mit sich selbst, so wie es zuvor bereits im Abgesang der ersten Strophe der Fall war. Somit thematisiert Lied 1 die Konsequenzen der Minneeinwirkung auf doppeltem Weg: einerseits durch den vorgetragenen Inhalt und andererseits durch den Modus der lyrisch-fiktiven Konzeption des Darzubringenden selbst, indem sich einander bekriegende Instanzen verbal inszeniert werden. Die Frage nach dem Aufenthaltsort der Minneherrin, die das Minne-Ich einst im Außen geschaut haben soll – wodurch es sich seiner Auffassung nach in sie verliebt hat – verdeutlicht darüber hinaus, dass sie selbst nicht mehr physisch in der Nähe und damit nicht mehr im optisch-sinnlichen Wahrnehmungskreis des Lied-Subjekts zu verorten ist. Die tiefempfundene Trauer<sup>147</sup> über ihre körperliche Abwesenheit stellt die zentrale Prämisse für die darauffolgenden Inszenierungen der weitergesonnenen Gedankenspiele des Lied-Ichs dar, welches erst durch das aus der Distanz resultierende Leid kreativ wird.

Der *mut* steht unter anderem für die mentalen Kompetenzen des Lied-Ichs, sodass sich der Dialog<sup>148</sup> ergo als ein Monolog entpuppt – es liegt ein Selbstgespräch<sup>149</sup> vor, das paradoxerweise in ein Streitgespräch mündet: eine Kluft zwischen einer Innen- und einer Außenkonstruktion der Welt des Ichs wird eingeführt; es ist zunächst unklar, wo genau der *mut* im Ich des Liedes zu verorten ist: Wenn der *mut* aber im Abgesang der vierten Strophe davon spricht, dass sich die Minneherrin (gemeint kann hier sicherlich nur das mentale Abbild

---

<sup>146</sup> Vgl. Zeiner 2006, S. 27.

<sup>147</sup> Zeiner streicht bei ihren Ausführungen hervor, dass Sigmund Freud in einer 1917 veröffentlichten Studie melancholische Schwermut mit Trauer parallelisiert. Vgl. Sigmund Freud: Trauer und Melancholie (1917). In: Studienausgabe Bd. III. Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer 1975, S. 193-213. So lässt sich erklären, was mit dem melancholischen Lied-Ich Frauenlobs geschieht: Es „findet eine Identifikation des verlorenen Objekts mit dem eigenen Ich statt, die letztlich eine Verschiebung vom Objekt-Verlust zum Ich-Verlust bedingt“. Siehe Zeiner 2006, S. 38-39. Eine gendertheoretische Auseinandersetzung mit dem von Freud beschriebenen Melancholiekonzept liefert hierzu in Ergänzung Judith Butler: Melancholisches Geschlecht/Verweigerte Identifizierung. In: Dies.: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Aus dem Amerikan. übers. v. Reiner Ansen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= edition suhrkamp 1744), S. 125-143. Desweiteren könnte auch von einer Art ‚Scheintrauer‘ gesprochen werden, denn im Grunde genommen wird vom Ich die Melancholie sofort herbeigeführt.

<sup>148</sup> Der dritte Dialogversuch fruchtet schließlich, vgl. Matthias Meyer: Dialoge – innere Dialogisierung des Wortes – Dissoziierung. Überlegungen zum Dialogischen des in Frauenlobs Minneliedern. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. v. Marina Münkler: Bern u. a.: Peter Lang 2011 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 21), S. 273-292; hier S. 281.

<sup>149</sup> „Das Ich befragt die personifizierte Ich-Instanz *mut*, befragt also sich selbst, wo sie, die Schöne sei [...]“; Köbele 1994, S. 383.

der lyrisch-realen Frauenfigur sein) *bi uns in eren schar* (XIV,4,14) aufhält, dann zeigt sich, dass der *mut* im Herzen zu lokalisieren ist und dass er außerdem als eine Gesellschaft der mentalen Kräfte des Ichs auftritt. Es äußert sich eine Stimme stellvertretend für eine ‚Schar‘ unbestimmter Größe.

Nur scheinbar zeigen sich hier also einzelne ‚Teile des Gesamt-Ichs‘ gegeneinander aufgebracht; offensichtlich will der *mut* die Minnedame gerne bei sich haben, ebenso wie das Ich des Liedes – die Pointe besteht nun darin, dass der *mut* die gesammelte mentale Kompetenz eben dieses einen Ichs darstellt und so der *mut* und das Ich ein und dieselbe ‚Person‘ sind.<sup>150</sup> Im Zurückgeworfenen auf sich selbst wird das minneaffizierte Ich des Liedes sprachlich-gestalterisch aktiv. Es verlagert so seine Handlungen auf die Ebene des künstlerischen Schaffens, was teilweise wie ein kleines Theaterstück (von und für sich selbst) anmutet und als tatsächlich (vor einem Publikum) vorgesungenes Lied bestimmt sehr unterhaltsam gewesen sein muss – wenn auch verwirrend und wohl auch verstörend. Aber eben dieses Durcheinander von Gedanken und Gefühlen, die an einzelne Instanzen gekoppelt werden, welche wiederum miteinander in Interaktion treten, gibt eindrücklich wieder, was die Entstehung der „Liebe als melancholisches Leiden im Mittelalter“<sup>151</sup>, hier im Subjekt dieses Liedes bewirkt.

Ein weiterer Vergleich, der sich meiner Meinung nach in Bezug auf die Konstitution des minnenden Ichs der Lieder anbietet und schon angedeutet worden ist: Das Minne-Subjekt erinnert doch sehr stark an die Figur des Narziss’. Dieser aus der antiken Mythologie stammenden Gestalt hat Ovid eine Geschichte

---

<sup>150</sup> Hier ist jedoch terminologische Vorsicht geboten: ‚Person‘ ist wohl am ehesten als Körper und Seele zu verstehen, während der *mut* die mentalen Kräfte beschreibt. Hier Grenzen zu ziehen ist mehr als schwierig, was sich in einer unsicheren Interpretation niederschlägt. Vgl. Bynum 1996, S. 21: „Wenn man überhaupt sinnvollerweise behaupten kann, daß die Seele in spätmittelalterlichen Theorien der Person Träger der Identität ist, dann muß man auch sagen, daß in dieser Zeit viel von dem, was traditionsgemäß mit Körper gemeint war, in die Seele gelegt wurde. Die Seele ist nicht etwa eine Art ‚wesentlicher Menschlichkeit‘, der ein ‚gender‘ sozusagen angehängt würde – sei es in gleichen oder je verschiedenen Varianten. Auch ist die Seele nicht ‚mein Ich‘, sowenig wie mein Fuß ‚mein Ich‘ ist (sagt Thomas von Aquin). Nach Thomas trägt die Seele das Ich in sich, wenn der Körper abwesend ist. (Das ist die anomale Situation). ‚Ich‘ kommt im Körper zum Ausdruck, wenn alles so ist, wie es sein sollte (also im Leben und nach der Auferstehung). Aber ‚ich‘ bin weder Seele noch Körper; ich bin Person. Mehr noch: ‚Ich‘ bin eine Person mit Identität in beiden Bedeutungen des Terminus ‚Identität‘. Also haben wir es hier mit einer Theorie der Person zu tun, die sich in der Tat von vielem, was am Ende des 20. Jahrhunderts über ‚den Körper‘ gesagt wird, nicht sehr unterscheidet.“ (Hierzu auch Fußnote 64 mit einem Hinweis auf ein Butlerzitat, mit Bezug auf Foucault, das wiederum nahelegt, dass Foucaults Auffassung des Körper-Seele-Bezugs äußerst ähnlich zu jener von Thomas ist!)

<sup>151</sup> Zeiner 2006, S. 30.

in seinen *Metamorphosen* gewidmet, welche das gesamte europäische Mittelalter hindurch intensiv gelesen wurden und sich großer Popularität erfreut haben; dies hat wohl auch dazu beigetragen, dass bereits etwa im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts eine Übersetzung ins Mittelhochdeutsche angefertigt worden ist.<sup>152</sup> Der Kern des Mythos um den schönen Jüngling Narziss liegt in jenem fatalen Fluch, der ihm zur Strafe von Götterhand auferlegt worden ist: Er verliebt sich in sein eigenes Spiegelbild und verwandelt sich schließlich in eine Blume.<sup>153</sup>

Eine interessante Deutung dieses Mythos, die sich nicht zur Gänze mit der Freud'schen Auslegung decken mag,<sup>154</sup> liefert Macho, der in seinen Überlegungen ebenso von antiken optischen Theorien ausgeht und dabei zum folgenden Ergebnis gelangt: „Die unselige Verirrung des Narziß besteht demnach nicht darin, daß er sich – in selbstreferentieller Reflexionsbeziehung – in sich selbst verliebt, sondern daß er einem körperlosen Trugbild seine leidenschaftliche Zuneigung schenkt.“<sup>155</sup> Das entscheidende Detail besteht im Unterschied zwischen Selbstverliebtheit und gleichsam ‚psychotischer Fixierung‘<sup>156</sup> auf ein Spiegelbild, das selbst nicht die Verdoppelung der physischen Realität ist, sondern lediglich ein doppelt-verzerrtes Abbild der jeweils widergespiegelten Entität. Die doppelte Verzerrung kommt einerseits durch die inexakte Reflexion durch eine Wasserfläche (oder einen mittelalterlichen Spiegel) und andererseits durch die immer schon selektiv-subjektive, niemals rein ‚objektive‘ Wahrnehmung (des Abgebildeten) zustande. Das reflektierte Bild täuscht eine körperliche Instanz vor, die sich nicht hinter dem Schein versteckt, denn beim Versuch, die Gestalt zu ergreifen, führt der Griff ins Leere (oder wie bei Narziss ins Wasser). Das Spiegelbild ist nichts anderes als ein schattenhaftes Trugbild – ein Etwas, das sich als das Eine auszugeben scheint und ein vollkommen anderes

---

<sup>152</sup> Vgl. Stackmann 1997, S. 34.

<sup>153</sup> Damit wäre die Blumenmetapher in Bezug auf Frauenlobs Lied-Ich geradezu auf den Kopf gestellt; oder das Lied-Ich wird vielmehr selbst zu dem, was er begehrt, was die Selbst-Entfremdung noch weiter verstärkt.

<sup>154</sup> Hier sei jedoch Folgendes angemerkt: Eine eindeutige Verwendung dieses Terminus' gibt es bei Freud gar nicht: „Der Begriff ‚Narzißmus‘ tritt in Werke Freuds in verschiedene Bedeutungen auf und wird von ihm je nach Kontext sehr unterschiedlich definiert: von Narzißmus als Bezeichnung für eine perverse homosexuelle Objektwahl über Autoerotismus hin zu einer Entwicklungsstufe, die alle Menschen als Kind durchlaufen (primärer Narzißmus) und im Erwachsenenleben wieder auftreten kann.“ Siehe Christine Walde: Narcissus im Mittelalter: nach Ovid – vor Freud. In: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Hg. v. Almut-Barbara Renger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 41-62; hier S. 60.

<sup>155</sup> Macho 2002, S. 20-21.

<sup>156</sup> Vgl. Zeiner 2006, S. 37.

ist, ohne selbst jedoch irgendeine Agenda zu verfolgen, da es ja nur ein Bild ist – und kein Subjekt mit eigenen Wünschen und Interessen.

Meines Erachtens zeichnet sich hierbei klar eine kaum übersehbare Parallele zum Lied-Ich bei Frauenlob ab. Auch das Subjekt der Minnelieder begehrt letztlich ein Trugbild, eine ‚körper- und wesenlose Erscheinung‘<sup>157</sup>, auch hier ist eine gewisse Todessehnsucht<sup>158</sup> zu verzeichnen. Nur verarbeitet das Ich in den Liedern Frauenlobs seine Sehnsucht nach der weiblich gelesenen Schein-Gestalt mittels einer geradezu therapeutisch-kreativen Auseinandersetzung mit seinem Minneleid, das sich aus der unüberwindbaren Distanz zum Gegenstand seiner Liebe/Obsession/Begierde ergibt. Durch diesen produktiven, aus dem eigenen Leid entwachsenen Umgang entgeht er der potentiell tödlichen Wirkung, die aus seiner Sicht von der unzugänglichen Gestalt ausgeht. Was getötet wird, ist dann höchstens ein ‚altes Ich‘, das vor jeder Minneerfahrung zu setzen ist und somit für die melancholieinduzierten Reflexionsprozesse nicht mehr zur Verfügung steht. Die geliebte *imago* der *vrouwe*, welche in der Phantasie des männlichen Subjekts noch weiter zu einem schattenhaften Trugbild transformiert bzw. idealisiert wird<sup>159</sup> und damit auch keiner realen Frauenfigur mehr entspricht, wird in der Innerlichkeit des Herzens mit dem *mut* – dem Ich – schließlich gleichsam verschmolzen und bildet auf diese Art gleichzeitig einen integralen Bestandteil der eigenen psychomentalen Sphäre. Das Resultat ist somit ein ‚neues Ich‘ – es könnte durch die Veranschaulichung mittels dieses Verschmelzungsprozesses schon fast das „Bild einer androgynen Seele des Mannes“<sup>160</sup> entstehen. Selbst wenn das auf diese Weise konstituierte Ich ein sich selbst verfremdend uneinheitlich erscheinendes Ich verkörpert, ist und bleibt es ein einziges (wandelbares) Ich, das ein in sich vielschichtiges ist.

Wie besprochen verstehe ich den weiteren, narzisstisch anmutenden Reflexionsprozess als eine durch den melancholischen Zustand der Dyskrasis begünstigten kreativen Phantasieschub, durch welchen sich das minnende Ich

---

<sup>157</sup> Vgl. Macho 2002, S. 22.

<sup>158</sup> Vgl. etwa in Lied 6: *der tot / müze enden miner helfe strit* (XIX,27,6-7).

<sup>159</sup> Hübner sieht in der Frauenlob'schen Darstellung der Minne – als Liebe zum rein abstrakten Gedankeninhalt (i. e. die *imago* bzw. das Idealbild) – eine Diskussion der ‚rechten Minne‘ als eine gänzlich von der menschlichen Physis abgelöste, sich ausschließlich auf mentaler Ebene vollziehende Liebeserfahrung: „Gerade die wahre, den Menschen innerlich erfassende Liebe gilt nicht einer anderen Person, sondern dem Gedankenbild dieser Person.“ Siehe Hübner, S. 162.

<sup>160</sup> Goheen 1984, S. 193.

einerseits ein Idealbild/Trugbild seiner angebeteten Gestalt ersinnt und andererseits verschiedene Rollen in sich selbst einschreibt, sodass sich ein hochgradig dramatisierender Darstellungsmodus ergibt. Ohne eine wie auch immer geartete lyrisch-reale Minneherrin, von der Bilder abstrahiert werden können, welche wiederum als Projektionsfläche für Hoffnungen und Wünsche (aber auch Phobien) dienen – ohne sie als Prämisse kann der Zustand der manisch-künstlerischen Reflexionsbewegungen nicht eingeleitet werden. Sie ist die *conditio sine qua non* für den Minneprozess resp. für die daraus resultierenden Auswirkungen auf das Ich der Lieder. Auch wenn sich dieses im Wandel begriffene Ich als eine weitgehend in sich selbst versunkene, sich selbst zu ergründen suchende Instanz darstellt, so kann sie nicht abgekoppelt von jener, die Introspektion auslösenden, Minneherrin/*imago* gedacht werden. Bevor es zu einer solchen Innenschau aber überhaupt kommen kann, muss noch eine andere Prämisse bedacht werden: das zumindest kurzzeitige Losgelöstsein von der Gesellschaft, die allem voran Ablenkung für das minnende Ich bedeutet. Erst in der vollkommenen Isolation kann sich das Lied-Ich auf seinen vielschichtigen Reflexionsgegenstand konzentrieren<sup>161</sup> – i. e. die Abwesenheit der einst geschauten angebeteten Gestalt, die mentalbildliche Inkorporation der weiblich gelesenen Figur in die eigene Mitte sowie die daraus herrührende empfundene Entfremdung von sich selbst,<sup>162</sup> die durch eine Reinstallation der Herrschaft über sich selbst wieder überwunden werden soll.<sup>163</sup>

Eine zweite *straze* kann demnach konstatiert werden: Der Pfad führt für das Ich von der Gesellschaft weg,<sup>164</sup> in deren Rahmen eine mögliche Interaktion, ein von der Ausgewählten angedeutetes *grüzen*, erfolgt sein kann, hin zum Rückzug in die Einsamkeit. Es wird demnach eine Wegstrecke von einer Nach-außen-Fixiertheit in der Anwesenheit in Gesellschaft (als eine Art äußere Pluralität) hin zur Einsamkeit (einer äußerlichen Singularität) impliziert. Denn das Lied-Ich ist

---

<sup>161</sup> Siehe in Bezug auf die Relation von Melancholiker und Sozietät auch Zeiner 2006, S. 40: „Dabei ist hervorzuheben, dass nicht die Fixierung auf den jeweiligen Inhalt den Abbruch der kommunikativen Außenbeziehungen bedingt, sondern dass umgekehrt die völlige Entbindung von Welt die Ausprägung des inneren Themas überhaupt erst ermöglicht.“

<sup>162</sup> Vgl. Wachinger 1988, S. 146. Diese Selbst-Entfremdung wird v. a. in Lied 6 problematisiert.

<sup>163</sup> „Giorgio Agamben beschreibt den Rückzug in den hermetisch abgeriegelten Innenraum melancholischer Erfahrung in Anlehnung an Freud als narzisstischen Prozess.“ Siehe Zeiner 2006, S. 42.

<sup>164</sup> In Lied 3 etwa wird das Motiv des Freudeborgens dazu benutzt, die gesellschaftliche Außenwelt auszugrenzen, vgl. Wachinger 1988, S. 144-145.

die einzige Person in der von ihm geschaffenen Situation, in welcher im Alleinsein-mit-sich-selbst zu einer kreativ hervorgebrachten, ‚inneren Pluralität‘ vorgestoßen werden kann. Diese gleichsam als Dialoge maskierten Monologe setzen verschiedene Aspekte ein und derselben Ich-Figur in Szene; so wird ein in sich vielschichtiges, sich veränderndes Subjekt einem singularär erscheinenden imaginierten (Weiblichkeits-?)Ideal gegenübergestellt, welches als einzigartige (Frauen-?)Gestalt phantasiert wird. Es zeigt sich jedoch, dass durch eben den vorhergegangenen Internalisationsakt die *vrouwe-imago* eine weiblich konnotierte Teil-Instanz der eigenen Seele des männlich gelesenen Gesamt-Ichs geworden ist. Somit reiht sie sich als Gedankenkonstrukt in die vielfältig-hybride Identität des melancholischen Lied-Subjekts ein – womöglich in jene ‚ehrenhafte Schar‘ im Inneren, von welcher der *mut* spricht (vgl. XIV,4,14).

Ich habe einführend die Entstehung der Liebe v. a. unter dem Hauptaspekt der Blickminne beleuchtet, die durch ihre Einseitigkeit der emotionalen Bindung bzw. die unerwiderte Sehnsucht gekennzeichnet ist. Dabei wurde schon eines evident: „An die Stelle der ‚Realität‘ tritt die ‚Einbildung‘. Das liebende Ich bemächtigt sich nicht der schönen Gestalt, sondern nur deren Bildes. Dasselbe Resultat liegt vor, wenn der Augenblick des sich Verliebens vom Minnesänger in die Vergangenheit gelegt wird.“<sup>165</sup> Da auch in Frauenlobs Liedern eindeutig dieses Konzept der Reproduktion von vermeintlich Vergangenen dominiert, kann die dargestellte Liebeserfahrung auch als eine Variante der Fernliebe gedeutet werden: „Hier wird fast gänzlich vom sinnlichen Objekt abstrahiert. Die sinnliche Schönheit wirkt erst durch mehrfache Vermittlungen gebrochen.“<sup>166</sup>

All jene Charakteristika, die ich bisher nur ansatzweise aufgreifen konnte, stellen Zuschreibungen aus der Perspektive des von der Minne affizierten sowie konsequent als Mann konzipierten/gelesenen Lied-Ichs dar,<sup>167</sup> welches die geliebte Gestalt weitgehend als vollkommenes Ideal entwirft. Eben darin liegt der Grund, warum die *vrouwe-imago* nicht als eine vom Minne-Ich völlig losgelöste Instanz gelten kann: Sie existiert als solche lediglich in der Wahrnehmung, als Ausgangspunkt weiterer Phantasieprozesse des minnenden Subjekts, und ist dadurch unweigerlich als gedankliches Konstrukt auch abhängig von der

---

<sup>165</sup> Schnell 1985, S. 271.

<sup>166</sup> Ebd. – Durch diese Brechungen wird die Entstehung der phantasmatischen *umbra* begünstigt.

<sup>167</sup> Siehe auch Scheer 1990, S. 180: „Sowohl im Minnesang vor Frauenlob, als auch bei Frauenlob schreibt der Minnende, was er im Sehakt an der Frau wahrnimmt, ihr als Eigenschaften zu.“

denkenden Identität. Das Minne-Ich wiederum ist abhängig von seinen Sinnen – von den äußeren, die ihm das Aufnehmen von Sinnesdaten der im Außenraum liegenden Welt ermöglichen, und von den inneren, die die Verarbeitung, Deutung, Überformung ebendieser Daten erst erlauben. Diese Kategorien von *sensus interiores* und *sensus exteriores* sind theoretische Annäherungen an die vom *mut*/Ich eigenständig vorgenommene Einteilung seiner selbst. Sie stellen selbst wiederum eine auf der eigenen Imagination beruhende Zergliederung dar, die das Ich als solches quasi als Vivisektion seiner selbst vornimmt. Jedoch wird vom Ich verdrängt/ignoriert/nicht thematisiert, dass es selbst diese Einteilungen konstruiert hat, um u. a. die schmerzlichen Erfahrungen, denen es sich ausgeliefert fühlt, zu verarbeiten. In der Einsamkeit sieht sich das Ich der Lieder zurückgeworfen auf sich selbst, wodurch der Fragmentierungsprozess in einzelne Ich-Instanzen eingeleitet wird. Dass die Ursache für diese Entwicklung nicht in einer außenstehenden, durch das Ich perzipierten Gestalt per se zu suchen ist, stellt das Lied-Ich selbst fest, als es sich der Niederlage durch sein eigenes Denken bewusst wird. Das, worüber in den Liedern reflektiert wird, vollzieht sich eben während der Entfaltung der Lieder selbst, indem einzelne Kompartimente des Ichs gegeneinander ausgespielt und gleichsam zur Schau gestellt werden, ein ganzes Konstrukt der eigenen Identität wird zugleich destruiert und neu konstruiert, sodass sich ein unaufhaltsamer Dekonstruktionsfluss etabliert.

