

Philologische Studien und Quellen

Veronika Hassel

Das Werk
Friedrichs von Hausen

Edition und Studien

ESV
ERICH
SCHMIDT
VERLAG



PHILOLOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN

Herausgegeben von
Bernd Bastert, Volker C. Dörr, Jens Pfeiffer,
Jürgen Schiewe und Hartmut Steinecke

Band 269

Das Werk Friedrichs von Hausen

Edition und Studien

Von
Veronika Hassel

ERICH SCHMIDT VERLAG

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
ESV.info/978 3 503 18109 4

Zugleich Dissertation an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, D 61

Umschlaggestaltung unter Verwendung der Miniatur Friedrichs von Hausen aus der Weingartner bzw. Stuttgarter Liederhandschrift (B); © WLB Stuttgart, HB XIII 1, S. 9

Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 18108 7
eBook: ISBN 978 3 503 18109 4

ISSN 0554-0674

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2018
www.ESV.info

Ergeben sich zwischen der Version dieses eBooks
und dem gedruckten Werk Abweichungen,
ist der Inhalt des gedruckten Werkes verbindlich.

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner im Sommersemester 2017 von der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf angenommenen Dissertation.

Mein Dank gilt an dieser Stelle zuallererst Prof. Dr. Ricarda Bauschke-Hartung, sie hat diese Arbeit angeregt und in vielen Gesprächen begleitet. Sehr herzlich danken möchte ich auch PD Dr. Jens Pfeiffer, der bereitwillig das Zweitgutachten übernommen und die Aufnahme meiner Arbeit in die ‚Philologischen Studien und Quellen‘ angeregt hat.

Den Herausgebern der Reihe sowie Dr. Carina Lehnen vom Erich Schmidt Verlag danke ich herzlich für die freundliche Aufnahme und die unkomplizierte sowie zuvorkommende Zusammenarbeit.

Nicht zuletzt geht mein großer Dank an Katrin Bernard, Svenja Fahr, Anne Florack, Helena Klauke und Nina Scheibel für ihre großartige und unermüdliche Diskussions-, Lese- und Hilfsbereitschaft sowie vor allem auch an meine Familie und an Alexander Zibula.

Düsseldorf, Frühjahr 2018

Veronika Hassel

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
1 <i>Ich muoz von schulden sîn unvrô</i> (MF 42,1)	31
2 <i>An der genâden al mîn vröide stât</i> (MF 43,28)	59
3 <i>Diu süezen wort diu habent mir getân</i> (MF 44,13)	73
4 <i>Gelebt ich noch die lieben zît</i> (MF 45,1)	90
5 <i>Wâfenâ, wie hât mich minne gelâzen</i> (MF 52,37)	107
6 <i>Si waenent dem tôde entrunnen sîn</i> (MF 53,31)	122
7 <i>Si darf mich des zîhen niet</i> (MF 45,37)	134
8 <i>Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden</i> (MF 47,9)	155
9 <i>Mîn herze den gelouben hât</i> (MF 48,3)	191
10 <i>In mînem troume ich sach</i> (MF 48,23).....	206
11 <i>Dô ich von der guoten schiet</i> (MF 48,32)	216
12 <i>Mir ist daz herze wunt</i> (MF 49,13)	234
13 <i>Ich sihe wol, daz got wunder kan</i> (MF 49,37)	251
14 <i>Ich lobe got der sîner güete</i> (MF 50,19)	263
15 <i>Sich möhte wîser man verwüeten</i> (MF 51,13)	280
16 <i>Waz mac daz sîn, daz diu werlt heizet minne</i> (MF 53,15)	294
17 <i>Ich denke underwîlen</i> (MF 51,33)	304
18 <i>Wol ir, si ist ein saelic wîp</i> (MF 54,1)	326
Schlussbetrachtung	353
Diplomatischer Abdruck	364
Literaturverzeichnis	383
Anhang	407

Einleitung

Noch in der letzten, 1984 erschienenen Monographie zu Friedrich von Hausen wird das Lied *Ich denke underwilen* (MF 51,33) von SCHWEIKLE als „[s]ogenanntes Italienlied“¹ bezeichnet. Die als eine reine Gedankenreflexion einen hohen Abstraktionsgrad aufweisende Minneklage wird auf diese Weise über einen mit der Biographie des Minnesängers belasteten Werkbegriff und nicht in ihrer ästhetischen Dimension gefasst. In noch stärkerem Maße sind die Kreuzzugslieder Friedrichs von Hausen und anderer zeitgenössischer Autoren wie Albrecht von Johansdorf, Heinrich von Rugge, Hartmann von Aue und Reinmar mit biographischen Setzungen belastet. So behauptet etwa HAUBRICHS – in einem engen Bezug auf die, urkundlich nicht belegte, öffentliche Kreuznahme des Ministerialen Friedrich von Hausen auf dem Hofstag Jesu Christi 1188 in Mainz –, Friedrich formuliere in dem Lied *Si darf mich des zihen niet* (MF 45,37) „die Abkehr von der Minne-Chiffre für die gesamte Mentalität der ritterlichen Weltkultur und Weltverhaftetheit“.² Damit steht er noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts paradigmatisch für eine Forschungstradition, in der zwar die Annahme dominiert, dass nicht „Gemeinplätze der offiziellen Kreuzzugspropaganda“ Einzug in die Lieder finden, in der aber nichtsdestoweniger davon ausgegangen wird, dass die Lieder, wie KASTEN konstatiert, „die Hinwendung zu Gott als eine persönliche,

¹ SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), S. 160.

² HAUBRICHS, Bekennen und Bekehren (2000), S. 134. – Noch deutlicher formuliert in seinem Aufsatz HAUBRICHS, *Reiner muot und kiusche site* (1978), S. 301: „So sind Minne- wie Kreuzlieder stets auf Argumentation entweder zum Zwecke der Werbung, der Überredung der Adressaten zu neuen Einstellungen, Haltungen angelegt, oder zum Zwecke der Lösung von Wertoppositionen verfaßt – die vornehmste ist ja jene aus dem Schein geborene, fast verinnerlichte Opposition zwischen Minne und Gottesliebe. [...] In diesem Rahmen aber haben die Kreuzzugslieder geschichtliche Wirkung besessen, sind sie Zeugnisse der blutvollen Kommunikation einer kleinen, gesellschaftlich hervorgehobenen Schicht. In diesem Rahmen auch besteht die Chance, etwas über die Anlässe zu erfahren, die zur Herstellung dieser Lieder führten, über die Intentionen, die sie auslösten.“ Er kommt für das Lied 8 zu Behauptungen wie „Für die Person (*lîp*) des Ministerialen, für den Hausen spricht, ist die Entscheidung für den Kreuzzug selbstverständlich schon gefallen, aber das *herze*, Sitz der höheren Verstandeskkräfte, ist noch den alten Werten verhaftet.“

von inneren Konflikten begleitete Erscheinung darstelle[n]“. Im Kontext dieser auf biographische und realhistorische Bezüge zielenden Interpretation weist sie auch auf die Rezeptionswirkung der Lieder hin, die „auf manchen Unentschlossenen überzeugender gewirkt haben [mochten] als eine plakative Kreuzzugwerbung“.³

Die bislang vorherrschende Meinung in der Forschung ist also, dass, obwohl dem Minnesang selbst der Status als fiktional, als Rollenlyrik zuerkannt wird,⁴ über das Kreuzzugsmotiv eine enge diskursive Verknüpfung mit der sozialhistorischen Realität hergestellt werde, deren Auswirkungen die Autoren im Sinne einer persönlichen Betroffenheit verhandelten.⁵ Diese Setzung birgt gleich zwei Probleme, identifiziert sie doch die in Urkunden bezeugten historischen Personen mit den Namensnennungen der Handschriften, die offensichtlich einem autorzentrierten Sammelinteresse geschuldet sind, obwohl die Strophenzuweisungen nicht immer eindeutig sind; zugleich impliziert sie, dass die Kreuzlieder die Realität abbildeten. Dem ersten Aspekt begegnet die vorliegende Untersuchung, indem nicht die in der Forschung höchst kontrovers diskutierte Kategorie des historischen ‚Autors‘ vorausgesetzt wird, sondern die Autorzuschreibung ‚Friedrich von Hausen‘, welche in den Handschriften vorgenommen ist, als Basis der Überlegungen dient. Ein Bezug zwischen dem Verfasser der tradierten Strophen und der historischen Person wird nur hergestellt, insoweit dies weiterführende Erkenntnisse hinsichtlich der Einbindung der Liedaussagen in die Gattung Minnesang liefert

³ Alle drei Zitate nach KASTEN, *Fraendienst* (1986), S. 291.

⁴ SCHWEIKLE, *Minnesang* (1989/21995), S. 218, der allerdings gerade in der „Kreuzzugslyrik oder in manchen Bittstrophen (Neidhart)“ das „biographische Ich“ sieht. – Entschiedener MÜLLER, *Die Fiktion höfischer Liebe* (2004), S. 47: „Minnesang ist folglich radikal von Person, Biographie und Fühlen des Verfassers abzutrennen; er ist das Gegenteil von ‚Erlebnislyrik‘, wie sie das 19. Jahrhundert verstand. Minnesang ist einerseits Variationskunst; am einzelnen Lied wird die formelle Vollendung des Ganzen und die kleine überraschende Nuance im besonderen genossen (*poésie formelle*). Doch schließt das andererseits nicht aus, daß es in einen höfischen Diskurs über eine edlere Form von Liebe (*minne*) eingelassen ist und mannigfache Konzepte von Rollenkonstellationen, Haltungen und Verlaufsformen dieser *minne* entwirft, die für eine höfische Gesellschaft Maßgeblichkeit beanspruchen.“ – SCHULTZ, *Performance and Performativity* (2009), S. 387–392, legt überzeugend dar, dass Minnesang Rollenlyrik ist und als solche auch vom mittelalterlichen Publikum verstanden wurde.

⁵ Vorsichtiger LIENERT, *Autorschaft und Sängerrohle* (1998), S. 118, die für Walther aber letztlich doch eine indizierte Realität postuliert.

oder aber weitere Deutungsdimensionen eröffnet, sie ist niemals reiner Selbstzweck.⁶

⁶ Seit dem 19. Jahrhundert wird versucht, das Leben Friedrichs von Hausen aus den Urkunden zu rekonstruieren, in denen er als Zeuge auftritt oder die mit seiner Familie in Verbindung zu bringen sind. Hier werden nur beispielhaft einige Beiträge herausgegriffen, die das Selbstzweckhafte dieser Untersuchungen exemplifizieren sollen. SPIRGATIS, *Die Lieder* (1876), S. 7–12 und S. 22–24, zeichnet das Leben nach, um Spekulationen über die vermeintlich rekonstruierbaren Entstehungsdaten der Lieder anzustellen. – NAUMANN, *Die Hohenstaufen als Lyriker und ihre Dichterkreise* (1935), S. 23, fasst ebenfalls die Informationen zu Friedrich von Hausen aus den Urkunden zusammen und legt einen Schwerpunkt auf dessen Zuschreibungen als *principes imperii et alii fideles domini imperatoris* und als Zugehöriger zu den *familiares et secretarii imperatoris*, um seine historische Bedeutung herauszustellen. – Bei KORN, *Friedrich von Hausen* (1936), Sp. 682f., findet sich eine Zusammenfassung der bis dahin vermuteten Orte für den Stammsitz derer von Hüsen, dessen „Heimatlandschaft“ er auf ein Gebiet „zwischen dem Rhein im Norden und Osten, der Nahe im Westen mit den Städten Mainz, Bingen, Oppenheim, Worms als Grenzpunkten“ (Sp. 683) festlegt. – Hinsichtlich der Bestrebungen, den genauen Herkunftsort zu lokalisieren, sei als einer von vielen, und bislang in der Forschung nicht kritisiert, WAGNER, *Zum Wohnsitz* (1975), S. 128–130, genannt, der für die Burg Rheinhausen bei Mannheim votiert. – HOLTORF, *Friedrich von Hausen und das Trierer Schisma* (1976), S. 82–91, liefert eine Interpretation der Quellen mit Einbindung der historischen Ereignisse, um damit seine auf zeitgenössischer Politik basierende Erklärung des „Sommer von Trier“ (zu Lied 8) unterstützen zu können. – Mit einem Ausblick auf die literarische Bedeutung findet sich auch ein Kapitel zu den „Lebensspuren“ bei SCHWEIKLE, *Friedrich von Hausen* (1984), S. 11–20. – Zuletzt sei auf die Regesten deutscher Minnesänger. Hrsg. von MEVES (2005), S. 280–283, verwiesen, die ein Bemühen um die vollständige Erfassung aller Urkunden vorführen, die dann interpretierend zu einem Lebensbild zusammengesetzt werden. – Letztendlich gilt aber immer noch die pointierte Feststellung von MOWATT, *Friderich von Hüsen* (1971), S. 98: „The known facts of Hüsen’s life are meagre (some journeying, some court business, death on a Crusade), and only the obviously occasional poems can be placed.“ Alle weiteren Bestrebungen einer detaillierten Chronologie weist er ab, weil sie nichts mit dem Werk Friedrichs von Hausen zu tun haben. Die Lieder lassen sich also nicht auf eine künstlerische Entwicklung festschreiben und bedürfen für ihr Verständnis nicht der Informationen über ihren Urheber. – Gegen eine Zuordnung zur sog. „Hausen-Schule“ oder einer Begrifflichkeit des „Rheinischen Minnesangs“ wendet sich HENSEL, *Studien zum Liebesbegriff* (1997), S. 201, der „das Nebeneinander traditioneller und neuer Motive“ herausstellt (Zusammenfassung

