

***Sie tut mir als daz pantel.* Frauenlobs Lied 4, eine Marienanrufung**

von Michael Lemke

DOI: [10.26012/mittelalter-27042](https://doi.org/10.26012/mittelalter-27042)

URL: <https://mittelalter.hypotheses.org/27042>

Lizenz:



CC BY-SA 3.0 Unported – Creative Commons, Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen

Zitation: Michael Lemke, *Sie tut mir als daz pantel.* Frauenlobs Lied 4, eine Marienanrufung, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 4 (2021), S. 117–157, DOI: [10.26012/mittelalter-27042](https://doi.org/10.26012/mittelalter-27042).

Zusammenfassung: *In Frauenlobs Lied 4 illustriert das Sänger-Ich seine Minneerfahrung anhand von fünf Tierallegorien, die geistlichen Quellen wie dem ‚Physiologus‘ entstammen. Spätestens wenn am Ende des Gedichts ein unmotiviert wirkender Sündenfallverweis auftaucht, wird das ursprüngliche religiöse Bedeutungspotenzial der Tiermetaphern aktiviert. Eine rein minneweltliche Rezeption von Lied 4 ist damit beeinträchtigt. Die Allegorien lenken den Blick zudem auf Frauenlobs ‚Marienleich‘, der ebenfalls mehrere Tiervergleiche aufweist. Der Leich präsentiert die Jungfrau Maria über weite Teile minnesangnah als weltliche Geliebte, während konträr dazu der Frauenpreis des Lieds durchgehend auch als Marienlob gelesen werden kann. Vor diesem Hintergrund wandelt sich das Sänger-Ich des Lieds zum Sünder, der in einen ungewöhnlichen Dialog mit der Gottesmutter des Leichs tritt. In seiner Anbetung Marias erlaubt er sich Momente der Resignation, seine Heilserwartung ist durchzogen von Zweifeln und Ängsten. Maria begegnet diesen mit einer heiter-zuversichtlichen Liebesbotschaft.*

Abstract: *The singer in Frauenlob's 'Lied 4' illustrates his courtly love experience by using five animal allegories, which originate from religious sources such as the 'Physiologus'. No later than at the end of the poem where an apparently unfounded reference to the fall of man is mentioned, the original religious meaning of these allegories is further stressed. Consequently, this taints the reception of 'Lied 4' as purely being a courtly love poem. In addition the allegories refer to Frauenlob's 'Marienleich' which also contains several comparisons to animals. There Virgin Mary is largely shown as a worldly beloved, while inversely, the praised woman in 'Lied 4' has a general similarity to Mary. Against this backdrop, the singer turns into a sinner who enters into an unusual dialogue with the Mother of God in the 'Marienleich'. The sinner's devotion to Mary is mixed with resignation. His expectation of salvation is permeated by doubts and anxieties to which Mary responds with a cheerful and confident message of love.*

1. Einleitung – Auffällige Tierallegorien in einem Minnelied

Sie tut mir als daz pantel bi den tieren – Die Geliebte gleicht in ihrem Verhalten einem Panther. Einen auffälligen, da für ein Minnelied ungewöhnlichen Vergleich zieht Frauenlob in Lied 4. Es folgen weitere Tierallegorien, die das Minneverhältnis beschreiben; der Reihe nach Adler, Schwan, Phönix und Löwe.¹ Diese Allegorien halten, was noch zu zeigen ist, den Schlüssel bereit zur Interpretation eines nur vordergründig minneweltlichen Textes. Das lyrische Ich in Lied 4 ist – so die zentrale These der vorliegenden Arbeit – als Gläubiger zu verstehen, der in der Auseinandersetzung mit seiner Sündenangst in einen Dialog mit der Gottesmutter in Frauenlobs ‚Marienleich‘ tritt.

Die erwähnten Allegorien sind dem zeitgenössischen Publikum in der Regel aus einem geistlichen Kontext bekannt, der Tieren bestimmte Eigenschaften zuspricht und sie spirituell auslegt.² Diese geistliche Tierdeutung beruht auf einer symbolischen Weltbetrachtung, die Gottes Wesen anhand seiner Schöpfung wahrzunehmen glaubt.³ Ein Tier wie der Panther ist demnach ein religiöses Zeichen, das in diesem Fall auf Christus und somit auf den göttlichen Heilsplan verweist. Eine der einflussreichsten Quellen für christliche Tierdeutungen ist neben der Bibel der sogenannte ‚Physiologus‘, eine frühchristliche Naturlehre, die im und über das Mittelalter hinaus eine hohe Wirkung entfaltet.⁴ Drei der in Lied 4 zitierten Tierallegorien, die des Panthers, des Phönix und des Löwen, finden sich im ‚Physiologus‘ wieder.⁵ Der Adler- und der Schwa-

¹ Zitate aus dem Werk Frauenlobs gemäß der Göttinger Ausgabe: Frauenlob (Heinrich von Meißen), Leichs, Sangsprüche, Lieder, hrsg. von Karl Bertau und Karl Stackmann, Göttingen 1981. In der Folge zitiert als GA. Lied 4: GA, XIV,16–20. Die erwähnten Tierallegorien finden sich in den Strophen 18–20.

Die vorliegende Untersuchung ist die überarbeitete Version einer Interpretation, die im Rahmen eines Frauenlob-Seminars an der TU Dresden entstand. Mein Dank gilt dem damaligen Dozenten, Herrn Dr. Jens Pfeiffer, für seine Anregungen zu Lied 4 und dem ‚Marienleich‘. In die Überarbeitung eingeflossen sind wertvolle Ratschläge von Frau Prof. Dr. Andrea Sieber (Universität Passau) und Herrn Dr. Florian Nieser (LMU München), denen ich dafür ganz herzlich danke.

² Vgl. Hilkert Weddige, Einführung in die germanistische Mediävistik, München ³1997, S. 74.: „Eine gewisse Grundkenntnis gerade der geistlichen Tierdeutung gehörte sicherlich zum literarischen ‚Erfahrungs- und Erwartungshorizont‘ des Publikums auch der weltlichen Dichtung.“

³ Vgl. die grundlegende Studie von Dietrich Schmidtke, Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500), Berlin 1968, S. 119f.

⁴ Vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3). Vgl. auch Nikolaus Henkel, Studien zum Physiologus im Mittelalter, Tübingen 1976 oder Hennig Brinkmann, Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980, S. 92, 101 f., 112–115. Vgl. auch den Überblick von Christian Schröder, Art. „Physiologus“, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 7, hrsg. von Kurt Ruth (u.a.), Berlin/New York ²1989, S. 620–634. Primärtexte mit nhd. Übersetzung finden sich beispielsweise in Marco Depietri, Der ‚jüngere Physiologus‘. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung, Hamburg 2010. Die zugrundeliegende Handschrift ist in digitalisierter Form hierunter aufrufbar: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13961654> (S. 268–325).

