
Marina Münkler (Hg.): *Aspekte einer Sprache der Liebe*. Formen des Dialogischen im Minnesang, Frankfurt/Main [u. a.]: Lang 2011, 339 S. (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N. F. 21)

Besprochen von **Kathrin Gollwitzer-Oh**: Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstraße 3, D-80799 München, E-Mail: kathrin.gollwitzer@germanistik.uni-muenchen.de

DOI 10.1515/bgsl-2015-0044

Die moderne Auffassung von Dialog als einem Sprechen miteinander, einer »wechselseitige[n] Verständigungshandlung«¹, deutet bereits die Schwierigkeit einer definitorischen Bestimmung an. Diese liegt zum einen an der notwendigen Abgrenzung zum Begriff ›Gespräch‹, zum anderen an der diskursethischen Aufladung des Begriffes.² Der Sammelband greift also eine komplexe Thematik auf und außerdem – mit dem Fokus auf die mittelhochdeutsche Lyrik – ein bisher diesbezüglich nur marginal untersuchtes Forschungsfeld. Indem dialogische Lieder auf ihre spezifische Leistungsfähigkeit innerhalb des höfischen Minnediskurses befragt werden, soll ein »erweiterter Blick auf die Tradition des Minnesangs« (S. 14) ermöglicht werden.

In ihrer Einleitung skizziert Marina M ü n k l e r (S. 9–15) die Vielschichtigkeit des Problemfeldes Dialogizität. Obschon am Ende des Vorwortes weder ein festes theoretisches Konzept steht, noch der Begriff des ›Dialogliedes‹ eindeutig gefasst wird, zeigt sich im Illustrieren von auseinander hervorgehenden Untersuchungsfeldern gerade auch die Leistung des Sammelbandes: den Facettenreichtum des Dialogischen für Aspekte einer Sprache der Liebe als »enorme[s] Potenzial« (S. 14) auszuweisen.

Manuel B r a u n (S. 19–34) eröffnet den ersten Abschnitt des Bandes mit einem Beitrag, in dem der systematische Status der Dialoglieder innerhalb des Minnesangs und die Poetik von dialogischen Liedern mithilfe des Begriffes der ›Künstlichkeit‹ erörtert wird. Mittels dieser Beschreibungskategorie könne die »ästhetische Faktur« (S. 19) von Dialogliedern erfasst werden. Detailliert arbeitet der Beitrag heraus, inwieweit hinsichtlich Pragmatik, Semantik sowie Form und Stil die Künstlichkeit des dialogischen Liedes einerseits an der Künstlichkeit des Minnesangs partizipiert und darauf basiert. Andererseits liege das Spezifikum

1 Ernest W. B. Hess-Lüttich: [Art.] Dialog1, in: ³RL, Bd. 1, 1997, S. 350–353, hier S. 350.

2 Zur Problematik vgl. Anja Becker: Poetik der *wehselede*. Dialogszenen in der mittelhochdeutschen Epik um 1200, Frankfurt/Main [u. a.] 2009 (Mikrokosmos 79), insbesondere S. 29–43 und S. 235–255.

dieses Genres gerade darin, die Künstlichkeit des Minnesangs zu steigern, das Konstrukt der hohen Minne im Dialog kritisch zu befragen und somit »auf eine zweite Ebene« (S. 34) zu bringen.

Gert H ü b n e r (S. 35–58) entwickelt seine Überlegungen mit dem Fokus auf Performanz und Pragmatik von dialogischen Liedern. Während sich im Dialoglied des 12. und 13. Jahrhunderts die männliche Vorbildlichkeit des Liebenden und die Exemplifizierung dieser Vorbildlichkeit im Habitus des Minnesängers beim Liedvortrag entsprechen, komme es zum 14. Jahrhundert hin zu einer poetologischen Veränderung, die zuerst in den Dialogliedern des Mönchs von Salzburg greifbar werde. Nicht so sehr eine unterschiedliche Minnekonzeption liege den poetisch wie musikalisch innovativen Liedern zugrunde.³ Vielmehr gehe mit der Entkoppelung von *ars amatoria* und *ars dicendi* sowie der Mehrstimmigkeit auch ein Wandel der Normen, nach denen Minne thematisiert werden darf, und damit der »praktizierte[n] Poetik« (S. 52) einher. Dadurch verschiebe sich ebenfalls die systematische Stellung der Dialoglieder hin zu Liedern, die jenseits des Minnesangs Liebe als diskursivierte Wissensordnung erörtern (vgl. S. 47).