Einleitung

Die in der Forschung trotz erfolgter theoretischer Abgrenzung dennoch gemeinhin vorgenommene biographische und realhistorische Kontextualisierung der Lieder wird über eine erneute Analyse des Werks Friedrichs von Hausen einer kritischen Revision unterzogen. Prämisse ist dabei REUEKAMP-FELBERS Postulat der Fiktionalität des Minnesangs, das er in der Tradition von ISER vorgenommen hat: Er zeigt für die Genese sowohl des provenzalischen als auch des deutschen Minnesangs, dass

Fiktionalität, die sich in den ästhetischen Strukturen, unterschiedlichen Rollenkonstellationen, von der literarischen Gattung geprägten Ich-Figurationen, symbolischen und irrealen Raumordnungen, poetologischen Passagen und Auftornennungen als solche manifestiert, eine Voraussetzung, nicht ein Resultat der Gattungsentwicklung ist.⁷

Den im obigen Zitat genannten Fiktionalitätssignalen fügt er später u. a. noch „Paratexte in Form von Gattungsbezeichnungen (*liet, maere, âventiure, chrô-*

S. 211–213) und sich explizit gegen eine postulierte Homogenität von Hausens Werk wendet.

⁷ REUEKAMP-FELBER, Fiktionalität als Gattungsvoraussetzung (2001), S. 401. – ISER, Akte des Fingierens (1983). – ISER, Das Fiktive und das Imaginäre (1991). – REUEKAMP-FELBER, Fiktionalität als Gattungsvoraussetzung (2001), S. 379, grenzt sich vor allem von dem literatursoziologischen Ansatz ab, der sich darum bemüht, „die Ritualität als Existenzform volkssprachlicher Lyrik zu erfassen, die sich in der Aufführung der Lieder im höfischen Fest vor der Hofgesellschaft vollzöge und damit der Selbstrepräsentation des Adels diene. Über den stereotypen Vollzug formelhafter Sprache, Bilder und Strukturen werde in der Performanz ein höfisches Menschenideal vergegenwärtigt, das der rituellen Verständigung über die Identität der adligen Festgesellschaft zugeeignet sei.“ Vertreter dieser These sind beispielsweise KUHN, Minnesang als Aufführungsform (1968); KLEINSCHMIDT, Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln (1976); ORTMANN/RAGOTZKY, Minnesang als „Vollzugskunst“ (1990); und HAHN, Zur Aufführung höfischer Literatur (1992). – REUEKAMP-FELBERS Argumentation geschieht hauptsächlich in Abgrenzung zu STROHSCHNEIDER und MÜLLERS These des (Para-)Rituellen. STROHSCHNEIDER, Aufführungssituation (1993); STROHSCHNEIDER, „nu sehent, wie der singet!“ (1996); STROHSCHNEIDER, Tanzen und Singen (1999); MÜLLER, *Ir sult sprechen willekomen* (1994); MÜLLER, Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung (1996); und MÜLLER, Aufführung – Autor – Werk (1999). – Dass „die kulturgeschichtliche Belastung der volkssprachlichen Liebeslyrik mit (para)rituellen Funktionen oder auch Interessen spezifischer Gruppen“ gerade für Friedrich von Hausen nicht funktioniert, führt REUEKAMP-FELBER in einer darauf aufbauenden Untersuchung aus: REUEKAMP-FELBER, Kollektive Repräsentation (2004), Zitat S. 220.

nicâ)“, „Einleitungsformeln“, „fiktive Inhalte“, „kompositorische Prinzipien“ und „das ironische Spiel mit Beglaubigungsmustern“ hinzu.⁸ Literarische Fiktionalität meint also das produktions- und rezeptionsseitige Bewusstsein für die Gemachtheit von Literatur, das in literarischen Texten durch eben diese Fiktionalitätssignale ausgestellt wird. Diese spezifische Literarizität manifestiert sich sowohl in einem formalen als auch in einem inhaltlichen ästhetischen Anspruch, der weit über die vermeintlich faktualen und damit biographistischen Lesarten hinausgeht.⁹ Ein Fiktionalitäts- und dementsprechend ein Literaturbewusstsein ist von vornherein grundlegend für die Gattung Minnesang. In ihrem weiteren Fortschreiten zeigt sich dann eine zunehmende Komplexitätssteigerung fiktionaler Entwürfe, beispielsweise bei Heinrich von Morungen, Reinmar, Walther von der Vogelweide und Neidhart.¹⁰ Fiktionalität ist mithin nichts, was im Laufe des Mittelalters erst eingeübt werden muss, ebenso wenig dient der Minnesang als Handlungsanweisung für die richtige Lebens- und Liebespraxis. Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass es sich bei ihm um die kultivierte Unterhaltung, um ein „kunstvolles Spiel einer adligen Bildungselite“ handelt.¹¹

⁸ Alle Zitate REUEKAMP-FELBER, *Mediävistische Fiktionalitätsforschung* (2013), S. 437. Er trennt hier zwischen den aufgezählten eindeutigen Fiktionalitätsindikatoren und uneindeutigen Fiktionalitätsmerkmalen, zu denen für ihn v. a. „metatextuelle Reflexionen über den fiktiven Status des Erzählten“ und die „eindeutige Abgrenzung der Stimme von der realen Person des Texturhebers“ gehören.

⁹ Dazu REUEKAMP-FELBER, *Fiktionalität als Gattungsvoraussetzung* (2001), S. 383, der festhält, „dass das Gedicht in der Volkssprache von vornherein durch die literarische Stilisierung adliger Lebenswelt, durch das Imaginäre in den Entwürfen höfischer Liebe und vor allem durch die poetische Sprache, die in Tropen, Bildern, Metren und Reimen greifbar wird, aus pragmatischer Kommunikation herausgehoben ist und sich selbst als fiktional entblößt“.

¹⁰ Vgl. REUEKAMP-FELBER, *Fiktionalität als Gattungsvoraussetzung* (2001), S. 401, der auf „die Reflexion über die Praxis des Singens“ und bei Neidhart auf die „raffinierte[] Verschränkung von *Riuventaler*-Rolle und *Nithart*-Figur im Autorschafts-Diskurs“ und damit auf ein „virtuosos Spiel“ mit der Fiktionalität verweist.

¹¹ REUEKAMP-FELBER, *Fiktionalität als Gattungsvoraussetzung* (2001), S. 385, dazu auch resümierend S. 401f. Er gesteht dennoch ein, „dass in der mittelalterlichen Rezeption die in den Texten aufscheinende Wirklichkeit mit der Lebenswelt der Rezipienten und/oder Produzenten als identisch empfunden worden ist. Wenn der volkssprachlichen Lyrik auf solche Weise ein Erlebnisgehalt zugesprochen wird, so ist dies darauf zurückzuführen, dass die Mehrzahl der Gedichte ihren fiktionalen Status nicht entblößen, sondern durch den schein-

Einleitung

Die vielen Informationen über das politische Leben des Ministerialen Friedrich von Hausen verlocken dazu, die Lieder des Autors Friedrich von Hausen mit dieser Biographie zu referenzieren. Dieses Vorgehen verstellt aber den Blick für die grundsätzlich künstlerische Intention seiner Literaturproduktion, wie sie sein Einschreiben in den deutschen Minnesang eindrücklich vorführt. Denn Friedrich greift bestehende Motivtraditionen auf und erweitert sie um das romanische Prinzip des Frauendienstes. Gerade seine vielen Kontrafakturen sowohl zu provenzalischen als auch zu altfranzösischen Liedern ziehen schon formal die Grenze zwischen persönlich-emotionaler Betroffenheit und jener Literarizität, die sich in seinem über ein reines Wiedererzählen hinausgehenden, produktiven Umgang mit bereits bestehenden Formen und Inhalten niederschlägt. Seine Anleihen implizieren die Partizipation an und die Einschreibung in einen (sprach-)übergreifenden Minnediskurs ebenso, wie sie Ausdruck der Referenz auf einen zeitgenössischen Kunstdiskurs sind.

Den Versuchen, einzelne Motive mit der Biographie des Autors zu erklären, wird also die These einer bewusst artifiziellen Konstruktion der Lieder, die Ausdruck ihrer Literarizität ist, entgegengesetzt. So ist es nicht zulässig, eine andere Sprechhaltung in der 4. Strophe von Lied 8 *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9) mit der Teilnahme Friedrichs von Hausen an dem Kreuzzug zu parallelisieren und von einer Minneabsage zu sprechen, ohne die liedinternen Argumentationsstrategien nachzuvollziehen. Dass es sich bei den Liedern Friedrichs um fiktionale Minnelyrik handelt, zeigt sich etwa auch im Wechsel (Lied 11 *Dô ich von der guoten schiet*, MF 48,32), bei dem ein genuin deutscher Liedtyp mit einer romanischen Form und Melodie verknüpft und die minneeinschränkende Instanz der *huote* sowohl aus der Sicht der Männer- als auch der Frauenrolle diskutiert wird. Und auch in der Minneklage Lied 17 *Ich denke underwîlen* (MF 51,33) wird explizit herausgestellt, dass es sich um eine verinnerlichte Form der Minne handelt, die in den Gedanken des Sprechers ebenso bezwingbar wird, wie die geographische Ferne überwunden werden kann.

Biographisierende Erwägungen sind allerdings nicht grundsätzlich abzulehnen, können sie doch bei der Konturierung eines zeitgenössischen Liebesdiskurses hilfreich sein und die ästhetisch orientierte literarische Produktionsweise eines Autors nachvollziehbar machen, indem etwa bei Friedrich von Hausen die Bezüge zum höfischen Roman, zur Romania und zum deutschen Minnesang förderlich sind, seinen eigenen ästhetischen Anspruch herauszustellen.

bar Authentizität verbürgenden Ich-Gestus gerade kaschieren.“ (S. 385) – Siehe auch REUEKAMP-FELBER, Kollektive Repräsentation (2004).

Einleitung

Neben dieser Prämisse, Fiktionalität als konstitutives Element der Gattung zu begreifen, wird in Anlehnung an BRAUN außerdem davon ausgegangen, dass die Kreuzzugsmotivik nicht Reaktion auf oder gar Abbild von realhistorischen politischen oder religiösen Prozessen ist, sondern dass sie dem Minnesang „zusätzliche Aussagemöglichkeiten“ eröffnet.¹² So ist etwa unbestreitbar, dass der Kreuzzug, zu dem Papst Gregor VIII. am 29. Oktober 1187 mit seiner Bulle „Audita tremendi“ aufrief, das politische und gesellschaftliche Leben bestimmte, bereiteten sich doch der deutsche Kaiser Friedrich I. Barbarossa, der englische König Richard I. Löwenherz und der französische König Philipp II. auf eine Teilnahme vor. Die im öffentlichen Diskurs aktuellen Motive wendet Friedrich von Hausen aber gerade nicht argumentativ gegen die in seinen Liedern als schmerzhaft und qualvoll präsentierte Minne, sondern er benutzt sie, um die Minnesituation in besonderer Weise auszugestalten. Ebenfalls setzt er sie nicht ein, um eine außerliterarische Kreuzzugsentscheidung zu begründen, wenn er etwa in Lied 9 *Mîn herze den gelouben hât* (MF 48,3) gerade den Kreuzfahrer zum idealen Minnenden stilisiert und ‚feige Heimbleiber‘ verurteilt. Eine ähnliche Ausgestaltung findet sich bei weiteren zeitgenössischen Autoren. Die Literarisierung zeigt also, dass nicht persönliche Betroffenheit in einem Lied umgesetzt wird, sondern das artifizielle Potential eines aktuell bevorstehenden realen Ereignisses erkannt und für den Minnesang fruchtbar gemacht wurde. In Lied 9 und Lied 15 wird darüber hinaus über die formulierte Absicht, die *lieder* für den fortgesetzten Dienst aus der Ferne in die (pseudobiographische) Heimat zu senden, eine poetologische Dimension eröffnet, insofern die eigene literarische Konstruiertheit selbstreflexiv thematisch wird. Dies verweist bereits auf die Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten und Spielarten, wie sie sich im späteren Minnesang finden wird.