Eine Identität als Individuum, das selbst reflektiert oder die eigenen Gedanken äußern kann, wird der weiblich gelesenen Gestalt im Gegensatz dazu nicht zugesprochen – sie bleibt ohne Sprache,<sup>168</sup> ohne individuelle Definition, sie weilt am ehesten als Erinnerungsbild im männlich gelesenen Ich, in dessen internalem Imaginationsraum, und lässt keine direkten Zugriffe auf (eine) etwaige reale Frauengestalt(en) zu, von der/denen eine *imago* abgelöst worden sein könnte. In dieser Hinsicht erweist sich jene These, es gebe keine Minneherrin mehr in Frauenlobs Liedern, als durchaus nachvollziehbar und zulässig. Dennoch muss dazu auch ergänzend erwähnt werden, dass eine reale Frauengestalt, wie sie in zahlreichen Minneliedern explizit vorkommt, nur wenig Aufschluss auf tatsächliche Frauen\*leben und die Eigenperspektive von ‚Minneherrinnen‘ gibt. Minnesang ist immer schon eine in einem patriarchalen Kontext eingebundene

---

<sup>168</sup> Vgl. Meyer 2011, S. 290.

kulturelle Praxis, ob nun eine Minneherrin als Figur in den Liedern auftritt, die einen Namen erhält und (pseudo-)individuelle Züge trägt oder sogar selbst ‚sprechen darf‘ – sie ist und bleibt ein nach geschlechtsspezifischen Reproduktionsmustern geformtes Konstrukt des heterosexuell orientierten, männlichen Lied-Ichs, des Minnesängers und ist damit immer schon eine Fiktion aus konventionell vorgegebener ‚männlicher Perspektive‘.<sup>169</sup>

Bei Frauenlob wird diese Bewegung hin zur Vorstellungswelt des Lied-Ichs noch einmal verschärft, da die Abstraktion sowie die Unzugänglichkeit der weiblichen Instanz selbst auf eine Metaebene gehoben reflektiert wird. Demnach ist es nicht nur als narzisstischer Egozentrismus (im Freud’schen Sinn) aufzufassen, wenn Frauenlob ein männliches Ich über sich selbst nachsinnen lässt, sondern kann auch als ein poetologischer Einblick in die Konzeptionsbestimmungen des Ich-Liedes der hohen Minne gelesen werden. Die melancholische Verfassung des Subjekts gepaart mit dem Nicht-Wissen um die näheren Bestimmungen der Minnedame installiert wichtige Ausgangskriterien:

Die Perspektive eines einseitig von Liebe betroffenen Ich, das nichts über die Gefühle der geliebten Frau weiß, [...] fördert das, was den besonderen Rang der hohen Minne im Gefüge der umfassenden Liebesdiskussion mitbegründet hat: die Reflexion auf die eigenen Gefühle und Zielsetzungen und die Reflexion auf das Wesen der Liebe.<sup>170</sup>

Bei Frauenlob steht das Moment der Selbstreflexion im Vordergrund; die Vorstellungen des Ichs von der *vrouwe* zeigen stark abstrakten Charakter und verweisen auf den Konstruktionsprozess des Bildes einer Minneherrin selbst. Ich will damit nicht behaupten, dass Frauenlob sich dieser Lesart bewusst war – Aussagen darüber zu treffen, ist ohnehin eine Unmöglichkeit. Aber ich möchte dennoch aufzeigen, was oft vergessen wird: Selbst, wenn eine Dame im Minnesang zu Wort kommt, gilt dies immer schon als eine in heteronormativen Strukturen funktionale iterative Formel, die dem phallo(go)zentristischen Diskurs entspringt und der nach Belieben und konventionellen Vorgaben bestimmte Qualitäten eingeschrieben werden. Bei Frauenlob tritt dieser Prozess

---

<sup>169</sup> Eine mögliche queerende Lesestrategie könnte u. a. auf den Rezeptions- bzw. Performanceprozess gerichtet entfaltet werden. Wer sagt, dass das minnende Ich immer ein männliches sein *muss* – hier aus einer re-aktualisierenden Perspektive gesprochen? Aus meiner, queeren, Sicht können dann Lieder einer durch soziale Normen verunmöglichten (lesbischen) Liebesbegegnung/-beziehung entstehen, wenn ich (als Frau gelesene Person) diese Lieder lese, mich mit dem Minne-Ich identifiziere und in der abstrakten Gestalt eine weibliche begehrtenswerte Figur sehe, nach der ich mich intensiv sehne. Das entspräche dann einem Queer Reading mit einem Anspruch, Minnesang zu *reclaimen*.

<sup>170</sup> Wachinger 1989, S. 257.

des Einschreibens, der gleichsam phantasiegesteuerte Konstruktionsablauf, als ein aktiver Vorgang zum Vorschein an der Textoberfläche, wobei der Fokus der Reflexion zugegebenermaßen stets ein anderer als dieser Konstruktionsprozess selbst ist, nämlich jener Ich-Pol, von dem die gestalterische Reflexion ausgeht und auf den sie zurückführt.

Obgleich die Gestalt der ‚Minneherrin‘ weder einen Namen noch sie als ein Individuum ausweisende Charakteristika zugeschrieben bekommt, kann ihre Rolle für die Minnelieder nicht zur Gänze negiert werden: Ohne diese immer schon nach gesellschaftlich akzeptierten Mustern entworfene ‚geliebte, angebetete Frauenfigur‘ gibt es keinen Minnesang, auch nicht bei Frauenlob. Die ‚Frauenrolle‘ ist somit per se nicht wegzudenken aus den vorliegenden Minneliedern, sie liefert den ‚Stoff für die Reflexionen‘ des jeweiligen Lied-Ichs.<sup>171</sup> Mit der Frauenlob’schen „Poetik des *tougenlichen toben*“<sup>172</sup> wird zudem zweierlei erreicht: Einerseits werden die Grenzen des Minnesangkonzeptes neu erforscht und ausgetestet, andererseits wird durch die in den Liedern so vergegenwärtigte melancholische Ich-Instanz zwar nicht auf die nächste Stufe der *quinque viae* gehoben, dafür doch als Fiktion auf eine höhere Ebene der Darstellungskunst.

In Rückbesinnung auf die in der Einleitung angesprochenen Frage nach der ‚Machtposition der Minnedame‘ in den analysierten Liedern: Dass die Frauenfigur als eine Herrin in einer hierarchisch überlegenen Stellung ‚in Erscheinung tritt‘ ist auch in Bezug auf das vorliegende Corpus weitgehend eine zutreffende Aussage – die Betonung hat hier jedoch mit Nachdruck auf dem Aspekt des ‚Scheinbaren‘ zu liegen, denn: „In der (angeblichen) Unterwerfung unter die Frau artikuliert sich der Stolz auf den Sieg über sich selbst.“<sup>173</sup> Der Dame kommt immer nur in dem Ausmaß eine spezifische (Macht-)Position zu, in dem sie ihr auch zuerkannt wird.<sup>174</sup> Wer ist die Instanz, die über eine solche Zuerkennung entscheidet? Innerhalb der lyrischen Fiktion wird dies ausnahmslos

---

<sup>171</sup> Vgl. Scheer 1990, S. 188.

<sup>172</sup> Meyer 2011, S. 292.

<sup>173</sup> Rüdiger Schnell: Liebe und Freiheit. Ein literarischer Entwurf des männlichen Adels. In: Mittelalterliche Menschenbilder. Hg. v. Martina Neumeyer. Regensburg: Pustet 2000, S. 35-78; hier S. 59.

<sup>174</sup> Vgl. Claudia Brinker-von der Heyde: Weiber-Herrschaft oder: Wer reitet wen? Zur Konstruktion und Symbolik der Geschlechterbeziehung. In: *Manlîchiu wîp, wîplîch man*. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. v. Ingrid Bennewitz u. Helmut Tervooren. Berlin: Erich Schmidt 1999 (= Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), S. 47-65; hier S. 61-65.

vom wahrnehmenden, reflektierenden (normierten) ‚männlichen Ich-Subjekt‘ bestimmt, außerhalb davon durch jenen umfassenden gesellschaftlichen Kontext, in welchem der Minnesang wiederum als kulturelle Praxis eingebunden ist.

### 3.2. *Unser frouwen leich* – Meister Frauenlob und Göttin Maria

*And now for something completely different:* Jetzt geht's quer durch das Meisterwerk des wohl anspruchsvollsten Dichters um 1300<sup>175</sup>, durch den Frauenlob'schen *Marienleich*. Diese Dichtung<sup>176</sup> gilt als „one of the most astonishing poems the European Middle Ages produced“<sup>177</sup>. In den ältesten uns überlieferten Handschriften wird dieser Leich<sup>178</sup> eigentlich mit den Worten *unser frouwen leich* (kurz: Ufl) betitelt; die weithin in der Forschung beibehaltene Überschrift ‚*Marienleich*‘ lässt sich durch die Editions-geschichte dieses Schriftstücks erklären.<sup>179</sup> Ein interessantes, durchaus noch erwähnenswertes Detail besteht in diesem Zusammenhang darin, dass zunächst weder der Titel noch der restliche überlieferte Text den Namen der christlichen Gottesmutter, also ‚Maria‘, explizit erwähnt, was im Folgenden unter anderem noch Gegenstand der Diskussion sein wird.<sup>180</sup>

---

<sup>175</sup> Vgl. Hübner 2008, S. 149.

<sup>176</sup> Diese Dichtung kann als ‚Mariendichtung‘ eingestuft werden, jedoch muss dabei klar sein: „Die Mariendichtung an sich darf nicht als eine selbständige und abgeschlossene Gattung verstanden werden. Sie stellt einen langen Prozess dar, der sich jahrhundertlang entwickelte, von den ersten literarischen Versuchen bei den frühen Christen bis zur heutigen durch ein Übermaß an Technik und neuen Fortschritt gekennzeichneten Zeit. Man sollte sich unter dem Begriff ‚Mariendichtung‘ keine zeitlich weitentfernte Gattung vorstellen, denn auch wenn sie vielmehr in der mittelalterlichen Zeit gepflegt wurde, verschwand sie nicht völlig aus der literarischen Entwicklung, nicht einmal nach der neuen rationalen Weltanschauung, die durch die Aufklärung und Vernunft symbolisiert wurde.“ Siehe Libor Vesely: *Das Bild der Jungfrau Maria in der deutschen und altschechischen Mariendichtung. Analyse der rhetorischen Arbeitstechnik – Frauenlobs ‚Marienleich‘ und die altschechischen Lieder ‚Zdrava, klalevno slavnosti‘ und ‚Sedmero radosti Panny Marie‘.* In: *Deutsche Literatur des Mittelalters in und über Böhmen II. Tagung in Ceske Budejovice/Budweis 2002.* Hg. v. Vaclav Bok u. Hans Joachim Behr. Hamburg: Kovac 2004 (= *Schriften zur Mediävistik* 2), S. 199-217; hier S. 199. In Bezug auf Frauenlob meint Vesely auf S. 202: „Wohl am schwierigsten gilt es im Falle Frauenlobs, seine Originalität und Einzigartigkeit bricht nämlich alle Maßstäbe der damaligen Mariendichtung.“ Zudem muss mitberücksichtigt werden, dass der Frauenlob'sche *Marienleich* als ein poetisch-musikalisches Gesamtkunstwerk konzipiert ist – auf die aus musikwissenschaftlicher Perspektive zentralen Aspekte geht u. a. März detaillierter ein; ich konzentriere mich hier vorrangig auf den überlieferten Text. Vgl. Christoph März: *Frauenlobs ‚Marienleich‘. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie.* Erlangen: Palm & Enke 1987 (= *Erlanger Studien* 69).

<sup>177</sup> Newman 2006, S. X.

<sup>178</sup> Unter einem ‚Leich‘ wird in der Forschung eine Groß- bzw. Prunkgattung der mittelhochdeutschen Lyrik verstanden. „To begin with its title, which is based on editorial rather than manuscript evidence, the *leich* is a demanding, virtuosic genre akin to the Latin sequence.“ Newman 2006, S. X.

<sup>179</sup> Zur Überlieferungsgeschichte vgl. zusammenfassend etwa Kornrumpf 1988.

<sup>180</sup> Vgl. Newman 2006, S. XI sowie Marion Oswald: *Vor miner augen anger* (1, 4): Schauräume und Kippfiguren in Frauenlobs *Marienleich*. Eine Skizze. In: *Imagination und Deixis.* Hg. v. Kathryn Starkey u. Horst Wenzel. In Verb. mit Wolfgang Harms et al. Stuttgart: Hirzel 2007, S. 127-139; hier S. 139: „Der Name Maria bleibt unausgesprochen. [...] Ihm geht es wohl nicht allein um das Verständnis heilsgeschichtlicher Zusammenhänge, sondern vor allem um deren

Diejenigen Textpassagen, die ich für meine hier angestrebten (Re-)Lektüren ausgesucht habe, erweisen sich als eine notwendig exemplarisch verfahrenende Auswahl, anhand welcher einerseits unterschiedliche Perspektiven auf die Wünsche/Begehren (*desires*) der Figuren – und *sex* resp. *gender* spielen als subjektkonstitutiver Komplex ohne Zweifel als Analysekategorie für die Begehrensstrukturen eine gewichtige Rolle<sup>181</sup> – eröffnet werden können sowie andererseits der Variationsreichtum der aufgerufenen, von Frauenlob auf so virtuosem Wege verschränkten Ebenen aufgezeigt werden kann. Etwaige plausible Bezüge zu jeweils korrespondierenden Bibelstellen, welche neben weiteren Quellen, auf die hier nur marginal eingegangen werden kann, einen unbestreitbar tiefgreifenden Einfluss auf Frauenlobs Schaffen ausgeübt haben, sollen ebenso mitberücksichtigt werden wie auch ergänzende Textstellen aus Frauenlobs eigenem Werk. Allen voran sind hierbei wiederum die zwei weiteren Leichs von Interesse bzw. Passagen daraus.<sup>182</sup> Das Hauptaugenmerk ist in diesem Kapitel jedoch bewusst durchgehend auf den *Marienleich* selbst gerichtet. Im Detail stellen für mich die darin inszenierten Formen von Begehrensstrukturen und die damit einhergehenden Prozesse der jeweiligen Identitätskonstituierungen die wichtigsten Untersuchungsgegenstände dar, wobei erstens die *Vrouwe* resp. Maria als Figur in den Fokus gerückt wird und zweitens Grenzüberschreitungen und Spiegelungsprozesse, etwa durch Vorgänge, die ich als *cross-identifications*<sup>183</sup> bezeichne, von Interesse sind.

Auch wenn der forschende Blick in diesem Kapitel vornehmlich auf den *Marienleich* gerichtet ist, so soll doch auch eine Kontextualisierung mit seinen anderen Leichs nicht ausgeschlossen bleiben – für den Fall, dass dies eine

---

unmittelbare Erfahrbarkeit.“

<sup>181</sup> Vgl. hierzu v. a. Butler 1991, Butler 1997. “‘Queer Theory’ has promised to complicate assumptions about routes of identification and desire. We wanted to test that promise by soliciting essays that analyze critical, even surprising, boundary crossings.” Siehe Judith Butler u. Bidy Martin: Introduction. In: *Diacritics* 24/2-3 (1994), S. 3.

<sup>182</sup> Frauenlob nimmt auch hier eine Sonderstellung ein: Er schuf ganze drei Leichs. Vgl. Newman 2006, S. XI: “Frauenlob, exceptional in this as in so many ways, produced three [leichs].”

<sup>183</sup> “The notion of ‘cross-identification’ may seem paradoxical, for every identification presumes a crossing of sorts, a movement toward some other site with which of by which an identification is said to take place. But it is because this ‘crossing’ is not well understood that we underscore it through redundancy here. ‘Crossing’ may be conceived, on the other hand, as an appropriation, assimilation, or even a territorialization of another site or position, or it can be understood as a movement beyond the stasis attributed to ‘positions’ located on a closed map of social power. In this second sense, then, crossing can be a movement that seeks to establish a connection or continuity. It can, of course, also constitute disavowal or defense and do all of this at once.” Butler u. Martin 1994, S. 3.

Bereicherung für die hier dargelegte Diskussion bieten könnte. Eine zentrale Rolle im *Marienleich* (wie auch in anderen Texten Frauenlobs) spielen Visionen. Ein erster, naheliegender Anknüpfungspunkt für das Visionäre an Frauenlobs Dichtung ist in der *Apokalypse* des Johannes (NT) als maßgeblicher Prä-/Intertext zu verorten; einen zweiten essentiellen Prä-/Intertext für seine Ausformungen stellt das *Hohelied* (AT) dar. In beiden Texten kommt eine Frauengestalt vor, ohne dass diese biblischen Texte jene als Maria ausweisen würden, in beiden Texten bleibt die Frauenfigur weitgehend namenlos, ohne eine spezifische Rolle zugewiesen zu bekommen; sie ist vielmehr ein modellierbares, jeweils kontextuell unterschiedlich auslegbares Versatzstück, wie dies an der historischen Veränderbarkeit in der Exegese im Hinblick auf die genannten Bibelstellen deutlich wird.

Frauenlob verwendet geradezu als visionärer Dichter, der stets an Grenzen entlang dichtet – nicht zuletzt, um diese Grenzen auszuloten, zu beugen, überschreitend aufzubrechen –, ebendiese biblische, feminin vorgezeichnete Figur und gießt sein eigenes, äußerst komplexes Marien-/Vrouwen-Bild in die quasi-vorgefertigte Form, um ein gänzlich neues Gebilde daraus entstehen zu lassen. Das Verfahren, welches er für diesen künstlerisch-mystischen Prozess einsetzt, ist eine alchemistisch anmutende Mischungstaktik. Eine etwas beunruhigende, aber auch anregende Frage nach meinen ersten Lektüredurchgängen des Leichs lautet: Ist es überhaupt angemessen, von der darin entworfenen Frauenlob'schen Ideal-Vrouwe als Maria (des NT) zu sprechen? Newman hat diesbezüglich bereits auf die schier endlos gefächerten Inspirationsquellen hingewiesen, welche Frauenlob beim Schaffungsprozess des lyrischen Komplexes rund um diese rätselhafte Frauengestalt produktiv verarbeitet hat.<sup>184</sup> Im Detail auf all diese Einflüsse einzugehen, kann in dieser Arbeit nicht bewerkstelligt werden. Die divergenten Facetten, die ineinander verflochten werden, dürfen aber auch nicht außenvorgelassen werden. Nach einigen Worten zu den zentralen Bibelstellen, die in den *Marienleich* hineingestrickt werden, widme ich mich nachfolgend wie angekündigt vorrangig den Begehrensstrukturen sowie Identifikationsprozessen, die im Leich verhandelt werden.

---

<sup>184</sup> Newman 2006.

### 3.2.0. Vorüberlegungen/Exkurs: Inter\_Text

Im Mittelpunkt der vorgelegten *Marienleich*-Lektüren steht also eine Analyse der dichterisch zur Schau gestellten Begehrensstrukturen<sup>185</sup> des in höchsten Maße verworrenen Figureninventars. Die vorkommenden Figuren sind als sexuierte/gegenderte Subjekte intelligibel, deren Konstruktion sich vorrangig mittels Baumaterialien aus Prä-/Intertexten vornehmlich biblischen Ursprungs und der vom Dichter eingesetzten eigenwilligen Verwebungsstrategien im Text vollzieht.<sup>186</sup> Biblische Prä-/Intertexte wie das alttestamentliche, salomonische *Hohelied* sowie die neutestamentliche *Apokalypse* des Johannes bilden, insbesondere was das Bilderensemble betrifft, ohne Zweifel wesentliche Bezugspunkte für Frauenlobs *Marienleich*, zu denen hier hinführend noch einige Vorüberlegungen vorausgeschickt werden sollen.<sup>187</sup>

Vor allem ist die Frage danach von Interesse, welche poetologische Funktionen in den genannten biblischen Textgrundlagen Phänomene wie Vision und Anrufung, etwa auch einer heiligen resp. göttlichen Instanz, i. e. Invokationen, erfüllen. Klar ist, dass sich ebendiese Frage wiederum auf unterschiedliche Ebenen beziehen kann und daher notwendigerweise divergente Antworten nach sich zieht. Jedenfalls sehe ich in den visionär-anrufenden Episoden in den Bibelstellen sowie im *Marienleich*, in welchen sie eingeflochten werden, äußerst bedeutsame Aspekte für die Analyse der Begehrensstrukturen verankert.

Als der wichtigste und auffälligste Bezugstext für Frauenlobs *Marienleich* muss als erstes das salomonische *Hohelied* genannt werden, welches erstaunlicherweise trotz seines offen erotischen Inhalts in die Schriftensammlung

---

<sup>185</sup> „Begehren ist ein Streben, Drängen, Ausgreifen des Selbst zum Anderen hin, das allem Anschein nach etwas mit ‚dem Körper‘ zu tun hat, und zwar mit Körper in beiden Bedeutungen, die sich in modernen Texten finden, also dem Körper als ‚Ort‘ und dem Körper als ‚Möglichkeit‘. [...] Körper sind sowohl Subjekt wie Objekt des Begehrens.“ Bynum 1996, S. 11.

<sup>186</sup> Intertextualität als theoretisches Analyseinstrument/-kategorie ist hier nur am Rande relevant; ich gehe jedenfalls in Kristeva'scher Manier von einem ‚weiten Textbegriff‘ aus – nichts steht außerhalb von Text, alles ist immer auch schon Intertext, nichts ohne Kontext.

<sup>187</sup> Natürlich bilden die hier genannten Bibelstellen nicht das gesamte biblische Repertoire ab, aus dem Frauenlob zu schöpfen wusste; wie bereits von der bisherigen Forschung plausibel und präzise nachgewiesen existieren sehr viele Bezüge zu diversen Bibelstellen, hier liegt also wiederum nur eine – notwendige – Auswahl vor. Vgl. hierzu die Übersicht schaffenden Register von Kurt Gärtner: *Das Hohelied in Frauenlobs Marienleich*. In: *Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986*. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= *Wolfram Studien* 10), S. 105-116; hier auf S. 113-116.

des Alten Testaments integriert wurde.<sup>188</sup> Zur kulturgeschichtlichen Relevanz und Verortung des *Hohenlieds* und seiner Rezeption gibt das folgende Zitat einen groben Überblick:

Wie Weltliches und Geistliches in der Liebesdichtung verschmolzen, zeigt das *Hohelied Salomos* in der Bibel. Was als Liebesgedicht entstanden war, hatten viele Generationen schon geistlich verstanden. Aus der Geliebten wird seit Rupert von Deutz Maria (als *garte beslozzener* bezeichnet sie auch das *Melker Marienlied* des 12. Jahrhunderts); der Liebende wird Christus. Die Mystiker sahen in dem Wunsch des Paares nach Vereinigung das Verlangen der Seele nach der Vereinigung mit Gott. Doch die wunderbare Lyrik ließ sich auch wieder von jenem Verständnis lösen, das die Verse allein auf Maria bezog. Der *hortus conclusus* (verschlossene Garten) aus dem *Hohelied* 4, Vers 12 bildet die Folie so mancher Liebesgedichte.