⁵ Vgl. die Belege zur ‚Physiologus‘-Überlieferung in Henkel, Studien (wie Anm. 4): Panther, S. 167f.; Phönix, S. 202 und Löwe, S. 166.

nen-Vergleich entstammen anderen Quellen, werden im Mittelalter aber ebenfalls religiös gedeutet.⁶ Die Wirkungsgeschichte des ‚Physiologus‘ ist oftmals untrennbar mit der anderer Texte verwoben, nur selten ist es möglich, den Ursprung einer Tierallegorie exakt nachzuweisen. Daher versteht sich die nachfolgende Fokussierung auf den ‚Physiologus‘ als Konzentration auf eine im Mittelalter sehr weit verbreitete Sammlung von Tiergeschichten, die stets aber im Zusammenhang mit weiteren Quellen zu betrachten ist.⁷

Mit der Bezeichnung ‚Physiologus‘ ist im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt, die Gesamtheit verschiedener Fassungen gemeint. Die erfolgreichste Prosafassung im europäischen Mittelalter ist die lateinische ‚Version b‘, aus der die ebenfalls lateinische ‚Dicta Chrysostomi‘ hervorgeht.⁸ Diese sogenannte Dicta-Version entwickelt besonders im deutschen Sprachraum eine starke Wirkung, sie bildet die Vorlage für die ersten volkssprachlichen Übertragungen. Zu Lebzeiten Frauenlobs (Todesjahr 1318) existieren folgende drei deutschsprachige Versionen:⁹ Zum Ende des 11. Jahrhunderts entsteht eine ahd. Überlieferung, der sogenannte ‚ältere Physiologus‘, von dem aber wohl nur eine sehr geringe Wirkung ausgeht. In der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts kommen zwei fmhd. Versionen hinzu, die auf einer gemeinsamen Vorlage beruhen, der sogenannte ‚jüngere Physiologus‘ (Prosafassung) und der ‚Millstätter Physiologus‘ (Reimfassung).

Die ‚Physiologi‘ bestehen aus einer Reihe in sich abgeschlossener Kapitel, die jeweils Exemplare aus der Welt der Tiere, Pflanzen oder Steine präsentieren, worunter die Tierexempel überwiegen.¹⁰ Ein Kapitel ist wie folgt aufgeteilt: Auf einen Berichtsteil, der typische Eigenschaften, die sogenannten *proprietates*, eines Tieres beschreibt, folgt deren spirituelle Auslegung.¹¹ Die Eigenschaften können entweder positiv besetzt sein, indem sie zumeist auf das christliche Erlösungsversprechen verweisen und in einigen Kapiteln das rechte Verhalten als Christ einfordern, oder aber negativ ausgelegt, indem sie für den Teufel stehen.¹²

⁶ Der ‚Physiologus‘ beinhaltet zwar auch eine Adler-Allegorie, deren Stoffgeschichte kennt aber nicht die in Lied 4 zitierte Eigenschaft der sogenannten Jungenprobe. Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 192–194. Zur antiken Herkunft der Schwanen-Allegorie vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 405.

⁷ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 152. Vgl. ebd. die Zusammenstellung des „Quellbereichs“, S. 152–160.

⁸ Vgl. ebd., S. 27–33.

⁹ Vgl. im Folgenden ebd., S. 59–92.

¹⁰ Vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 52.

¹¹ Vgl. Ursula Treu, Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik, Berlin 1981, S. 111. Vgl. Weddige, Mediävistik (wie Anm. 2), S. 72. Zu den *proprietates* vgl. ebd., S. 68.

¹² Vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 56f.



Abb. 1: Illustration des Panthers im lateinischen ‚*Physiologus Bernensis*‘, 9. Jahrhundert. Foto (Ausschnitt): Bern, Burgerbibliothek, Cod. 318, fol. 15r bei Lizenz CC BY-NC 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Digitalisat via DOI: [10.5076/e-codices-bbb-0318](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0111-9).

Zum Wirken des Panthers *bi den tieren* und dessen christologische Auslegung heißt es beispielsweise im ‚jüngeren Physiologus‘ (hier in der nhd. Übertragung):

„[Er] ist von schönem Aussehen und äußerst sanftmütig. Man liest von demselben Tier, dass es den Drachen Feind ist. Wenn sich dasselbe Tier von den mannigfaltigen Tieren sättigt, die es fängt, dann legt es sich in seine Höhle und schläft drei Tage lange. Dann steht es auf und brüllt sehr laut. Damit verbreitet sich ein solcher Duft, dass ihm nichts des gleichen an Süße ist. Wenn dann die Tiere[...] seine Stimme hören, versammeln sie sich wegen der Süße seines Duftes und folgen dem Tier, wohin auch immer es geht. [...] Ebenso tat der heilige Christus, der wahrhaftig ein *Panthera* ist. Als er das menschliche Geschlecht von den Dämonen verführt sah, kam er vom Himmel mit dem süßen Duft seiner Menschwerdung herab und erlöste uns vom Teufel. Deshalb folgen wir dem Lamm, wohin auch immer es geht.“¹³

Es ist davon auszugehen, dass Frauenlobs Publikum die in Lied 4 zitierten Tierexempel zumindest in groben Zügen kannte. Wenn nicht direkt aus dem ‚Physiologus‘ oder anderen Quellen,

¹³ Depietri, *Physiologus* (wie Anm. 4), S. 43f. Hervorhebung von Depietri übernommen.

die dieselben Allegorien tradieren, so doch indirekt durch deren Rezeption im klerikalen Bereich, in der bildenden Kunst oder in der Dichtung.¹⁴ Frauenlobs Schaffenszeit liegt zu Beginn eines ersten Höhepunkts der Tierauslegung in der mhd. Literatur, der sich zwischen 1250 und ca. 1375 erstreckt. In der Spruchdichtung tauchen die Tierallegorien am Ende der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist die ‚Goldene Schmiede‘ Konrads von Würzburg zwar nicht die erste Mariendichtung, die Tierallegorien verwendet, aber die „im ästhetischen Sinne bedeutendste“.¹⁵ Auch der Minnesang vor Frauenlob kennt bereits Tiervergleiche, allerdings kommen diese nur vereinzelt vor.¹⁶

Frauenlob zitiert in seinem Werk, über alle von ihm bedienten Gattungen hinweg, Tierauslegungen, die entweder denen des ‚Physiologus‘ entsprechen oder solchen in dessen Art. Im Abgleich mit den Lemmata des Wörterbuchs zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe finden sich, inklusive derer in Lied 4, mindestens 19 entsprechende Belege.¹⁷ Nicht berücksichtigt sind hierbei die biblische Tierallegorese¹⁸ und Tierbilder, die als christliche Siglen fungieren.¹⁹ Verwiesen sei zunächst auf das Vorkommen einzelner Tierallegorien in einem Text oder einer Passage: In der Leichdichtung ist dies im ‚Marienleich‘ (Hydrus) und im ‚Kreuzleich‘ (Einhorn) der Fall.²⁰ Die Sangspruchdichtung weist aus dem ‚Physiologus‘-Bestand die Allegorie des Pelikans, des

¹⁴ Zur geistlichen Verwendung von Tiervergleichen in der deutschen Literatur zwischen 1100 und 1500 vgl. hier und im Folgenden Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 182–193. Schmidtkes Belegsammlung umfasst die Predigtliteratur, weitere geistliche bzw. geistlich-didaktische Werke, die Mariendichtung und die Sangspruchdichtung. Vgl. ergänzend die Belegsammlung bei Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 160–203. Henkel berücksichtigt auch profane Gattungen wie die Minne- und die Schwankdichtung und zudem die bildende Kunst.