Um die mit der spezifischen Verwendung des Kreuzzugsmotivs einhergehende Komplexitätssteigerung, wie sie insbesondere in dem in der Forschung häufig behandelten und nur vermeintlich prototypischen Kreuzzugslied *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9) zu beobachten ist, adäquat abbilden zu können, findet keine Reduktion auf ausgewählte Lieder mit explizierter Kreuzzugsthematik statt. Vielmehr soll das Gesamtwerk in den Blick rücken, um auf diese Weise eine neue, bisher nicht rezipierte Dimension des Werks zu eröffnen. Damit wird auch eine enge Definition von ‚Kreuzzugslyrik‘ obsolet, wie die Fragmentierungen des Motivs beispielsweise in Lied 4 *Gelebt ich noch die lieben zît* (MF 45,1) oder in Lied 15 *Sich*

¹² BRAUN, *Autonomisierungstendenzen* (2005), S. 6. Die von BRAUN vorgenommene methodische Orientierung an der Systemtheorie ist für die Betrachtung der Lieder in ihrem literarischen Kontext nicht notwendig.

möhte wiser man verwüeten (MF 51,13) zeigen.¹³ Ein zu eng gefasster Begriff, wie ihn etwa MÜLLER auf das politische Moment oder HÖLZLE auf reine „Appelle zum Kreuzzug“ eingrenzen,¹⁴ wird der Vielfalt der literarischen Umsetzung des Kreuzzugsmotivs und dem ästhetischen Selbstanspruch des Minnesangs nicht gerecht. Aufgrund der Bedeutung, welche die Kreuzzüge für das Europa des 11. bis 15. Jahrhunderts haben, bedarf es für die Lyrik vielmehr einer weiten Definition des Begriffs ‚Kreuzzugslirik‘, die alle militärischen Züge „gegen Feinde des Glaubens, der Kirche und des Papstes“¹⁵ einschließt, wie sie schon Friedrichs Bezeichnung der *gotes verte* (Lied 9, 2,6) impliziert.

Eine Gesamtbetrachtung des Werks vor dem Horizont seiner genuine Literarizität wird auch deshalb notwendig, weil eine solche in der bisherigen Forschung nicht stattgefunden hat. Dabei stehen die Rückbindung an die handschriftliche Überlieferung (ohne Konjekturalverfahren) und die Analyse (ohne die Kategorie der Chronologie oder des Biographischen) im Vordergrund. In der Regel wurden gerade diese beiden Aspekte in den Editionen fokussiert, wie etwa bei BRINKMANN (1948), so dass seine Analysen den Blick auf die tatsächlichen Liedaussagen verstellen.¹⁶ MOWATT (1971) kommt das Verdienst

¹³ Darüber hinaus besteht auch in der Geschichtswissenschaft kein Konsens darüber, was als ‚Kreuzzug‘ zu gelten habe und was nicht. Vgl. dazu HÖLZLE, *Kreuzzug und Kreuzzugsdichtung* (1972), S. 57–59; HÖLZLE, *Das Gattungsproblem „Kreuzlied“* (1976), S. 353–355, und auch KAUFHOLD, *Die Kreuzzüge* (32011), S. 9–12.

¹⁴ MÜLLER, *Untersuchungen zur politischen Lyrik* (1974), S. 8, definiert politische Lyrik als „Lyrik, die wertend und mit Tendenz (d. h. z. B.: preisend, tadelnd, klagend, mahndend, auffordernd, ablehnend, parteilich-berichtend) aktuelle und bestimmte Ereignisse, Probleme, Orte und Personen der geistlichen und weltlichen Macht zum Thema hat; der Nachdruck liegt dabei auf ‚aktuell‘ und ‚bestimmt‘: es müssen Personen und Ereignisse beim Namen genannt werden oder sonst irgendwie als aktuell gekennzeichnet sein.“ – HÖLZLE, *Die Kreuzzüge* (1980), S. 100, zeigt die Bestrebung, die „Internationalität der Gattung ‚Kreuzlied‘ zu erfassen“ (S. 54). Er liefert auf den S. 53–99 eine Nachzeichnung der Forschungsbemühungen um eine Definition.

¹⁵ *Kreuzzugsdichtung*. Hrsg. von MÜLLER (1969/⁴1998), S. V.

¹⁶ BRINKMANN, *Friedrich von Hausen* (1948), behauptet in der Einleitung seiner Ausgabe zwar, näher als KRAUS, *MFK* (1940), an der Überlieferung zu bleiben, greift aber dennoch an sehr vielen Stellen in die Texte ein und stellt Strophen gegen die Handschriften zusammen oder separiert sie. Größte Schwäche seiner Zusammenstellung ist die These, dass alle Lieder auf das Leben und eine künstlerische Entwicklung Friedrichs von Hausen zu beziehen seien, weshalb er sie in einen inhaltlichen Zusammenhang zueinander stellt, ihre logischen Zusammenhänge zu verknüpfen meint und sie mit realen Ansprüchen auf eine

zu, die Texte Friedrichs von Hausen durch den ersten diplomatischen Abdruck zugänglich gemacht zu haben, sein Kommentar ist jedoch äußerst knapp, und er bietet nur für das Lied *Mîn herze und mîn lip diu wellent scheiden* (MF 47,9) eine exemplarische Analyse, was symptomatisch für die Fokussierung auf dieses Lied in der Forschungsgeschichte ist.¹⁷ Die Bestrebungen BEKKERS (1977), den fiktionalen Status der Lieder herauszustellen, werden von ihm selbst durch seinen Textabdruck unterlaufen, der zu sehr dem stark konjizierten Text von KRAUS verhaftet ist.¹⁸ Erst SCHWEIKLE (1984) bietet eine konsequente Rückbindung an die Handschriften und eine Abgrenzung von bis dahin geltenden editionswissenschaftlichen Setzungen; sein recht knapper Überblick über das Gesamtwerk ist dabei wohl dem Format des Reclam-Verlags geschuldet.¹⁹ Da auch er, wie eingangs vorgeführt, biographische Informationen zur Klassifikation von Liedern einsetzt, zeigt sich die Virulenz einer Neubetrachtung.

Um die Vergleichbarkeit der Lieder gewährleisten zu können, wurde für die Darstellung auf das Schema zurückgegriffen, das von KUHN in den Grund-

Frau begründet. In seiner formalen Argumentation erliegt er einem Zirkelchluss, wenn er das Reimband *schîn : mîn : sîn : dîn* für die Chronologie benutzt und es dann wiederum in seine Argumentation einbindet. Er belastet die Form weiterhin unnötig, wenn er behauptet, Lied 13 habe zwei Strophen, weil es die Paarbeziehung thematisiere, Lied 2 dagegen zeige in drei Strophen, dass hier als drittes Element die Instanz der *huote* hinzutrete. Von ihm früh datierte Lieder werden mit negativen Qualitätsmerkmalen versehen, spät datierte Lieder jedoch zeigen „die Meisterschaft, zu der inzwischen der Dichter gereift ist“ (S. 89).

¹⁷ MOWATT, Friderich von Hûsen (1971), S. 47–95.

¹⁸ Problematisch bei BEKKER, Friedrich von Hausen (1977), ist, dass er jedem Lied den Text von KRAUS, MFK (1940), voranstellt, jedoch ohne weitere Angaben einen anderen Text (z. B. S. 75f.) oder andere Strophenreihenfolgen (z. B. S. 47ff.) analysiert. Seine Bestrebungen, zusätzliche Bedeutungsebenen aufzuzeigen, gipfeln immer wieder in vom mhd. Text weit entfernten Sondermeinungen. Seine anfängliche Setzung gegen biographische Deutungen unterläuft er, indem er den Untersuchungen BRINKMANNs großen Raum gewährt. Anzurechnen sind ihm die Übersetzungen ins heutige Englisch, die allerdings in Einzelteilen über die jeweiligen Analysekapitel verstreut sind und doch in weiten Teilen dem konjizierten Text von KRAUS folgen. Seine Definition der Hohen Minne ist sehr eng gefasst, schon die Andeutung von sexueller Erfüllung führt bei ihm zur Negation derselben.

¹⁹ SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), geht – weil er viele Fassungen der Handschrift C schon 1977 in seiner Ausgabe zur Minnelyrik abgedruckt hat – auf die handschriftlichen Fassungen von B zurück und liefert dennoch auch die dort nicht überlieferten Strophen aus C und F.

zügen für die Minnelieder Walthers von der Vogelweide entwickelt, von TERVOOREN für die ‚unechten‘ Reinmar-Lieder fruchtbar gemacht und von BAUSCHKE für die Offenlegung der literarischen Kommunikation zwischen Walther und Reinmar adaptiert wurde.²⁰ Dabei wird insbesondere BAUSCHKEs Erweiterung des Kommentarcharakters hin zu einer Interpretation, in der Analyse und Forschungsdiskussion miteinander verbunden werden, in der vorliegenden Untersuchung benutzt.²¹ Grundsätzlich ist bei jedem Lied zunächst der mittelhochdeutsche Text abgedruckt, der nach dem Leithandschriftenprinzip für die jeweiligen Strophen auf nur eine Handschrift zurückgreift. Das Œuvre, das unter dem Autornamen ‚Friedrich von Hausen‘ überliefert ist, ist verhältnismäßig überschaubar und beschränkt sich vornehmlich auf die Weingartner (B, 48 Strophen) und die Große Heidelberger Liederhandschrift (C, 53 Strophen). Da B als die ältere der beiden gilt und für C nicht endgültig erwiesen ist, ob die Überarbeitungen als Autorvarianten zu gelten haben oder einem Redaktor zuzuschreiben sind,²² wird B der Vorzug gegeben.²³ Die Reihenfolge der Lieder entspricht hier einer Kombination beider Handschriften, so dass der nur in C begegnende Einschub von insgesamt 14 Strophen in die Überlieferung von B integriert ist. Auf diese Weise ist es möglich, die Lieder in ihrer handschriftlichen Position zu rezipieren; für eine Lesart nach B müssen die Lieder 2–6 übersprungen sowie Lied 18 ausgelassen werden. Weichen einzelne Strophen in C stark von dem in B tradierten Text ab, sind sie ebenfalls abgebildet; wenn sich eine insgesamt andere Liedfassung ergibt, ist diese in Gänze abgedruckt. Divergenzen werden in der Analyse berücksichtigt; so etwa bei Lied 1 *Ich muoz von schulden sîn unvrô* (MF 42,1) und Lied 18 *Wol ir, si ist ein saelic wip* (MF 54,1). In diesen Fällen ist der Punkt zur ‚Handschriftlichen Überlieferung‘ vorgezogen, um die Ausnahmen von vornherein einzuordnen. Ebenfalls an den Anfang gestellt wurde er bei Lied 5 *Wâfenâ, wie hât mich minne gelâzen* (MF 52,37), um darauf aufmerksam zu machen, dass hier eine zweistrophige Liedfassung analysiert wird, die nichts mit der – gegen die Überlieferung – kompilierten

²⁰ KUHN, Minnelieder Walthers von der Vogelweide (1982). – TERVOOREN, Reinmar-Studien (1991). – BAUSCHKE, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide (1999).

²¹ Vgl. BAUSCHKE, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide (1999), S. 20. Ihre Ausführungen zum Schema S. 20–25.

²² Vgl. dazu SCHWEIKLE, Minnelyrik (1977), S. 475.

²³ Zur ungefähren Datierung SCHWEIKLE, Minnesang (1989/21995), S. 1–16. Er plädiert auch für Autorvarianten: SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), S. 53–55. – Zu den Redaktionen der Handschrift C seien exemplarisch HENKES-ZIN, Überlieferung und Rezeption (2004); und RETTELBACH, Reimwort- und Tonschemakorrekturen (2010) genannt.

vierstrophigen Fassung gemein hat, wie sie sich noch in der bislang maßgeblichen und aktuellen Ausgabe von „Des Minnesangs Frühling“ darstellt.²⁴ Diskutiert wird in diesem Abschnitt jeweils auch die Editions-geschichte für Friedrichs Lieder seit der Ausgabe von LACHMANN/HAUPT.

Die darauffolgenden Überlegungen zur ‚Form‘ nehmen in Fällen, in denen von der Forschung eine romanische Vorlage für möglich erachtet wurde,²⁵ Bezug auf diese und thematisieren insbesondere den Status des mündlichen Vortrags, auf den die im ganzen Werk nicht strikt durchgeführten (alternierenden) Rhythmen, die Freiheiten in der Auftaktgestaltung und teilweise assonierende Reimformen hindeuten. Eine schriftliche Rezeption ist damit nicht ausgeschlossen – machen doch die trotz der verhältnismäßig späten Überlieferung großen Übereinstimmungen zwischen B und C eine vorhergehende schriftliche Fixierung plausibel –, aber gerade die in den Strophen selbst begegnende Bezeichnung als *liet* (Lied 9 2,7; *lieder*, Lied 15 2,6) weist auf einen zunächst mündlichen Vortrag hin.²⁶

²⁴ MOSER/TERVOOREN, MFMT (1988), S. 92f.