Unter diskursanalytischer Perspektive widmet sich der Beitrag von Katharina B o l l (S. 59–76) der Codierung und Inszenierung von geschlechtsspezifischen Rollen in dialoghaften Liedern mit der Frage, »ob bestimmte Sprechakte charakteristisch für die Mannes- bzw. Frauenrede sind und wie die Abfolge der Sprechakte zwischen den Dialogpartnern gestaltet ist« (S. 63). Boll verknüpft hierzu die Kategorie ›Geschlecht‹ mit einem auf die Gesprächsorganisation zwischen Männer- und Frauenrede abgestimmten Kommunikationsmodell. Ungeachtet einer Variationsbreite an geschlechtsspezifischer Codierung der Frauenrolle in den einzelnen Dialogsequenzen orientieren sich Frauenrolle wie auch die Gestaltung der Männerrolle vornehmlich am theologisch-anthropologischem Diskurs des Mittelalters. Boll spitzt die Lieder dementsprechend auf den *sensualitas-ratio*-Diskurs hin zu und verliert dabei mögliche andere Nuancen aus dem Blick. Die agonale Struktur des Dialogliedes präge in entscheidendem Maße die Generierung der dem *ratio*-Ideal verpflichteten Männerrolle. Dadurch könne sich das Dialoglied »offener und konfliktbeladener« (S. 76) als andere Subgattungen des Minnesangs mit den Rollenvorstellungen auseinandersetzen.

3 Hübner setzt hier in Abgrenzung z. B. zu Burghart Wachinger einen anderen Akzent. Wachinger geht davon aus, dass in den Liedern vor allem des zweiten und dritten Viertel des 14. Jahrhunderts das Modell der hohen Minne aufgegeben sei und die Problematik sich nicht mehr von einer einseitigen Liebe her entwickle; vgl. Burghart Wachinger: *Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert*, in: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 1–29, hier S. 16, 22.

Dialogische Lieder werden im Beitrag von Marina M ü n k l e r (S. 77–104) auf ihre Funktion als »Metainstitution des Liebesdiskurses« (S. 84) hin befragt. Diese könnten aufgrund ihrer Dialogizität Minne als »Kommunikationsmedium« (ebd.) im Luhmann'schen Sinne einführen und somit für den Minnesang konstitutive Fragen ausloten. An Walthers von der Vogelweide *Ich hæerte iu sô vil tugende jehen*, Albrechts von Johannsdorf *Ich vant sî âne huote* und Ulrichs von Winterstetten *Ez ist niht lanc, daz ich mit einer minneclîchen frouwen/begunde hübscher klaffe vil* arbeitet der Beitrag Münklers lohnend heraus, wie die Problemkonstellation, die aus der intrikaten Verschränkung von Illokution und Perlokution im Singen über Liebe erwächst, in der Dialogstruktur des jeweiligen Liedes thematisiert und auch für die Argumentation produktiv genutzt wird. So kann Münkler systematisch Minnesang »genau an der Grenze zwischen einer institutionalisierten, ritualisierten und konventionalisierten Kommunikation und einer persönlichen, heimlichen und intimen Kommunikation« (S. 104) verorten.

In strukturalistischer Perspektive widmet sich Margreth E g i d i (S. 107–125), mit deren Beitrag die zweite Sektion des Sammelbandes ›Typen dialogischer Lieder‹ (S. 107–250) beginnt, der »potentielle[n] Gleichzeitigkeit unterschiedlicher triadischer Konfigurationen« (S. 109). Darin liege ein strukturprägendes Merkmal für Botenstrophen und -lieder. Die Spannungsverhältnisse, die durch eine Verschiebung innerhalb der dreistelligen Figurenkonstellation und der beweglichen Figur des Boten möglich werden,⁴ prägen die Poetik der Botenlieder in entscheidendem Maße und inszenieren »die Unmöglichkeit zweistelliger Kommunikation.« (S. 124) Nicht »ein fest umreißbarer Liedtypus mit einheitlicher Struktur und gleichbleibender Basiskonfiguration« (S. 107) bildet den Fokus der Überlegungen, sondern die Frage »nach einer gemeinsamen Problemkonstellation« (ebd.). Gleich welche Funktion die Botenfigur jeweils einnimmt, so kann Kommunikation in den Liedern, gerade aufgrund der vielfachen Kombination mit dem Typus des Wechsels, allererst und ausschließlich über die spannungsreiche Verbindung mit dem Boten gelingen.

Sebastian M ö c k e l (S. 127–155) erörtert Dialogizität als eine »maßgebliche[] Gestaltungskategorie« (S. 129) des Tageliedes. Intimität werde im Tagelied zum einen durch eine Abgrenzung der Dyade nach Außen hin, durch eine »aufeinander bezogene Differenz von Inklusion der sich Offenbarenden und der Exklusion aller anderen« (S. 135), und vornehmlich durch das (›)liminale‹ Sprechen über Intimität erzeugt. Indem der Semantik exklusiver Vertrautheit schon immer die

4 Interessant wäre hierzu ein Vergleich und eine Abgrenzung zur Wächterfigur. Vgl. zur Figur des Dritten Christian Kiening: Poetik des Dritten, in: ders.: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur, Frankfurt/Main 2003, S. 157–175.