Das *Hohelied Salomos* hat in der jüdischen Liturgie seinen festen Platz; es gilt das Gleichnis für das Verhältnis des Volkes zu Jahwe, und auch bei den Christen ist es stets beliebt gewesen. Bei den monastischen Autoren kann die Deutung des *Hoheliedes* durchaus als geistliche Minne verstanden werden; es verbindet sich das Bild des verschlossenen, ummauerten Gartens mit dem lieblichen Ort (*locus amoenus*), der seinerseits Sprachbild für das Paradies und zugleich für alles künstlerisch und rhetorisch Schöne darstellt. Übernahmen aus sakralen Zusammenhängen sind seit dem Beginn weltlicher Illustrationen gängige Praxis. Beide Bereiche werden vermischt, so daß schließlich der Unterschied weder sprachlich noch in der Bildtradition auszumachen ist.<sup>189</sup>

Das sinnliche Verhältnis von Geliebtem und Geliebter wird darin poetisch als Liebeslied ausgestaltet. „Thematisch steht im Hohelied zweifellos die (heteroerotische) Liebe im Zentrum.“<sup>190</sup> Klar treten in der Gegenüberstellung des *Hohenlieds* mit dem *Marienleich* die Parallelen in Struktur und Aufbau zutage,<sup>191</sup> nicht grundlos wird Frauenlobs Leich auch mit *Cantica canticorum* betitelt. Inhaltlich kommt es ebenso zu eindeutigen Übernahmen aus dem biblischen Prätext.<sup>192</sup> Die darin vorherrschende erotische Sprache, aufgeladen mit unschwer zu dekodierenden Bildern, welche wiederum die sexuelle Vereinigung einer namenlosen Braut<sup>193</sup> und ihres ebenso anonymen Bräutigams<sup>194</sup> zum Gegenstand

---

<sup>188</sup> Vgl. bspw. Meyer 2009, S. 58. Vgl. hierzu auch Veronika Bachmann: „Ich beschwöre euch bei den Gazellen...“ Das Hohelied – Liebeslyrik und (doch?) Teil der heiligen Schrift. In: reli. Zeitschrift für Religionsunterricht 3 (2010), S. 3-6.

<sup>189</sup> Gabriele Bartz, Alfred Karnein u. Claudio Lange: Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten. Stuttgart/Zürich: Belser 1994, S. 42.

<sup>190</sup> Ebd., S. 3. Eine queere, reclaimende Lesart des *Song of Songs* stellt beispielsweise folgender Aufsatz bereit: Christopher King: *Song of Songs*. In: The Queer Bible Commentary. Hg. v. Deryn Guest, Robert E. Goss et al. London: SCM 2006, S. 356-370.

<sup>191</sup> Vgl. Michaela Wiesinger: Aufbau- und Strukturprinzipien von Frauenlobs *Marienleich*. Universität Wien. Diplomarbeit 2008.

<sup>192</sup> Gärtner meint, „ganze Versikelteile sind nichts als Umformungen des lateinischen Hoheliedtextes in volkssprachige Dichtung“, Gärtner 1988, S. 105.

<sup>193</sup> Wie bei Frauenlob bleibt die weibliche Figur weitestgehend ohne Zuweisung eines spezifischen Eigennamens; einmal fällt im Hld jedoch der Frauename Schulamith (Hld 7,1); im Ufl fällt einmal der Name Adelheit (I,12,37).

<sup>194</sup> Teilweise wird die Figur des Bräutigams im Hld mit König Salomon gleichgesetzt.

haben, finden unbestreitbar zentralen Eingang in Frauenlobs Werk. Das ist in der Forschung nichts Neues.

Von der Vielzahl an Sprachbildern, die Frauenlob rezipiert hat, gelten hier die Augen und die vermittelten Blicke als besonders interessant. Die Augen werden im *Hohenlied* mitunter als Tauben bezeichnet und greifen somit eine zur Entstehungszeit des Liedes gängige Tiersymbolik auf: Im östlichen Mittelmeerraum galt die Taube neben ihrer Funktion als Attributtier der Liebesgöttin generell als Liebesbotin – die Metapher kann ergo dahingehend aufgeschlüsselt werden, dass mit dieser Redewendung „schwärmerisch-poetisch von den Blicken des/der Geliebten als Liebesboten“<sup>195</sup> gesprochen wird. Im *Marienleich* bekommt diese Bildtradition zusätzlich eine neue Nuance beigefügt, indem die liebesvermittelnde Rolle dem Heiligen Geist, der in christlicher Tradition schon früh symbolisch als Taube dargestellt wird, zugesprochen wird. Bei Frauenlob tritt außerdem noch die bereits im vorigen Kapitel besprochene gängige Auffassung des Minneprozesses hinzu, der zufolge die Liebe/Minne/das Begehren über den Augen- resp. Blickkontakt die Sich-Ineinander-Verliebenden affiziert.<sup>196</sup>

Frauenlob verschränkt nun diese alttestamentliche Quelle gekonnt mit einer neutestamentlichen: Hierbei kommt der *Offenbarung* des Johannes eine gewichtige Stellung zu.<sup>197</sup> Das auffälligste verbindende Moment liegt allen voran

---

<sup>195</sup> Bachmann 2010, S. 3.

<sup>196</sup> Vgl. Schnell 1985, zur Blickminne siehe S. 241-274.

<sup>197</sup> „Die einleitenden acht Strophen, einem Ich in den Mund gelegt, das mit dem Gestus des Johannes auf Patmos spricht, sind im wesentlichen über mariologisch verwendbaren Motiven zweier biblischer Bücher aufgebaut, des Hohenliedes und der Apokalypse. In den darauf folgenden zwölf Strophen der Gottesmutter dominieren sie zwar nicht mehr so eindeutig wie in diesen Einleitungsstrophen, bleiben aber doch so stark beteiligt, daß man wohl nicht fehlgeht, wenn man ihrer Kombination programmatische Bedeutung für den Leich zuschreibt.“ Siehe Karl Stackmann: Frauenlob, Verführer zu einer ‚gränzenlosen Auslegung‘. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram Studien 10), S. 9-25, hier S. 21. In Bezug auf die Apokalypsenrezeption generell ließe sich auch die Frage danach stellen, inwieweit Frauenlobs Text selbst eine Offenbarung bereitstellen soll – die ‚Apokalypse‘, von altgriechisch *apokalyptein* – was so viel wie ‚enthüllen‘, oder Heideggerianisch gesprochen: ‚ent-bergen‘, bedeutet – wird ja zudem als *terminus technicus* für eine spezielle Textgattung verhandelt (Vgl. Michael Tilly: Apokalyptik als religionsgeschichtliches Phänomen. In: Ders.: Apokalyptik. Tübingen/Basel: Francke 2012, S. 1-19; hier S. 10-12). Fungiert der *Marienleich* womöglich auch selbst als ein offenbarer Text im religiösen Sinne? Wenn ja: Offenbart sich hierin der christliche Gott, wie dies bei Johannes der Fall ist, oder nicht vielleicht doch eine weiblich zu lesende Gottheit? Vgl. zu dieser Fragestellung allen voran Barbara Newman: *God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*. Philadelphia: University Pennsylvania Press 2003. Newman meint von dieser Monographie übrigens: „[it] could well be read as a ‘preface’ to Frauenlob“, siehe Newman 2006, S. 62.

im gestalterischen Prinzip der internen Schau – sowohl die *Johannesoffenbarung* als auch der *Marienleich* operieren stark mit dem Darstellungsverfahren der Vision. Stehen in der gottgegebenen Visionswelt des Johannes der urteilende, allmächtige und strafende Gott-Vater in Kombination mit dem erlösenden Lamm als Retter der ‚braven Christenheit‘ im Mittelpunkt,<sup>198</sup> so konzentriert sich Frauenlobs *Marienleich* auf eine ‚feminine‘, geradezu sinnlich verführerische Gottheit, welche die Trinität als Gesamtes in sich aufnimmt und permanent in sich trägt – wie es an einer markanten Stelle im zwölften Versikel des *Marienleichs* lautet: *ich binz der tron, dem nie entweich / die gotheit, sit got in mich sleich*, I,12,30-31). Das heilsplanerfüllende Jerusalem, der sich am jüngsten Tag etablierende Gottesstaat, wird an mehreren Stellen bei Frauenlob als Bild für diese weibliche Figur verwendet. Auch zahlreiche weitere Bilder, die der *Johannesoffenbarung* entnommen sind, finden als künstlerisch vielfältigstes Darstellungsmittel bei Frauenlob Verwendung, wovon hier nur einige herausgegriffen und näher beleuchtet werden sollen. Auch anrufende Elemente lassen sich sowohl in den biblischen Texten als auch bei Frauenlob als grundlegende Gestaltungsprinzipien ausmachen.

Neben den zugrundeliegenden biblischen Texten sind hier aus der poetologischen Perspektive vornehmlich die eigenwilligen Verwebungsstrategien resp. Vernetzungstechniken von Interesse, welche Frauenlob mit beeindruckendem Geschick im *Marienleich* – sicherlich in ähnlicher Manier wie in seinen anderen Dichtungen – an den Tag legt. Für mich erweist sich vor allem die Frage danach als relevant, wie sich im *Marienleich* der Konnex von einem höchst erotischen, und sich somit auf die physische Perzeptionsebene fokussierenden Text auf der einen Seite<sup>199</sup> mit einem visionär-offenbarenden Text auf der anderen gestaltet. Mein neugierig forschender Blick wird für die Analyse der Begehrensstrukturen und die damit einhergehenden

---

<sup>198</sup> Hier verfare ich in der Auswahl der Attribute klar reduktionistisch; die *Offenbarung* stellt bekanntlich zahlreiche teils auch widersprüchliche Beschreibungen von Gott-Vater und Gott-Sohn bereit.

<sup>199</sup> Ein derart explizit erotischer Text wie das Hld, der das physisch-sexuelle Begehren eines Paares thematisiert und in der Bibel Eingang gefunden hat, konnte in der judeo-christlichen Tradition bald keineswegs mehr dem literalen Sinn nach verstanden werden, weshalb insbesondere im christlichen Mittelalter eine allegorisch-metaphorische Auslegung notwendig erschien. Vgl. Timothy R. Jackson: *Erotische Metaphorik und geistliche Dichtung. Bemerkungen zu Frauenlobs *Marienleich**. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram Studien 10), S. 80-86; hier S. 83.

Identifikationsprozesse<sup>200</sup> vornehmlich auf das Figureninventar des Leichs gerichtet, wobei zu den wichtigsten Fragen die folgenden zählen werden: Wer hat Visionen – und wovon? Wer sieht und wer spricht (was/wen an)? Der Sehsinn gilt dabei zunächst als wichtigster körperlicher Sinn,<sup>201</sup> der darüber hinaus auf eine übersinnliche Realität, eine metaphysische Ebene transferiert wird, womit der Anschluss an die *Offenbarung* des Johannes ermöglicht wird. Der begehrende Blick kann zudem bisweilen als ein penetrierender Akt aufgefasst werden (siehe auch Kapitel 3.1.1. der vorliegenden Arbeit), der ja schließlich auch zur physisch vollzogenen Penetration und Imprägnation führt. Es drängt sich im Anschluss daran wiederum die Frage auf: Wer wird als aktiv, wer als passiv porträtiert, in welchen Kontexten/Situationen und mit welchen spezifischen rhetorischen Darstellungsmitteln bzw. -methoden? Wo wechseln gegebenenfalls die Rollen? Und (wo) kommt es zu Brüchen/Verschiebungen?

---

<sup>200</sup> Eine Anmerkung zur Gliederung meiner Analysen: Zwar habe ich versucht, die beiden zentralen Unterkapitel der *Marienleich*-Lektüren in einen auf Begehrensstrukturen (*queer desires*) und in einen auf Identifikationsprozesse fokussierten Part (*cross-identifications*) zu gliedern, dennoch ist die Trennung dieser Dimensionen nicht immer so einfach vorzunehmen, weshalb in der vorliegenden Fassung meiner Untersuchungen diese beiden Teile immer wieder ineinander übergehen und notwendig aufeinander verweisen werden.

<sup>201</sup> Eine Hauptaufgabe wird daher auch darin bestehen, die Blickrichtungen im *Marienleich* nachzuzeichnen.

### 3.2.1. *Queer Desires* im *Marienleich*

Dass sich in Frauenlobs *Marienleich* eine Vielzahl an auffälligen, durchaus als quer zur etablierten gesellschaftlichen Norm<sup>202</sup> einzustufenden Begehrensstrukturen auffinden lassen, ist kaum zu bestreiten. Alleine die Familienstrukturen und die äußerst erotisch überzeichneten Beziehungsgeflechte mögen ein modernes Publikum bei der *Marienleich*-Rezeption nicht selten zum Stutzen bringen. Da ist etwa die Rede von einer in Textpassagen dieser Art unschwer als ‚Heilige‘ Maria identifizierbaren Frau, die ungeniert Sex mit den drei sehr ‚körperlich‘ wirkenden Personen der Trinität genießt (vgl. I,11,8), oder von einer offenkundig sexuell aktiven *Vrouwe* in der je variablen Rolle als Schwester<sup>203</sup>, (jungfräulichen) Mutter, Tochter und Braut des ‚Jungalten‘<sup>204</sup>. Wie das ein mittelalterliches Publikum tatsächlich gesehen haben mag, kann selbstredend nicht mit Sicherheit konstatiert werden.<sup>205</sup> Angaben zu einer ‚authentisch‘ mittelalterlichen Rezeption und Deutung zu machen, liegt ohnehin nicht im Bereich des Möglichen und kann somit auch kein Ziel dieser Arbeit darstellen. Eine aktualisierende Re-Lektüre des eigenwilligen Textes halte ich dagegen in jedem Fall für erstrebenswert, insbesondere dann, wenn das darin verhandelte Begehren der einzelnen Figuren unter einer bewusst nicht-heteronormativen Perspektive analysiert wird.<sup>206</sup>

An diesem Punkt ist natürlich darauf hinzuweisen: Nicht alles von den sonderbar wirkenden Relationsstrukturen ist genuin Frauenlobs Eingebung entsprungen, wie beispielsweise ein Blick auf jene Vorüberlegungen zu den

---

<sup>202</sup> Zur Diskussion der Frage, ob diese Begrifflichkeit auf den hier zugrundeliegenden historischen Kontext anwendbar ist, und wie sich ‚queer‘ dazu verhält, vgl. nochmals exemplarisch Dinshaw 2001 sowie Hollywood 2001.

<sup>203</sup> Die Bezeichnung als ‚Schwester‘ leitet sich von der Vorlage des *Hohenliedes* her. „Schließlich kann sich das Liebespaar bloss auf metaphorischer Ebene als Schwester und Bruder wännen (vgl. die Anrede der Geliebten als Schwester in Hld 4,9-11; 4,12-5,1; 5,2): Der Geliebte ist definitiv nicht der leibliche Bruder, mit dem die Verliebte ungehinderten Umgang pflegen könnte, ohne ihren sozialen Status zu gefährden (Hld 7,14[;] 8,2).“ Bachmann 2010, S. 4. Frauenlob greift diese Anredeformel auf und spielt mit den Verwandtschaftsbezeichnungen.

<sup>204</sup> Der ‚Jungalte‘ ist interpretierbar als ein Epitheton für Jesus. Vgl. Peter 1957, S. 17: Der ‚Alte‘ steht für die Unveränderlichkeit von Gott-Vater, der ‚Jungalte‘ vereinigt in sich die Ewigkeit Gottes und Zeitlichkeit durch seine Menschgewordenheit.

<sup>205</sup> Vgl. Jackson 1988, S. 85: „Ich vermute, daß keiner heutzutage Frauenlobs ‚Marienleich‘ und schon gar nicht das Hohelied liest und dabei nur an Geistliches denkt. Man würde gern wissen, ob es dem mittelalterlichen Christen nicht ähnlich ging – und ob Frauenlob damit gerechnet hat.“

<sup>206</sup> Vgl. Michaelis 2011, S. 40.

genannten biblischen Texten zeigen mag.<sup>207</sup> Frauenlob versteht sich jedoch immens gut darauf, die in biblischen Quelltexten vorzufindenden, sonderbar erscheinenden Gegebenheiten auf immer wieder neue Höhen zu treiben und außerbiblische, naturphilosophische sowie alchemistische Vorstellungen mit den dort anzutreffenden erotischen sowie offenbarenden Bildstrukturen zu verknüpfen. Die körperliche Ebene ist dabei mitnichten ein rein metaphorisch gebrauchtes Instrument zur Darstellung etwaiger vom Physischen vollkommen losgelöster ‚mystischer Verquickungen‘. Vielmehr wird das Hauptaugenmerk dem leiblichen Erfahrungs- und Wahrnehmungsbereich zugewandt und dabei bald explizit sexuelles Begehren dargestellt, bald geradezu in pseudo-metaphorischer Manier verschleiert, indem mit einem überreichen Bilderinventar gearbeitet wird, welches die sexuell-erotische Dimension etwas im Versteckten behält oder eben gerade dadurch im eigentlichen Sinn zur Schau stellt. Es existiert daher auch nicht ‚die eine‘ Frauenlob’sche Herangehensweise, wenn es um die Inszenierung von erotischen Begehrensstrukturen geht, sondern eine Vielzahl an unterschiedlichen Darstellungsmustern<sup>208</sup>, welche in den folgenden Seiten noch näher untersucht werden sollen.

Im Fokus meiner Lektüren steht das Begehren, das zunächst über den Blick zum Ausdruck gebracht wird. Sexuelles Begehren und im Text verankerte, sprachlich erzeugte Blickrichtungen stehen in enger Verbindung zueinander. Entlang welcher Linien verlaufen nun die präziser zu untersuchenden Blickrichtungen innerhalb der jeweiligen Textpassagen? Um den erotisch-begehrenden Blick der einzelnen Figuren und die Linien der Blickrichtungen einer näheren Untersuchung zu unterziehen, wähle ich nun einige wichtige Passagen aus dem *Marienleich* aus, wobei bereits der Beginn des ersten Versikels essentielle Anhaltspunkte für die Analyse liefert:

---

<sup>207</sup> *Queer Theory* hat im Übrigen schon längst Einzug in theologische Studien gehalten. Eine Auswahl weiterführender Literatur verdeutlicht die aktuellen Tendenzen: Bible trouble. Queer reading at the boundaries of Biblical scholarship. Hg. v. Teresa J. Hornsby u. Ken Stone. Atlanta: Society of Biblical Literature 2011 (= Semeia studies 67). Bodily citations. Religion and Judith Butler. Hg. v. Ellen T. Armour u. Susan M. St. Ville. New York: Columbia University Press 2006 (= Gender, theory, and religion). Bei meiner Recherche bin ich zudem auf einen weiteren Versuch eines Queer Reading des *Hohelieds* gestoßen, und zwar im folgenden Sammelband: In-between spaces. Creative possibilities for theologies of gender. Hg. v. Uta Blohm et al. Leuven u. a.: Peeters 2013 (= Journal of the European Society of Women in Theological Research 21). Ein näherer Blick auf die darin vorgestellten Thesen in engerer intertextueller Zusammenschau mit Frauenlobs Dichtung würde sich zusätzlich anbieten, würde aber wohl den Rahmen der Arbeit überstrapazieren.

<sup>208</sup> Frauenlob spielt die unterschiedlichsten erotischen Register durch. Vgl. Meyer 2009, S. 62.

*Ei, ich sach in dem trone  
ein vrouwen, die was swanger.  
die trug ein wunderkrone  
vor miner ougen anger. (I,1,1-4)*

Ein nicht näher spezifiziertes, männlich-konnotiertes<sup>209</sup> Visionär-Ich<sup>210</sup> erblickte *ein vrouwen*: Sie saß – beachtenswert ist hier jeweils das Präteritum als Tempusform – auf dem Thron bzw. *in dem trone*, womit ihr klar eine Machtposition zugewiesen wird. Somit nimmt die Unbenannte eine Stellung ein, wie sie dem herrschenden König der Christenheit am ehesten zustehen würde, indem sie räumlich den Herrschersitz für sich beansprucht. Hierin werden bereits Bilder aus der *Offenbarung* ineinander verschränkt und in Frauenlobs Leich hineingestrickt. Die anonyme Frauengestalt aus der *Apokalypse* wird im ersten Versikel zunächst als eine schwangere Frau näher bestimmbar. Dabei bleibt sie aber eben nicht bloß die namenlose Schwangere aus Offb 12,1-6<sup>211</sup> mit einer Krone auf ihrem Haupt, mit der Sonne bekleidet und den Mond zu ihren Füßen, nein, bei Frauenlob sitzt diese anonyme Frauengestalt sogleich auf dem Thron, wovon in der Bibel an dieser Stelle nicht die Rede ist.<sup>212</sup> Zudem fällt an der oben zitierten Stelle auf, dass hier nicht eine beliebige Krone gemeint ist, welche die schwangere Edelfrau zu einer Herrscherin werden lassen würde, sondern explizit von einer herausragenden *wunderkrone* – mit zwölf Steinen besetzt (gemeint sind wohl Edelsteine<sup>213</sup>). Die Worte *vor miner ougen anger* eröffnen einerseits einen

---

<sup>209</sup> Warum auch hier wiederum von einer *männlichen* Visionärsfigur ausgegangen wird, ohne diese Prämisse kritisch zu reflektieren, darf auch hier eigentlich nicht unberücksichtigt bleiben.

<sup>210</sup> Es scheint sich um einen typischen offenbarenden Visionsbericht zu handeln: Zukünftiges wird im imperfektischen Tempus geschildert; in der Vision wurde etwas gesehen, was sich erst zutragen wird. Hierin besteht eine evidente Parallele zur *Offenbarung* des Johannes, der die Geschehnisse, die mit dem inneren Auge durch göttliche Fügung perzipierte Zukunft, für die Christengemeinschaft als Mahnung und Hoffnungsquelle wiedergibt.

<sup>211</sup> Als einen diese Stelle erläuternden Aufsatz habe ich den folgenden konsultiert: Stefan Schreiber: Die Sternenfrau und ihre Kinder (Offb 12). Zur Wiederentdeckung eines Mythos. In: *New Testament Studies* 53 (2007), S. 436-457.

<sup>212</sup> Wofür die Schwangere resp. in der weiteren Folge die Gebärerin des ebenso namenlosen Knaben als Bild stehen könnte, bleibt im Übrigen auch in der Bibelwissenschaft eine ungeklärte Forschungsfrage. „Zahlreiche ikonographische Umsetzungen des Textes Offb 12 identifizieren die erzählte Frauengestalt selbstverständlich mit Maria, der Himmelskönigin. So weiß es die katholische Tradition seit dem Ende des 4. Jh. Die Deutung basiert auf einem allegorisierenden Prinzip, das jeder Erzählgestalt eine reale Entsprechung zuordnet. Die moderne Exegese lehnt diese Deutung größtenteils ab [...] Die Vielfalt der Sprachmuster erschwert die Identifizierung der Frauengestalt.“ Siehe Schreiber 2007, S. 436-437. Und: „Die allegorischen Deutungen bleiben theologisch herausfordernd, denn letztlich imaginieren sie einen höchst sinnlichen jüdischen und christlichen Gott.“ Bachmann 2010, S. 5.

<sup>213</sup> ... die in der *Offenbarung* in Bezug auf den etablierten Gottesstaat noch eine Rolle spielen!

Schauraum,<sup>214</sup> in welchem sich die Visionen des ebenso anonymen Ichs<sup>215</sup> abspielen, und verweisen andererseits auf ebendieses die Frauengestalt erblickende Ich zurück, dem das Publikum die Visionsmitteilung und Teilhabe am Gesehenen verdankt. Für das leichrezipierende Publikum wird diese Wortfolge außerdem als eine Annäherung des singenden/dichtenden/visionären Ichs an die Tradition des Minnesangs denotierbar. Im ersten Versikel verbindet sich der (geistige) Sehprozess des männlichen Dichter-/Sänger-/Seher-Ichs mit dem Wunsch der beobachteten *vrouwe*-Figur, ihr Kind auf die Welt zu bringen. Das *Ei, ich sach* (I,1,1) tritt mit dem *sie wolte* (I,1,5) in eine erste bemerkenswerte Parallelrelation.