²⁵ Zu dem Prinzip der Kontrafaktur grundsätzlich ZOTZ, *Intégration courtoise* (2005). Sie stellt auch fest, dass es nicht im Einzelnen nachzuweisen sei, ob Friedrich von Hausen „zuerst das System übernommen und auf dieser Basis dann sein Dichtungskonzept entwickelt hat oder ob bei dessen Ausprägung die direkten Übernahmen eine wesentliche Rolle gespielt haben“. „Das System ist die Voraussetzung für die individuellen Verwirklichungen in einer Sprache, und gleichzeitig setzt sich das System aus ebendiesen Umsetzungen zusammen.“ (S. 10)

²⁶ Mit HÜBNER, *Rheinischer und romanischer Minnesang* (2011), S. 37f., halte ich es für wahrscheinlich, dass Friedrich von Hausen seine Lieder auf Reisen und auf dem Kreuzzug vorgetragen haben könnte und vermutlich auch vorgetragen haben wird, dass es aber ebenso Rezeptionsmöglichkeiten „zu Hause“ gab und sie auf diese Weise Eingang in die Sammelhandschriften gefunden haben. In Lied 15 bietet gerade die Thematisierung von geographischer Distanz eine Potenzierung des Fernmotivs und damit des Leids, wenn selbst die räumliche Nähe zur Dame eine unüberwindbare innere Distanz zu ihr enthält. – Anders RIEGER, *Singen auf dem Kreuzzug* (2000), S. 487f., die behauptet, die Kreuzzüge haben eine einmalige Chance der raschen internationalen Verbreitung der Lieder geboten, weshalb gerade das ‚Singen auf dem Kreuzzug‘ hervorzuheben sei. – Die Behauptung von BARTSCH, *Nachahmung provenzalischer Poesie* (1856), S. 481f., Friedrich habe die meisten seiner Lieder auf dem Kreuzzug gedichtet, resultiert aus dessen Bemühungen, die Berührungen mit den Troubadours und Trouvères zu erklären. Diese Annahme ist – gerade wenn Dichter und historische Person gleichgesetzt werden und sowohl die diplomatischen Reisen als auch die Nähe zur Literaturförderin und Frau Kai-

Nach diesen „technischen“, die Materialbasis betreffenden²⁷ Aspekten rücken in insgesamt vier Abschnitten die inhaltlichen Aussagen der Lieder in den Mittelpunkt. Das „Kernstück“²⁸ bildet die ‚Paraphrase‘, die gleichzeitig im Fettdruck eine Übersetzung und mit den zwischengeschalteten Erläuterungen eine die Bedeutungsnuancen des Mittelhochdeutschen in den Blick nehmende, mehrschichtige Interpretation bietet, die in dem folgenden Abschnitt zum ‚Gedankengang‘ weiter entfaltet wird.²⁹ Wie auch BAUSCHKE fasse ich KUHNS ‚Auftrittstyp‘ und ‚Inhaltstyp‘ unter dem Punkt ‚Liedtyp‘ zusammen, der insbesondere die Gelegenheit zur Diskussion des Kunstverständnisses Friedrichs von Hausen bietet. Dieses beruht u. a. darauf, dass er sowohl die ästhetische Dimension seiner Vorlagen reflektiert, als auch darauf, dass er diesen Aspekt in seinem adaptierenden Vorgehen, das gerade keinem biographischen Impetus entspringt, selbst umsetzt. Dieser produktive Umgang Friedrichs mit bestehenden Formen und Motiven verschiedenster Provenienz und auch seine Mittlerstellung zwischen der deutschen und der romanischen Lyrik wird im Abschnitt zum ‚Typenhorizont‘ beleuchtet, in dem

ser Friedrichs I. Barbarossa, Beatrix von Burgund, die Kenntnis romanischer Lyrik plausibilisieren – gegenstandslos.

²⁷ Vgl. BAUSCHKE, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide (1999), S. 23.

²⁸ So die Bezeichnung des Herausgebers CORMEAU im Vorwort zu KUHN, Minnelieder Walthers von der Vogelweide (1982), S. VIII.

²⁹ Dem problematischen Begriff des ‚lyrischen Ichs‘ wird hier die von BORKOWSKI/WINKO, Wer spricht das Gedicht? (2011), S. 64f., vorgeschlagene Kategorie des ‚Sprechers‘ entgegengesetzt. „Sprecher 1 ist eine zur Textwelt gehörende Kommunikationsinstanz, die als Figur ausgestaltet werden oder nicht-figürlich bleiben kann. Innerhalb der Textwelt ist Sprecher 1 der Urheber der Äußerungen, die den Gedichttext ausmachen, d. h. dass er die einzige feststellbare Kommunikationsinstanz ist, der die gesamte Versrede als seine bzw. von ihm vermittelte Rede zugeschrieben wird. [...] Sprecher 2 ist dagegen eine reale Kommunikationsinstanz. Sie wird hier angenommen, um den vielfältigen textexternen Kommunikationskontexten Rechnung zu tragen, in denen Gedichte vermittelt und rezipiert werden. Ein solcher Sprecher 2 kann z. B. derjenige sein, der bei dem dafür bestimmten Anlass ein Gelegenheitsgedicht vorträgt, ein Sänger, ein Rezitator oder die ‚Stimme‘, die in einem Hörbuch den Gedichttext realisiert. *Sprecher* ist dabei in einem weiteren Sinne zu verstehen und meint allgemein die Instanz, die den Gedichttext artikuliert. Auch ein Sänger ist daher ein Sprecher im hier gemeinten Sinne.“ Dort, wo mit HÜBNER, Rheinischer und romanischer Minnesang (2011), S. 37f., davon ausgegangen wird, dass Friedrich von Hausen seine Lieder selbst vorgetragen habe, ist er potentiell Sprecher 2. Der liedinterne Sprecher 1 wird in den Analysen nur als ‚Sprecher‘ bezeichnet.

eine inhaltliche Auseinandersetzung mit potentiellen Vorlagen sowie eine kontextualisierende Einordnung in die zeitgenössische Literatur, vornehmlich in den Minnesang, vorgenommen wird.³⁰ Der letzte Punkt erfasst für jedes Lied dessen spezielle ‚Position im Œuvre‘ und verdeutlicht in einer kurzen Zusammenschau den werkumspannenden artifiziellen Anspruch der Lieder, dessen Nachzeichnung in einer resümierenden Schlussbetrachtung angestrebt wird.

Erst die Einzelanalysen ermöglichen differenzierte Aussagen über das Werk im Ganzen und über die Einbettung, Funktion und Relevanz der Kreuzzugsmotivik im Speziellen. Aus diesem Grund sollen auch weitere pseudobiographische Anspielungen, wie etwa auf den Rhein als Heimatort, auf ihre Aussagefunktion und ihre Rolle für die Profilierung der Lieder hin untersucht werden. Die selbstreflexive Thematisierung der eigenen und auch allgemeiner ästhetischer Konventionen mag bei Friedrich von Hausen nicht so explizit im Vordergrund stehen, wie es für Lieder Walthers von der Vogelweide zu konstatieren ist, und doch ist sie in einigen Liedern vorhanden. Er ist sich der Artifizialität seiner Lieder bewusst und spielt mit den verschiedenen Aussagemöglichkeiten.³¹ Für ein differenzierteres Verständnis des Gesamtwerkes ist es also notwendig, die Lieder von pseudobiographischen Implikationen zu befreien und die literarische Versiertheit ebenso wie die artistische Kompetenz Friedrichs von Hausen in den Blick zu nehmen.

³⁰ ASHCROFT, Sängerpersona und Gattungsbewußtsein (1996), S. 130: „Minnesang weist eine starke Tendenz zur Selbstreferenz auf. Der einzelne Text legitimiert sich ästhetisch innerhalb eines Prozesses der dynamischen Wahrnehmung, Interpretation und kreativen Fortsetzung einer verbindlichen Tradition. Die Leistung im jeweiligen Fall besteht in der Variierung und Erweiterung vorgegebener Formen, Gehalte und Werte, lexikalischer Bedeutungsträger, fiktiver lyrischer Rollen und exemplarischer Verhaltensmuster.“

³¹ Mit WARNING, Formen narrativer Identitätskonstitution (1979), S. 589, gehe ich davon aus, dass die Rezeption als „Selbstgenuß einer Bildungselite“ zu betrachten ist und „primär kultivierte Unterhaltung“ im Mittelpunkt stand.

Die Lieder

Handschriftliche Überlieferung

Unter einer, bereits im vorangehenden Kapitel thematisierten, Autorzuschreibung ‚Friedrich von Hausen‘ sind in der Weingartner oder auch Stuttgarter Liederhandschrift (B) 48 Strophen und in der Großen Heidelberger bzw. Manessischen Liederhandschrift (C) 53 Strophen tradiert.³² Aufgrund der Parallelen zum letzten in C überlieferten Lied werden Friedrich in der Forschung auch fünf anonyme Strophen aus der Weimarer Liederhandschrift (F) und eine halbe anonyme Strophe aus einer Berner Handschrift (p) zugeschrieben.³³ Dem Œuvre ist in den Handschriften B und C jeweils eine Miniatur vorangestellt, die beide auf ein gemeinsames Bildprogramm rekurren: In beiden Fällen wird ein mit Pelzbesatz prächtig gekleideter Dichter – erkennbar an der leeren Schriftrolle – auf einem Schiff dargestellt, und im Hintergrund sind ein (B) bzw. drei (C) Seeleute u. a. mit dem Hissen der Segel beschäftigt. Das Fehlen jeglicher Bewaffnung und das Motiv der Schifffahrt zeigen als solches Friedrich von Hausen als Reisenden, nicht jedoch als Kreuzfahrer.³⁴ Wenn der Autor Friedrich von Hausen mit dem urkundlich belegten

³² „Weingartner oder Stuttgarter Liederhandschrift“, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HB XIII 1 (persistenter Link zum Digitalisat: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz319421317>, abgerufen am 24. Februar 2018). Beschreibung und Literaturangaben in: MOSER/TERVOOREN, MFMT (1977), S. 40–42; „Große Heidelberger bzw. Manessische Liederhandschrift“, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 848 (URN zum Digitalisat: [urn:nbn:de:bsz:16-diglit-22223](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-22223), abgerufen am 24. Februar 2018). Beschreibung und Literaturangaben in: MOSER/TERVOOREN, MFMT (1977), S. 42–47.

³³ „Weimarer Liederhandschrift“, Weimar, Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Quart. 564 (URN zum Digitalisat: [urn:nbn:de:gbv:32-1-10013478588](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10013478588), abgerufen am 24. Februar 2018). Beschreibung und Literaturangaben in: MOSER/TERVOOREN, MFMT (1977), S. 50f. – Weitere Informationen zu F finden sich bei HACKER, Untersuchungen zur Weimarer Liederhandschrift F (1927); MORGENSTERN-WERNER, Die Weimarer Liederhandschrift (1990); und RETTELBACH, Frühe unikale Minnestrophen (2011). – Sammelhandschrift der Burgerbibliothek Bern, Cod. 260. Abbildung zu fol. 235^v in: MOSER/TERVOOREN, MFMT (1977), S. 165. Beschreibung und Literaturangaben in: MOSER/TERVOOREN, MFMT (1977), S. 58f.

³⁴ Anders FRÜHMORGEN-VOSS, Bildtypen (1969), S. 191. Sie führt die Miniatur Friedrichs von Hausen aber auch unter der „heraldischen Bildkonzeption“ der „einfürigen Ritterbilder“, obwohl in beiden Handschriften kein Wappen abgebildet ist. – Auch KOSCHORRECK, Die Bildmotive (1981), S. 105, sieht in

Ministerialen gleichzusetzen ist und die durch das Meer angezeigte geographische Ferne den Kreuzzug symbolisieren soll, sind die Miniaturen dennoch vom Werk inspiriert und nicht durch historische Begebenheiten, denn die Truppen Kaiser Friedrichs I. Barbarossa sind auf dem Landweg und nicht auf dem Seeweg ins Heilige Land gezogen.³⁵ Darüber hinaus ist in beiden Handschriften kein Wappen abgebildet, das eine weitere Identifizierung nahelegen könnte.³⁶

Handschrift B liefert auf 156 Blättern „Lieder von 25 namentlich genannten Dichtern“, deren Œuvre jeweils mit einer ganz- oder halbseitigen Miniatur eröffnet wird.³⁷ Sie ist einspaltig beschrieben, die Strophen sind abgesetzt und durch abwechselnd rote und blaue Initialen eingeleitet; eine Einteilung in Lieder oder Töne findet nicht statt, sie ergibt sich über die mit Reimpunkten ausgewiesenen Strophenformen. Die dominante Paginierung von späterer Hand führt dazu, dass für Handschrift B Seitenzahlen statt der geläufigen Folioangaben genannt werden. Über das frei zugängliche Digitalisat ist das Werk Friedrichs von Hausen leicht aufzufinden; es erstreckt sich von Seite 9 (ganzseitige Miniatur) bis Seite 18; allerdings ist die Überlieferung in Lied 8 *Min herze und min lip diu wellent scheiden* (MF 47,9) gestört. Zwischen der 2. und der 3. Strophe steht ein Einschub von insgesamt 12 Strophen (B 12–23), „die in anderen Hss. mit mehr Beglaubigung anderen Autoren zugeschrieben sind“³⁸ und seit LACHMANNs 1. Ausgabe von „Des Minnesangs Frühling“ aus dem Œuvre Friedrichs von Hausen ausgeschlossen werden, da einerseits durch die Trennung des Liedes der Einschubcharakter evident sei und andererseits die Reinmar zugeschriebenen Strophen gleich in mehreren Handschriften unter dessen Namen erscheinen. Offensichtlich ist im Prozess des Abschreibens ein „zweiseitig beschriebenes Einzelblatt ohne Autorenbezeichnung“ in die Hausensammlung geraten, das „als

der Miniatur den Bezug auf den Kreuzzug, formuliert aber vorsichtiger die Veranlassung der Darstellung aus Lied 8 heraus.