¹⁵ Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 187. Vgl. Die Goldene Schmiede des Konrad von Würzburg, hrsg. von Edward Schröder, Göttingen ²1969. In der Folge als GS zitiert.

¹⁶ Vgl. die Belegstellen bei Eva B. Scheer, Ja muz ich sunder riuwe sin. Zu Frauenlobs Lied 4, in: Ja muz ich sunder riuwe sin. Festschrift für Karl Stackmann, hrsg. von Wolfgang Dinkelacker, Ludger Grenzmann und Werner Höver, Göttingen 1990, S. 170, Anm. 3.

¹⁷ Vgl. Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe, unter Mitarb. von Jens Haustein redigiert von Karl Stackmann, Göttingen 1990. Henkel verzeichnet bereits einen Großteil der Belegstellen. Vgl. Ders., Studien (wie Anm. 4), S. 167–203. Er erwähnt bezüglich der Phönix-Allegorie ein nicht existierendes Lied 17, V. 6. Vgl. ebd., S. 203. Möglicherweise liegt eine Verwechslung mit der Stelle III,17, V. 4 vor, die Henkel nicht verzeichnet. Er zählt auch einen Panther in einem Sangspruch auf, der seinerzeit noch Frauenlob zugerechnet wurde, inzwischen aber als ein Text des Jungen Meißners klassifiziert ist. Vgl. Der Junge Meißner, Sangsprüche, Minnelieder, Meisterlieder, hrsg. von Günter Peperkorn, München/Zürich 1982, II,1A, Vv. 5–7.

¹⁸ Vgl. beispielsweise Frauenlob, GA (wie Anm. 1), II,7, V. 1. Erwähnt wird hier Jonas im Wal (vgl. Jona 2,1), der vom Neuen Testament auf Christus bezogen wird (vgl. Mt 12,40). Zur Bibelallegorese in exegetischen und homiletischen Texten vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 69–86.

¹⁹ Vgl. beispielsweise Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,11, V. 33. Das *hirzgewige* (Hirschgeweih) steht hier als Zeichen für Christus. Vgl. Stackmann, Art. „hirzgewige“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 157.

²⁰ Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,9, V. 14 und II,10, 4. Zur Überlieferungsgeschichte der Hydrus- und der Einhorn-Allegorie im ‚Physiologus‘ vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 171 und S. 169f. Das Hydrus-Exemplar steht im ‚Marienleich‘ in Verbindung mit Hermelin und Wiesel oder in alternativer Lesart mit dem *hermelwiesel*. Vgl. hierzu Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 305 und S. 602f., Anm. 956 und 957.

Phönix und der Sirenen auf.²¹ Jenseits dieser Einzelzitate fallen zwei Passagen der Leichdichtung auf, die ebenfalls wie in Lied 4 direkt aufeinanderfolgend mehrere Tierallegorien zitieren. Im ‚Marienleich‘ vergleicht sich die Muttergottes mit den ‚Physiologus‘-Tieren Löwe, Phönix und Pelikan.²² Der Frauenpreis des ‚Minneleichts‘ reiht in einem längeren Abschnitt *noch süzer*-Vergleiche nacheinander, die auch zahlreiche Tiermetaphern beinhalten. Fünf davon entsprechen Allegorien des ‚Physiologus‘ (Löwe, Einhorn, Adler, Phönix und Panther), ein zitiertes Leoparden-Exempel entstammt anderen Quellen.²³ Vier weitere, nacheinander erwähnte Tiere (Salamander, Chamäleon, Maulwurf und Hering) stellen keine Tierexempel dar, sie stehen für die vier Elemente (Feuer, Luft, Erde und Wasser).²⁴ Ebenso wenig dürften die Bilder eines sich nach Schatten sehenden Löwen und einer Biene (*honiktrage*) zitierte Exempel sein, sondern empirisches Wissen wiedergeben.²⁵

Die Tierserie in Lied 4 ist bereits seit Längerem Gegenstand mediävistischer Untersuchungen. In der neueren Forschung setzt sich zunächst Manfred Eikermann mit ihrer Todesmetaphorik auseinander,²⁶ wird aber von Eva B. Scheer für dunkle und unkonkrete Aussagen kritisiert. Sie widmet Lied 4 eine ausführliche Interpretation, in der sie die Tierallegorien und deren Todesmotiv als Metaphern für den Minneschmerz deutet.²⁷ Auf Scheers Arbeit gründend sieht Ralf-Henning Steinmetz neben einer minneweltlichen auch eine geistliche Lesart gegeben.²⁸ Im Besonderen liest er die Tiervergleiche als eine Bezugnahme auf die ‚Martina‘ Hugos von Langenstein: „Hinter dem lyrischen Ich,[...] werden die erlösungsbedürftigen Sünder [dieser] Märtyrerlegende sichtbar[...].“²⁹ Die Tiervergleiche stellen demnach oszillierende Metaphern dar, da sie eine Gleichzeitigkeit von minneweltlichen und religiösen Bezügen schaffen. Die Ambivalenz der Tiermetaphern betont auch Susanne Köbele. Sie legt eine reichhaltige Monografie vor,

²¹ Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), VII,*7, Vv. 2–10; XIII,14, Vv. 1–4; IV,16, V. 12. Zur Stoffgeschichte der Pelikan- und der Sirenen-Allegorie im ‚Physiologus‘ vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 194f. und S. 173.

²² Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,12, Vv. 14–19.

²³ Vgl. ebd., III,17 und 18, Vv. 9–11. Die zitierten drei Sprünge des Leoparden sind dem ‚Physiologus‘ fremd, sie finden sich in geistlicher Deutung in mehreren Texten. Vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 328f.

²⁴ Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), III,18, Vv. 3–7. Vgl. ebd. den Kommentar auf S. 696 oder vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 185, Anm. 87.

²⁵ Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), III,16, V. 3 und 18, Vv. 1f.