Das sehende/seherische Ich geht daraufhin mit der *nota-bene*-Floskel *Nu merket* (vgl. I,2,1) in einen im Präsens gehaltenen Anredemodus über, der das lauschende Leich-Publikum gleichsam in den durch die Vision eröffneten inneren Schauraum mit hinein Holt. Zwar verhält sich das Ich weiterhin wie ein Berichterstatter des bereits visionär Wahrgenommenen, dennoch wirkt es nun so, als würde das Publikum im Durchlauf des Gesehenen direkt dabei sein. Doch es bleibt nicht beim Blick auf die Frauenfigur – in einem nächsten Schritt wird präsent, was sie sieht, worauf ihre Augen schauen. Was sieht sie, die numinose Frau in der Vision? Sie nimmt zweierlei Ausformungen ihres noch nicht geborenen Kindes/Gottes dissoziiert in ihrem Blickfeld<sup>216</sup> wahr, womit sie selbst zur Visionärin wird. Die Wahrnehmungsebenen entsprechen also bereits im zweiten Versikel einem an Komplexität immer weiter voranschreitenden Verschränkungsprojekt. Der Text besagt: Den Ungeborenen sah sie vor sich sitzen und sie sah ihn zugleich als Lamm auf dem Berg Sion. Sie wird zudem als tätige und tüchtige Figur gelobt, bevor sie vom Seher-Ich direkt angesprochen wird – sie wird befragt: *vrouwe, ob ir muter würdet / des lammes und der tuben, iur truben / ir liezet iuch sweren?* (I,2,16-18). Während das Lamm ein gängiges Symbol für den Messias darstellt,<sup>217</sup> welches in der *Johannesapokalypse* des

---

<sup>214</sup> Vgl. Oswald 2007, S. 129, mit Verweis auf folgenden Aufsatz: Johann Kreuzer: Der Raum des Sehens. Vom Augen-Blick und der mittelalterlichen Entfaltung seines Begriffs. In: Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter. Hg. v. Jan. A. Aertsen u. Andreas Speer. Berlin/New York: de Gruyter 1998, S. 489-501.

<sup>215</sup> Mit Stackmann gesprochen eine Figur, die der des Johannes auf Patmos nachgebildet ist, zit. nach Oswald 2007, S. 129.

<sup>216</sup> Vgl. ebd., S. 130-131.

<sup>217</sup> Vgl. Tobias Nicklas: Frau, Lamm und Drache in der Offenbarung des Johannes. In: *Sacra Scripta* 1-2 (2006), S. 43-66; zum Bild des Lamms siehe v. a. S. 59-63. „Das Bild vom ‚Lamm‘“

Öfteren vorkommt, steht die Taube in diesem Kontext aller Wahrscheinlichkeit nach für den Heiligen Geist. Da weiter oben der noch ungeborene Sohn der anonymen Frauengestalt in einer Vision als Lamm erscheint, wird die werdende Mutter vom Frauenlob'schen Leich-Ich, das bisweilen als Exeget fungiert,<sup>218</sup> mit der Mutter von Jesus Christus, und damit mit Maria als heiliger Gottesmutter, gleichgesetzt.

In dieser Passage wird überdies die *vrouwe* in der potentiellen Mutterrolle vom visionären, lobenden Ich geihrt; im darauffolgenden dritten Versikel wird die Frauenfigur ebenso in eine Doppelung überführt, wie dies zuvor mit dem ungeborenen Sohn/Gott der Fall gewesen ist – sie wird beschrieben als *Einbernde meit und eren riche vrouwe* (I,3,1) und wird auf einmal mit einem ‚du‘ angeredet.<sup>219</sup> Genau genommen liegt in beiden Fällen keine bloße Doppelung vor, sondern mindestens eine dreifache Multiplizierung. Sie ist schwanger mit dem Lamm auf dem Berg Sion, Gott-Vater im/vor dem Thron (vgl. I,2,6-11) und dem Heiligen Geist (vgl. I,2,17); sie ist ferner eine schwangere Edelfrau, die zugleich in gängiger christlicher Paradoxie ihren Jungfrauenstatus beibehält.<sup>220</sup> Mit den Worten *ouwe*, *touwe* und *schouwe* werden außerdem abermals gängige Reime aus der Minnesangtradition herbeizitiert,<sup>221</sup> zudem singen *turteltuben* und es wird der Frühling als Überwinder des Winters betont.<sup>222</sup> Die intertextuellen Bezüge zum *Hohenlied* gewinnen ab dieser Passage deutlich an Gewicht für die weitere (sprachbildliche) Gestaltung des Leichs.

Hat das Leich-Ich zunächst die *vrouwe* geihrt und als begehrenswerte Minnedame geduzt,<sup>223</sup> so gibt das Leich-Ich ihr nun sogar quasi

---

steht also für die Idee, dass Christus seinen Sieg als ‚leidender Gottesknecht‘ ‚wie ein Lamm, das man zum Schlachten führt‘ errungen hat.“ Ebd., S. 60.

<sup>218</sup> Vgl. Jackson 1988, S. 81, FN 2.

<sup>219</sup> Frauenlob verwendet hier also eine hybride Anredeweise, einen ‚Mischstil‘, vgl. Wiesinger 2008, S. 19-20.

<sup>220</sup> Da aber im weiteren Verlauf immer intensiver auf die real-sexuelle Beziehung zwischen der *vrouwe/meit* und einer männlichen Figur (oder mehreren) Bezug genommen wird, erscheint die Bezeichnung als *juncvrouwe* immer mehr als leere Anredefloskel, die Anerkennung und ihre bestehenbleibende Ehre als Edelfrau bewahren und besiegeln soll.

<sup>221</sup> Vgl. bspw. Scheer mit der bereits im vorigen Kapitel zu Frauenlobs Minneliedern zitierten Monographie *Daz geschach mir durch ein schouwen* (1990).

<sup>222</sup> Wobei u. a. das Ende des Winters bereits in der Hld-Liebesdichtung betont wird (vgl. Hld 2,11).

<sup>223</sup> Zu den möglichen Implikationen der divergierenden Anredeweisen vgl. Nigel F. Palmer: Duzen und Ihrzen in Frauenlobs Marienleich und in der mittelhochdeutschen Mariendichtung. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram Studien 10), S. 87-104.

Regieanweisungen nach der Schablone des *Hohenlieds*: *Des soltu gan, din friedel rufet arten dir zarten / in dem heilwin tragenden garten* (I,3,8-9). Die Wechselrede des *Hohenlieds* wird im *Marienleich* aufgenommen, jedoch um (mindestens) eine Figur erweitert – das Leich-Ich ist neben vielschichtiger weiblicher und vielfältiger männlicher Figur sozusagen der Dritte im Bunde. Auffällig ist zudem der Wechsel vom Präteritum zum Präsens.<sup>224</sup> Befinden wir uns nun direkt in die Vision versetzt?<sup>225</sup> In eine Vorvergangenheit, in eine Szene, die sich zugetragen haben muss, bevor die *meit* schwanger geworden ist? Ausschnitte aus dem salomonischen *Hohenlied* werden nun als maßgebliche Requisiten für eine quasi-dramatische Inszenierung einer physischen Liebesbeziehung herangezogen, die wohl zur besagten Schwangerschaft geführt haben mag, während das Publikum gewissermaßen hautnah an die Geschehnisse heran- und in die Vision hineingeführt wird. Die Frauenfigur wird nun angeredet mit *tochter, muter, meit* (I,3,14) – das beobachtend-berichtende Ich sagt ihr entweder in dieser Situation, was mit ihr passieren wird oder gibt ihr zu verstehen, was ihre nächsten Schritte zu sein haben. Jedenfalls wirkt sie im dritten Versikel noch als vornehmlich passive Gestalt, mit der sich eine männliche, sie begehrende Figur vergnügen möchte (und diesen Wunsch auch artikuliert). Es ist hier wesentlich, dass nach ihr gerufen wird, es geht darum, was *er wil*. Im *Hohenlied* halten sich die gegenseitigen Anrufungen im zugrundeliegenden dialogischen Aufbau durchwegs die Waage.<sup>226</sup>

Bei Frauenlob wird eingangs in indirekter Weise aus ‚Männerperspektive‘ nach der Frau gerufen und verlangt (das Visionär-Ich fungiert als vermittelnde

---

<sup>224</sup> Wie steht es um die semantische Dimension von *soltu*? Wird es hier als Modalverb ‚sollen‘ oder futurisch gebraucht? Ich gehe hier von einem Präsens und einer anweisenden semantischen Tendenz aus, die natürlich zugleich auf etwas Zukünftiges hinweist, auf etwas, das erst eintreten soll/wird. Dies entspricht der geläufigen Übersetzung, siehe etwa Wachinger: ‚Drum sollst du gehn, dein Freund ruft dir, zu werden, was du bist, ruft dir, du Liebliche / in dem Garten, der den Heilwein trägt‘, S. 367,8-9. Ich referiere auf eine Ausgabe des Textes samt Übersetzung in: Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hg. v. Burghart Wachinger. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006 (= Bibliothek des Mittelalters 22). Der Frauenlob’sche *Marienleich* ist nachzuschlagen auf S. 364-395.

<sup>225</sup> Eigentlich überwiegt hier mit *man höret* und *er rufet* eine andere Sinnesebene – der Gehörsinn hat den Gesichtssinn als zentrale Wahrnehmungsinstanz abgelöst. Die Audition versetzt die Vision gewissermaßen ins Jetzt, im jeweiligen Augenblick der Aufführung. Immerhin muss berücksichtigt werden, dass der Leich musikalisch dargeboten, also in seiner Entstehungszeit in erster Linie akustisch rezipiert, wurde.

<sup>226</sup> Interessanterweise ist es auch im Hld nicht gerade ein einfaches Unterfangen, die männliche von der weiblichen Stimme im gegenseitigen Wechsel eindeutig auseinanderzuidividieren. Vgl. Bachmann 2010, S. 3: „Es ist nicht immer auf den ersten Blick klar, wer spricht oder angesprochen wird, oder an welcher Stelle eine neue Stimme bzw. ein neues Gedicht einsetzt.“

Instanz), bevor sie das Wort über den Großteil des restlichen Leichs hindurch erhält und letztlich nicht mehr abgibt. Sie hat auch das letzte Wort inne. Das intimer wirkende ‚du‘ und die emphatische Bekundung der Wünsche des *friedels* könnten zudem nahelegen, dass das Dichter-/Visions-Ich sich bisweilen in die Rolle des begehrenden Liebhabers hineinversetzt. Gleichzeitig hebt der Leich mit der Vision aus seiner Perspektive an (*vor miner ougen anger*), woraufhin sogleich der Blick des Ichs ins Innere der schwangeren Frau eintaucht und von ihrem Inneren herausschauend schildert, was sie in ihrer Vision vor sich sieht. Seine interne Schau geht somit noch um eine Dimension tiefer, nämlich in den mentalen-seherischen Raum innerhalb der Frau, die er zuvor in seiner Vision erblickt hat. Das Ich des ersten Versikels dringt dann ins Innere der Schwangeren ein und wird immer mehr zu einem Teil von ihr.

Der ‚weibliche Blick‘ der *Vrouwe* wird im Text sodann mehrmals aufgegriffen; in Versikel elf wird ihr Anschauen als ein formgebendes, gestalterisches Erblicken des männlich konnotierten Gegenübers beschrieben. Sie verändert durch ihr Ansehen das Alter und damit auch die gestaltungskennzeichnenden physischen Qualitäten ihres Geliebten: *ich sach in an, do wart er junc, des fröute sich / die massenie da zu himel alle* (I,11, 13-14). Sie wird damit neben der Verursacherin seines äußeren Wandels zur Freudenbringerin für die Engelsschar im Himmelreich (und gleichzeitig wohl auch des Publikums) stilisiert. Ihre eigenen Verwandlungen stehen zudem in direktem Zusammenhang mit den Veränderungen, die sie herbeiführt. Die weibliche Gestalt als *focal point* des Leichs tritt als ideale *Vrouwe*, als personifizierte Minne<sup>227</sup>, die nach Frauenlobscher Auffassung inhärent androgyne Qualitäten<sup>228</sup> hat, und sogar als Impersonation des Heiligen Geistes<sup>229</sup>, welcher wiederum Teil der männlich konnotierten (und eigentlichen unteilbaren) göttlichen Trinität des christlichen Glaubens ist, in Erscheinung. Zugleich übersteigt sie in ihrer Pluralität alle diese Figuren und offenbart sich in der Rolle der Gebärerin der Trinität als größer, weiterreichende Instanz – sie offenbart sich als etwas, das größer und weiter ist

---

<sup>227</sup> Vgl. Ralf-Hennig Steinmetz: *Liebe als universales Prinzip bei Frauenlob. Ein volkssprachlicher Weltentwurf in der europäischen Dichtung um 1300*. Tübingen: Niemeyer 1994 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 106), hier das Kapitel zu Maria und Minne auf S. 58-65.

<sup>228</sup> Vgl. Fritsch-Staar 1999.

<sup>229</sup> „Frauenlob similarly links the Virgin, the Holy Spirit, and an all-powerful Minne who transforms the ageless God into a youthful lover or a newborn babe.“ Newman 2006, S. 55.

als Gott. Und doch ist sie keine rein ‚abstrakt‘ zu denkende Gottheit. Sie preist immerhin ihren begehrenswerten, ‚reifen‘ Frauenkörper aus der Sicht des Geliebten, indem sie selbst seine Worte für das Publikum aktualisiert; und zwar tut sie das nicht, ohne das eine oder andere Detail zur geteilten Zweisamkeit auszulaudern:<sup>230</sup>

*er jach, min brüstel weren süzer dann der win,  
da barg er sich mit fugen in.  
Wie wol er mich erkande,  
der sich so vaste in mich versloz! (I,11, 17-20)*

Es sind im Text zumindest zwei grundsätzliche Arten von Wollen resp. *desire* auszumachen: Haben-Wollen und Sein-Wollen. An diesem Punkt wird die notwendige Verbindung von Begehren und Identitätsformierung sehr deutlich. Psychische Prozesse wie Annehmen/Verwerfen einzelner subjektbildender Facetten spielen bei dieser Entwicklung eine zentrale Rolle. Die idealisierte *Vrouwe* will im Grunde genommen sie selbst sein, sie ist mit sich selbst absolut zufrieden, im Reinen. Um diesen Umstand hervorzuheben, zählt sie eine Liste an Charakteristika auf, die sie aus ihrer eigenen Sicht wie auch aus der des Liebhabers (und wohl auch aus der des dichtenden/singenden Leich-Ichs, das sich selten, aber nicht unbemerkt zu Wort meldet, sowie aus der des Publikums) als im höchsten Maße begehrenswert und anbetungswürdig erscheinen lassen. Jedoch wirkt sie gerade durch ihre besonderen Qualitäten unerreichbar aus menschlicher Sicht – entrückt in (über)göttliche Sphären. Gleichzeitig wird ihre sinnliche, menschlich-fleischliche Seite betont, sodass abstrakte Ideale in ein physisch begehrtfähiges Individuum übergeführt bzw. in dieses integriert werden.

Die scheinbar klar voneinander unterscheidbaren ontologischen Kategorien von aktiv-handelndem ‚Subjekt‘ und passiv-behandeltem ‚Objekt‘ des Begehrens werden im *Marienleich* anhand der Marienfigur komplett ins Wanken gebracht. Sie sitzt zunächst – wie bereits weiter oben besprochen – als eigenständige Person auf dem Thron, doch an anderer Stelle im Text wird sie als der Thron selbst ins Bild geführt (vgl. I,12,30) – als ein Ding, welches Platz für eine

---

<sup>230</sup> Das in der hier angeführten Textpassage angedeutete Phänomen des Sich-in-einen-anderen-Menschen-Verschließens – bzw. hier, dass sich der männlich konnotierte Part in die weiblich zu interpretierende Person *versloz* – lässt sich auf vielfältige Weise interpretieren. Eine ertragreiche Lesestrategie erscheint mir hier mittels psychoanalytischer Konzepte ermöglicht zu werden. Psychische Prozesse wie Inkorporation und Projektion werden im Hinblick auf etwaige ‚innere‘ Dynamiken interessant. Eine eingehende Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung kann an diesem Punkt nur als potentieller Ansatzpunkt weiterer Studien dienen.

raumeinnehmende Person bereitstellt. In der einen Passage, etwa im ersten Versikel, hat die *vrouwe* ihre Krone bereits auf, in einer anderen, etwa in Versikel acht, heißt es, der König soll sie krönen: *cröna, künig, cröne* (I,8,5).<sup>231</sup> Im ersten Fall ist sie voll (handlungs)mächtig und hat Herrscherstatus, im zweiten ist sie von einer höheren, männlich konnotierten Instanz abhängig, die sie erst als handlungsmächtige Figur installieren kann. Ihr autonomer Subjektstatus sowie ihre Handlungsmacht sind dann noch nicht gegeben, sondern werden erst durch die Krönung produziert. An der einen Textstelle ist sie bereits oder noch schwanger (vgl. I,1,2), an der anderen Stelle interagiert sie bereits mit dem geborenen Sohn. Sie erkennt im Lamm zugleich ihren eigenen jungen Liebhaber. Der Liebhaber ist jedoch alt und wird durch ihren Blick wiederum zum Jüngling (vgl. I,11,13). Auffällig beim Lesen dieser Stellen ist: Die Zeit im Leichsgeschehen ist einer linearen Abfolgelogik völlig enthoben, Vergangenheit und Zukunft sind ineinander übergeführt<sup>232</sup> und in der Gegenwart der musikalischen Darbietung des Leichs gleichermaßen präsent, ineinander geblendet.

Diese zeitliche Ineinanderführung der Ereignisse geht mit einer Verschiebung und Überlagerung der Figuren und deren Charakteristika selbst einher. Im Grunde ist es keineswegs abwegig, zu fragen: Ist sie, die *Vrouwe*/Maria, überhaupt *eine* Figur oder *mehrere*?<sup>233</sup> Die Pluralität und Durchlässigkeit von Identität(en) scheint damit an Frauenlobs Ideal der *Vrouwe*/Maria experimentell zur Schau gestellt zu werden. Wie könnte sie am besten beschrieben werden? Ist sie ein Komplex? Oder ist sie die Verschiebung und Transgression, Ursache und Effekt des Mischungsvorganges selbst? In jedem Fall ist das facettenreiche Bildspektrum der *Vrouwe* – Selbst- und Fremdbild gleichermaßen – als etwas Prozessuales zu fassen (und damit eigentlich nicht fassbar). Es könnte auch konstatiert werden, dass sie auf eine Grenzlinie verweist, die sich permanent verlegt und sich im zeitlichen Ablauf als komplett instabil erweist; im konstanten Fluss entgleitet sie immerzu einer möglichen präzisen Definition oder Kategorisierung. Stackmann bemerkt zu ihrer Grenzstellung (bzw. –bewegung):

---

<sup>231</sup> Im *Hohenlied* ist auch die Rede von einer Krönung, nämlich von der Krönung König Salomos, der oft als Dichter des Lieds genannt wird: „Ihr Töchter Jerusalems, kommt heraus und schaut, ihr Töchter Zions, König Salomo mit der Krone! Damit hat ihn seine Mutter gekrönt am Tage seiner Hochzeit, an dem Tag seiner Herzensfreude.“ (Hld 3,11)

<sup>232</sup> Vgl. bspw. auch Oswald 2007, S. 133.

<sup>233</sup> Siehe dazu auch Jackson 1988, S. 81 – hier werden ähnliche Fragen aufgeworfen.

Sie, die auf der *marke* steht, wird auf der menschlichen Seite dieser Grenze mit einer Anrede bedacht, die sie als begehrenswert schöne Frau erscheinen läßt, und sie bekennt sich mit ihrer Antwort ausdrücklich zu dieser Seite ihres Wesens.<sup>234</sup>

Und:

Der Marienleich schließlich siedelt seine Sprecherin auf der Grenze zwischen den beiden Reichen an, von denen die beiden anderen Leichs jeweils nur das eine in den Vordergrund rücken. Diese eigentümliche Stellung der Gottesmutter macht die Verschränkung von Irdischem und Göttlichem möglich, die diesem Gedicht seinen besonderen Reiz gibt.<sup>235</sup>

Im zwölften Versikel heißt es: *ich vatermutter, er min mutervater zwar, / wan daz ist war* (I,12,34-35). Was sagt uns in diesem Zitat die auffällige sprachliche Realisierung vermittelt der chiasmisch-spiegelbildlichen Stellung? Auch hier sehe ich einen Verweis auf die reflektierende Zirkularität der Identitätsformierungen. Eine weitere wichtige Passage ist: *ich binz ein spiegel der vil klaren reinekeit, da got von erst sich inne ersach* (I,12,3-4).<sup>236</sup> Sie ist so rein und klar, dass sie als Spiegel Gottes dienen kann oder sie spiegelt als quasi-transparentes Grenzmedium die Reinheit Gottes selbst. Sie ist dann aber auch bloße, durchlässige (Ober-)Fläche. Wird sie durch den *male gaze* Gottes objektifiziert? Dann verkommt sie zum Ding, welches der Subjektkonstitution einer anderen Instanz dient, dann wird sie als Mittel zum Zweck gebraucht. Oder ist sie gleichsam das Spiegelbild Gottes? Dann sieht Gott sich als weibliche Gestalt oder sich selbst als männliche Gestalt, die wiederum in gekreuzter Weise als *Vrouwe*/Maria beschrieben eingeführt wird.

Gleichzeitig ist es dieser Versikel, in dem Maria sagt: *ich got, sie got, er got, daz ich vor nieman spar. / Ich vatermutter, er min mutervater zwar, / wan daz ist war* (I,12,33-35): Ich, sie, er sind Gott, das halte ich vor niemandem zurück. Ich die Mutter des Vaters, der in Wahrheit der Vater meiner Mutter ist, denn das ist wirklich so. Die Vergöttlichung Marias, die im Aussagezentrum des Textes steht, wird im Abschlussversikel auf die schöne Formel gebracht: *zwischen menscheit und gote / sten ich rechte mitten uf der marke* (I,20,10f.): Zwischen Menschheit und Gott stehe ich genau auf der Grenze. Diese Vergöttlichung findet sich bereits in der zitierten Formel im 12. Versikel, in der Maria sich als Gott bezeichnet.<sup>237</sup>

Im eben besprochenen zwölften Versikel spricht die *Vrouwe* über den Umstand des Geschaffenseins im Kontext ihres Liebesverhältnisses: *min schepfer*

---

<sup>234</sup> Stackmann 1988, S. 24.

<sup>235</sup> Ebd., S. 25.

<sup>236</sup> In diesem und in weiteren Zitaten wird nachdrücklich impliziert, dass sie bereits als metaphysisches Wesen (prä-)existiert haben muss; etwa auch dann, wenn sie bei der Schöpfung zugegen ist (*ich was mit im, do er entwarf gar alle schepfenunge, / er sach mich stetes an in siner ewiclichen ger*, I,12,5) oder als Raum vorgestellt wird, in dem der Sündenfall verhandelt wird (vgl. I,11,23-25).

<sup>237</sup> Meyer 2009, S. 65.