³⁵ Vgl. ASBRIDGE, *Die Kreuzzüge* (2010), S. 412f.

³⁶ Eine detaillierte Beschreibung der Miniatur von Handschrift C liefert HAGEN, *Minnesinger* (1838), S. 153, der allerdings den Mastkorb fälschlicherweise als Wappen interpretiert. – Auf ihn stützt sich dann auch HAUSEN, *Zur Frage der Abstammung* (1879), S. 77, der Friedrich von Hausen als Vorfahre seiner Familie auszuweisen versucht. – Dagegen wendet sich entschieden OECHSELHAEUSER, *Das „Wappen“ Friedrichs von Hausen* (1891), S. 54f., der einige Details der Bildbeschreibung nachliefert.

³⁷ MOSER/TERVOOREN, *MFMT* (1977), S. 40.

³⁸ Beide Zitate SCHWEIKLE, *Friedrich von Hausen* (1984), S. 139. Vgl. auch die Aufzählung der einzelnen Strophen. Dazu auch SCHWEIKLE, *Minnelyrik* (1977), S. 21.

Fremdkörper unentdeckt blieb³⁹. Demnach sind 36 Strophen aus Handschrift B eindeutig Friedrich von Hausen zuzuordnen.

In Handschrift C stehen auf 426 Blättern Lieder und Leiche von insgesamt 140 namentlich genannten Dichtern bei 138 ganzseitigen Miniaturen.⁴⁰ Das Œuvre Friedrichs von Hausen eröffnet mit der ganzseitigen Miniatur auf fol. 116^v, die insgesamt 53 Strophen sind auf fol. 117^{ra} bis fol. 119^{ra} tradiert. Die einzelnen Strophen sind abgesetzt sowie zweispaltig geschrieben und die Lied- bzw. Tonzuordnung erfolgt über eine gemeinsame Initialenfarbe, wobei die Notzeichen, als Markierungen für den Illuminator, eine weitere Orientierung bieten.⁴¹ So wechselt etwa im Seitenumbruch von fol. 117^r zu fol. 117^v die Initialenfarbe der letzten Strophe von rot zu blau, die vier betroffenen Strophen werden durch ihre äußere Form, ihre innere Zusammengehörigkeit und das hinweisende Notzeichen jedoch als ein Lied ausgewiesen (Lied 4 *Gelebt ich noch die lieben zît*, MF 45,1). In Handschrift C sind unter dem Namen Friedrichs von Hausen alle Strophen zu finden, die auch in Handschrift B tradiert sind. C bietet aber darüber hinaus noch weitere 17 Strophen, von denen 14 nach dem Eröffnungslied (Lied 1 *Ich muoz von schulden sîn unvrô*, MF 42,1) stehen und drei am Schluss des Œuvres zu einem Frauenlied zusammengeschlossen sind (Lied 18 *Wol ir, si ist ein saelic wîp*, MF 54,1). Demnach sind alle Strophen, die Handschrift C über B hinaus aufweist, nur dort und nur unter der Autorzuschreibung ‚Friedrich von Hausen‘ überliefert. Die Strophen aber, die sich nicht in Handschrift C, sondern nur in B finden, stehen in mindestens einer weiteren Handschrift unter einem anderen Autornamen.

Ergänzt wird die geschlossene Überlieferung in C durch fünf Strophen, die in Handschrift F auf fol. 106^{r-v} sowie fol. 109^r inmitten von insgesamt 49 anonym überlieferten Strophen stehen, von denen die meisten in anderen Handschriften Walther von der Vogelweide zugeschrieben werden. Es finden sich aber auch einzelne Strophen darunter, die zusätzlich Rubin und Rudolf von

³⁹ Beide Zitate SCHWEIKLE, *Minnelyrik* (1977), S. 21. – Diesen Umstand bemerken schon MÜLLENHOFF, *Zu Friedrich von Hausen* (1869), S. 133, und LEHFELD, *Über Friedrich von Hausen* (1876), S. 352. LEHFELD erwägt eine Vertauschung von zwei Vorlagenblättern, weil in C ein Stropheneinschub tradiert ist, den B nicht zeigt. – SCHWEIKLE, *Minnelyrik* (1977), S. 481, argumentiert dagegen, weil „sich B 4 (= C 18) formal an B 3 (C 3) anschließt und [...] C 18 eine andere Strophenform zeigt als die entsprechende Strophe in B (4)“.

⁴⁰ Vgl. MOSER/TERVOOREN, *MFMT* (1977), S. 42.

⁴¹ Vgl. zur Handschrift insgesamt HENKES-ZIN, *Überlieferung und Rezeption* (2004). Sie zählt auf S. 125 auch die Reimunterschiede zwischen B und C bei Friedrich von Hausen auf und begründet u. a. damit den Eingriff eines Redaktors (dazu v. a. S. 180f.).

Fenis zugewiesen werden. Da in keiner anderen Handschrift eine weitere Autorzuschreibung der Strophen F 40–44 vorgenommen ist, kann eine Autorschaft Friedrichs von Hausen erwogen werden. Die gegenüber der C-Fassung erheblich divergierende Liedaussage wird in der Einzelanalyse zum Lied thematisiert. Der Beginn der 1. Strophe des Liedes ist auch in Handschrift p innerhalb von 36 meist anonymen Strophen am Ende von fol. 235^{vb} zu finden, die Überlieferung bricht aber im 4. Vers ab, weshalb diese Handschrift für Friedrich von Hausen nicht weiter in den Blick genommen wird. Festzustellen ist aber, dass der handschriftliche Rezeptionsradius dieser Strophe am größten ist.

Die spezifischen Details der einzelnen Lieder werden jeweils dort in einem eigenen Abschnitt zur ‚Handschriftlichen Überlieferung‘ verhandelt und der Textabdruck begründet.

Der Textabdruck der vorliegenden Arbeit ist an der 38. Ausgabe von „Des Minnesangs Frühling“ ausgerichtet, orientiert sich aber grundsätzlich an den Handschriften.⁴² So ist auch – im Gegensatz zum stropfenweisen Vorgehen von MOSER/TERVOOREN⁴³ – eine Leithandschrift für jeweils ganze Lieder gewählt; der vermutlich älteren Handschrift B wird dabei der Vorzug gegeben. Die Fassungen der Handschrift C bzw. für F und p bei Lied 18 *Wol ir, si ist ein saelic wip* (MF 54,1) werden in den Analysen berücksichtigt und bei großen Divergenzen im Parallelabdruck geboten, andernfalls sind die Varianten über den jeweiligen Handschriftenapparat zu erschließen. In Fragen der Interpunktion wurde ggf. neu entschieden, ohne diese Eingriffe jeweils einzeln kenntlich zu machen. Den im Vergleich zum Neuhochdeutschen weiteren Bedeutungsmöglichkeiten des Mittelhochdeutschen entsprechend sind auch die syntaktischen Bezüge in den Strophen durch Kommata offener gehalten; in den Übersetzungen folgt die Interpunktion den nhd. Regeln.

Die Anordnung der insgesamt 18 Lieder richtet sich nach ihrer handschriftlichen Reihenfolge, weil sich jegliche bisher angestellte Überlegungen

⁴² Große Zweifel an der Zuverlässigkeit der Handschriften äußert noch JUNGBLUTH, *Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Lyrik* (1957), S. 196. Allerdings zeichnen sich die 36 parallel in B und C überlieferten Strophen durch vielfältige Gemeinsamkeiten im Wortbestand aus und gerieren sich auch durch die selbe Strophenreihenfolge als ein geschlossenes Werk. – Zur Editionsgeschichte von „Des Minnesangs Frühling“ vgl. LANGE/SCHUMACHER, *Vom Nutzen der Editionen* (2015).

⁴³ MOSER/TERVOOREN, *MFMT* (1977), S. 19f., begründen ihre Entscheidung mit der unfesten Form der Liederheit in den Handschriften, die, „was Zahl und Auswahl der Strophen angeht“ (S. 19), variiert.

zur Chronologie als haltlos erwiesen haben.⁴⁴ Aufgrund der großen Übereinstimmung einer Vielzahl der Strophen zwischen B und C erscheint es vertretbar, die Strophenfolge beider Handschriften zu kombinieren. Beide Handschriften eröffnen mit Lied 1 *Ich muoz von schulden sîn unvrô* (MF 42,1), dann folgen insgesamt 14 unikal in C überlieferte Strophen (Lied 2–6), während die Überlieferung von Lied 7 bis 17 nahezu parallel läuft. Die in C und F tradierten Strophen der beiden Fassungen von Lied 18 *Wol ir, si ist ein saelic wîp* (MF 54,1) schließen das Œuvre ab. Die in B als Einzelstrophe auftretende Strophe *Ich kom von minne in kumber grôz* (MF 46,39) ist in C als 5. Strophe an Lied 7 *Si darf mich des zihen niet* (MF 45,37) angefügt. Sie wird dort in ihren möglichen Variationen – als zum Lied zugehörig, als Einzelstrophe und als Variationsstrophe – besprochen. Auf diese Weise ist es möglich, die Lieder auch in ihrem jeweiligen handschriftlichen Kontext zu rezipieren.

Da sie in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu einer Kennziffer der Strophen geworden ist, wird die Seiten- und Zeilenzählung von LACHMANN/HAUPT beibehalten und rechts neben den einzelnen Strophen hinter den Angaben zur Strophenummer der entsprechenden Handschrift abgedruckt; die zuerst genannte und kursiv gesetzte Handschrift bezeichnet hierbei die gewählte Leithandschrift. Die strikte Orientierung an den Handschriften führt für das bislang meist vierstrophig rezipierte Lied *Wâfenâ, wie hât mich minne gelâzen* (MF 52,37) zu einer Aufteilung, da auch die unterschiedlichen Strophenformen auf zwei eigenständige Lieder hinweisen und nur zwei Strophen in B überliefert sind (MF 53,15 *Waz mac daz sîn, daz diu werlt heizet minne* wird als eigenständiges zweistrophiges Lied behandelt).

In den formalen Analysen von Friedrichs Liedern ist festzustellen, dass sowohl die Auftaktregelung als auch die Füllung der Binnentakte recht frei gehandhabt wird. Dies ist ein Indiz dafür, dass es sich bei der Überlieferung

⁴⁴ Den Fortschritt von den einzelnen Strophen zur Liederheit bei Friedrich von Hausen bemerkt schon IPSEN, *Strophe und Lied im frühen Minnesang* (1933), S. 382. – Zur Chronologie: MÜLLENHOFF, *Zu Friedrich von Hausen* (1869), teilt die Lieder Friedrichs von Hausen auf drei Liebesverhältnisse auf – wobei er das erste mit Lied 18 und damit der sexuellen Erfüllung enden lässt und das dritte mit der Entscheidung für den Kreuzzug beendet wird – und ordnet sie drei „Liederbüchlein“ zu. – Seine chronologische Reihenfolge findet mit VOGT Eingang in „Des Minnesangs Frühling“, wird von KRAUS übernommen und von BRINKMANN, *Friedrich von Hausen* (1948), für seine Edition neu diskutiert. – Dazu auch noch MAURER, *Zu den Liedern* (1952/21971), S. 80–82. – Erst in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wenden sich MOWATT, *Friedrich von Hûsen* (1971), S. 98f.; und SCHWEIKLE, *Minnelyrik* (1977), S. 477, gegen eine solche Chronologie.

um die Niederschrift von zum Vortrag bestimmten Liedern handelt.⁴⁵ Der gesungene Vortrag aber ermöglicht es, die Silben- und Textlängen zu variieren, so dass in der vorliegenden Untersuchung keine Korrekturen der Metrik und in dieser Hinsicht keine Texteingriffe vorgenommen wurden. Die wahrscheinlichen Kontrafakturen werden auch hinsichtlich der Übereinstimmung von mittelhochdeutschem Text und romanischer Melodie diskutiert, wenn eine solche überliefert ist; zu den Liedern Friedrichs von Hausen selbst sind keine Melodien erhalten. Da Friedrich keine Übersetzungen einzelner romanischer Lieder anfertigt, sondern häufig ein zentrales Motiv fokussiert oder aber mehrere Motive verschiedener Lieder zu einer neuen Aussage kombiniert, kann ein solches selektierendes Verfahren prinzipiell auch für die musikalische Dimension seiner Lieder angenommen werden. Die zuweilen zu beobachtende Inkongruenz zwischen romanischer Vorlage und Friedrichs Adaption ist demnach kein Argument, romanischen Einfluss abzuspüren.⁴⁶

⁴⁵ SCHWEIKLE, *Minnesang* (1989/²1995), S. 157f., verweist darauf, dass auch in der Hochzeit des Minnesangs die Alternation nicht streng durchgeführt ist.