²⁶ Vgl. Manfred Eikermann, Ahi, wie blüt der anger miner ougen. Todesmotivik und Sprachgestalt in Frauenlobs Lied 4, in: Wolfram-Studien X. Cambridger ‚Frauenlob‘-Kolloquium 1986, hrsg. von Werner Schröder, Berlin 1988, S. 169–178. Der Tagungsband in Folge zitiert als Wolfram-Studien.

²⁷ Vgl. Scheer, Ja muz ich (wie Anm. 16), S. 170–179. Zur Interpretation der Tierallegorien als Metaphern vgl. ebd., S. 178f. Zur Kritik an Eikermanns Interpretation vgl. ebd., S. 179, Anm. 26.

²⁸ Vgl. Ralf-Henning Steinmetz, Weltlich-geistliche Tierallegorese in Frauenlobs Lied 4, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 153 (2001), S. 260–279.

²⁹ Ebd., S. 275. Vgl. Hugo von Langenstein, Martina, hrsg. von Adelbert von Keller, Stuttgart/Tübingen 1856. Reprint: Hildesheim/New York 1978. Online verfügbar unter <https://archive.org/details/martina01lang-goog/page/n9/mode/2up>.

die sich auf die sieben Minnelieder Frauenlobs fokussiert. Darin richtet sie einen sehr detaillierten Blick auf die syntaktischen Bezüge und der daraus resultierenden Semantik. Offene, vage und teils widersprüchliche Bedeutungsstrukturen arbeitet sie so in Lied 4 heraus.³⁰ Das ‚Handbuch Frauenlob‘ streift Lied 4 unter Bezugnahme auf Köbele und Steinmetz in zwei Beiträgen.³¹ Annette Gerok-Reiter und Sabine Obermaier betonen übereinstimmend die experimentelle Bearbeitung der Tiermetaphern. Sie sehen darin Beispiele für eine Frauenlob spezifische Art des ‚Blümens‘,³² deren Resultat ambige, schwer fassbare Metaphern sind. Stephanie Mühlenfeld geht in ihrer Monografie der Frage nach, in welchen Diskursen und mit welchen Konzepten das Panther-Motiv in die mittelalterliche Kunst und Literatur eingebettet ist.³³ Ihre Analyse nimmt sich auch des Panther-Vergleichs in Lied 4 an, bei dem sie nicht die heilsgeschichtlich gedeutete Naturkunde des ‚Physiologus‘ und dessen positives Panther-Bild aufgerufen sieht, sondern älteres naturkundliches Wissen, das dem Panther auch negative Eigenschaften zuschreibt.

Köbele erwähnt in ihrer Interpretation von Lied 4 dessen engen Kontakt zum ‚Marienleich‘.³⁴ Diesen Hinweis gehe ich mit der vorliegenden Arbeit nach und möchte darüberhinausgehend aufzeigen, dass sich erst in Gegenüberstellung zum Leich eine alle fünf Strophen einschließende Lesart von Lied 4 herausarbeiten lässt. Diese Interpretation setzt voraus, dass der ‚Marienleich‘ vor Lied 4 entstanden sein muss. Die Überlieferungslage zum Werk Frauenlobs ist schwierig und erlaubt hierfür keine Belege.³⁵ Es wurde in der Forschung aber „nicht unplausibel“³⁶ argumentiert, den ‚Marienleich‘ dem Frühwerk zuzurechnen. Parallel dazu vermutet Burghart Wachinger hinsichtlich der einzigen Quelle für Lied 4, der Weimarer Liederhandschrift (F),³⁷ dass mit dieser „eine Sammlung des späteren Frauenlob [vorliegt], in die natürlich

³⁰ Vgl. Susanne Köbele, *Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung*, Basel/Tübingen 2003. Köbele wendet sich in zwei ausführlicheren Betrachtungen Lied 4 zu. Vgl. ebd., S. 90–93 und S. 148–158.

³¹ Vgl. *Handbuch Frauenlob*, hrsg. von Claudia Lauer und Uta Störmer-Caysa, Heidelberg 2018. In Folge zitiert als *Handbuch*. Vgl. dort die Beiträge Annette Gerok-Reiter, *Minnelieder*, S. 77–105 und Sabine Obermaier, *Frauenlob und der ‚Geblünte Stil‘*, S. 147–169. Gerok-Reiter erwähnt Lied 4 auf S. 88, Anm. 46 und S. 102. Obermaier erläutert auf S. 162f. eine Passage aus Lied 4.

³² Der ‚Geblünte Stil‘ bezieht sich auf Texte des 13. und 14. Jahrhunderts, die „in dichter und auffälliger Weise mit rhet[orischen] Figuren ausgestattet sind.“ Gert Hübner, Art. „Geblünte Rede“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart 2007, S. 264.

³³ Vgl. Stephanie Mühlenfeld, *Konzepte der ‚exotischen‘ Tierwelt im Mittelalter*, Göttingen 2019.

³⁴ Vgl. Köbele, *Lieder* (wie Anm. 30), S. 149–152.

³⁵ Vgl. Burghart Wachinger, *Handschriften und Editionen*, in: *Handbuch* (wie Anm. 31), S. 3–12.

³⁶ Jens Haustein, *Leichdichtung*, in: *Handbuch* (wie Anm. 31), S. 30.

³⁷ Vgl. Köbele, *Lieder* (wie Anm. 30), S. 21 und 24. Vgl. bei Frauenlob, GA (wie Anm. 1) die Quellenhinweise im Kommentar, S. 1030–1032 und die Darstellung der Überlieferungsverhältnisse zu F in ebd., S. 37–48.

auch einzelne frühere Texte [...] aufgenommen worden sein mögen“.³⁸ Betont sei auch die herausragende Stellung des ‚Marienleichs‘ im Werk Frauenlobs. Diese spiegelt sich in einer vergleichsweise breiten Überlieferung wider³⁹ und nicht zuletzt darin, dass Heinrich von Meißen schon zu Lebzeiten bestehender Beinamen *Vrowenlop* wohl (auch) sein erfolgreichstes Werk programmatisch aufgreift – eben das Lob ‚Unserer Lieben Frau‘.⁴⁰ Es lässt sich daher annehmen, dass zeitgenössische Rezipientinnen und Rezipienten des später in nur einer Handschrift überlieferten Lieds 4 sehr wahrscheinlich bereits zuvor mit dem berühmten ‚Marienleich‘ in Kontakt gekommen sein sollten.