*und min vriedel der vil alte, / der sich zu mir nach siner kust in drin personen valte. / des selben mutermeit bin ich* (I,12,38-40). Der Geliebte und ihr Schöpfer sind ein- und dieselbe Person, die sich ferner in *drei* Personen entfaltet. Sie ist zugleich die *mutermeit* ihres eigenen Schöpfers, der ihr alter Geliebter ist. Sie erscheint bisweilen als eine Art autopoietisches Weiblichkeitsprinzip charakterisiert zu werden, welches sich über die Figur des Schöpfers bzw. Geliebten als Mittlerfigur selbst erschafft. Die männliche Instanz in dieser Textpassage ist scheinbar ihr Schöpfer und damit zeitlich vor ihr existierend, sie erschaffend, und gleichzeitig ist er ihr Liebhaber in fortgeschrittenem Alter, den sie durch ihren wandelnden Blick wieder jung macht (siehe oben). Der Schöpfer zeigt sich der *Vrouwe* in dreifaltiger Ausführung, in Form von drei verschiedenen Gestalten. Von diesen drei Personen, die die Dreifaltigkeit ausmachen, ist sie wiederum die jungfräuliche Mutter, die *mutermeit*, was sie zum Ursprung auch des Schöpfers macht. Bei der Frage nach dem Beginn wird so ein aporetischer Strudel evident, der sich nicht endgültig entwirren lässt und vielfältige (queere) Lesarten ermöglicht und evoziert. Die ‚Jungfrau‘ hat ihren Schöpfer zum Liebhaber genommen, mit dem sie zuerst schwanger ist und den sie als dessen Mutter nochmals zum Bräutigam erwählt. Einmal ist sie Jungfrau und wird von einer alten Version eines personifizierten, männlich-identifizierten Gott-Vaters begehrt, einmal ist sie mit dessen Sohn schwanger und/oder begehrt den bereits geborenen, herangewachsenen Gott-Sohn, der sie in analoger Weise zum Vater verführt. Es wird geradezu ein paradoxales Inzestspiel inszeniert, in welchem nicht nur die männlich gelesene Gottfigur verschiedene bedeutungsschwere Rollen erfüllt, sondern vor allem auch das weibliche Pendant.

Nach einer Anmerkung zu Inzestrelationen ist der Schritt zu Gedanken an Freuds Ödipuskomplex nicht weit. Tatsächlich kommt es in den inszenierten Begehrensstrukturen zu einer (scheinbaren) Auflösung des ödipalen Konflikts,<sup>238</sup> da Vater und Sohn dem christlichen Dogma zufolge immerhin wesensgleich (und *einer*) sind.<sup>239</sup> Gott(-Vater) hat gewissermaßen einen potentiellen Phallus, zur

---

<sup>238</sup> Zur In-Bezug-Setzung der Freud'schen Ödipusrezeption in seinen psychoanalytischen Schriften und der Jesusfigur im Christentum vgl. Gerhard Vinnai: *Jesus und Ödipus*. Frankfurt am Main: Fischer 1999 (= *Geist und Psyche* 14478).

<sup>239</sup> Newman stellt in ihrer Monographie über ‚Gott und die Göttinnen‘ eine interessante These bezüglich der familiären Relationen der ‚christlichen Familie‘ auf: „The Christian family romance also involves a royal father and son, but their roles are reversed. Here is the father who sends his son to death, but the son accepts his fate willingly and with full knowledge of his

Realisierung braucht es aber ein Gegenüber, ein Medium. Die *meit* Maria hat anschließend durch den Geschlechtsverkehr und die damit einhergehende Imprägnation als *vrouwe* aus dem potentiellen Phallus die Aktualisierung desselben realisieren können. Sie hat dann den Phallus inne, der repräsentiert in der Personifizierung des Sohnes, Jesus, zutage tritt. Sie ist damit der Nährboden jeglicher Materialisierung des Erlösers, sie ist die Mutter des Vaters, sie ist die jungfräuliche Mutter – übertragen auf das zugrundeliegende Religionssystem hieße das vereinfacht: Ohne Mutter(göttin) gibt es keinen Vater(gott). Darin besteht wohl eine tief vergrabene, verdrängte Begebenheit von religiösen Glaubenssystemen, die auch (und insbesondere) in früheren Zeiten/Gesellschaften eine Vormachtstellung aufwiesen, die wohl noch stärker durch religiöse Dogmen, Konflikte, normengebende Strukturen geprägt waren, wie dies eben auch im europäischen Spätmittelalter der Fall gewesen sein mag, in jener Zeit, in der Heinrich von Meißen gelebt und geschrieben hat.

Was das Christentum beispielsweise leugnete, war die Möglichkeit einer göttlichen Weiblichkeit, die im alten Europa, z. B. unter den Namen *Brigit*, *Freyja*, *Mati* und *Saule* sowie unter zahllosen anderen Namen verehrt worden war. Es ging um mehr als nur einen äußerlichen Wandel, wenn das frauenfeindliche Christentum keine Vorstellung einer Muttergöttin als Ersatz für jene, die man so hoch verehrt hatte, zuließ.

Es dauerte jedoch nicht lange, bis die Menschen in der christlichen Mythologie eine weibliche Gestalt entdeckten, die ihnen ebenso verehrungswürdig erschien und dazu geeignet, den Platz der verlorenen Göttinnen einzunehmen: die Jungfrau Maria, Tochter der *Hanna*, die ihren göttlichen Sohn erst verlor, dann durch seine Auferstehung wiedererlangte und nach seiner Himmelfahrt selbst zu Gott aufstieg, was ihr den Beinamen ‚Himmelskönigin‘ einbrachte.

Auch wenn die Kirche es noch so sehr versuchte, sie konnte die Ausbreitung des Marienkults nicht aufhalten.

Viele Gelehrte haben die Spuren der Ausbreitung der Marienverehrung verfolgt. Einige stellen die Behauptung auf, daß das Christentum von seinem Beginn am Weiblichen orientierte Rituale enthielt, die, wie die Frauenfeste der römischen *Bona Dea*, die Mutter höher stellten als den Sohn. Ob das nun so war oder nicht, die Anbetungsexzesse der männlichen und weiblichen Gefolgschaft Marias führte zu fortwährenden Ermahnungen von seiten der Kirchenoberen, daß sie keine Göttin sei – obwohl sie nicht nur nach der Volksmeinung wirklich alle Titel und Attribute einer solchen besaß. Selbst heute noch, viele Jahrhunderte, nachdem die alten Göttinnen vergessen wurden, stellt Maria eine Bedrohung des patriarchalischen Christentums dar. Die größere Zahl der Kirchen und oft der größere Raum innerhalb einer Kirche ist ihr gewidmet, nicht ihrem Sohn, und sie ist diejenige, an die viele Katholiken ihre Gebete am liebsten richten.<sup>240</sup>

---

identity. In a dramatic reversal, he then rises from the dead and marries his mother, again knowingly and willingly. The incest taboo is not so much transgressed as transvalued, upheld in one sense even as it is overturned in another. Mother and son are joined in an intimate union characterized as ‘bridal’, yet both remain eternal virgins. At the same time, the son inherits the father’s crown not through murder, but through *being* murdered and *then* marrying the queen.” Newman 2003, S. 245-246.

<sup>240</sup> Patricia Monaghan: Lexikon der Göttinnen. Ein Standardwerk der Mythologie. Aus dem Engl. übers. v. Gisela Merz-Busch. Bern u. a.: Barth 1997, hier der Eintrag zu Maria auf S. 183.

Diese Befunde zusätzlich in der Bewertung des Frauenlob'schen *Marienleichs* berücksichtigend bleibt mir nichts Anderes übrig, als dieses Kunstwerk als ein zutiefst widerständiges Moment in einem patriarchalen, einem von der immer wieder herbeizitierten, fortgeschriebenen Hierarchie (in der ‚die Frau‘ immer wieder ‚dem Mann‘ unterstellt und damit als mangelhaft diskriminiert sowie degradiert wird) geprägten Diskurs, zu sehen. Frauenlob stärkt durch sein Werk die Rolle einer wie auch immer gearteten Weiblichkeit, einer Göttin. Dies scheint mir ‚den Frauen\*‘ in der Zeit Heinrichs von Meißen zumindest teilweise bewusst gewesen zu sein. Damit ist es nämlich alles andere als verwunderlich, dass die doch sehr schöne, weithin bekannte Anekdote von Frauenlobs Begräbnis im Meißener Dom<sup>241</sup> so beharrlich tradiert wurde.

Bisher standen vornehmlich Begehrensstrukturen in Konnex zu auf der Textoberfläche nachverfolgbaren Blicklinien mitsamt deren Implikationen für die Ausgestaltung der Figuren im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ein weiterer zentraler Punkt für die Analyse des *Marienleichs* ist der Aspekt des Begehrens nach/durch Worte/n – insbesondere Momente der Anrufung (Maria wird in diversen Weisen angerufen) und Selbstaussagen (sie performiert durch ihr Sprechen ihr Sein) stehen hierbei im Fokus. Konkret artikuliert Aufforderungen, das Wort zu übernehmen und sich sprechend mitzuteilen, kommen in den unterschiedlichsten Varianten zum Einsatz und gelten nicht zuletzt als eindeutiger Ausdruck des Begehrens: Eine andere Person soll etwas sprachlich tun, was das aktuell sprechende Ich selbst begehrt – in diesem Fall besteht darin die Artikulation von Worten, ein Sich-Mitteilen durch Sprache. Teilweise wird sogar die exakte Wortfolge, die nachgesprochen werden soll, vorgegeben (vgl. I,8,25-26)<sup>242</sup>. Es liegt dann eine Anweisung zur Imitation vor; wenn das Ich des

---

<sup>241</sup> Vgl. dazu Ludwig Pfannmüller: Frauenlobs Begräbnis. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 38 (1913), S. 548-559.

<sup>242</sup> An dieser Stelle im Leich liegt zudem ein markanter Bruch in der ‚Erzählerperspektive‘ vor, vgl. Wiesinger 2008, S. 12, hier findet sich auch der Hinweis, dass sich hier wiederum eine weitere Interpretationsunsicherheit nicht tilgen lässt: „Es bestünde auch weiter die Möglichkeit, dass im Laufe des restlichen *Marienleichs* immer noch Frauenlob in seiner Dichter-Rolle dem Publikum berichtet, was Maria sagen sollte, da kein expliziter Schnitt bzw. ein offensichtlicher Erzählerwechsel zwischen dem Ende des achten Versikels und den ersten Teilen von Versikel neun stattfindet. Ob nun aber zu Beginn des neunten Versikels Maria selbst spricht oder Frauenlob Marias Rede imaginiert, ist schwer festzumachen. Ersichtlich ist, dass ab Vers eins des Versikels neun eine starke und gottähnliche Frau das Wort ergreift. Genau an dieser Stelle wechselt Frauenlob kompositorisch nach der Vollendung einer *Series Tonorum* – also eines kompositorischen Durchlaufs aller acht Kirchentöne – wieder in den ersten Kirchentone, den

Leichs die *Vrouwen* anspricht und ihr mitteilt, was sie von sich behaupten soll, verhält sich dies schon fast wie eine fordernde Regieanweisung, wie dies bereits im vorigen Unterkapitel besprochen wurde. Sie soll ihm und den Zuhörer\_innen dann das geben, was von ihr begehrt wird. Aber wie kann ein menschliches Dichter-Ich, auch wenn es sich dabei um ein visionäres Dichter-Ich handelt, einer göttlichen Instanz Anweisungen geben? Erschafft das Dichter-Ich durch sein von Sprache ummanteltes Begehren nicht erst eine eigene Form der angerufenen Gottheit durch ebendiese sprachlichen Mittel? Dann hat die göttlich-vergöttlichte Frauengestalt, in der wir über weite Strecken des Leichs hinweg die Heilige Maria zu lesen meinen, mit ihrer ins Unendliche weisenden Vielschichtigkeit ihren Status als Gottheit eben erst durch die Dichtung, welche quasi eine elaborierte Invokation beinhaltet, erlangt. In der Dichtung bekommt sie schließlich den nötigen (imaginären) Raum, um sich selbst zu artikulieren, zu formieren, zu affirmieren. Ein Durchzählen der Versikel zeigt deutlich, dass sie für ihre Rede am meisten Raum einnimmt. Sie erfüllt somit in gewisser Weise das kreative Begehren des Dichters, welches ein zweifaches ist: Der Dichter versprachlicht sein Begehren nach der weiblichen Gottheit, die sich in ihren unendlichen Facetten selbst präsentiert, während er zugleich durch diese Kreation seinem Wunsch der Selbstkreation nachkommt und sich selbst als frauenlobender Dichter realisiert. Als ein weiteres Glied in dieser sich entwickelnden Begehrenskette ist weiterhin das rezeptive Begehren des schaulustigen Publikums zu nennen: In der Dichtung wird ein Ideal, eine Geschichte, eine Figurenkonstellation entworfen – all das weckt Lust im Publikum und befriedigt sie ein Stückweit in der teils doch sehr voyeuristisch wirkenden Leichsrezeption.

Die durch den Leich hervorgebrachte, durch sprachlich-musikalische Mittel evozierte Marienfigur drückt wiederum – auf den Wunsch des Dichter-Ichs hin – ihr eigenes Begehren durch Worte aus, das wiederum vorrangig auf eine Unterhaltung abzielen scheint: Sie will ihren *friedel* sprechen (vgl. I,13,6-7). Auffällig ist das Faktum, dass sie außerdem inständig genannt werden will (vgl. etwa I,10,8-9). Die Nennung Marias wiederum entspricht dem Begehren nach ihr – das bedeutet auch, sie will begehrt werden. Und diesem Drängen, Wünschen

---

authentischen D-Modus, und vollendet somit nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch eine Erzähletappe.“

und Begehren nach ihrer ganzen Person kann, will und muss (darf?<sup>243</sup>) sie schließlich auch nachgeben (*komt alle zu mir, die min gern. / ich will, ich kann, ich muz gewern*, I,12,9-10). Auf diese Weise bildet sich ein Zirkel oder eine Spirale von Begehrensstrukturen, die über den verschriftlichten Text und seine musikalische Inszenierung weit hinausreicht. Zwar erweist sich der Benennungs-/Anrufungsakt als zentrale subjektkonstituierende Handlung, dennoch wird weder der Name ‚Maria‘ noch ‚Jesus‘ im *Marienleich* konkret erwähnt.<sup>244</sup> Durch ebendiese Aussparung der Namen wird letztlich erreicht, das Begehren nach der eigenen Relation zu den göttlichen Figuren, vorrangig zur weiblichen Gottheit, im Publikum noch mehr zu intensivieren. Die Stellung des Dichters wird damit ebenfalls gehoben, da durch seine Kreation die (stets erotisch eingefärbte) Phantasie angeregt, das Begehren immer wieder von Neuem entfacht und das Verlangen nach Maria, nach der idealen *Vrouwe*, abermals nur ansatzweise gestillt wird, indem sie in der jeweiligen Aufführungssituation zwar vermeintlich selbst zu Wort kommt und musikalisch-sprachlich vergegenwärtigt wird, jedoch immer nur als immaterielle Imaginationsspur wahrgenommen werden kann.

Frauenlobs eigenwillige wie faszinierende Schöpfung der idealen *Vrouwe* verselbstständigt sich zusehends und weiß wohl um ihren Status als ultimativ begehrenswerte Person<sup>245</sup> Bescheid. Dies lässt sich am eindeutigsten anhand der Passagen ihrer rhetorisch ausgefeilten Selbstinszenierung nachweisen: Durch die wiederkehrende Redegestaltung mit Elementen wie *ich bin* und *ich binz* präsentiert sie sich als eine selbstbewusste, sich selbst (er)kennende *Vrouwe*,<sup>246</sup> die in ihren Attributen und Kompetenzen einer Gottfigur nicht nur sehr nahekommt,<sup>247</sup> sondern letztlich auch zur Gänze entspricht. Durch die

---

<sup>243</sup> Vgl. Übersetzung von Wachinger 2006: ‚Kommt alle zu mir, die ihr zu mir wollt. Ich will, ich kann, ich darf gewähren.‘ S. 379,9-10.

<sup>244</sup> Die Nennung der Göttin Maria soll aber eine heilkräftige Wirkung herbeiführen und Lust bereiten.

<sup>245</sup> Newman bezeichnet sie als ultimative *vrouwe*. Vgl. Newman 2006, S. 93 – „[...] and her all-encompassing love affair with her Son is the ultimate *minne*.“

<sup>246</sup> „Die Überbetonung des Ichs in Versikel zwölf aus dem Munde Marias führt dazu, dass das gesamte Augenmerk innerhalb ihrer Aussagen ausschließlich auf sie selbst gerichtet ist. Wenn sie etwa vom Heilsgeschehen oder der Schöpfung berichtet, steht hierbei nicht die Erlösung der Menschen durch Christus oder Gott, der die Welt erschafft, im Mittelpunkt, sondern Maria selbst. Sie ist im Zentrum der Aufmerksamkeit und eine aktive, handelnde Figur, die maßgeblich an den Werken Gottes beteiligt ist bzw. sich selbst mit Gott auf eine Stufe stellt.“ Wiesinger 2008, S. 57.

<sup>247</sup> In so manch vorliegender Forschungsliteratur ist immer wieder die Rede von einer bloßen Annäherung an den göttlichen/vergöttlichten Status, ohne dass Maria diesen endgültig erreichen würde. Dies kann ich mir nur durch einen dogmatreuen, normenkonformen, quasi

autoaffirmative Selbstcharakterisierung macht sie sich bei Weitem nicht bloß als ein sexuelles/sexualisiertes Objekt, das sich in passiver Manier einem sie begehrenden Subjekt hingibt, begehrenswert. Geradezu das Gegenteil ist der Fall. Sie präsentiert und formt sich selbst als eine tätige, handlungsmächtige und Großteils eigenständige Instanz,<sup>248</sup> die unter zahlreichen weiteren positiven Aspekten ihren Anbeter\_innen Heilung und Erlösung verspricht (vgl. I,13,24-32) – und das wohlgerne im Alleingang. Sie übernimmt in diesem Sinne auch die Rolle des Gottessohnes und macht die von ihr losgelöste Jesusfigur schon beinahe überflüssig.<sup>249</sup> In dieser Sichtweise werden die männlich imaginierten Gottfiguren am ehesten als Mittel zum Zweck, als Medium der Selbstinszenierung und -erhöhung gebraucht. Das wäre alles andere als orthodox und in jedem Fall queer.

Bei genauerer Beobachtung erweist sich die Beziehung der Maria- zur Christusfigur wohl als die spannendste Begehrensrelation im *Marienleich*. Die *Vrouwe* wird begehrt von einem Jüngling, der Jesus verkörpern soll, sie pflegt ein körperliches Liebesverhältnis zu ihm und wird in der Konsequenz schwanger – mit eben jenem Kind, das zum geliebten Jüngling erst heranwächst. Gedanken an ödipale Strukturen werden erweckt (wie bereits erwähnt) – doch hier fällt der Sohn mit dem Vater in einer vielschichtigen Figur zusammen, sodass sich die Trinität formiert. Der Heilige Geist ist dann als völlig immaterielle, asexuelle Verbindungsinstanz zwischen ebenbildlich-identem Vater und Sohn zu verstehen. Die Dreifaltigkeit wiederum wird von Frauenlob als Ganzes in den Leib Mariens verlagert. Sie inkorporiert die gesamte Trinität – durch den Geschlechtsverkehr und die damit einhergehende Imprägnation wird sie selbst zur Trinität, nicht nur zum Gefäß, das in Form eines Objektes als Mittel zum Zweck dient. Die Bedeutungshoheit geht somit auf sie über – sie hat sie sich einverleibt. Folglich lässt sich festhalten: Nicht die männlichen Figuren treten als aktive,

---

‚anti-queeren‘ Blick auf den Leich erklären, der sich der Textoberfläche gewissermaßen versperrt und nicht recht wahrhaben möchte, dass hier Maria als Göttin poetisch offenbart wird.

<sup>248</sup> Gerade, wenn die gängige Annahme in Betracht gezogen wird, dass künstlerisches Schaffen nach ‚mittelalterlicher Auffassung‘ stets von einer Art göttlichen Eingebung, von einer Inspiration im literalen Sinn, abhängig ist, kann der Spieß auch umgedreht werden: Dann benutzt eine Göttin, die sich offenbaren will, einen Menschen, einen Dichter/Visionär, als Objekt, genauer als Sprachrohr und Medium für ihre Selbstoffenbarung.

<sup>249</sup> Die ‚Ich-bin‘-Passagen wurden auch in der Forschung zurecht mit dem christlichen Rededuktus im *Johannesevangelium* des Neuen Testaments verglichen, womit Maria in eine bemerkenswerte Parallelrelation zu Jesus tritt. Vgl. Newman 2006, S. XIII.

heilsversprechende Instanzen in den Vordergrund, sondern die sonst eher als Nebensache abgetane Frauenfigur: Sie bezieht die Position, die sonst den männlich gezeichneten Gottinstanzen zukommt, vor allem durch den Akt der Inkorporation. Diese beeindruckende Inversionsbewegung hat wiederum zur Folge oder wird gerade dadurch bewerkstelligt, dass die göttlichen Personen – die Rede ist hier vorrangig von Gott-Vater und Gott-Sohn<sup>250</sup> – ihrer Eigenständigkeit beraubt in den Körper einer idealen *Vrouwe* integriert werden.

Auf rhetorischer Ebene lässt sich ergänzend bemerken: Die eingesetzten Sprach-Bilder befinden sich stets in Bewegung:<sup>251</sup> Die entworfenen Bildersequenzen halten nie für lange still, sodass ein Textgefüge entsteht, das zwar keine klare Handlungslinie verfolgt, jedoch keineswegs eine bloße Beschreibung eines konstanten Gegebenen bietet, sondern permanenten Wandel durch Variation von gewissen Grundschemata nach sich zieht: Im ersten Versikel schaut ein nicht näher spezifiziertes, nicht eindeutig interpretierbares Text-Ich auf eine schwangere Dame, die mit einer miraculösen Krone auf dem Haupt auf einem Thron verweilt. Die Rollen werden an anderen Stellen in gekreuzter Position wieder aufgerufen, dann sieht die *vrouwe*, dann ist sie das sprechende Ich, bald als Gefäß objektifiziert, bald als handlungsweisende Machtinhaberin inszeniert, die wiederum in ihrer von Autonomie gekennzeichneten Subjektrolle nicht zur Gänze gesichert ist (genauso wenig wie die männlich gezeichneten Figuren). Wird Maria an manchen Stellen des Leichs als Gefäß resp. Raum metaphorisierend be-/umschrieben, so entsteht damit die Vorstellung, ihre Person, ihre menschlich-weibliche Gestalt umgebe den anzunehmenden männlich geprägten Gott-Kern wie eine raum- und formgebende Ummantelung. In der audiovisuellen (oder auditio-visionären) Epiphanie wird Gott dann als Frau sichtbar/hörbar. Der Prozess des Einkleidens resp. der Zustand der Nacktheit (als Resultat der Enthüllung oder Offenbarung) spielt immer wieder eine zentrale Rolle im *Marienleich*.