⁴⁶ So auch ZOTZ, *Intégration courtoise* (2005), S. 241f. – Dass Friedrich von Hausen das Verfahren der Kontrafaktur angewendet hat, ist wenig überraschend, weil das „Erdenken neuer Texte zu vorgegebenen Formen und Melodien [...] schon Jahrhunderte vor der ritterlichen Sangkunst als fester Brauch in Hymnen-, Antiphonen-, Sequenzen- und Tractuskomposition gepflegt [wurde]. Für bestimmte Gattungen der weltlichen Liedkunst, wie Sirventes, Tenzonen, Partimens, Jeux partis und für religiöse Lieder war es gleichfalls vielgeübter Brauch, die Töne bekannter Lieder zu benutzen.“ Zitat AARBURG, *Melodien* (1956/²1961), S. 385. Festzuhalten ist, dass die deutschen Minnesänger sich mit den Kontrafakturen in einen übergeordneten Kunstdiskurs einschreiben. – Dazu auch MOHR, *Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes* (1961/⁵1972); sowie TOUBER, *Deutsche und französische Lyrik des Mittelalters* (1998); und TOUBER, *Romanische Strophenformen* (2005). – Zum poetischen Vorgehen zuletzt noch HÜBNER, *Rheinischer und romanischer Minnesang* (2011), S. 19f.

Editionsprinzipien

Die grundsätzliche Handschriftennähe des Textabdrucks bedingt eine Perspektivierung auf Eigenheiten der Metrik sowie die Beachtung von bislang als vermeintliche Fehler konjizierten Besonderheiten. So wird noch von MOSER/TERVOOREN etwa in Lied 11 *Dô ich von der guoten schiet* (MF 48,32) *valschen* (1,5) aufgrund einer vermeintlichen Überfüllung des Verses getilgt; gerade die mit *valschen* implizierte negative Bewertung der *huote* wird jedoch liedintern mit einem verständigen Publikum kontrastiert, was im Vortrag explizit betont worden sein kann. Und auch die Pointe der 1. Strophe von Lied 15 *Sich möhte wiser man verwüeten* (MF 51,13) wird in „Des Minnesangs Frühling“ durch den Abdruck von zwei gleichlangen Versen gegen die handschriftliche Überlieferung von B und C in ihrer Ausdrucksstärke reduziert.⁴⁷ Im Textabdruck der vorliegenden Untersuchung sind solche Charakteristika berücksichtigt und werden in ihrer Relevanz diskutiert.

Aus Gründen der Lesbarkeit und für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit den Liedern wurde die Darstellung in normalisiertem Mittelhochdeutsch gewählt, um regionale Dialekte – beispielsweise *won* statt *wan* in B⁴⁸ – und graphische Eigentümlichkeiten, die beide eher Ausweis der Schreiber als der Autoren sind, nicht zu sehr zu akzentuieren. In diesem Sinne sind auch die langen Vokale mit Zirkumflex markiert (*â, ê, î, ô, û*); bis auf den die Initiale anzeigenden Großbuchstaben am Strophenbeginn erfolgt der Abdruck in Kleinschreibung. Einzige Ausnahme bilden hierin die Eigen-, Fluss- und Städtenamen *Tidô, Ênéas, Rîn, Pfât* und *Triere*.

Nichtsdestoweniger ist im Anhang ein diplomatischer Abdruck aller Strophen zu finden, der den aktuell geltenden Ansprüchen der Forschung entspricht.⁴⁹ Für die Texteinrichtung nach Handschrift B und C gilt weiterhin:⁵⁰

⁴⁷ MOSER/TERVOOREN, MFMT (1988), S. 85 und S. 89.

⁴⁸ Dazu MOSER/TERVOOREN, MFMT (1977), S. 25.

⁴⁹ Vgl. dazu das aktuelle Projekt zur Minnesang-Edition: www.ldm-digital.de (abgerufen am 24. Februar 2018).

⁵⁰ Die Normalisierungen orientieren sich an den von BAUSCHKE, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide (1999), S. 43–47; MOSER/TERVOOREN, MFMT (1977), S. 24–30; und SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), S. 56–59, für notwendig erachteten Punkten. Die Besonderheiten von Handschrift F werden im Abschnitt zur ‚Handschriftlichen Überlieferung‘ von Lied 18 geliefert.

1) Abgesetzte Verse

Nach den Reimpunkten der Handschriften werden die Verse abgesetzt, dies auch vorsichtig normalisierend dort, wo ein Reimpunkt fehlt, sich aber durch die anderen Strophen verifizieren lässt. Dagegen werden auch im Vergleich mit den anderen Strophen des Liedes zu viel gesetzte Reimpunkte nicht beachtet. Diese Stellen sind im Handschriftenapparat unter dem Textabdruck verzeichnet.

2) Abkürzungen

Abkürzungen und Nasalstriche sind ohne Vermerk im Apparat aufgelöst, so beispielsweise *vñ* zu *und* sowie *iem^s* zu *iemer*. Auch Kürzel erscheinen in ihrer Vollform wie *dc* zu *daz*, *w* zu *wu* (B 4 und B 28), *z* zu *et* (B 42).

3) Graphie der Texte

- Übergeschriebene Zeichen wie *û, v̇, ô, v̇, ũ, v̇, î, ê*, sind nicht im Druck realisiert, sondern erscheinen stattdessen als *iu* bzw. *ü, oe* bzw. *ö, öi, ou, üe* und *ie*.
- Die unsystematisch wechselnde Schreibung von *u* und *v* wird reguliert, indem *u* den Vokal und *v* den Konsonanten bezeichnet (das handschriftliche *vnvro* etwa wird zu *unvrô* normalisiert).
- Auch der unsystematische Gebrauch von *i* und *j* wird dem normalisierten Mittelhochdeutsch angepasst, so dass *i* den Vokal und *j* den Halbvokal darstellt (bei *iach* wird das *i* im Anlaut als *jach* abgedruckt).
- Für die divergierende Schreibung von *f, ff, s, z*, und *zz* wird die normalisierte Schreibung von Spiranten, Doppelspiranten und Affrikaten gewählt (*s, z, zz*).
- Der Umlaut zu *â* erscheint in B häufig als *ê*, in C meist als *e*; in beiden Fällen wird einheitlich *ae* abgedruckt.
- Der in B benutzte Diphthong *ai* wird mit C als *ei* realisiert.
- Divergenzen im An- und Auslaut von *c* und *k* werden vereinheitlicht: im Anlaut steht durchgehend *k*, im Auslaut *c*.
- Auch die Schreibung von *v* und *f* ist angeglichen. Im Anlaut steht *v*, im Wortinneren und im Auslaut *f*.

4) Korrekturen

Wenn die Überlieferung offensichtlich gestört ist, wurde der Text vorsichtig gebessert. Diese Eingriffe sind im Abdruck durch Kursivsetzung markiert, im Handschriftenapparat verzeichnet und im Abschnitt zur ‚Handschriftlichen Überlieferung‘ jeweils begründet.

1 *Ich muoz von schulden sîn unvrô* (MF 42,1)

Handschriftliche Überlieferung

Das Œuvre Friedrichs von Hausen beginnt in Handschrift B – nach der ganzseitigen Miniatur auf Seite 9 – auf Seite 10 mit fünf formal und inhaltlich zusammengehörenden Strophen. In Handschrift C eröffnet die Überlieferung – nach einer ganzseitigen Miniatur auf fol. 116^v – mit einem vierstrophigen Lied auf fol. 117^{ra}, von denen die ersten drei Strophen denjenigen in B bis auf wenige Schreibunterschiede entsprechen, die vierte ist jedoch eine andere, unikal in C überlieferte Strophe.¹ Die beiden Strophen, die in B als vierte und fünfte dem ersten Lied zugeordnet sind (B 4 und 5), stehen in C auf fol. 117^{va} (C 18 und 19) und sind über das Notazeichen und die blauen Initialen mit der Einzelstrophe C 17 *Si waenent dem tôde entrunnen sîn* (MF 53,31) zu einer Liederinheit verbunden, von der sie sich jedoch im Abgesang formal deutlich unterscheiden, so dass hier von einem Fehler in der Zuordnung ausgegangen werden muss.² C 18 und C 19 stimmen in ihrem Text zwar weitgehend mit dem von B 4 und B 5 überein, dennoch lassen sich gerade aus der Umarbeitung zu einer kurzzeiligen Stollenstrophe mit einer Waise (Reimschema: ab ab ccdxd)³ Rückschlüsse auf eine spätere Bearbeitung ziehen.⁴

¹ Noch 1999 spricht ASHCROFT, *Renovatio Amoris* (1999), S. 57, Anm. 1, davon, dass in B eine Strophe fehle. – Dabei hatte schon MAURER, *Zu den Liedern* (1952/21971), S. 86, anders formuliert: „Mehrfach fehlen auch Strophen oder, vorsichtiger ausgedrückt, hat C mehr Strophen des Tons als B.“

² Dazu HENKES-ZIN, *Überlieferung und Rezeption* (2004), S. 125f. – Auch RETTELBACH, *Reimwort- und Tonschemakorrekturen* (2010), S. 91, sieht den „sekundäre[n] Charakter dieser Fügung“. – Die Diskussion einer potentiellen Zusammenstellung von C 17–19 findet sich in dieser Arbeit bei Lied 6.

³ Ungenaue Reime können in der Fassung B nur dann beanstandet werden, wenn von einer kurzzeiligen Strophenform ausgegangen wird. Bereits 1876 plädiert SPIRGATIS, *Die Lieder* (1876), S. 57, für eine sechszeilige Strophenform, die durch die Kombination von Lang- und Kurzzeilen auch in B reine Reime aufweist. Mit weiteren Argumenten dafür auch SCHWEIKLE, *Friedrich von Hausen* (1984), S. 134.

⁴ Für ASHCROFT, *Renovatio Amoris* (1999), S. 57, Anm. 1, sind sie „vermutlich korrumpiert“. – MAURER, *Zu den Liedern* (1952/21971), S. 90: „Zudem hat C [...] die Reimfolge im Anfang der beiden letzten Strophen [von C 18 und 19]

Da B als die älteste Handschrift zusätzlich den größten zusammenhängenden Strophenbestand hat, betrachte ich zunächst diese Liederinheit, um sie dann mit den Fassungen aus C zu vergleichen. Aufgrund ihrer getrennten Überlieferung – die Strophen C 1–4 stehen auf fol. 117^{ra}, die Strophen C 18 und 19 dagegen auf der Rückseite des Blattes und durch dreizehn andere Strophen von ihnen getrennt auf fol. 117^{va} – und der anderen formalen Struktur muss in Erwägung gezogen werden, dass die Strophen C 18 und C 19 ein eigenständiges Lied bilden.