Was aus der Handschrift F hervorgeht, ist die gemeinsame Überlieferung von Lied 4 und ‚Marienleich‘.⁴¹ F weist zwei Abschriften von Lied 4 auf. Die erste (Strophe 257–261) steht in einem Abschnitt zusammen mit Texten verschiedener Gattungen zum Thema Minne (u.a. auch dem ‚Minneleich‘), die zweite Abschrift (Strophe 374–378) präsentiert Lied 4 in einer Reihe von Minneliedern, auf die der ‚Marienleich‘ und der ‚Kreuzleich‘ folgen. Steinmetz sieht damit für Lied 4 bereits in der Überlieferungssituation Anknüpfungspunkte gegeben für eine „mehrfache, erst weltliche, dann geistliche und schließlich beide Bereiche verbindende Lektüre“.⁴² Zwar ist F erst im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden, Wachinger geht aber von einer wesentlich älteren Vorlage aus, einer ‚Schulsammlung‘, „die noch unter dem Eindruck des Meisters nicht allzu lange nach seinem Tod“⁴³ entstand. Folgt man dieser Hypothese, lässt die Textanordnung in F durchaus Rückschlüsse auf eine (fast) zeitgenössische Rezeption von Lied 4 zu, in der geistliche und weltliche Lektüre eng beieinander liegen.

Die Interpretation von Lied 4 im Bezug zum ‚Marienleich‘ soll im Folgenden schrittweise nachvollziehbar werden. Im Fokus steht die rezeptionsästhetische Betrachtung der Tierallegorien.

³⁸ Burghart Wachinger, Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift. Zur Corpusüberlieferung von Frauenlobs Spruchdichtung, in: Ders., Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik, Berlin/New York 2011, S. 224. Erstpublikation: 1987.

³⁹ Vgl. Haustein, Leichdichtung (wie Anm. 36), S. 29.

⁴⁰ Vgl. Claudia Lauer und Uta Störmer-Caysa, Faszination Frauenlob – Eine Einführung, in: Handbuch (wie Anm. 31), S. XVI f. Die Autorinnen merken an, dass der Beiname alternativ auch auf die mehrfache Gegenüberstellung der Bezeichnungen *wip* und *vrouwe* im Werk Frauenlobs Bezug nehmen könnte. Der oben zitierte Name *Vrowenlop* bezieht sich auf die urkundliche Erwähnung von 1299. Vgl. ebd., S. X. Zum marianischen Ehrentitel „Unsere Liebe Frau“ vgl. Karl Wittkemper, Art. „Ehrentitel“ in: Marienlexikon, Bd. 2, hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1989, S. 291.

⁴¹ Vgl. im Folgenden Steinmetz, Tierallegorese (wie Anm. 28), S. 261 f. Vgl. auch die GA gemäß Anm. 37.

⁴² Steinmetz, Tierallegorese (wie Anm. 28), S. 261.

⁴³ Wachinger, Von der Jenaer (wie Anm. 38), S. 224. „Nicht allzu lange nach 1323 könnte man sich die Vorstufe von F entstanden denken.“ Ebd., S. 225.

Inwieweit wurden sie vor ihrem christlich-hermeneutischen Hintergrund von Frauenlob bearbeitet, welche Funktion nehmen sie in unterschiedlichen Kontexten ein? Diesen Fragen wird zunächst innerhalb einer minneweltlichen Interpretation nachgegangen (vgl. Abschnitt 2). Die Metaphernfunktion der Tierexempel geht im Minnesang-Kontext aber nicht vollkommen auf. Mit Blick auf die im ‚Minneleich‘ zitierten Tierbilder wird deutlich, dass im Unterschied dazu die Tierallegorien in Lied 4 komplexer aufgebaute Zitate sind und teils rezeptionshemmend wirken. Insbesondere der Panther-Vergleich zeigt sich konfliktgeladen, was auch eine alternative, ästhetisch-spielerische Betrachtung nicht überzeugend aufzufangen vermag. Spätestens wenn das Sänger-Ich am Ende des Lieds unvermittelt die Last der Erbsünde beklagt, fordern die Tiermetaphern ihre ursprüngliche religiöse Verweisfunktion ein (vgl. Abschnitt 3). Dies legt eine geistliche Auslegung nahe. Einer entsprechenden zweiten Lektüre gelingt es allerdings nicht, die Minnesang-Elemente in Lied 4 gänzlich einzubinden (vgl. Abschnitt 4). Kurz sei auf die Möglichkeit eingegangen, Lied 4 als parodistisches Spiel mit Gattungsgrenzen aufzufassen (vgl. Abschnitt 5). Eine Interpretation, die in unbestimmter Vieldeutigkeit mündet, erscheint mir aber unbefriedigend. In einer textübergreifenden Betrachtung von Lied 4 und dem ‚Marienleich‘ lässt sich eine eindeutige Lesart herausarbeiten (vgl. Abschnitt 6). Hierbei sind die Tierallegorien im Leich von zentraler Bedeutung (vgl. Abschnitt 6.1), da anhand dieser das Sänger-Ich des Lieds und die Maria des Leichs in einen Dialog treten (vgl. Abschnitt 6.2). Die gattungsübergreifende Bezugnahme wird begünstigt von einer minnesangnahen Gestaltung des Leichs, der die Jungfrau Maria über weite Teile in sinnlich-erotischen Naturmetaphern als Geliebte darstellt (vgl. Abschnitt 6.3). Eine auffällige gattungsgeschichtliche Leerstelle des Leichs – es fehlt der zur Muttergottes betende Sünder (vgl. Abschnitt 6.4) – stützt darüber hinaus die These, das lyrische Ich in Lied 4 als menschlichen Gegenpart zur jenseitigen Maria des Leichs zu lesen (vgl. Abschnitt 6.5).

2. Minneweltliche Lesart von Lied 4

Lied 4 beginnt mit der ersten Strophe recht konventionell. Das Hauptthema des fünfstrophigen Lieds, der überwältigende Anblick der Minnedame,⁴⁴ trägt das lyrische Ich in einem Frauenpreis vor, der sich einer gängigen Naturmetaphorik bedient:⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Steinmetz, Tierallegorese (wie Anm. 28), S. 262.

⁴⁵ Vgl. Scheer, Ja muz ich (wie Anm. 16), S. 171. Zur Einordnung von Frauenlobs Lied in die Tradition der Ich-Lieder der Hohen Minne vgl. Gerok-Reiter, Minnelieder (wie Anm. 31). Hinsichtlich des Traditionsbezugs und der Abweichung zur Hohen Minne anhand der Natureingänge in Frauenlobs Liedern vgl. Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 47–116.

*Ahi, wie blüt der anger miner ougen,
den ich für alle ougenweide han erkorn.
Ir fire ist geboten sunder lougen
dem herzen und den sinnen min für allen zorn.
Ja muz ich sunder riuwe sin,
swenne ich an sihe die rosen und der liljen schin,
der ab ir liechten wangen durch die ougen min
gewaltiglichen brehet
unde drehet
zu dem herzen: ,la mich in!‘⁴⁶*

Die Geliebte sei eine *ougenweide*, ihre leuchtenden Wangen gleichen Lilien und Rosen, was den als reizvoll empfundenen Kontrast von Blässe und Röte evoziert.⁴⁷ Unübersehbar ist der spielerische Umgang mit der Augenweiden-Metapher, die Frauenlob durch den Ausdruck *anger miner ougen* („Weide meiner Augen“) in ihre Bestandteile zerlegt und dadurch die in ihrer wörtlichen Bedeutung erloschene Metapher wieder als solche sichtbar macht und dadurch remetaphorisiert.⁴⁸ Erwähnt sei dieses auffällige Wortspiel, da es sich im ‚Marienleich‘ ebenfalls findet (vgl. Abschnitt 6.2).