---

<sup>250</sup> Eine Ausnahme bildet die göttliche Person des Heiligen Geistes: Beim Heiligen Geist ist nämlich oft nicht ganz klar, ob er nun als eher ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ zu deuten ist, teilweise wird sogar der Anschein erweckt, dass er mit dem mütterlichen Medium, der Vater und Sohn verbindenden Minne, in-eins-fällt. Dann entspricht ein sonst im christlichen Kontext eher männlich konnotiertes Wesen als ein tendenziell weiblich-mütterlich zu deutendes.

<sup>251</sup> Vgl. Oswald 2007, S. 135 argumentiert hier plausibel ihre Vexierbildthese in Anlehnung an Köbele 2003, S. 85.

Worte, mit denen all diese Sprachbilder entworfen werden, können selbst unter Umständen ebenso als eine (Ver-/Ein-/Um-)Kleidung gesehen und verwendet werden. Sprache hat seit jeher identitätsstiftenden Charakter. Dass Benennungen das Benannte erst als solches ins Leben rufen, trifft auch in Bezug auf Frauenlobs Marienpreis zu. Eine markante Stelle, die eine Kleidungsmetapher ostentativ als Schwerpunkt setzt, wird in der nachfolgend zitierten *snider*-Passage deutlich, die im nächsten Kapitel eine erneute Auslegung erfahren soll (vgl. I,14,1-7).

### 3.2.2. *Cross-Identifications*: Von Kleidern und Spiegeln

Mit der vorhergehenden Analyseblickrichtung, die sich auf die Begehrensstrukturen konzentriert und bereits identitätsstiftende Prozesse thematisiert hat, geht außerdem das Interesse an der Frage einher, wer sich selbst mit wem/womit identifiziert – oder eher: wer wird von wem als wer/was identifiziert? Der hier für mich wichtige Begriff *crossing* markiert Grenzen und deren Überschreitung, er kann Kreuzungspunkte bezeichnen oder auch das Durchstreichen von Bestehendem. In Konnex mit bestimmten Begehrensstrukturen, die sich in ein Haben-Wollen und Sein-Wollen grob systematisieren lassen, bilden sich zudem bestimmte Identitätsformierungen heraus. Wenn der Eindruck spezifischer Identitäten erweckt wurde, steht die nächste Verkomplizierung schon bereit, nämlich in Form sog. *cross-identifications*.<sup>252</sup> Die relevanteste Textstelle, die hier in einem *close reading* genauer beleuchtet wird, stellt die zuvor genannte *snider*-Stelle dar:

*Ein snider sneit mir min gewant,  
sin sin den spehen list ervant:  
do mich gebriset het sin hant,  
er sach mich an und kos min cleider, als ein meister kiesen sol.  
do stunden mir min cleider uz der mazen wol,  
daz sie gevielen in sinen mut.  
er tet ein spehe, die was nützlich unde gut. (I,14,1-7)*

Gesprochen wird aus der Sicht der *Vrouwe*. Der begehrend-bewundernde Blick wird auf sie gerichtet und sie genießt es sichtlich. Die Kleider, die sie trägt, steigern ihre Attraktivität ungemein. Bei Peter ist zur *snider*-Stelle Folgendes nachzulesen:

Als letzten der formschaffenden Handwerker ruft Frauenlob den Weber auf, den Kleidermacher. Kein Bildausdruck ist so häufig und in so verschiedenem Sinn gebraucht wie kleiden und weben. Gott selber ist es, der das Kleid der Dinge webt und diese damit beschenkt. er hüllt sie gleichsam in das Gewand des Daseins und Lebens ein. So meint es auch Maria (Ufl. 14,1ff), wo sie von sich sagt: ‚*Ein snider (Gott) sneit mir mîn gewant (Leib), / sîn sin den spaehen list ervant; / dô mich gebrîset het sîn hant, / er sach mich an und kôs mîn kleider als ein meister kiesen sol: / dô stuonden mir mîn kleider ûz der mâzen wol, / daz sie gevielen sâ zehant in sînen muot.*‘ Die Kleider, die Gott für Maria webte, waren von besonders vorzüglicher Art, weil aus ihnen das Wunder hervorgehen sollte: das neue Kleid, das noch viel schöner war und das alte nicht zerstörte, Christus selbst. Ufl. 14,7ff: ‚*Er tet ein spaeh, diu was nützlich unde guot: / die wîle und ich mîn kleider truoc, / er was sô kluoc, / das er ûz mînen kleidern sneit im kleider an, / diu wâren baz dan mîniu kleider vil getân, / und doch mîn kleider bliben ganz / ân allen bruch, ân allen wanc, ân allen schranz, / fn unde lûter, schoene ob aller schoene glanz.*‘<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> Vgl. Butler u. Martin 1994, S. 3.

<sup>253</sup> Peter 1957, S. 39.

Der Vers *der meister heizet meister* (I,14,14) ist für die Interpretation des gesamten Leichs von enormer Bedeutung. Der Meister kann sich also ganz zurecht Meister nennen.<sup>254</sup> Dies wird durch die beschriebene gelungene *spehe*-Aktion erkennbar. Aber wer ist mit *meister* eigentlich gemeint? Jesus? Gott-Vater? Oder der Dichtermeister?<sup>255</sup> Ich sehe hier einen Rückbezug zur Stelle: *von disen geisten wart entzunt / din lip, din herze, des min munt / dich mizzet uf daz beste und uf daz meiste* (I,6,18-20) – in der englischen Übertragung von Newman: „these spirits kindled you, body and soul / and thus my craft with words well-formed / must raise your praise to highest heaven“<sup>256</sup>. Aus wessen Perspektive hier gesprochen wird, ist nicht endgültig klärbar; jedoch gehe ich vom Dichter-Visionär aus, der gleichsam in die Rolle des minnenden *friedels* geschlüpft ist und Maria physisch nahekommt.

Der gängigen Deutung, dass Gott-Vater Maria ein Kleid schneidert, stelle ich nun eine weitere Lesart zur Seite, die eine Dynamik offenlegt, welcher bisher in der Forschung, soweit ich das nach meiner Recherche beurteilen kann, keine Beachtung beschert wurde. Der Schneider entspricht in der von mir vorgestellten Deutungsalternative nämlich dem Schreiber resp. dem Dichter; das Kleid ist der Leich selbst. Die hier thematisierte Schneiderepisode stellt somit Frauenlob alias Heinrich von Meißen als den Schöpfer seiner *Vrouwe* bzw. als Mutter ihres gedichteten Erscheinungsbildes dar und daher in der weiteren Konsequenz die (Re-)Kreation seines eigenen Selbst als professioneller, ja über-meisterhafter Dichter. Indem er ein in Kunstfertigkeit kaum zu übertreffendes Lob auf seine ‚ultimative *Vrouwe*‘ gestaltet, von der anzunehmen ist, dass es sich um die heilige Jungfrau Maria handeln soll, gestaltet er sich letzten Endes selbst. Er schlüpft dann in die Kleider, die er sich aus ihrer Gewandung kunstfertig an den eigenen Leib geschneidert hat, er schreibt sich ihre offenbarte Identität in den eigenen Körper ein: Sein Dichter-Ich *Vrouwenlop* wird ins Leben gerufen und immer wieder herbeizitiert.

---

<sup>254</sup> „The poet’s personal mastery likewise stems from God, for artistic inspiration is a divine gift.“ Newman 2006, S. 51. In übertragener Weise kann ‚die wahre Meisterschaft‘ in erster Linie für den Gottessohn, in zweiter für den Sangspruchdichter und –sänger stehen.

<sup>255</sup> Vgl. Patricia Harant: „Poeta faber“. Der Dichter als Handwerker. Eine sich an Metaphern orientierende Textauswahl aus dem Werk Heinrich Frauenlobs. Texte, Übersetzungen, Textkritik, Kommentar und Metapherninterpretationen. Universität Wien. Diplomarbeit 1996. Siehe hierzu v. a. die Gedanken in den Unterkapiteln „Das ‚Kleid‘ der Wirklichkeit“ und „Der ‚geflochtene‘ Text“, S. 106-108.

<sup>256</sup> Newman 2006, S. 13.

Auch zum Bild der Krone – ein ganz besonderes Accessoire – sollen hier noch einige Überlegungen angefügt werden. Die Einteilung des Leichs erfolgt mit Blick auf die je-sprechende Instanz in acht Versikeln auf der einen Seite, aus der Sicht des Dichter-Visionärs resp. des Sangspruchmeisters, und in die darauffolgenden zwölf Versikel, die weitgehend aus der Ich-Perspektive der *Vrouwe*/Maria bzw. der sich offenbarenden weiblichen Gottheit wiedergegeben werden. Der gesamte zweite Teil lässt sich leichtkompositorisch als sich entfaltenden Höhepunkt, als Kranz, als Krone interpretieren. Die zwölf Versikel stellen dann jeweils die einzelnen der zwölf Edelsteine in der Krone der Himmelskönigin dar,<sup>257</sup> die den ersten acht Versikel sozusagen ‚aufgesetzt‘ wird, in denen das visionäre Dichter-Ich spricht. Die *Vrouwe* mit der *wunderkrone* ist dann als Gesamtes jene Kreation, die den Dichter krönt, der sich aus den Mirakelkleidern der ultimativen *Vrouwe* sein eigenes Identitätsgewand zurechtschneidert.

Der *meister* schneidert also seiner angebeteten *Vrouwe* ein miraculöses Gewand. Ganz nach seinem eigenen Geschmack gestaltet er die äußerliche Erscheinung seiner anvisierten Marienfigur weiter aus – und schneidert sich im Anschluss sogar selbst aus ebendiesem *Vrouwen*-/Mariengewand sein eigenes Kleid. Die Wunderhülle Mariens wird nun zu seiner eigenen Ummantelung umgewandelt, die so weit reicht, dass Himmel und Erde, ja die Trinität als Allumfassend-Gesamtes damit umschlossen wird. Durch das Gewand, die Hülle, den Mantel, wird zudem ein Raum erzeugt, in dem sich etwas bildet, abspielt, entwickelt, *ist\_und\_wird*. Der kreative Prozess des Entwerfens und Zurechtschneiderns mündet gewissermaßen in einen Zirkel ohne Anfang und Ende, welcher letztlich der Selbsttransformation durch einen schöpferischen Anverwandlungsprozess dient. Die im Folgenden artikuliert Frage mag auf den ersten Blick vielleicht etwas lächerlich erscheinen, ich stelle sie dennoch: Liegt hier ein Fall von *cross-dressing*<sup>258</sup> vor? Oder zielt diese Bezeichnung doch daran

---

<sup>257</sup> Vgl. dazu wiederum das Bild aus der *Johannesoffenbarung* mit den zwölf Grundsteinen bzw. Toren zur Gottesstadt Jerusalem, die ja als Braut des Lammes eingeführt wird: „Komm, ich will dir die Braut zeigen, die Frau des Lammes. Da entrückte er mich in der Verzückung auf einen großen, hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam, erfüllt von der Herrlichkeit Gottes. Sie glänzte wie ein Edelstein, wie ein kristallklarer Jaspis. Die Stadt hat eine große und hohe Mauer mit zwölf Toren und zwölf Engeln darauf. [...] Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt; [...] die zwölf Tore sind zwölf Perlen [...]“ (Offb 21,9-21).

<sup>258</sup> „Cross dressing is a simple term for a complex set of phenomena. It ranges from simply wearing one or two items of clothing to a full-scale burlesque, from a comic impersonation to a

vorbei, treffend zu beschreiben, was hier passiert? Eine bisher stets als männlich gelesene *meister*-Figur legt mit eigener Hand Maße an den femininen Körper der vielgelobten *Vrouwe* an, entwirft sodann, schneidert und zieht das fertige Gewand der Angebeteten an, welcher es wiederum auf Anhieb ganz vorzüglich steht. Die Schönheit des Anblicks wirkt so durchdringend und geradezu ansteckend, dass das Begehren nach der anderen Gestalt umgeleitet wird auf die eigene Person: Das Begehren nach dem Gegenüber, dem/der Anderen im Außen, wird zum Begehren nach der Vervollkommnung des Eigenen, im Innen des Selbst. Die Teilhabe am ‚Wunderstoff‘, der nun die vergöttlicht-göttliche *Vrouwe* umhüllt, sie in der neu gewonnenen Schönheit erstrahlen lässt, löst beim Betrachter das unbändige Verlangen aus, selbst in ebendieser Art zu erscheinen. Der männliche *meister* will der *vrouwen cleider* für sich selbst beanspruchen und tut dies auch mit einer sonderbaren, sondergleichen wie erfolgreichen Kunstfertigkeit, die sogar die erste Kunstfertigkeit, die im Schneidern des Marienkleids lag, noch übertrifft. Es handelt sich um eine Steigerung der eigenen meisterhaften Fähigkeiten, um die Superlative des männlich-schaffenden Ichs – doch gerade dieses männlich-schaffende *meister*-Ich sehnt sich nach den Gewandungen, wie sie einer Edeldame angemessen sind – er sehnt sich nach der eigenen Zurschaustellung in der Form eines femininen Phänotyps. Die Thematisierung der Gewandung, die den Schneidervorgang als einen au(k)toritativen Akt in Szene setzt, ist hier selbstverständlich vor allem als eine Metapher zu lesen. Es bleibt also dabei, dass hier, wenn schon kein ‚tatsächliches‘, zumindest ein metaphorisches *cross-dressing* vorliegt.

Im *spiegelvaz* (vgl. I,14,20) erblickt nicht nur Gott sich selbst von allen Seiten als sein jugendliches, zeitliches Gott-Ich, sondern auch das Dichter-Ich erblickt sich selbst in den ubiquitären Reflexionen, welche durch die Frauenfigur, die hier als Spiegel und Gefäß zugleich ins Bild geführt wird, ermöglicht werden. Erst durch dieses Widerspiegeln des idealen Selbst, nach dem das Verlangen

---

serious attempt to pass as the opposite gender, from an occasional desire to experiment with gender identity to attempting to live most of one's life as a member of the opposite sex. Early researchers, most of them physicians and psychiatrists, tended to utilize a medical model that conceptualized variations from the norms of sexual behavior as an illness or, in more recent years, as a behavior problem. [...] One of the first steps in this process was to name and label the phenomenon. The term transvestism (Latin for ‚cross dressing‘) was coined by Magnus Hirschfeld in 1910.“ Siehe Vern L. Bullough u. Bonnie Bullough: *Cross Dressing, Sex, and Gender*. Philadelphia: Pennsylvania University Press 1993, S. VII.

unstillbar scheint, kommt es zu einer Subjektbildung der männlich konnotierten Figur(en). Indem das *spiegelvaz* zugleich als weibliche Instanz aufgeladen ist, wird eine gegenseitige, interdependente Durchdringung etabliert, wodurch nicht mehr klar gesagt werden kann, wo der männliche und wo der weibliche, wo der über- und wo der untergeordnete Pol beginnt oder aufhört. Die *Vrouwe* Maria selbst wird dann als Grenze und deren Überschreitung stilisiert, um die unklaren Linien und die immerzu ‚lecken Kategorien‘<sup>259</sup> anzudeuten.

Daran anschließend sehe ich mich weiterhin, quasi auf einer Metaebene verweilend, vor die spannende Frage gestellt, inwieweit hier eine Apotheose des Dichters über den verdichteten (Um-)Weg der sich offenbarenden weiblichen Gottheit zum Gegenstand des *Marienleichs* wird. Identifiziert sich hier ein männliches Dichter-Ich mit der weiblichen Zentralfigur, die sich hauptsächlich durch ihren begehrenswerten Körper, ihre unübertroffene Handlungsmacht und ihre Fruchtbarkeit bzw. Gebärfähigkeit auszeichnet? Somit wird Maria, eine Frau, zum Spiegelbild des visionären, männlichen Dichter-Ichs. Das Ich ist ein schöpferisches, das sich dann über Umwegen selbst kreierte, einen anderen Weg der Selbstkreation als Dichter als eben über (s)eine Dichtung gibt es aber natürlich nicht. Die Dichtung ist somit der Spiegel des Dichters, Dichtung resp. das Gedichtete wird ergo zu Raum und Medium der Selbstgestaltung, zum Mantel, den er sich umlegen kann, zu den Kleidern, die ihn definieren. Dies führt im dicht darauffolgenden Schritt zur nächsten Metapher, nämlich zum eben thematisierten, nach wie vor kryptisch anmutenden *spiegelvaz*.<sup>260</sup> Dieses lässt die Forschung letztlich in ähnlichem Ausmaß gleichsam in einem Meer aus Fragezeichen zurück. (Ein Exkurs zur Kulturgeschichte des Spiegels könnte hier ein paar weiterführende Punkte parat stellen, wie solche Spiegelräume möglicherweise zu verstehen gewesen sein mögen; diese Anmerkung muss ich

---

<sup>259</sup> „Trotz unseres unaufhörlichen, verzweifelten Versuchs zu trennen, einzudämmen und zu flicken, sind die Kategorien immer leak, welche von all den Schichten, die die offene (niemals endliche) Totalität von ‚Ich‘ bilden, soll als überflüssig, falsch, verdorben heraus gefiltert werden und welche als rein, wahr, real, echt, ursprünglich und authentisch gelten.“ Trinh 2010, S. 167.

<sup>260</sup> Eine mögliche plausible Entschlüsselung dieser Metapher liefert Wiesinger: „Gott ‚erschafft‘ das Spiegelfass – also Maria – in welchem er, der er unendlich und ewig ist, sich selbst erblickt. Hier wird davon ausgegangen, dass das Fass inwendig verspiegelt ist, da ja genau dort der Meister sitzt. Auch geht diese Vorstellung mit dem Wesen Gottes konform, da eine Rundum-Verspiegelung zur Folge hätte, dass das Objekt, welches in der Mitte sitzt, unendlich oft in alle Himmelsrichtungen abgebildet wird, aber dennoch im Zentrum bleibt. Er ist noch ‚in‘ Maria aber dennoch bereits überall. Auch für diese Eigenschaft ist das Spiegelfass eine geeignete Metapher.“ Wiesinger 2008, S. 73-74.

jedoch an dieser Stelle parenthetisch stehen lassen.)<sup>261</sup>

Spätestens in jenem Moment, als Maria aus der Ich-Perspektive über ihr körperlich-sinnliches Liebesverhältnis mit dem trinitarischen Gott plaudert, wird unmissverständlich klar: „dann wird auch das Verhalten Gottes als physisches Begehren inszenierbar: *nu merket, was min friedel wolde!*“<sup>262</sup> Eine maskulin zu lesende Gottgestalt wird durch das eigene körperlich vermittelte Begehren regelrecht gesteuert – Gott-Vater sowie Gott-Sohn wirken dadurch vermenschlicht, sie weisen als Personen Charakteristika auf, die wohl kaum in christlichem Sinne als göttlich gesehen werden könnten.<sup>263</sup> Gott wird geradezu als lüsterner alter/junger Mann dargestellt; eine ‚real erlebte Liebeserfahrung‘ wird mit göttlichem Verlangen zusammengeführt.<sup>264</sup>

Die *Vrouwe* des Leichs hingegen wird nicht durchgehend als eine ihren Trieben unterlegene Figur geschildert, wie dies etwa einer typischen Auslegung der Eva-Gestalt entsprechen würde, was bekanntlich in der das Mittelalter durchziehenden christlich-patriarchal geprägten Gesellschaftsstruktur zu einem äußerst misogynen Frauenbild geführt hat.<sup>265</sup> Während die maskulin geprägten Gottfiguren als Menschen imaginiert werden, indem sie vornehmlich durch

---

<sup>261</sup> Hier soll es bei diesem Ausblick bleiben. Für weitere Untersuchungen der Bedeutungskomponenten der räumlichen Spiegelmetapher lohnt es sich für zukünftige Auseinandersetzungen mit dem Text u. a. die folgende Monographie heranzuziehen: Slavko Kacunko: *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes.* München: Fink 2010.

<sup>262</sup> Darin gestaltet sich eine klassische Verführungssituation, vgl. Meyer 2009, S. 62.

<sup>263</sup> Hinzuzufügen wäre hier der Kritik halber der Umstand, dass sich das verhärtete, stereotype Bild eines komplett körperfeindlichen christlichen Mittelalters mitnichten halten lässt: „Es ist keine ‚Flucht vor dem Körper‘, wenn man Körpererfahrung kultiviert, weil durch sie eine Begegnung mit dem Übersinnlichen möglich wird, oder weil der Körper ein ‚locus‘ der Erlösung ist. ‚Flucht vor dem Körper‘ konnte keine Empfehlung einer Religion sein, deren zentraler Glaubenssatz die Lehre war, daß Gott sich entschieden hat, Fleisch zu werden, um die Menschen zu erlösen.“ Bynum 1996, S. 14. Dass sich hier aber kaum überwindbare Diskrepanzen in Bezug auf die menschliche Sexualität ergeben (Stichwort: Erbsünde), vor allem wenn es um Geschlechtsverkehr geht, der nicht auf Fortpflanzung, sondern puren Genuss abzielt, liegt auf der Hand.

<sup>264</sup> Vgl. Jackson 1988, S. 83.

<sup>265</sup> Auch hier empfiehlt es sich, vorsichtig mit Generalisierungen umzugehen. Bynum weist darauf hin, dass sich in mittelalterlichen Schriften sowohl Belege für die Untermauerung wie für die Unterminierung traditioneller Vorstellungen von den Unterschieden zwischen den Geschlechtern ausmachen lassen. Mediävistische Quellenforschungen konnten zeigen, „wie polymorph die Verwendung von Geschlechtskategorien und –bildern im Mittelalter war“, siehe Bynum 1996, S. 15 mit den entsprechenden Literaturnachweisen in Fußnote 43. Zutreffend für Frauenlob ist, dass zwar einige Stereotype in Relation zu Geschlechterdifferenzen zitiert werden, sich währenddessen aber auch Öffnungen und Risse bemerkbar machen, die vor allem die Ansicht verunmöglichen, Frauenlob wäre ein Mitträger des ‚typisch mittelalterlichen‘ misogynen, diskursiv hervorgebrachten Blicks auf die Geschlechterverhältnisse. Insbesondere im *Marienleich* wird alles andere als ein misogynen Narrativ weitergesponnen. Hierin liegt sicherlich ein widerständig-subversives Potential des Leichs verankert.

menschliches sexuelles Verlangen gesteuert werden, wird mit Maria fast schon die gegenteilige Richtung eingeschlagen: „Frauenlob arbeitet an einer steten ‚Vergöttlichung‘ seiner Maria.“<sup>266</sup> Sie erhält von Dichterhand ein schillerndes Gewand aus einem Stoff, der geradezu aus allseits spiegelnd-glänzenden Vexier-Sprachbildern gewebt zu sein scheint. Sie erstrahlt in zahlreichen divergenten Facetten, die ihren verführerischen Göttinnencharakter betonen.