In „Des Minnesangs Frühling“ erscheinen die unterschiedlichen Fassungen seit der 1. Auflage von 1857 als ein sechsstrophiges Lied, obwohl nur für den Kernbestand der Strophen (BC 1–3) eine Parallelüberlieferung vorliegt. Abgesehen davon haben die Herausgeber nur sehr wenige Vorschläge für Konjekturen der Strophen gemacht. LACHMANN/HAUPT kürzen aus metrischen Gründen an einigen Stellen (BC 1 *ab* statt *aber*; C 4 *deich* statt *daz ich*; C 19 *wiech* statt *wan dô ich*), greifen leicht modifizierend in den Wortbestand ein (BC 1 *wie sprach si sô* anstatt *dô*; BC 2 *solhe* statt *sô rehte*; BC 3 *troeste* statt *getroeste*; *rehtiu* statt *rehte*; *daz ist* statt *diu ist*; C 4 *gewenden* statt *bewenden*) und tilgen in BC 2,1 das *muoz*. Definitiv bedeutungsverändernd dagegen ist in BC 3 das Setzen der Verse ‚*sô müezen iemer elliu wîp / vil ungedrungen drinne wesen*‘ in einfache Anführungszeichen, wodurch sie als direkte Rede der Frau ausgewiesen werden und anstatt einer Ausschließlichkeitsbekundung des Sprechers eine deutliche Absage der Dame ausdrücken. Da LACHMANN/HAUPT das ganze Lied in Kurzzeilen abdrucken, obwohl die Reimpunkte in Handschrift C die Fassung als eine Kombination aus Kurz- und Langzeilen markieren, greifen sie am Beginn der Strophe C 4 in den Reim ein: *Mich müet deich von der lieben dan / so verre kom* (V. 1f.), um die Strophe den übrigen anzupassen. Ohne Begründung und ohne jegliche Notwendigkeit ändern sie in der Strophe B 4/C 18 *frunden* in *fröiden*, was die Willkürlichkeit dieser Eingriffe herausstellt. VOGT folgt den meisten Konjekturen und führt beispielsweise die Änderung für den Reim in C 4 noch weiter, wenn er *quam* für *kom* setzt, obwohl alle Formen des Verbs *komen* bei Friedrich von Hausen nicht mehr diese Wortherkunft anzeigen. Er weist das ganze Lied als Männerrede aus, nimmt also die Markierung der Frauenrede in BC 3 zurück, und setzt auch in B 4/C 18 wieder die *frunde* ein, tilgt dafür aber *von ir* in B 5/C 19: *wan dô ich schiet / und ich si jungest ane sach*.⁵ Zwischen den Strophen BC 3 und C 4 lässt er eine Lücke frei,

geändert; das läßt erkennen, daß der Zusammenhang nicht mehr gegenwärtig war; oder vielleicht eher so: weil der Bau nicht mehr der gleiche war, erschienen die beiden Strophen in C an anderer Stelle.“

⁵ VOGT, MFV (1911), S. 330. Die Erklärung im Kommentar lautet: „Das Schwan-
ken von B und C [gemeint ist wohl die sich unterscheidende Wortreihenfolge

spricht sich im Kommentar aber wegen der „Übereinstimmung des Grundmotivs der drei Strophen“⁶ gegen die Aufteilung in zwei Lieder aus. KRAUS übernimmt für seine Ausgabe wiederum die meisten Änderungen von VOGT – so auch die sechsstrophige Liederheit mit dem entsprechenden Kommentar, obwohl er in seinen nur ein Jahr vor seiner Ausgabe erschienenen ‚Untersuchungen‘ zwei dreistrophige Lieder (BC 1–3 und C 4–B 4/C 18–B 5/C 19) daraus gemacht hatte –, setzt aber in BC 2 das *muoz* wieder ein: *Mit gedanke ich muoz die zît*. Auf diese den Handschriften widersprechende Wortreihenfolge kommt er, damit *muoz* wie in der 3. Strophe im 3. Takt stehe, also mit einer Hebung versehen sei, und damit *vertrîben* und *lernen* wieder Partizipien sein können, anstatt 1. Person Singular Indikativ wie bei LACHMANN/HAUPT.⁷ Den Beginn von C 4 arbeitet er noch einmal um, so dass dieser nun lautet: *Mich müet deich von der lieben quam / sô verre hin*. Dieser Konjektur folgen auch die letzten Herausgeber MOSER/TERVOOREN; ansonsten sind diese, bis auf die unübersichtliche, weil gegen die Handschriften durchnummerierte Zusammenstellung aller Strophen des Tons, wieder ganz auf den überlieferten Text zurückgegangen.⁸

Noch 1999 verteidigt ASHCROFT die synoptische Textfassung, „die alle sechs Strophen als ein einheitliches Lied wiederherstellt“, häufiger wurden die Strophen jedoch in zwei je dreistrophige Lieder geteilt, wie es auch KRAUS in den ‚Untersuchungen‘ machte.¹⁰ Begründet worden ist diese Entscheidung

der beiden Handschriften, Anm. V.H.] zeigt, daß der seltene Gebrauch von *scheiden* ohne Ortsadverbium oder präpositionale Verbindung durch den Zusatz *von ir* beseitigt werden sollte, während er sich doch gerade hier nach Z. 20 und in der engen Verbindung mit 25 erklärt.“

⁶ VOGT, MFV (1911), S. 330.

⁷ Vgl. KRAUS, MFU (1939), S. 140f.

⁸ Zur leichteren Vergleichbarkeit sind hier die Angaben der einzelnen Ausgaben angeführt: LACHMANN/HAUPT, MF (1857), S. 42f. – VOGT, MFV (1911), S. 52–54. – KRAUS, MFK (1940), S. 56f. – MOSER/TERVOOREN, MFMT (1988), S. 73–75.

⁹ ASHCROFT, *Renovatio Amoris* (1999), S. 57, Anm. 1. – Auch MAURER, *Zu den Liedern* (1952/1971), S. 91, plädiert für eine sechsstrophige Fassung, allerdings in der Reihenfolge C 4, 1, 2, 3, 18, 19. Eine Aufzählung mannigfacher Responionen zwischen den Strophen auf S. 90–92. – Ebenfalls zu den Responionen äußert sich NEUNTEUFEL, *Zu Metrik, Sprache und Stil* (1884), S. 27. – SCHULTZ, *Performance and Performativity* (2009), S. 386, begründet die fünfstrophige Fassung inhaltlich.

¹⁰ So auch BRINKMANN, *Friedrich von Hausen* (1948). Die Strophen BC 1–3 sind bei ihm Nr. 13 „Eine vor allen“; die Strophen C 4, B 4/C 18, B 5/C 19 bilden Lied Nr. 14 „In der Ferne“. – Ebenfalls BEKKER, *Friedrich von Hausen* (1977). – MOWATT, *Friderich von Hüsen* (1971), S. 146, spricht sich in seinem

mit den Reimresponsionen zwischen BC 1–3, die alle den Reim *lîp* : *wîp* aufweisen; dass er in der Strophe B 4 ebenfalls auftritt, wird dabei häufig ignoriert.¹¹ Sinnvoller ist es, die drei handschriftlichen Fassungen auf ihre jeweiligen Liedaussagen hin zu untersuchen. Daher werden sie im Folgenden als einzelne Varianten abgedruckt. Eingriffe in den überlieferten Text sind dabei nicht notwendig, alle drei Fassungen (B 1–5; C 1–4; C 18–19) erweisen sich als sinnvoll.

Text (Handschrift B, Str. 1–5)

1 B C (MF 42,1)

- 1 Ich muoz von schulden sîn unvrô, sît si jach, dô ich bî ir was,
ich mohte heizen Ênêas
und solte aber des wol sicher sîn, si wurde niemer mîn Tidô.
wie sprach si dô?
5 aleine vrômidet mich ir lîp,
si hât iedoch des herzen mich beroubet gar vûr alliu wîp.

2 B C (MF 42,10)

- 2 Mit gedanken muoz ich die zît vertriben, als ich beste kan,
und lernen, des ich nie began,
trûren unde sorgen pflegen, des was vil ungewent mîn lîp.
durch alliu wîp
5 wânde ich niemer sîn bekommen
in sô rehte kumberlîche nôt, als ich von einer hân genomen.

Kommentar gegen eine Zusammenstellung der letzten drei Strophen aus und meint, „that B 4, B 5 (instead of C 18, C 19) are corrupt“. – Erst SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), S. 64–71, würdigt alle drei Fassungen und kommentiert im Liedabdruck: „Anstelle der Strophen B 4 und B 5 folgt in C eine in B fehlende Strophe (4a). Die Strophen B 4 und B 5 sind in C als eigenes Lied mit variierten Strophenform aufgeführt (s. Ia).“ (S. 68)

¹¹ Vgl. BAUMGARTEN, Zur Chronologie der Gedichte (1882), S. 107. Da der Reim „in der ersten strophe als dritter, in der zweiten als zweiter, in der dritten als erster reim vor[kommt]“, hat er „damit alle möglichen stellen durchlaufen, was zum beweis dienen kann[,] dass außer den drei strophen eine vierte zum liede nicht mehr gehörte“.

3 B C (MF 42,19)

- 3 Mîn herze muoz ir klûse sîn, al die wîle ich hân den lip.
sô muozen iemer alliu wîp
vil ungedrungen drinne wesen, swie lihte si sich getroeste mîn.
nû werde schîn,
5 ob rehte staete iht mûge gevromen.
der wil ich iemer gên ir pflegen, diu ist mir von ir güete komen.

4 B, 18 C (MF 43,10)

- 4 Ez waere ein wunneclîchiu zît, der nû bî vriunden möhte sîn.
ich waene an mir wol werde schîn,
daz ich von der gescheiden bin, die ich erkôs vür alliu wîp.
ir schoener lip
5 der wart ze sorgen mir geborn.
den ougen mîn muoz dicke schaden, daz si sô rehte habent erkorn.

5 B, 19 C (MF 43,19)

- 5 Waere si mir in der mâze liep, sô wurd ez umbe daz scheiden rât.
wan ez mir alsô niht enstât,
daz ich mich ir getroesten muge. ouch sol si mîn vergezzen niet.
wan dô ich schiet
5 von ir und ich si jungest ane sach,
ze vröiden muos ich urloup nemen. daz mir dô vor ê nie geschach.

1,3 wrdo B. 6 kein Reimpunkt nach *mich* B. *elliu* C.

2,1 kein Reimpunkt nach *zît* B. 4 *elliu* C.

3,1 *hân*] *habe* C. 2 *mÿffen* BC. *elliu* C. 6 *gên*] *gegen* C.

4,2 *wan siht an mir wol âne strît* C. 3 *elliu* C. 4 Reimpunkt fehlt B. 6 *mÿs* B.

5,1 *Wer* C. *ûz der mâze niht* C. *wurde ez umb* C. 2 *enstât*] *beschiht* C. 3 *als si mir gelobet hât* C. *niet* C. *niht* B. 4 Reimpunkt fehlt B. *wan dô ich von ir schiet* C.

5 *von ir* schon einen Vers zuvor C. 6 *mÿfe* C.

Text (Handschrift C, Str. 1–4)

1 C B (MF 42,1)

- 1 Ich muoz von schulden sîn unvrô, sît si jach, dô ich bî ir was,
ich mohte heizen Ênêas
und solte aber des wol sicher sîn, si wurde niemer mîn Tidô.
wie sprach si dô?
5 aleine vrômdet mich ir lîp,
si hât iedoch des herzen mich beroubet gar vür elliu wîp.

2 C B (MF 42,10)

- 2 Mit gedanken muoz ich die zît vertriben, als ich beste kan,
und lernen, des ich nie began,
trûren unde sorgen pflegen. des was vil ungewent mîn lîp.
durch elliu wîp
5 wânde ich niemer sîn bekommen
in sô rehte kumberliche nôt, als ich von einer hân genomen.

3 C B (MF 42,19)

- 3 Mîn herze muoz ir klûse sîn, al die wîle ich habe den lîp.
sô muozen iemer elliu wîp
vil ungedrungen drinne wesen, swie lîhte si sich getroeste mîn.
nû werde schîn,
5 ob rehte staete iht müge gevromen.
der wil ich iemer gegen ir pflegen, diu ist mir von ir gûete komen.

4 C (MF 43,1)

- 4 Mich mûet, daz ich der lieben bin sô verre komen. des muoz ich wunt
beliben. dëst mir ungesund.
ouch solte mich wol helfen daz, daz ich ir ie was undertân.
sît ichs began,
5 sô enkunde ich nie den staeten muot
bewenden rehte gar von ir, wan si daz beste gerne tuot.

1,3 wrdo B. 6 alliu B.

2,1 Reimpunkt nach zît fehlt B. 4 alliu B.

3,1 habe] hân B. 2 mvffen BC. alliu B. 6 gegen] gën B.

4,1 mvf C.

Text (Handschrift C, Str. 18–19)

- 1 Ez waere ein wunneclîchiu zît, 18 C, 4 B (MF 43,10)
der nû bî vriunden mōhte sîn.
wan siht an mir wol âne strît,
daz ich von der gescheiden bin,
5 die ich erkôs vür elliū wîp.
ir schoener lîp
der wart ze sorgen mir geborn.
den ougen mîn muoz dicke schaden,
daz si sô rehte habent erkorn.
- 2 Waer si mir ûz der mâze niht, 19 C, 5 B (MF 43,19)
sô wurde ez umb daz scheiden rât.
wan ez mir alsô niht beschiht,
als si mir gelobet hât.
5 ouch sol si mîn vergezzen niet.
wan dô ich von ir schiet
und ich si jungest ane sach,
ze vrōiden müese ich urloup nemen.
daz mir dâ vor ê nie geschach.

1,3 *ich waene an mir wol werde schîn* B. 5 *alliu* B.

2,1 *Waere* B. *in der mâze liep* B. 2 *wurd ez umbe* B. 3 *beschiht*] *enstât* B. 4 *daz ich mich ir getroesten muge* B. 5 *niht* B. 6 *wan dô ich schiet* B. 7 *von ir und* B. 8 *muos* B.