In der ersten Strophe herrscht eine positive Grundstimmung vor. Auf der Aussageebene feiert das Sänger-Ich die Schönheit der Minnedame. Doch die Realisierung des Lobs und die Darstellung der Freude erfolgt auf der Zeichenebene durch eine gehäufte Erwähnung von negativ besetzten Begriffen bzw. Emotionen. Wendungen wie *sunder lougen*, *für allen zorn* und *sunder riuwe* bekunden zwar die Vollkommenheit der Minnedame, doch deutet die Nennung von Leugnen bzw. Zweifel, Zorn und Kummer⁴⁹ bereits verdeckt auf ein ambivalentes Minneerlebnis hin. Ebenso verhält es sich mit dem Glanz der Wangen, der *gewaltiglichen* in die Augen des Sängers leuchtet. Wiedergegeben ist damit eine in der mhd. Dichtung verbreitete Idealisierung, wonach der adelige Körper selbst einen besonderen Glanz ausstrahlt. Als Attribut für „[a]delige Schönheit inkorporiert und transportiert [er] höfischen Wert und höfische Werte.“⁵⁰ Inhaltlich preist der Sänger also erneut die Tugendhaftigkeit seiner Geliebten,

⁴⁶ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,16.

⁴⁷ Vgl. Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 66f., Anm. 161.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 90–93.

⁴⁹ Die Wahrheitsbeteuerung *sunder lougen* beinhaltet das substantivierte nhd. ‚leugnen‘; vgl. Stackmann, Art. „lougen“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 221. Berücksichtigt man die Präposition *sunder* bietet sich als Übersetzung an: „Ihre Verehrung ist ohne Zweifel geboten.“ Stackmann setzt für *riuwe* in Lied 4 die Bedeutungsebene von ‚Schmerz‘ oder ‚Kummer‘ an; vgl. Ders., Art. „riuwe“, in: Ebd., S. 293, b.

⁵⁰ Armin Schulz, Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008, S. 242.

gleichzeitig schwingt auch hier eine negative Konnotation mit, die das Minneerlebnis mit Schmerz und Gewalt verbindet. Frauenlob greift hiermit ein gängiges Motiv des deutschen Minnesangs auf: Der Anblick der Geliebten bewirkt beim Sänger sowohl Freude als auch Leid.⁵¹

Indem der Glanz, der von der Minnedame ausgeht, als Personifizierung derselben um Einlass in das Herz des Geliebten bittet, eröffnet der Abgesang in Struktur und Motivik einen in der mhd. Dichtung konventionalisierten Minneprozess:⁵² Dieser beginnt mit der Wahrnehmung der Geliebten, die durch die Augen ins Herz des Sängers dringt. Initiiert wird so – was die nächste Strophe fortführt – eine zwang- und leidvolle Bindung. Die *frouwe* scheint nun das Seelenleben des Sänger-Ichs völlig eingenommen zu haben:

*Sie hat verwieret sich in minem mute,
ich mag nicht me, wan als sie wil, so muz ich leben.
Min sterben, min genesen treit die gute,
so kan sie beide liebe und leide mir ouch geben.
So lieb in al der werlte ein wip
wart nie geborn und wirt ouch nimmer zarter lip.
min freude, min trost und miner sorgen leitvertrip,
min lust, min meien ouwe,
herzen frouwe,
durch din güte gut du blib.*⁵³

Deutet die erste Strophe eine freud- und leidvolle Minneerfahrung nur leicht an, wird diese hier nun zum beherrschenden Thema. Die Bindung zeigt Phänomene der Minnegefangenschaft: Im ersten Stollen sieht sich der Minnesänger in einer als ohnmächtig empfundenen Einheit mit der Geliebten (*ich mag nicht me, wan als sie wil*). Im zweiten Stollen wird offen die Ambivalenz von *liebe und leide* benannt, in der Aussage gesteigert durch eine Metaphorik von Minnetod und -krankheit; sein *sterben*, sein *genesen* liegt in ihren Händen. Im Abgesang herrschen wieder überwiegend positive Töne vor. Der Sänger preist seine Minnedame in einem Überbietungstopos, der sie für alle Zeiten zur begehrenswertesten aller Frauen kürt.

⁵¹ Vgl. Scheer, Ja muz ich (wie Anm. 16), S. 171.

⁵² Vgl. hier und bzgl. der 2. Strophe den Abriss zur Minneprozess-Motivik bei Gert Hübner, Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone, Baden-Baden 1996, S. 34.

⁵³ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,17.

Blendet Frauenlob im Ausklang der zweiten Strophe die leidvolle Komponente des geschilderten Minneverhältnisses beinahe ganz aus, rückt er sie mit Beginn der dritten Strophe wieder ins Zentrum der Betrachtung. Mit dem gefährlich-verführerischen Panther setzt nun die eingangs erwähnte Serie von Tiervergleichen ein, die die zuvor verwendete Todesmetaphorik wieder aufnimmt. War *Min sterben[...]* *treit die gute* noch eine recht blasse Metapher, veranschaulichen die Tierallegorien nun weitaus eindringlicher den Minneschmerz.

Der Panther-Vergleich greift nicht nur inhaltlich, sondern bereits in einer formalen Zweiteilung die ‚Physiologus‘-Tradition auf:

*Sie tut mir als daz pantel bi den tieren:
dem volgens durch süzen smac in bitterliche not.
Ir spilndez angesichte kan sie zieren,
der schöne freuwe ich mich, die freude treit den tot.*⁵⁴

Im ersten Stollen wird zunächst von der Eigenschaft des Tieres berichtet (Der Panther verströmt einen süßen Duft, der Beutetiere anlockt), im zweiten folgt dann die Auslegung, die sich hier auf die Minnedame bezieht. Deren strahlendes (oder vergnügtes) Antlitz⁵⁵ sei für den Minnesänger ebenso verlockend wie für die Tierwelt der Geruch des Panthers. Bei der Wirkung des Wohlgeruchs weicht Frauenlob von der tradierten Allegorie ab. Ist der Panther gemäß des ‚Physiologus‘ als *figura Christi* positiv besetzt, erscheint er in Lied 4 als todbringender Verführer. Auf das kritische Potenzial einer solchen Umwertung gehe ich weiter unten ein (vgl. Abschnitt 3). Vorerst ist anhand eines solchen Eingriffs in die ‚Physiologus‘-Tradition festzuhalten, dass es Frauenlob bei der Verwendung der Tierexempel auf eine bestimmte Funktion ankommt: Die Tiervergleiche dienen als Metaphern für die Minneerfahrung des Sängers.