Gefährdung durch den exkludierten Dritten eingeschrieben sei und der Fluchtpunkt der Exklusionsimaginationen letztlich in der Öffentlichkeit höfischer Gesellschaft liege, werde ein bedeutendes Konfliktpotential greifbar.

Antje S a b l o t n y (S. 157–183) untersucht die eher seltenen Dialoge eines lyrischen Ichs mit Frau Minne in den Minneliedern des 13. Jahrhunderts und geht dabei, wie für den Dialog zwischen allegorischer Figur und Erzähler-Ich in der Epik, von einer poetologischen bzw. rezeptionslenkenden Funktion aus. Nach einer differenzierten Begründung der Übertragung von »Strukturen des Narrativen auf Strukturen des Lyrischen« (S. 165) arbeitet der Beitrag in dichter, textorientierter Lektüre die verschiedenen Formen poetologischer Aussagen heraus. In Ulrichs von Liechtenstein Dialoglied *Wie kanstu Minne, mit sorgen die sinne*, dem Lied *Ach owê, daz nâch liebe ergât* des Wilden Alexander und in Heinrichs von Breslau *Ich klage dir, meie, ich klage dir, sumerwunne* werde über den Dialog mit Frau Minne eine Verhandlung der literarischen Tradition des Minnesangs entfaltet. Über die direkte Rede zwischen Frau Minne und einem Sprecher-Ich entstehe »ein[] hohe[r] Grad an Reflexivität« (ebd.), durch den das Aushandeln von Verbindungen, Abhängigkeiten, aber auch von Grenzen zu den Prinzipien des Hohen Sanges möglich wird.

Die Interferenz von Lyrischem und Narrativem greift ebenfalls Jutta E m i n g (S. 185–207) auf und konzentriert sich auf Fragen der Gattungsmischung in Ulrichs von Liechtenstein ›Frauendienst‹. Der Beitrag identifiziert die Dialoglieder »als neuralgische Punkte [...], von denen ausgehend sich mehrere Spannungsfelder konstituieren lassen.« (S. 192) Je nach dem, ob man die Dialoglieder jeweils einzeln für sich analysiert, sie als Korpus liest oder sie auf ihre Stellung innerhalb der syntagmatischen Sinnstiftung hin befragt, ergeben sich unterschiedliche Befunde. Während die Lieder für sich Varianten des klassischen Minnesangs sind und als Korpus Kohärenz und Identität stiften, weist ihre sinnstiftende Funktion innerhalb der Narration des ›Frauendienstes‹ darüber hinaus. Als deren Elemente, gerade im Sprechmodus des Wechsels, stellen sie eine »rekursive[] Ich-Reflexion« (S. 207) dar, in der das lyrische Ich stets sich selbst und die eigene Kunst thematisiert. Insbesondere im Prozess einer narrativen Sinnstiftung, wie ihn der ›Frauendienst‹ entfaltet, kann dieser Selbstreflexion »eine eigene Signifikanz« (ebd.) zugesprochen werden.

In seinem Beitrag zu Walthers von der Vogelweide Lied L. 43,9 akzentuiert Volker M e r t e n s (S. 209–227) das »artistisch-gesellschaftliche[] Spiel[]« (S. 210), das die Rezipienten zum Interagieren auffordere. Über Verbindungen zum frühen Minnesang, zu Liedern Reinmars wie Walthers selbst werde dieses Spiel vollzogen und entfalte seine Dialogizität durch »weite intertextuelle Bezüge« (S. 214). Doch der »›Dialog als Prinzip‹« (S. 226) zeichne das Lied nicht nur dahingehend aus, sondern werde auch im rhetorisch-stilistischen Bereich sowie

in der Performanz fortgeführt. Gerade die Mehrdeutigkeit der Schlusspointe des Liedes rufe das Publikum dazu auf, eine Antwort auf das offene Ende zu finden und damit zugleich den »unendliche[n] Dialog« (S. 227), der sich aus den Kernfragen des Minnesangs ergibt, weiterzuführen.

Christina Lechtermann (S. 229–250) geht davon aus, dass literarisch inszenierte höfische Liebe nur als dialogisch konzeptualisierte erfolgreich sein kann. Mittels der »strophische[n] Stichomythie« (S. 231) können in besonderer Weise Kommunikationsprobleme innerhalb des Minnediskurses konturiert werden, da Stichomythie »kommunikative Unsicherheiten und Unwahrscheinlichkeiten der Anschlusskommunikation an die Form delegiert« (ebd.) und in der Inszenierung demonstrativ aufhebe. Unter diesem Aspekt werden Ulrichs von Singenberg Lieder Nr. 5 (bei Bartsch⁵ Nr. 7) und Nr. 36 (Bartsch, Nr. 34) untersucht. Gegen eine feste Markierung der Sprecherpositionen im Vortrag setzt Lechtermann ein »erst sukzessive[s] Erschließen oder Verunklaren von Sprecherpositionen« (S. 249), das neben dem stichomythischen auch für das »allgemeine« Dialoglied eine wichtige Komponente sein könne.