Über weite Strecken des Leichs hinweg wird sie als Herrin über sich selbst gezeichnet. Dass sie ihrem sexuellen Begehren nachgeht, ist ihre Entscheidung – oder zumindest lässt uns dies das visionäre Dichter-Ich des Leichs annehmen, welches sich immer wieder kommentierend, subtil die Aufmerksamkeit der Rezipient\_innen steuernd, wertend zu Wort meldet, etwa wenn das Ich Maria zusichert, dass ihr das Vergnügen absolut gegönnt wird (*wir*<sup>267</sup> *gunnen / der wunnen / iu wol*, I,4,6-8). Einzuwenden wäre in dieser Angelegenheit, dass an einer Stelle der Alte *friedel* eine viel zu junge *meit* (?) verführen will, was sie in eine maximal passive Rolle drängt.<sup>268</sup> Dass der Jüngling seine Verführungskünste ganz nach der Art seines Vaters an ihr erprobt, zeigen die folgenden Verse, in denen Eva auf indirektem Wege als die Mutter Marias erwähnt wird:

*er was sun des alden gerteneres,  
der gebelzet het in sinem garten  
den boum der an er selber sit des todes wolde warten,  
min muter an der menscheit da gewaldiclich zerbrochen und  
zerstöret wart,  
min kint des lebens tet nach sines vater art. (I,19,2-6)*

Der Umstand, dass die Frauengestalt im Nachhinein in einer selbstgestärkten Art und Weise über all diese Begebenheiten berichtet, lässt sie jedoch wieder in der Rolle der selbstbewussten Ideal-*Vrouwe* aufgehen. Das Faktum, dass Maria in der Textstelle, in der sie schläft, keine entwickelten Brüste hat, macht sie zu einer äußerst jungen Figur, sodass jene sie als typisch feminin signifizierende Körpereigenschaften fehlen.<sup>269</sup> Das lässt sie im begehrenden Blick des Alten

---

<sup>266</sup> Wiesinger 2008, S. 103.

<sup>267</sup> Das ‚Wir‘ verweist auf den Zusammenschluss des Dichters mit dem Publikum, das er auf seiner Seite zu wissen scheint. In einer alternativen Lesart schlüpft das Dichter-Ich stattdessen in die Rolle des an dieser Stelle womöglich selbst sprechenden Königs, sodass hier auch ein Hoheitsplural vorliegen könnte. Vgl. Wiesinger 2008, S. 27.

<sup>268</sup> Eine weitere Stelle, in der eine passive Maria gezeichnet wird: *secht, daz tet ein jungelinc* (I,18,18). Maria spricht hier wiederum das Publikum direkt in aufforderndem Modus an, indem sie zur Imagination einer Szene einlädt, die sich bereits zugetragen hat, in der etwas mit ihr passiert: ‚Schaut, was ein Jüngling (mit mir) gemacht hat.‘

<sup>269</sup> Die Entsprechung im *Hohenlied* lautet in der Einheitsübersetzung „Wir haben eine kleine Schwester, noch ohne Brüste. Was tun wir mit unserer Schwester, wenn jemand um sie wirbt?“

folglich kaum unterscheidbar von einem jungen Knaben erscheinen. Zudem spiegelt sie ja das Bild desjenigen, der sich in den Spiegel blickt, in aller Klarheit und Reinheit wider.<sup>270</sup> In diesem Fall blickt er sie an und sieht sich selbst als Jüngling, den er sogleich begehrt und verführen will, nur um sich dann gewissermaßen selbst neu zu zeugen. Er will das sein, was er sieht; er lenkt sein körperliches Begehren zugleich auf das, was er sein will. Der Blick Marias (sie als Spiegeloberfläche? das auf ihr reflektierte Augenpaar?) verwandelt den Alten in den Jungen,<sup>271</sup> doch ist es dann überhaupt *ihr* Blick? Oder sucht hier ein maskulines Ich, das in diesem Fall selbst nicht direkt zu Wort kommt, über den Umweg einer sexuell attraktiven Frauengestalt, die immer wieder von Neuem imaginiert wird und in der Phantasie in einer Reihe von Variationen lebendig wird, das Verlangen nach sich selbst, nach dem eigenen Spiegelbild zu stillen? In dieser Lesart wirkt der ‚alte Gott‘ nicht nur als menschlicher Mann mit real-physischen sexuellen Begehrensempfindungen, sondern auch als ein Jemand, der eine Figur mit (zumindest potentiell) gleicher Geschlechtszugehörigkeit begehren/verführen will. Sein- und Haben-Wollen fallen dann in ihm in-eins.

Allgemein lässt sich festhalten: Der Frauenlob'sche *Marienleich* bricht mit Binaritäten. Er tut dies mit unwahrscheinlich viel Eleganz – und auf den verschiedensten Ebenen. Zu solchen Binaritäten, von denen hier die Rede ist, können beispielsweise die folgenden binären Oppositionen gerechnet werden: menschlich-göttlich, weiblich-männlich, irdisch-himmlisch, Eva-Maria, Adam-Jesus, Vater-Sohn, alt-jung, vergangen-zukünftig. Im *Marienleich* werden die Figuren quasi als *hyphenated identities*<sup>272</sup> vorgestellt. Die weibliche

---

(Hld 8,8).

<sup>270</sup> Maria ist ein *speculum sine macula*: „Wenn Maria sich als Gottes Spiegel bezeichnet, setzt sie sich nicht mit ihm gleich, obwohl sie in die Nähe der Göttlichkeit gelangt. Sie ist ein ‚Gegenstand‘, der wie Gott sein kann, wenn dieser in ihn hineinblickt. Sie zeichnet sich aber dadurch aus, dass sie sagt, dass ‚got von erst sich inne ersach‘ (UFL I,12.4) – noch nie zuvor war jemand so sehr, so klar wie Gott. Diese Stelle könnte natürlich auch so gelesen werden, dass Maria gemeinsam mit Gott ‚zuerst‘ bzw. bereits von Anfang an da war. In beiden Fällen kommt die Tatsache zu tragen, dass Maria das erste unverzerrte, offensichtlich ‚richtige‘ Spiegelbild von Gott zurückwirft.“ Wiesinger 2008, S. 59.

<sup>271</sup> Die Augen (Marias?) haben quasi Jungbrunnencharakter.

<sup>272</sup> Hier lehne ich mich begrifflich ein Stückweit an postkolonial-theoretisch geprägte Termini an: „Im Schriftbild [von Trinh's Text *Woman. Native. Other*] zeigt sich diese Vielschichtigkeit [der sich miteinander verwebenden Kräfte, die die Subjektpositionen durchwirken] über die Bindestriche, die diese Kategorien aneinanderreihen – ‚hyphenated‘, ‚durch Bindestrich verbunden‘, und es geht dann auch um ‚hyphenated identities‘, wie es Trinh an anderer Stelle formuliert, um hybride Identitäten, wie es mit Homi Bhabhas Konzeption des Begriffs der Hybridität beschrieben werden könnte. Der Bindestrich erzeugt einen Zwischenraum, einen Grenzraum, eine Kontaktzone, einen ›dritten Raum‹ möglicherweise.“ Siehe Babka 2010 in

Zentralgestalt, Maria, „hat ihre Position auf der Grenzscheide zwischen Mensch und Gott, beides, Gott und Mensch, fällt nach dem Willen Gottes in ihr zusammen“<sup>273</sup> – sie präsentiert sich nicht nur als ein *hyphenated self*, sie ist das Symbol des identitätsdurchkreuzenden/-konstituierenden *hyphen* selbst. Oswald bringt diese Beobachtung in Bezug auf die Verwebungstechnik der zugrundeliegenden biblischen Prätexte und damit der darin imaginierten Frauengestalten auf den Punkt:

Aufs Engste werden alttestamentliche Prophezeiung und neutestamentliche Apokalypse zusammengeführt, und dort, wo sie sich berühren, wird Maria nicht entweder von der *sponsa* des *Hohenliedes* oder des Mondweibes der *Offenbarung* bezeichnet, sondern sie geht in beiden zugleich auf, ist Figur der Entdifferenzierung.<sup>274</sup>

Die Wirkung, die durch das poetologische Verfahren Frauenlobs erzielt wird, lässt sich mit Begriffen umreißen, die eine immerwährende, non-lineare Bewegung implizieren: Verben wie ‚oszillieren‘, ‚pulsieren‘, ‚zirkulieren‘ beschreiben die Vorgänge wohl am adäquatesten. Die Bedeutung dieser Tendenz liegt in der Erfahrung des Lebens selbst, das sich durch organische Veränderung immerwährend am Laufen hält, weder Anfang noch Ende kennt. Im Gegensatz zu dogmatisch als unveränderliche Wahrheiten festgesetzten Bildern kommt es bei Frauenlob zu einer immerfort weiterreichenden Entgleitung in Richtung ‚unendlich‘, sodass der gesamte Leich mit seiner eigens entworfenen, niemals abgeschlossenen *Maria-Vrouwe* eine Art von dauerhafter Anti-Stagnation ausstrahlt. Gerade diese poetisch inszenierte, durch Überlagerungen von diversen Bildern aus dem theologischen, (natur)philosophischen und auch alchemistischen Bereich (und weiteren) herbeigeführte Prozesshaftigkeit macht den Text auch oder gerade deswegen aus heutiger Perspektive immens beeindruckend, da auf diesem Weg veranschaulicht wird, wie sich der *wandel* unaufhörlich weiterbewegt, sodass klare Grenzen niemals gezogen werden können – nicht zwischen Dichter und Dichtung, nicht zwischen Dichtung und Publikum, nicht zwischen Maria und der Trinität, nicht zwischen Maria und der *Vrouwe* schlechthin. Der Prozess des Mischens und die Poetik der permanenten

---

der Einleitung zu Trinks *Woman. Native. Other*, S. 16-17.

<sup>273</sup> Stackmann 1988, S. 22. Zu kritisieren wäre hier womöglich die von Stackmann betonte Zurückbindung an einen ‚Willen Gottes‘, der alles zu bestimmen scheint. Die absolute Vormachtstellung eines allesbestimmenden Gottvaters wird hier nämlich von Frauenlob eigentlich, genau genommen, wiederholt dekonstruiert.

<sup>274</sup> Oswald 2007, S. 136.

Transgression oder Entgrenzung lässt das Werk schließlich so nahtlos in die Gegenwart hineinreichen, dass all das, was ‚dem Mittelalter‘ als scheinbar abgeschlossener und von der Moderne in weite Ferne entrückter Epoche aus heutiger Perspektive zugeschrieben wird, in Frage gestellt werden muss. Der Umstand veränderter historio-sozio-kultureller Lebensverhältnisse wird dabei keineswegs bestritten, und ohne Frage sind Dichter und ihre Dichtungen immer auch ein Produkt ihrer geschichtlich gegebenen Kontexte. Dies wird hier nicht in Zweifel gezogen. Dennoch wird so sicherlich einleuchten, dass ‚Geschichte‘ mitnichten als ein lineares Abfolgen abgekapselter Episoden gedacht werden kann. Für ‚die Moderne‘ muss ‚das Mittelalter‘ als das absolut Andere installiert werden, damit ein Selbstverständnis der modernen Geschichtsepoche überhaupt erst ermöglicht wird. Diese gesetzte Alterität bröckelt aber, je mehr mit einem von Stereotypen möglichst befreitem Kopf in Texte, wie in diese hier analysierten, eingetaucht wird. Die Re-Lektüre von jahrhundertealten Texten – mit der von mir klar präferierten postmodernen, queeren Theoriebrille – kann demnach einem neuen, möglichst undogmatischen (Literatur-)Geschichtsbewusstsein zuträglich sein.

Abschließend möchte ich hier noch einige Gedanken zur Identitätsformierung der *Vrouwe*-Maria niederschreiben: Sie *ist* die Transgression, sie ist letztlich nicht greifbar bzw. nicht festmachbar in einer fixierten Gestalt mit einer festgeschriebenen Rolle oder Funktion; sie ist mit Oswald gesprochen als Figur der Entdifferenzierung fließend. Diese Unabgeschlossenheit wird jedoch keineswegs als ein Mangel verstanden, sondern vielmehr als schaffende Potentialität und wahrhaftige, da prozessuale Vollkommenheit gepriesen, womit klar wird, weshalb sie widersprüchliche Pole in sich zu einem alles übersteigenden Ganzen zusammenführen kann, das immer weiter über sich selbst hinausragt. Maria übertrifft den Himmel, ihren Schöpfer, sie ist die Bedingung für die Existenz des Erlösers. Ohne sie kann Gott nicht Mensch werden, sie wird von einem nichtigen Menschen zur Gottgebärerin und damit aus der chronologischen Linearität hinauskatapultiert und gleichsam vor den Beginn der Schöpfung gesetzt. Sie ist gewissermaßen auch die Matrix, in der Gott *Gott ist*, in welcher der Schöpfer seine Schöpfung kreiert, der Raum und das Medium der Selbstwahrnehmung Gottes. Sie ist dabei präsent, ja sie ist die Prämisse dafür, dass überhaupt etwas sein kann – inklusive Gott.

Sprachbildliche Ausgestaltungen für diese Eigenschaften der weiblich konnotierten Gottheit gibt es in Frauenlobs *Marienleich* mehrere. Metaphern, die den leeren Raum bzw. einen Ort für das Dasein Gottes kennzeichnen und auf rhetorischer Ebene darstellen sollen, treten in einer Vielzahl an verschiedenen Variationen zutage: Die *Vrouwe* wird imaginiert als ein Saal, ein Staat bzw. eine Stadt (Jerusalem, der wahrhaftige Gottesstaat der *Offenbarung*), sie ist ein Thron, eine Burg, ein Bett (vgl. I,19,7), sie ist sogar Noahs Arche (vgl. I,20,8) – die Bilder symbolisieren ein vielfältiges Spektrum: Aufnahmefähigkeit, Zur-Schau-Stellung von Verborgenen, Geschlechtsverkehr und Uterus, Raum für Wandel, Herrschaft. Sie hat die rettende Erlöserinnenfunktion inne, sie ist allmächtig, heilend, allwissend. Ist Gott in ihr? Erschafft Gott sie oder ist sie hier nicht vielmehr Gott(heit)? Hat sie ihn sich nicht eigentlich angeeignet? Und damit schon längst transzendiert?

*zwischen menscheit und gote  
sten ich rechte mitten uf der marke:  
der vater ummehelset mich,  
der sun verslozzen lit in minem sarke. (I,20,10-13)*

Wenn Gott-Vater sie physisch umarmt und Gott-Sohn in ihrem Schrein<sup>275</sup> verschlossen liegt, dann ist sie vielleicht auf den ersten Blick ein bloßes Objekt, das körperlich begehrt wird, und ein Gefäß, das Leben und Tod sowie die Rettung aller Menschen in Form des Messias in sich birgt. Doch bei genauerem ‚Hinsehen‘ wird deutlich, dass sie überall zugleich ist und Gott-Vater und Gott-Sohn schon beinahe zu verschiedenen Schattierungen ihres emphatisch hervorgehobenen, allumfassenden Seins werden. Sie ist *menschlich gotlich* und *gotlich menschlich* (vgl. I,20,30-31). Wichtig ist: Sie sagt all das über sich selbst aus; sie berichtet über ihre Erfahrungen – nicht als Objekt, als Gefäß, sondern als Person, die sich selbst in vollem Bewusstsein jene Attribute aneignet, die sie für passend hält.<sup>276</sup>

In der *performance* der Lieder/des Leichs erhebt sich stets eine ‚maskuline Stimme‘ (das sagt uns schlicht das Wissen um die Konvention). Wie ist dann die Wirkung der Ich-Aussprüche im *Marienleich* zu beschreiben, wenn der Dichter,

---

<sup>275</sup> Ad *sarc* (stM): *Schrein, Behälter* – hier „in bildlicher Verwendung für den Leib der Gottesmutter“. Siehe dazu das Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Hg. v. Karl Stackmann. Unter Mitarb. v. Jens Hausteil. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. 3. Folge, Nr. 186), hier auf S. 302.

<sup>276</sup> Auf einer Meta-Ebene entscheidet darüber freilich der Dichter und immer auch die zur Verfügung stehenden Konventionen und Bilder, die entweder unverfälscht oder in (queeren) Abänderungen in das Werk eingebunden werden.

der als Sänger auftritt und folglich in anderen Sängern fortlebt, die sein Werk zur Aufführung bringen, dann überwiegend aus der Perspektive der Gottesmutter spricht? Ihre Schönheit und außerordentlichen Fähigkeiten dermaßen lobt und bewundert? Wenn er sie schmücken und somit noch begehrenswerter machen will, um sodann gleichsam in ihre Gewandung zu schlüpfen? Wenn ein offenkundig männlich zu lesendes Sängersubjekt vom Geschlechtsverkehr mit männlich gezeichneten Instanzen berichtet? Kommt es dann zwangsläufig zu einer Effemination dieser Sängeridentitäten, zu einer naheliegenden bzw. zugrundeliegenden Homoerotik?<sup>277</sup> Oder wirkt umgekehrt die Gottesmutter dann noch mehr androgyn, da sie als *Vrouwe* im männlichen Stimmenkleid sich selbst preisgibt? Gerade die Analyse der Aufführungssituation, der *performance*, dieser an sich schon verworrenen Lieder und Leichs würde eine aufschlussreiche Quer-Lektüre ermöglichen; sie birgt jedenfalls spannende Möglichkeiten subversiver *cross-identifications* in sich. Leider gibt es klarerweise keinerlei Aufzeichnungen solcher Aufführungen (eine Zeitmaschine wäre wirklich praktisch), und in den neuzeitlichen Inszenierungen (wie etwa mit Thornton und Bagby) kommen zum Teil weibliche Stimmen/Chöre zum Einsatz, was zwar schön anzuhören ist, aber keine Gegebenheit imitiert, wie sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach zu Frauenlobs Zeiten zugetragen hat. Das Gedankenexperiment lohnt sich dennoch.

*Crossings* finden – wie sich bereits zeigen ließ – auch auf rhetorischer Ebene, etwa in Form von chiastischen Formierungen, und auf inhaltlicher Ebene, wie in der Aufhebung der Linearität von Zeit und Raum, Verwendung. Ein kreuzweises Hin- und Herspringen zwischen unterschiedlichen Bildern und verschiedenen zeitlichen Dimensionen sowie auch räumlichen Begebenheiten durchziehen den Leich. Die Gegenwart der jeweiligen Leich-Aufführung bringt dann den Kreuzungspunkt herbei, welcher sich gleichsam im Innenraum der Rezipierenden niederschlägt. Hier werden die Verbindungen und Bedeutungen gesucht, teils gefunden, teils verfehlt, und jedes Mal kommt es zu einer neuen Vermischung, einem neuen hybriden Gebilde, da auf perzeptiver Ebene wohl nie alle Bilder, alle

---

<sup>277</sup> Zur Differenzierung der Begriffe siehe den folgenden Aufsatz: David M. Halperin: Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (*Queer Studies*). Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= edition suhrkamp 2248), S. 171-220. Hier wird in Form einer Tabelle (S. 218) ein Überblick über die fünf von Halperin eingehend beschriebenen, zu unterscheidenden Kategorien Homosexualität, Effemination, Sodomie, Freundschaft, Inversion geliefert und prägnant aufgeschlüsselt.

Konnotationen und Assoziationen in Einem verarbeitet werden könnten. Selbst nach mehrmaligem Lesen des *Marienleichts* habe ich immer noch das Gefühl, mit meiner Auslegung erst angefangen zu haben, meine Gedanken zu diesem Werk befinden sich immerzu in einer Vorläufigkeit, wollen immer wieder aufs Neue durchdacht und womöglich auch umgedacht werden, was mir zwar den Vorwurf einer unfertigen Arbeit einbringen könnte, mir jedoch nicht allzu viel Kopfzerbrechen bereitet: Ich richte mich gerne in einer derartigen Vorläufigkeit ein, mein Theorieverständnis würde mir auch nichts Anderes übriglassen.<sup>278</sup>

---

<sup>278</sup> Vgl. Anna Babka, „Sich in der Vorläufigkeit einrichten“ oder „In-side-out“. Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft“. In: Der Kanon - Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz 2007. Hg. v. Jürgen Struger. Wien: Praesens 2008 (= Stimulus 2007), S. 163-176.

## 5. *Queer* durch Frauenlob: Ein (vorläufiges) Fazit

Ein gutes Schlusskapitel zu verfassen, ist erfahrungsgemäß kein leichtes Unterfangen. Womit soll ich diese komplexen Analysen abschließen? Ich versuche mich an einem (vorläufigen) Fazit, indem ich in Retrospektive auf die auffälligsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede, Parallelen und Divergenzen in Hinblick auf das behandelte Textmaterial eingehen möchte. Es soll nicht bei einer bloßen Wiederholung des bisher Gesagten bleiben, jedoch auch nicht allzu viel Neues an Ideen eingeführt werden. In Zusammenhang damit lässt sich in Ansätzen eine queere Poetik Frauenlobs diskutieren, oder zumindest andiskutieren. (Es wurden bis zu diesem Punkt wohl bereits genug bodenlose Fässer geöffnet, was ich getrost auf die Beschaffenheit der Materie und somit auf Frauenlob als Dichter schiebe; und natürlich auch auf die Lektüremethode, die an sich auf Offenheit, Störung von Ordnungen, Pluralität, Vorläufigkeit und Instabilität abzielt.)

In den Liedern dreht sich alles um ein minnendes Ich, wobei die Ausgangssituation in den besprochenen Liedern stets derart gestaltet ist, dass eine Bewegung von einem gegenwärtig unzugänglichen Außenraum in den Innenraum, der sich inmitten des Ichs befindet, thematisiert wird. Die Opposition von außen vs. innen steht damit immer wieder in den Reflexionen des Ichs zur Debatte. Diese Gegenüberstellung wird mehrfach aufgehoben bzw. werden Innen- und Außenraum ineinander verschränkt: Das Außen ist im Innen, das innere Bild wird im Außen ersehnt etc. Auch die Opposition von Körper vs. Seele/mentale Kräfte erweist sich als wichtig für die oft wirren, in einer Art pseudo-dialogischen Form festgehaltenen Gedankengänge. Spiegelungsprozesse und Einverleibungstendenzen spielen bei der Darstellung des Begehrens eine bedeutende Rolle; wobei die Frage nach dem Begehren einige Probleme aufwirft. Wird hier ein Begehren nach einer lyrisch-realen Figur inszeniert, die räumlich-körperlich vom Ich abgetrennt ist? Ist es ein unstillbares Begehren nach einem Trugbild (ähnlich wie bei Narziss)? Zentrale Aspekte im Hinblick auf die Ich-Konstitution sind Objektverlust und daraus resultierende Melancholie; ein (verdrängtes, gesellschaftlich tabuisiertes) gleichgeschlechtliches Begehren könnte eine Ursache für das Leiden des Ichs darstellen. Das Sehnen nach dem begehrten Körper wird bisweilen mittels einer Triangulierung der Figuren

inszeniert, welche u. a. über die Einführung einer *mut*-Instanz erreicht wird. Eine Lektürevariante stellt außerdem eine mögliche, re-aktualisierende Aneignung der Lieder für lesbisches Begehren dar, wenn das Ich in queerem Stil als potentiell weibliche Stimme gelesen und die *imago* als begehrte *vrouwe* besungen wird. Neben einer lesbisch-tabuisierten Liebe ist eine weitere mögliche Lesart schlicht das Singen über eine durch Normen verbotene, konventionell utopische Liebe, die für die eigene Ich-Integrität beinahe fatal ist, jedoch sichtlich zur Kreativität animiert. Keine (begehrte) Frau spricht in den Minneliedern. Die Fragmentierung des Ichs ist ein von Leid geprägtes, ein unstillbares Sehnen quält das Lied-Ich, das so zum Dichten gedrängt wird. Das Ich seziert sich quasi in der *performance* selbst und zerlegt sich in Einzelteile. Daher könnte auch von einer voranschreitenden Vivisektionstendenz gesprochen werden.