Die nachfolgende Adler-Allegorie stellt hierbei eine weitere Variation dar:

*Ich mag nicht volliglichen gesehen
in so trost gebende schöne, ez enmüze geschehen
ein vallen, als des aren kint der sunnen brehen
durch weichen blic tut sterben.*

⁵⁴ Ebd., XIV,18, Vv. 1–4.

⁵⁵ Vgl. die Übersetzung mit ‚strahlend‘ bei Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 91. Vgl. alternativ Stackmann, Art. „spilendic“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 338, der mit ‚vergnügt‘ übersetzt.

*solch verderben
git sie mir, des muz ich jehen.*⁵⁶

Zitiert wird die sogenannte Sonnen- oder Jungenprobe des Adlers, bei der dieser von seinem Nachwuchs nur diejenigen behält, die in die Sonne sehen können. Die tradierte heilsgeschichtliche Lesart der Jungenprobe setzt hierbei folgende Wertungen: positiv besetzt sind die Sonne, der Adlervater (beide stehen für Gott bzw. dessen Wirken) und die starken Adlerjungen (aufrechte Christen). Negativ belegt sind die Jungen mit dem *weichen blic*. Diese stellen die Sünder dar, deren Glaube zu schwach ist, als dass ihre Augen der göttlichen Prüfung standhalten. Diesem Muster folgen beispielsweise Bruder Hans' ‚Marienlieder‘ und die ‚Goldene Schmiede‘, dort lässt Maria (Adler) die Christen (Adlerjungen) prüfend in die Sonne blicken bzw. diese müssen Maria (Sonne) *mit trouwen* anschauen, auf dass sie nicht verstoßen werden.⁵⁷

Mit Blick auf die Forschungslage ist ein ‚Physiologus‘-Zitat hier eher unwahrscheinlich. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts verweisen Max Goldstaub und Richard Wendriner darauf, dass fast alle lateinischen und romanischen Bestiarien die Sonnenprobe kennen, sie aber dem ‚Physiologus‘ fremd ist.⁵⁸ Entsprechend diesem Befund sind unter den Quellen, die Dietrich Schmidtke zu dieser Adler-*proprietas* aufzählt, keine ‚Physiologi‘.⁵⁹ Nikolaus Henkel berücksichtigt in seiner Belegsammlung zum Adler-Exempel zwar zahlreiche bekannte ‚Physiologus‘-Versionen, diese berichten aber nicht von der Jungenprobe, sondern von anderen Eigenschaften.⁶⁰ Für Hilbert Weddige dagegen ist die Jungenprobe des Adlers in mittelalterlichen ‚Physiologi‘ vorhanden, er nennt hierfür allerdings keine Belege.⁶¹

Im Abgesang der 3. Strophe in Lied 4 vergleicht sich der Sänger nun mit einem Adlerjungen, der dem Anblick der strahlenden Sonne nicht standhält, und daher (was *vallen* nur verkürzt wiedergibt) vom Adlervater aus dem Nest geworfen in den Tod stürzt. Ebenso verhalte es sich

⁵⁶ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,18, Vv. 5–10.

⁵⁷ Zur Maria als Sonne vgl. Bruder Hansens Marienlieder, hrsg. von Michael S. Batts, Tübingen 1963, Vv. 4635–4640. Zur Maria als Adler vgl. Konrad von Würzburg, GS (wie Anm. 15), Vv. 1052–1125.

⁵⁸ Vgl. Max Goldstaub und Richard Wendriner, Ein toscanisch-venezianischer Bestiarius, Halle a.d.S. 1892, S. 384. Online verfügbar unter <https://archive.org/details/eintoscovenezian00golduoft/page/n3/mode/2up>. Die Autoren sprechen genauer gesagt vom „alten Physiologus“. Im Kontext ist damit der ‚Physiologus‘ in Unterschied zu Bestiarien gemeint, die sich aus ersterem entwickelt haben. Vgl. ebd., S. 1f. Zur Abgrenzung zwischen ‚Physiologus‘ und Bestiarium vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 62 oder vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 24.

⁵⁹ Vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 232f.

⁶⁰ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 192–194.

⁶¹ Vgl. Weddige, Mediävistik (wie Anm. 2), S. 74.

beim blendenden Anblick der *trost gebenden schöne*, der *verderben git*. Der Sänger kann sie „nicht unverwandt“⁶² ansehen. Im Rahmen des Dienst-Lohn-Modells im Minnesang stellt er damit sein beständiges Werben um die Frau in Frage und damit die zentrale Tugend der *staete*.⁶³ Auffallend ist, dass sich der Sänger – vor der Folie der tradierten Lesart der Allegorie – in die Rolle des Sünders begibt. Dieser Aspekt sei vorerst zurückgestellt. Hier soll die Betonung darauf liegen, dass Adler- und Panther-Vergleich die Freud-Leid-Erfahrung des Minnesängers spezifizieren. Sie bringen sie in eine zeitliche Abfolge: Auf Freude (Anblick der Minnedame) folgt Leid.

Die Gleichzeitigkeit von Freude und Leid vermitteln dagegen die beiden Tierallegorien der vierten Strophe:

*Ja singe ich als der swan, der gein dem ende
so süzen sang gewinnet, ein swinendez fro.
Sie tut mir als dem venix, den sin brende
in lust verbrennen, min gemüte lebet also.*⁶⁴

Schwan und Phönix, beide auf den Sänger hin ausgelegt, illustrieren ein lustvolles Sterben. War zuvor vom Sturz der Adlerjungen die Rede, werden hier im Gegensatz Sterbevorgänge thematisiert, die sich über eine längere Dauer erstrecken. Der Schwanen-Vergleich ist, wie eingangs erwähnt, dem ‚Physiologus‘ unbekannt, wird im Mittelalter aber ebenfalls heilsgeschichtlich gedeutet. Die antike Vorstellung des Schwans, der angesichts seines Todes zu einem süßen Singen anhebt, übernimmt Frauenlob unverändert: Das sich abzeichnende Ende des Schwans ist ein *swinendez fro*, eine allmählich schwindende Freude.⁶⁵

Der Phönix-Vergleich beschreibt ebenso einen andauernden wie lustvollen Sterbeakt. Anders als beim Schwanen-Vergleich erzielt Frauenlob diese Aussage aber erst dadurch, dass er aus der Stoffgeschichte des Phönix⁶⁶ einen bestimmten Aspekt herausgreift und diesen mit zusätzlicher Bedeutung versieht. Die Phönix-Legende besteht eigentlich aus drei Abschnitten: Nestbau, Selbstverbrennung im Nest und Wiederverwandlung aus der Asche. Der erste Abschnitt kommt in Lied 4 gar nicht vor. Der letzte Abschnitt, die Auferstehung, wird höchstens verdeckt mit *min*

⁶² Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 92.