Form

Für die Strophenform der fünfstrophigen Fassung in B und der vierstrophigen Fassung in C ergeben sich drei Optionen. Sie kann interpretiert werden als:

1) Periodenstrophe aus fünf Kurz- und zwei Langzeilen mit dem Reimschema abbaacc; der zweite a- und der zweite c-Reim sind in diesem Fall die Langzeilen; als Schema ergibt sich 4ma / 4mb / 4mb / 4mx 4ma / 2ma / 4mc / 4mx 4mc,¹²

2) Periodenstrophe aus Kurzzeilen mit jeweils zwei Waisen und dem Schema 4ma 4mb 4mb 4mx 4ma 2ma 4mc 4mx 4mc.¹³ Oder als

3) Strophe aus drei männlichen Paarreimen mit je einer Lang- und einer Kurzzeile mit durchgehend reinen Reimen und dem Strophenschema 4ma 4mb / 4mb / 4mx 4ma / 2ma / 4mc / 4mx 4mc.¹⁴

Eine endgültige Entscheidung für eine dieser Strophenformen ließe sich wohl nur anhand der Melodie treffen, diese ist allerdings nicht überliefert und

¹² Diese Form hat z. B. BRINKMANN, Friedrich von Hausen (1948), S. 11f., gewählt.

¹³ Durchgehend in „Des Minnesangs Frühling“ von 1857, 1911, 1940 und 1988. – SPANKE, Romanische und mittellateinische Formen (1929/²1961), S. 280.

¹⁴ So auch SPIRGATIS, Die Lieder (1876), S. 57. Zweifel an den acht Hebungen räumt er aus: „Wenn aber auch der Vers von 8 Hebungen bei Hausen in keinem anderen Liede vorkommt, so ist er doch als Verdoppelung des viermal gehobenen, als epische Langzeile kein solch ungewöhnlicher Vers, dass man seines Hervortretens wegen die Annahme zweier Waisen in jeder Strophe vorziehen könnte.“ (S. 58) – MAURER, Zu den Liedern (1952/²1971), S. 92f.: „Das bedeutet also, daß ich die Strophe aus einem Aufgesangsteil mit zwei Stücken aus je einer Langzeile und einer Kurzzeile bestehend betrachte, während der Schlußteil umgekehrt aus Kurzzeile und Langzeile zusammengesetzt ist. Da nach der vierten (sprachlich nur zweihebigen) Kurzzeile sinngemäß eine kräftig unterstreichende Pause verlangt wird, die musikalisch ausgefüllt gewesen sein kann, wäre sogar die Möglichkeit stolligen Baues gegeben.“ Gegen diese Pausen, die schon HEUSLER, Deutsche Versgeschichte (1927), § 759, vorschlug, argumentiert überzeugend KRAUS, MFU (1939), S. 138f., der dafür einsteht, die Zweitakter „rückhaltlos anzuerkennen“ (S. 139). – SCHRÖDER, Zu Friedrich von Hausen 42,1 (1961), S. 331, folgt grundsätzlich MAURER, hat aber Probleme mit der 1. Langzeile, weil er mit ihr keine Stollenstrophe herzustellen weiß. Von ihrer ganzen Struktur her widerspricht diese Strophenform jedoch einer Kanzonenform. – Diese Form auch bei SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), S. 134; und HENKES-ZIN, Überlieferung und Rezeption (2004), S. 125. – Die Strophe C 4 zeigt den ornamentalen Mittenreim in V. 1 nicht an, das Schema für den 1. Vers ist demnach 4mx 4mb.

bislang konnte auch keine (romanische) Vorlage ausgemacht werden.¹⁵ TOUBER beschränkt sich bei seiner Suche auf Trouvères und Troubadours, mit denen Friedrich von Hausen direkt in Kontakt gestanden habe und findet deshalb zur Kurzzeilenform nur drei potentielle Entsprechungen in der Romania bei Bertran de Born, Peire Raimon de Tolosa und Colart de Boutellier, wobei der Letztgenannte nach Friedrich zu datieren ist und seine Melodie eine Bearbeitung der vorhergehenden Sänger sein kann, also nur über fragwürdige Umwege auf Friedrich zu beziehen ist. Da aber die Strophenform „A4A+ A4B+ A4B+ A4X+ A4A+ A2A+ A4C+ A4X+ A4C+“ in ihrer Kombination aus „einer Reihe von Vierhebern bzw. Achtsilblern mit einem Zweiheber bzw. Viersilbler, [...] seit dem ältesten Troubadour Wilhelm IX. (um 1100) in der Troubadourlyrik bekannt ist“¹⁶ und die Formen von Bertran und Peire in der Reimstruktur abweichen,¹⁷ muss Friedrichs Lied vorerst als „ein Unikum in der deutschen Lyrik“¹⁸ gelten und kann in diesem Fall nicht als Kontrafaktur zu einer eindeutigen Vorlage bestimmt werden.

Die Reimpunkte der Handschrift B deuten zwar auf eine kurzzeilige Form hin, jedoch kann das Fehlen von insgesamt drei Reimpunkten – 2,1 nach *zit*; 4,4 nach *lip* und 5,4 nach *schiet* – darauf hindeuten, dass die Vorlage fehlerhaft war oder der Schreiber die Strophenform missverstand, denn gerade die seltenen Takte mit nur zwei Hebungen sind hier betroffen. Da in B ansonsten in keinem Lied Waisen auftreten und schon gar nicht zwei in einer Strophe, wurde für den Abdruck der vorliegenden Untersuchung die dritte Strophenform gewählt, die auch in Handschrift C durch die Reimpunkte für die parallel überlieferten Strophen gesetzt ist.¹⁹ Dafür spricht zusätzlich, dass der a-Reim in V. 1 der Strophen 2, 4 und 5 assoniert, was für seine rein ornamentale Funktion als Mittenreim spricht.²⁰ Dass er in der Strophe C 4 nicht umgesetzt ist, unterstützt die Festlegung auf die paargereimte Strophenform, lassen sich in der Handschrift doch sonst viele reimbedingte Korrekturen aufzeigen. Auffällig sind auch die häufig besprochenen Responsionen der Reime *lip* : *zit* in den Strophen B 1–4 und die Wendung *ich/mîn herze/den ougen*

¹⁵ SPANKE, Romanische und mittellateinische Formen (1929/²1961), S. 281f., findet Formparallelen, aber keine Formgleichheit, bei Berenguier von Palazol und in einer Pastourelle des Trouvère Colin Pansace.

¹⁶ TOUBER, Romanische Strophenformen (2005), S. 281.

¹⁷ TOUBER, Romanischer Einfluss (2005), S. 65: „Dieser heterometrische Neunzeiler hat zwei Entsprechungen in der Romania FRM 645:5 8a 8b 8b 8a 8c 4d 8d 8e 8e = Peire Raimon de Tolosa 355,13 ‚Pois vei parer‘ und FRM 706:3 8a 8b 8b 8c 8c 4d 8d 8a 8a = Bertran de Born 80,32 ‚Pois lo gens [...]‘.“

¹⁸ TOUBER, Romanische Strophenformen (2005), S. 280.

¹⁹ Die Waisen beanstandet schon SPIRGATIS, Die Lieder (1876), S. 57.

²⁰ Vgl. SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), S. 134.

mîn muoz in allen fünf Strophen, wobei sie in B 1–3 jeweils im ersten Vers, in B 4 und B 5 jeweils im letzten Vers begegnet.²¹ Dadurch rückt die 3. Strophe auch formal in den Mittelpunkt der Fassung B, inhaltlich enthält sie die absolute *staete*-Bekundung des Sprechers zu seiner Dame. Die Strophe C 4 zeigt nicht den *wîp-lîp*-Reim, aber die *ich muoz*-Wendung und ist formal deutlich als dem Lied zugehörend gekennzeichnet durch die Parallelführung von Majuskelfarbe, Strophenform und das Notazeichen. In beiden Fassungen finden sich überfüllte Takte, die auf den gesungenen Vortrag hinweisen, in dem Variation möglich ist.²² Grundsätzlich zeigen beide Fassungen einen einsilbigen Auftakt, er kann jedoch wie in BC 2,1 und 5 fehlen und auf diese Weise sowohl den Klagegestus (*trûren*) als auch den *wân* der Minnesänger (*wân* *ich*) akzentuieren.

Die zu kurzzeiligen Stollenstrophen umgearbeiteten Strophen C 18 und C 19 zeigen das Schema: 4ma4mb/4ma4mb//4mc3mc4md4mx4md.²³ Auf einen kreuzgereimten Aufgesang folgt im Abgesang auf einen Paarreim eine Waisenterzine. Gegenüber den, in ihrer unterschiedlichen Strophenform andere Bedingungen erfüllenden, Strophen B 4 und B 5 sind hier jeweils der dritte und in Strophe 2 auch der vierte Vers anders gestaltet, so dass die Kurzzeilen durchgehend reine Reime aufweisen – die Reime auf *-îr* und die auf *-îp* werden deutlich getrennt – und V. 8 als eine Waise erscheint. Ihr formales Alleinstellungsmerkmal korrespondiert mit ihrem Inhalt, der in beiden Strophen das schmerzliche Leid eines Liebenden enthält. Von vier überfüllten Takten (1,1 und 9 sowie 2,2 und 8) sind bis auf 1,9 alle durch Elision verkürzbar und auch das in B 5 vorhandene Enjambement ist in C 19 ausgeglichen, wodurch 2,6 zu einem dreiehebigen Vers wird, was sich durch Hebungsprall auch in 1,6 – *ir schônenèr lîp* – umsetzen lässt. Aus dem einsilbigen Auf-

²¹ Der Ansatz von BRINKMANN, Friedrich von Hausen (1948), S. 109, dass „lip jedesmal eine andere Bedeutung [hat]: I ir lip, II min lip, III den lip (Leben)“ und dass damit eine Abwandlung der Thematik einhergehe, lässt sich auch auf die Strophen 4 und 5 ausweiten, wenn nun nach der Ausgangsproblematik (1), der Ausschließlichkeitsbeteuerung (2) und der *staete*-Versicherung (3) die Macht der Minne ihre volle Entfaltung demonstriert und der Sprecher gattungskonform seinen Zustand beklagt (4) sowie seine absolute Gebundenheit an diese eine Dame konstatiert (5).

²² Überfüllte Takte in B: Str. 1,3a,5; Str. 2,5; Str. 3,3b,5; Str. 4,2,6b; Str. 5,1b,5. Davon ist in C 1,5 gebessert; zusätzlich überfüllt sind 3,1b und 6a.

²³ SCHWEIKLE, Minnelyrik (1977), S. 232, setzt alle Verse in Kurzzeilen. Dagegen formt er später die beiden letzten Verse zu einer Langzeile um und vermeidet so die singuläre Waise in Hausens Werk: SCHWEIKLE, Friedrich von Hausen (1984), S. 70. Darin folgt ihm HENKES-ZIN, Überlieferung und Rezeption (2004), S. 125.

takt fällt nur 2,4 durch Asynaphie heraus und unterstreicht auf diese Weise, dass die Voraussage der Dame, sie in der Ferne zu vergessen, nicht eingetroffen ist.

Das Œuvre Friedrichs von Hausen eröffnet in beiden Handschriften mit einer komplizierten Strophenform, die im Kontrast zum einfachen Reimschema (ohne Mittenreime lautet es lediglich aabbcc) steht,²⁴ wobei diese über die Kombination von Lang- und Kurzzeilen noch vorherigen Formmustern, wie sie etwa bei Dietmar von Eist zu finden sind,²⁵ ihren Tribut zollt, sich aber durch die reinen Reime und die inhaltliche Verhandlung der Hohen Minne als einem späteren Ideal zugehörig erweist. Beide Handschriften führen Friedrich also in seiner Position als Mittler zwischen dem deutschen und dem romanischen Minnesang ein.²⁶

Paraphrase

BC 1) **Ich muss mit Recht unglücklich,**²⁷ ja geradezu freudlos **sein, weil sie,** die unworbene Dame, zu mir **sagte, als ich bei ihr war, ich könnte** durchaus **Eneas heißen,** könnte sogar der literarische Held Eneas selbst sein, **und sollte mir aber dessen** doch ganz **sicher sein, sie würde niemals meine Dido,** eine sich nach dem Mann verzehrende, von ihm abhängige Liebende

²⁴ Vgl. SCHWEIKLE, Minnesang (1989/21995), S. 163. Er verweist zudem auf Reinmar MF 182,14 *Hôh alsam diu sunne stêt daz herze mîn*.

²⁵ DE BOOR, Langzeilen (1933), S. 12. Für Friedrich von Hausen sieht er keine Langzeilen (S. 46f.).

²⁶ Eine abwertende Reimanalyse liefert BECKER, Zu Friedrich von Hausen (1883), S. 291, der zu dem Ergebnis kommt: „Es fehlt diesem Ton so völlig an Harmonie und Überschaulichkeit der Anlage, daß der Reimcorrector der Handschrift C hier gewiß rathlos den Kopf schüttelte.“

²⁷ Für SCHULTZ, Performance and Performativity (2009), S. 380, zeigt sich dieser Zwang in der ganzen Strophe: „He does not fall in love with his lady; she steals his heart from him: he is compelled to love her. He does not leave her; she rejects him: he is compelled to stay away. She possesses him and rejects him at the same time, and he is powerless to do anything about it. No wonder he suffers. As the first and the penultimate lines of the song state explicitly: he is compelled to be unhappy.“