Im *Marienleich* dagegen gestaltet sich eine gänzlich andere Ausgangssituation. Zwar wird hier ebenfalls im Innenraum eines Ichs angesetzt, doch ist das Berichtete sofort als Vision erkennbar. Zwar bleibt die Frau ebenfalls weitestgehend anonym, doch bei Weitem nicht komplett beliebig oder unbestimmt. Hier spricht eine ‚Überfrau‘ sondergleichen. Auch im *Marienleich* liegen Triangulierungen in verschiedenen Ausprägungen vor; das zentrale Begehrendreieck ist dabei mit Sicherheit Vater-Sohn-Mutter/Geliebte (vgl. dazu den Ödipusmythos). Aber auch das visionäre Ich fügt sich als beinahe unsichtbare dritte Figur ins Geschehen ein, wenn Vater und Sohn als *eine* Entität begriffen werden und das Ich Maria möglichst nahekommen will. Vater und Sohn können zudem ineinander übergehen – durch den transformativen Blick Marias. Zugleich scheint es so, als würde das Leich-Ich bald in die Rolle des Liebhabers schlüpfen wollen, bald selbst in der Weise begehrt werden wollen wie Maria, nämlich als ultimative ‚Superfrau‘, die alles schafft, was sie schaffen will – und sich dessen auch bewusst ist. Sie ist die Herrin über die Mischverhältnisse in der Welt, während das Ich in den Minneliedern hilflos seiner Dyskrasie ausgeliefert ist. Frauenlob ist als Dichter Herr über seine eigene Misch- und Verwebungstechnik; das visionäre Leich-Ich ist meisterlicher Handwerker und Mutter seiner Dichtung(en) zugleich. In diese schreibt es sich fast unbemerkt hinein. Frauenlob schreibt sich seine Dichtungen jedoch sehr offensichtlich selbst an den Leib, indem sie ihm zur Verfestigung der immer wieder aufs Neue performierten Identität als frauenlobender, marienpreisender Dichter verhelfen.

## 6. Literaturverzeichnis

- Babka, Anna u. Susanne Hochreiter: Einleitung. In: Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Göttingen: V&R unipress 2008.
- Babka, Anna: „Sich in der Vorläufigkeit einrichten“ oder „In-side-out“. Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft“. In: Der Kanon - Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz 2007. Hg. v. Jürgen Struger. Wien: Praesens 2008 (= Stimulus 2007), S. 163-176.
- . Einleitung. In: Trinh T. Minh-ha: *Woman. Native. Other*. Postkolonialität und Feminismus schreiben. Aus d. Amerikan. v. Kathrina Menke. Hg. u. mit einer Einführung versehen v. Anna Babka unter Mitarbeit v. Matthias Schmidt. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2010, S. 9-26.
- . Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi Bhabha. In: Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften. Hg. v. Mario Grizelj u. Oliver Jahraus. München: Fink 2011, S. 169–182.
- Bachmann, Veronika: „Ich beschwöre euch bei den Gazellen...“ Das Hohelied – Liebeslyrik und (doch?) Teil der heiligen Schrift. In: reli. Zeitschrift für Religionsunterricht 3 (2010), S. 3-6.
- Bartz, Gabriele, Alfred Karnein u. Claudio Lange: Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten. Stuttgart/Zürich: Belser 1994.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text. Hg. im Auftr. d. Bischöfe Deutschlands u. a. Für d. Psalmen u. d. Neue Testament auch im Auftr. d. Rates d. Evang. Kirche in Deutschland u. d. Dt. Bibelges. (Evang. Bibelwerk). Gesamtausgabe. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt, Deutsche Bibelstiftung; Klosterneuburg: Österr. Kath. Bibelwerk 1980.
- Bodily citations. Religion and Judith Butler. Hg. v. Ellen T. Armour u. Susan M. St. Ville. New York: Columbia University Press 2006 (= Gender, theory, and religion).
- Böhme, Gernot u. Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München: H.C. Beck 1996.
- Brinker-von der Heyde, Claudia: Weiber-Herrschaft oder: Wer reitet wen? Zur Konstruktion und Symbolik der Geschlechterbeziehung. In: *Manlichiu wip, wiplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. v. Ingrid Bennewitz u. Helmut Tervooren. Berlin: Erich Schmidt 1999 (= Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), S. 47-65.
- Bühler, Harald: Zur Gestaltung des lyrischen Ichs bei Cavalcanti und Frauenlob. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram-Studien 10), S. 179-189.
- Bullough Vern L. u. Bonnie Bullough: Cross Dressing, Sex, and Gender. Philadelphia: Pennsylvania University Press 1993.
- Burger, Glenn und Steven F. Kruger: Introduction. In: Queering the Middle Ages. Hg. von Glenn Burger, Steven F. Kruger. Minneapolis/London: Univ. Minnesota Press 2001 (= Medieval Cultures 27), S. XI-XXIII.
- Butler, Judith u. Biddy Martin: Introduction. In: *Diacritics* 24/2-3 (1994), S. 3.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerikan. v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= Edition Suhrkamp 1722).
- . Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus d. Amerikan. v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= Edition Suhrkamp 1737).
- . Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Aus dem Amerikan. übers. v. Reiner Ansen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= edition suhrkamp 1744).

- . Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus d. Engl. v. Kathrina Menke u. Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= Edition Suhrkamp 2414).
- Bynum, Caroline: Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin. In: Historische Anthropologie 5/1 (1996), S. 1-33.
- Castro Varela, Maria do Mar u. Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript 2015 (= Cultural Studies 36).
- Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Aus d. Amerikan. übers. v. Manfred Mombberger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.
- Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2008 (= UTB 2986).
- Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hg. v. Burghart Wachinger. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006 (= Bibliothek des Mittelalters 22).
- Dinshaw, Carolyn: Getting medieval. Sexualities and communities, pre- and postmodern. Durham u. a.: Duke Univ. Press 1999.
- . Got Medieval? In: Journal of the History of Sexuality 10/2 (2001), S. 202-212.
- Egidi, Margreth: Poetik der Unterscheidung. Zu Frauenlobs Liedern. In: Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag. Hg. v. Jens Haustein u. Ralf-Henning Steinmetz. Freiburg (Schweiz): Universitätsverl. Freiburg 2002 (= Scrinium Friburgense 15), S. 103-124.
- Finckh, Ruth: Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1999 (= Palaestra 306).
- Flasch, Kurt: Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin bis Machiavelli. Stuttgart: Reclam 2000 (= Reclams Universalbibliothek 18103).
- Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. 1. Teil. Einleitungen, Texte. Hg. v. Karl Stackmann u. Karl Bertau. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse 3. Folge, Nr. 119).
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie (1917). In: Studienausgabe Bd. III. Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer 1975, S. 193-213.
- Fritsch-Staar, Susanne: Androgynie und Geschlechterdifferenz. Zu Frauenlobs *Minneleich*. In: Zeitschrift für Germanistik 9/1 (1999), S. 57-71.
- Gärtner, Kurt: Das Hohelied in Frauenlobs Marienleich. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram-Studien 10), S. 105-116.
- Gerok-Reiter, Annette: Sprachspiel und Differenz. Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6. In: „Texte zum Sprechen bringen“. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappeler. Hg. v. Christiane Ackermann u. Ulrich Barton unter Mitarb. v. Anne Auditor u. Susanne Borgards. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 89-106.
- Goheen, Jutta: Mittelalterliche Liebeslyrik von Neidhart von Reuental bis zu Oswald von Wolkenstein. Eine Stilkritik. Berlin: Schmidt 1984 (= Philologische Studien und Quellen Heft 110).
- Halperin, David M.: Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (*Queer Studies*). Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= edition suhrkamp 2248), S. 171-220.
- Hollywood, Amy M.: The Normal, the Queer, and the Middle Ages in derselben Ausgabe auf S. 173-179.
- Hornung, Annabelle: Queere Ritter. Geschlecht und Begehren in den Gralsromanen des Mittelalters. Bielefeld: Transcript 2012.
- Huber, Christoph: Frauenlob zum Minneprozeß. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram-Studien 10), S. 151-158.

- Hübl, Michael: Herz. Artikel in: Sachwörterbuch der Mediävistik. Hg. v. Peter Dinzelsbacher. Stuttgart: Kröner 1992 (= Kröners Taschenausgabe 477), S. 349.
- Hübner, Gert: Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung. Tübingen: Narr 2008.
- In-between spaces. Creative possibilities for theologies of gender. Hg. v. Uta Blohm et al. Leuven u. a.: Peeters 2013 (= Journal of the European Society of Women in Theological Research 21).
- Jackson, Timothy R.: Erotische Metaphorik und geistliche Dichtung. Bemerkungen zu Frauenlobs Marienleich. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram Studien 10), S. 80-86.
- Jagose, Annamarie: Queer Theory. Eine Einführung. Hg. u. übers. v. Corinna Genschel, Caren Lay, Nancy Wagenknecht u. Volker Woltersdorff. Berlin: Querverlag 2001.
- Kablitz, Andreas: Die Minnedame. Herrschaft durch Schönheit. In: Mittelalterliche Menschenbilder. Hg. v. Martina Neumeyer. Regensburg: Pustet 2000, S. 79-118.
- Kacunko, Slavko: Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. München: Fink 2010.
- Kasten, Ingrid: Frauendienst. Artikel in: Sachwörterbuch der Mediävistik. Hg. v. Peter Dinzelsbacher. Stuttgart: Kröner 1992 (= Kröners Taschenausgabe 477), S. 262.
- Kebeck, Günther: Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit. Regensburg: Schnell u. Steiner 2006.
- Keller, Hildegard Elisabeth: Gott im Visier. Zur Konstruktion allegorischer Weiblichkeit in Text und Bild beim Motiv der Liebesaggressorin. In: *Manlichiu wîp, wîplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. v. Ingrid Bennewitz u. Helmut Tervooren. Berlin: Erich Schmidt 1999 (= Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), S. 204-227.
- King, Christopher: *Song of Songs*. In: The Queer Bible Commentary. Hg. v. Deryn Guest, Robert E. Goss et al. London: SCM 2006, S. 356-370.
- Köbele, Susanne: „Reine“ Abstraktion? Spekulative Tendenzen in Frauenlobs Lied 1. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur 123/4 (1994), S. 377-408.
- . Der Liedautor Frauenlob. Poetologische und überlieferungsgeschichtliche Überlegungen. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hg. v. Elisabeth Andersen et al. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 277-298.
- . Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs. In: Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Hg. v. Christoph Huber et al. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 213-236.
- . Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung. Tübingen u. a.: Francke 2003 (= Bibliotheca Germanica 43).
- Kornrumpf, Gisela: Konturen der Frauenlob-Überlieferung. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram Studien 10), S. 26-50.
- Kraß, Andreas: Queer Studies – eine Einführung. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (*Queer Studies*). Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= Edition Suhrkamp 2248), S. 7-28.
- . Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen Die kleine Meerjungfrau. In: Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 29-42.
- . Queer Studies in Deutschland. In: Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Hg. von Andreas Kraß. Berlin: trafo 2009 (= Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge 8), S. 7-19.

- . Kritische Heteronormativitätsforschung (*Queer Studies*). In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Hg. v. Christiane Ackermann u. Michael Egerding. Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 317-347.
- Kreuzer, Johann: Der Raum des Sehens. Vom Augen-Blick und der mittelalterlichen Entfaltung seines Begriffs. In: Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter. Hg. v. Jan. A. Aertsen u. Andreas Speer. Berlin/New York: de Gruyter 1998, S. 489-501.
- Ludwig, Erika: *Wîp und frouwe*. Geschichte der Worte und Begriffe in der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Stuttgart u. Berlin: Kohlhammer 1937 (= Tübinger Germanistische Arbeiten 24).
- Macho, Thomas: Narziß und der Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik. In: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zu Cyberspace. Hg. v. Almut-Barbara Renger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 13-26.
- Marinucci, Mimi: *Feminism is queer. The intimate connection between queer and feminist theory*. London/New York: Zed Books 2010.
- März, Christoph: *Frauenlobs Marienleich*. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie. Erlangen: Palm & Enke 1987 (= Erlanger Studien 69).
- Menke, Bettine: Dekonstruktion der Geschlechteroppositionen – das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida. In: „Verwirrung der Geschlechter“. Dekonstruktion und Feminismus. Hg. v. Erika Haas. München/Wien: Profil 1995, S. 35-72.
- Meyer, Matthias: ‚Objektivierung als Subjektivierung‘. Zum Sänger im späten Minnesang. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hg. v. Elisabeth Andersen et al. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 185-199.
- . Erotik und Religion. Frauenlobs *Marienleich*. In: Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Hg. v. Doris Moser u. Kalina Kupczyńska. Wien: Praesens 2009 (= Stimulus 2008), S. 55-67.
- . Dialoge – innere Dialogisierung des Wortes – Dissoziierung. Überlegungen zum Dialogischen des in Frauenlobs Minneliedern. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. v. Marina Münkler: Bern u. a.: Peter Lang 2011 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 21), S. 273-292.
- Michaelis, Beatrice: (Dis-)Artikulationen von Begehren. Schweigeeffekte in wissenschaftlichen und literarischen Texten. Berlin/New York: de Gruyter 2011 (= Trends in Medieval Philology 25).
- . Mittelfeministisch. In: *Feministische Studien* 10 (2013), S. 144-148.
- Monaghan, Patricia: *Lexikon der Göttinnen*. Ein Standardwerk der Mythologie. Aus dem Engl. übers. v. Gisela Merz-Busch. Bern u. a.: Barth 1997.
- Murdoch, John E.: *Album of Science. Antiquity and the Middle Ages*. New York: Scribner 1984.
- Newman, Barbara: *God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*. Philadelphia: University Pennsylvania Press 2003.
- . *Frauenlob's Song of Songs. A Medieval German Masterpiece*. With the critical text of Karl Stackmann and a musical performance on CD by the Ensemble Sequentia directed by Barbara Thornton and Benjamin Bagby. Pennsylvania State University 2006.
- Nicklas, Tobias: Frau, Lamm und Drache in der Offenbarung des Johannes. In: *Sacra Scripta* 1-2 (2006), S. 43-66.
- Oswald, Marion: *Vor miner augen anger* (1, 4): Schauräume und Kippfiguren in Frauenlobs *Marienleich*. Eine Skizze. In: *Imagination und Deixis*. Hg. v. Kathryn Starkey u. Horst Wenzel. In Verb. mit Wolfgang Harms et al. Stuttgart: Hirzel 2007, S. 127-139.
- Pausch, Holger A.: Dialektik des Sehens: Beobachtungen zur Genealogie des Gesichts in der Literatur. In: *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Hg. v. Gerd Labrousse u. Dick van Stekelenburg. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999, S. 15-44.

- Peter, Brunhilde: Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob. Speyer: Jaegersche Buchdruckerei 1957 (= Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte 2).
- Pfannmüller, Ludwig: Frauenlobs *Marienleich*. Strassburg: Trübner 1913.
- . Frauenlobs Begräbnis. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 38 (1913), S. 548-559.
- The postcolonial Middle Ages. Hg. v. Jeffrey Jerome Cohen. New York: St. Martins' Press 2000 (= The new Middle Ages).
- Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Göttingen: V&R unipress 2008.
- Quindeau, Ilka: Verführung und Begehren. Die psychoanalytische Sexualtheorie nach Freud. Stuttgart: Klett-Cotta 2008.
- Scheer, Eva B.: *Daz geschach mir durch ein schouwen*: Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1990.
- Schnell, Rüdiger: *Causa amoris*. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern: Francke 1985 (= Bibliotheca Germanica 27).
- . Liebe und Freiheit. Ein literarischer Entwurf des männlichen Adels. In: Mittelalterliche Menschenbilder. Hg. v. Martina Neumeyer. Regensburg: Pustet 2000, S. 35-78.
- . Der *queer turn* in der Mediävistik. Ein kritisches Resümee. In: Archiv für Kulturgeschichte 95/1 (2013), S. 31-68.
- Schreiber, Stefan: Die Sternenfrau und ihre Kinder (Offb 12). Zur Wiederentdeckung eines Mythos. In: New Testament Studies 53 (2007), S. 436-457.
- Stackmann, Karl: Ovid im deutschen Mittelalter. In: Ders.: Mittelalterliche Texte als Aufgabe. Kleine Schriften. Bd. 1. Hg. v. Jens Haustein. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1997, S. 26-50.
- Steinmetz, Ralf-Hennig: Liebe als universales Prinzip bei Frauenlob. Ein volkssprachlicher Weltentwurf in der europäischen Dichtung um 1300. Tübingen: Niemeyer 1994 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 106).
- Tilly, Michael: Apokalyptik. Tübingen/Basel: Francke 2012.
- Trinh T. Minh-ha: *Woman. Native. Other*. Postkolonialität und Feminismus schreiben. Aus d. Amerikan. v. Kathrina Menke. Hg. u. mit einer Einführung versehen v. Anna Babka unter Mitarbeit v. Matthias Schmidt. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2010.
- Vesely, Libor: Das Bild der Jungfrau Maria in der deutschen und alttschechischen Mariendichtung. Analyse der rhetorischen Arbeitstechnik – Frauenlobs ‚Marienleich‘ und die alttschechischen Lieder ‚Zdrava, klraleвно slavnosti‘ und ‚Sedmero radosti Panny Marie‘. In: Deutsche Literatur des Mittelalters in und über Böhmen II. Tagung in Ceske Budejovice/Budweis 2002. Hg. v. Vaclav Bok u. Hans Joachim Behr. Hamburg: Kovac 2004 (= Schriften zur Mediävistik 2), S. 199-217
- Vinnai, Gerhard: Jesus und Ödipus. Frankfurt am Main: Fischer 1999 (= Geist und Psyche 14478).
- Völker, Barbara: Die Gestalt der *vrouwe* und die Auffassung der *minne* in den Dichtungen Frauenlobs. Universität Tübingen. Dissertation 1966.
- Wachinger, Burghart: Hohe Minne um 1300. In: Cambridger „Frauenlob“-Kolloquium 1986. Hg. v. Werner Schröder. Berlin: Schmidt 1988 (= Wolfram Studien 10), S. 135-150.
- . Frauenlobs *Cantica canticorum*. In: Literatur, Artes und Philosophie. Hg. v. Burghart Wachinger u. Walter Haug. Tübingen: Niemeyer 1992 (= Furtuna vitrea 7), S. 23-43.

- Walde, Christine: Narcissus im Mittelalter: nach Ovid – vor Freud. In: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Hg. v. Almut-Barbara Renger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 41-62.
- Wiesinger, Michaela: Aufbau- und Strukturprinzipien von Frauenlobs Marienleich. Universität Wien. Diplomarbeit 2008.
- . Mischungsverhältnisse. Naturwissenschaftliche Konzepte in der Literatur des 13. Jahrhunderts. Universität Wien. Dissertation 2013.
- Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Hg. v. Karl Stackmann. Unter Mitarb. v. Jens Haustein. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. 3. Folge, Nr. 186).
- Zeiner, Monika: Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der „Scuola Siciliana“ und im „Dolce Stil Nuovo“. Heidelberg: Winter 2006 (= Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 27).

## Abstract

---

Die Arbeit „*Queering* Frauenlob. Ein *Queer Reading* ausgewählter Texte Heinrichs von Meißens“ nimmt, wie der Titel suggeriert, einzelne schriftliche Zeugnisse des wohl anspruchsvollsten und sonderbarsten Dichters in mittelhochdeutscher Sprache ins Visier und beleuchtet insbesondere Momente der Destabilisierung binärer Oppositionen wie etwa jene von Mann/Frau, aktiv/passiv, innen/außen etc. Dabei spielen Phänomene wie mittelalterlich geprägte wahrnehmungsphysiologische Vorstellungen des Sehvorgangs, vor allem in Konnex zur sog. Blickminne, aber auch Spiegelungsprozesse sowie Durchkreuzungs- sowie Fragmentierungstendenzen von Identitäten eine zentrale Rolle. Die queerenden (Re-)Lektüren spüren Möglichkeiten einer anti-heteronormativen Auslegung auf, während immer wieder die Uneindeutigkeit resp. Varianz von Körperlichkeit(en) und Identitätskonstruktionen verhandelt wird. Die theoretische Position, von der aus die Lektüren unternommen werden, ist eine ‚mittelfeministische‘ – Queer Theorien, dekonstruktiver Feminismus und postkoloniale Mittelalterstudien („midcolonial“) bilden den theoretischen Knotenkomplex der Analysen. Der Dreh- und Angelpunkt des textnahen Frauenlob-Que(e)rlesens stellt immerzu das in den Dichtungen zur Schau gestellte (sexuelle) Begehren dar, das sich, wie die Lektüren deutlich zeigen, nicht immer so problemlos einer heteronormativen Matrix fügt, sondern an mehreren Stellen queere Interventionen offenhält und subversives Potential bietet. Die mittelhochdeutschen Textpassagen aus selektierten Minneliedern sowie aus dem *Marienleich* spiegeln nicht nur potentiell queere Begehrensstrukturen wider, sondern legen zudem auch Cross-Identifikationsbewegungen nahe, die insbesondere aus einer postmodernen Sicht ein unerwartet hohes Maß an Aktualität aufweisen.

## Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

Name: Jasmin Penninger  
Geburtsdatum: 18.05.1989  
E-Mail: [jasmin.penninger@univie.ac.at](mailto:jasmin.penninger@univie.ac.at)

### Schulbildung

September 1999 – Juni 2007 Bundesgymnasium Ried i./I. – humanistischer Zweig  
Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

### Akademische Laufbahn

Oktober 2007 – März 2010 Universität Wien  
Bakkalaureatsstudium Ernährungswissenschaften,  
Bachelorstudium Biologie und Bachelorstudium Philosophie

Seit 2012 Mitglied der Institutsgruppe Germanistik (iggerm)  
Beratungstätigkeit, politische Arbeit, Gremienarbeit

Seit Juli 2013 Gewählte Mandatarin der Studienvertretung Germanistik an  
der Universität Wien

März 2011 – Juni 2014 Universität Wien  
Bachelorstudium Deutsche Philologie  
(mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen)

März 2015 Vortrag „*Gender Trouble* im Biedermeier. Ein *Queer Reading*  
von Adalbert Stifters *Brigitta*“, ASA Tagung, Michigan

Oktober 2014 – Juli 2015 Studienassistentin am Institut für Germanistik/im De-  
kanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakul-  
tät der Universität Wien

März 2014 – Februar 2016 Tutorin für Mittelhochdeutsch am Institut für Germanistik  
der Universität Wien

Seit März 2014 Universität Wien  
Lehramtsstudium Deutsch, PP und Latein

Oktober 2014 – März 2017 Universität Wien  
Masterstudium Deutsche Philologie

### Sprachkenntnisse

Deutsch (Erstsprache), Englisch (ausgezeichnet – schriftlich und mündlich), Latein  
(übersetzungssicher), Altgriechisch (übersetzungssicher)

## **,Hobbies‘ und Interessen**

- Literatur, Sprache(n), Philosophie, politischer Aktivismus
- Teilnahme an/Mitorganisation von Vorträgen, Lesekreisen, Workshops, Exkursionen, internationalen Symposien, Mitarbeit an der Herausgabe von Sammelbänden etc.
- Mitgliedschaft bei verschiedenen Vereinen/Arbeitskreisen im akademischen Bereich (z. B. *Arbeitskreis Wiener Altgermanistik, Arbeitskreis Kulturanalyse, Austrian Studies Association*)

Wien, am 08.03.2017