Anja Beckers (S. 253–271) Beitrag, der die letzte Sektion »Dialogizität« (S. 251–316) anführt, widmet sich mit Albrechts von Johansdorf *Ich vant si âne huote* der ersten lyrischen Stichomythie in der deutschen Literatur. Becker interpretiert das Gesprächslied vor dem Horizont eines transgenerischen Rezeptionszusammenhangs und stellt den Einfluss von stichomythischen Gesprächsszenen in der frühen Epik auf Albrechts Lied heraus. Lohnende Parallelen sieht Becker insbesondere in den miteinander korrespondierenden stichomythischen Dialogen in Veldekes »Eneasroman«. Während jedoch in den Stichomythien innerhalb der Dido- und Laviniahandlung die »Uneinholbarkeit der Minne mit Mitteln der Sprache« (S. 271) im Vordergrund stehe, ziele der stichomythische Dialog bei Albrecht, der nicht so sehr auf einen inhaltlichen oder diskursiven Geschehensablauf abhebt, eher auf eine Parodie lyrischer Topoi. In beiden Fällen, und hierin wird der transgenerische Bezug verankert, handle es sich jedoch um »artistische Experimente« (ebd.).

Bachtins Dialogizitätskonzept wird im Beitrag von Matthias Meyer (S. 273–292) auf seine Anwendbarkeit hin, primär für Frauenlobs Streitgespräche, untersucht. Meyer geht der Frage nach, auf welchen Ebenen Dialogizität greifbar wird und auf welche Weise sie den Tendenzen zur Monologisierung entgegenläuft. Hierzu relativiert der Beitrag die Auffassung von »Lyrik als Ausdrucksdichtung« (S. 277), die gerade für den späten Minnesang keine adäquate Beschreibungs-

5 Die Schweizer Minnesänger. Mit Einl. und Anm., hg. v. Karl Bartsch. Frauenfeld 1887.

kategorie bilde. Im Gegensatz zur bisherigen Forschung⁶ kommt Meyer zu dem Ergebnis, in Frauenlobs Liedern das explizit Dialogische nicht als Teil der Sprache der Liebe, sondern als »Teil der Sprache der Dissoziation des Ichs, der Innerlichkeit und des Selbst« (S. 291) zu sehen. Das explizit Dialogische hat seine Funktion demnach als ein Element der Selbstanalyse.

Kay Malcher (S. 293–316) geht in seinen Überlegungen von Dialogizität »in einem ›emphatischen‹ Sinne« (S. 295) aus und behandelt gezielt Lieder im Neidhart-Œuvre, in denen eine Wechselrede nicht das prominente Merkmal ist. Damit geht auch eine Abkehr von Leitkategorien wie Werk und Autor einher. Unter diesen Prämissen und ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit interpretiert Malcher das Winterlied 17 *Dise truben tage* und arbeitet anhand der Klage des *ungevüegen mundes* Konzepte dialogischer Sinnstiftung heraus, »die auf der Schnittstelle zwischen textinterner Wechselrede und Polyphonie einerseits und dem Gespräch mit dem Autor andererseits ihren Ort haben« (S. 316).

Abschließend lässt sich sagen: In den Beiträgen präsentiert sich eine Diversität von Ansätzen, die unterschiedliche Perspektiven auf eine Poetik, eine Typisierung und auf das Konzept der Dialogizität bieten. Während der Band eine wichtige Standortbestimmung für die bisherige Dialogizitätsforschung leistet, fehlt jedoch eine präzise, gemeinsame theoretische Bestimmung von Dialog und Dialogizität für den Minnesang. Gewinnbringend hätte daher die zumindest ansatzweise Bezugnahme der Beiträge untereinander oder auf die Ausgangskonzeption der Tagung sein können. Auf diese Weise wäre es möglich gewesen, das Wesentlich und Neue – mithin die Grundannahme – des lohnenswerten Bandes noch stärker herauszustellen. Es zeigt sich in und durch die Beiträge, dass auf einer übergreifenden Ebene eine Vielzahl von Problemfeldern der rezenten Forschung zur Minnelyrik (Performanz, Intertextualität, Gattungstransgression) in der Frage nach Dialogizität neu systematisch geordnet und spannungsreich aufeinander bezogen werden kann.

⁶ Meyer grenzt sich in seinen Überlegungen vor allem von Köbele und Steinmetz ab (vgl. S. 291).