⁶³ Zum Dienst-Lohn-Modell in der mhd. Minnekanzone vgl. Hübner, Frauenpreis (wie Anm. 52), S. 33f.

⁶⁴ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,19, Vv. 1–4.

⁶⁵ Vgl. Stackmann, Art. „vrô“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 439.

⁶⁶ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 202 und vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 377–380.

gemüte lebet also anzitiert. Verdeckt in dem Sinne, dass bereits die Verwendung von ‚leben‘ nach ‚verbrennen‘ im Kontext eines Phönix-Zitats eine Überwindung des Todes andeutet. Karl Stackmann liest allerdings *leben* an dieser Stelle nicht als Antonym zu ‚sterben‘, sondern im Sinne von ‚Lebensweise‘.⁶⁷ Köbele übersetzt den Vergleich mit dem Phönix auch dementsprechend: „Sie verbrennt mich, wie den Phönix die Flammen in Lust verbrennen, genauso ergeht es mir in meinem Inneren.“⁶⁸ Demnach erwähnt Frauenlob den Aspekt der Zurückverwandlung aus der Asche gar nicht. Übrig bleibt allein der Abschnitt der Selbstverbrennung, der zudem in auffälliger Weise als lustvoll beschrieben wird. Die Phönix-Legende kennt aber kein Verbrennen *in lust*, stehen doch die Flammen christologisch ausgelegt für die Marter, die Jesus vor seinem Tod erleiden musste.⁶⁹ Festhalten lässt sich, dass erneut eine Tierallegorie Verwendung findet, die von der traditionellen Auslegung abweicht. Anhand dieser Transformation wird deutlich, dass es Frauenlob auf eine Metapher für den Minneschmerz ankommt, die sowohl Freude als auch Leid thematisiert.

Stellt der Sänger bislang in der dritten Strophe sein beständiges Werben in Frage, bekräftigt er im Abgesang wieder seine *staete*:

*Swie we mir von ir ie geschach
und noch geschicht, doch ist sie miner freuden dach,
min balsemtor, min edeler stein für ungemach.
ei, minniglichez töten,
mit den nöten
sie min herze alrerst zerbrach.⁷⁰*

Bei allen Schmerzen, die seine Minnedame ihm zufügt, ist sie „doch der Inbegriff dessen, was beständige Freude sichern und Unheil abwenden kann.“⁷¹ Doch in den folgenden Versen nimmt Frauenlob wieder jede Eindeutigkeit zurück. In *minniglichez töten* sind Freude und Leid ineinander verschränkt, mit dem Bild vom gebrochenen Herzen ist am Ende von den Minneschmerzen die Rede, die eingangs noch relativiert wurden. Die kurze Reflexion des lyrischen Ichs hat sich im Kreis gedreht, es betont abermals die Ambivalenz der Minneerfahrung, bevor es in der fünften Strophe mit der Löwen-Allegorie den letzten Tiervergleich anstellt:

⁶⁷ Vgl. Stackmann, Art. „leben swV.“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 206, A3.

⁶⁸ Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 92. Hervorhebung durch den Verfasser.

⁶⁹ Vgl. beispielsweise Konrad von Megenberg, Das ‚Buch der Natur‘, hrsg. von Robert Luff und Georg Steer, Bd. 2, Tübingen 2003, S. 215. Im Folgenden zitiert als BdN.

⁷⁰ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,19, Vv. 5–10.

⁷¹ Scheer, Ja muz ich (wie Anm. 16), S. 177.

*Queme uz ir süzen munde ein wort geflozen,
daz tete mich von todes banden komen wider.
Recht als der lewe, der in des todes slozen
sin welf erschriet, daz sie lebendig werden sider,
So mag sie mich erquicken wol.⁷²*

Die zitierte Allegorie folgt der ‚Physiologus‘-Tradition: der Löwennachwuchs (vom Muttertier tot zur Welt gebracht) wird vom Löwenvater zum Leben erweckt, ebenso erhofft sich der Minnesänger eine Erlösung von *todes banden*, also von seinem Minneschmerz durch ein Wort der Geliebten. Im Detail zeigt sich, dass Frauenlob hier nicht in Gänze den deutschen oder fast allen lateinischen ‚Physiologi‘ folgt. Gemäß derer wäre es der Hauch des Löwenvaters, der die Jungen wieder lebendig werden lässt. Lied 4 gibt eine wirkungsmächtigere, zumeist jenseits des ‚Physiologus‘ tradierte Variante wieder, wonach es der Schrei ist, der Leben spendet.⁷³ Mit dem Löwen-Exempel verschiebt das Sänger-Ich die Freud-Leid-Relation seines Minneerlebnisses aufs Neue, sie kehrt sich nun ins Positive: Auf Leid folgt Freude. Eingeräumt wird aber lediglich die Möglichkeit den Minneschmerz zu überwinden, die im Konjunktiv vorgetragene Bitte (*Queme [...] daz tete*) hält die Spannung aufrecht.

Mit dem Abgesang vollzieht sich einmal mehr eine negative Wendung, das Sänger-Ich stellt nun sogar seinen Minnedienst in Frage:

*ei, selig wip, nu tun ich allez, daz ich sol:
mag nicht verfahren stetez herze triuwen vol,
wie sol ich danne gebaren?⁷⁴*

Angesichts der Erfolglosigkeit (*nicht verfahren*) seines beständigen, aufrichtigen Werbens (*stetez herze triuwen vol*) scheint das lyrische Ich erneut von seiner *staete* abzuweichen und wendet sich fragend direkt an die Angebetete (*ei, selig wip*): „Wie soll ich mich dann verhalten?“ Diese Ratlosigkeit kippt in den abschließenden Versen um in Resignation: *jung der jare / erbe ich alten angst zol.*⁷⁵ Einig ist sich die Forschung mit Stackmann, dass sich hier das

⁷² Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,20, Vv. 1–5.

⁷³ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 166 und die dortige Anm. 63.

⁷⁴ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,20, Vv. 6–8.

⁷⁵ Ebd., XIV,20, Vv. 9f.

lyrische Ich mit der Last der Erbsünde konfrontiert sieht.⁷⁶ Ungewöhnlich ist dieser Ausgang für ein Minnelied in zweifacher Hinsicht. Das Sängers-Ich hält in aller Regel trotz unerfüllter Werbung um die Geliebte an seinem *dienest* fest. Nur selten mündet die Klage über das Minneleid in Resignation.⁷⁷ Dass der Minnesänger in Lied 4 seine Aussichtslosigkeit zudem noch mit der Erbsünde in Verbindung bringt, lässt seine Reflexion sogar außerhalb des Minneszenarios treten. Es handelt sich, wie noch zu zeigen ist, um eine Schlüsselstelle bei der Analyse von Lied 4.

Festgehalten sei zunächst der Stand der oben erläuterten Lesart: Mit Scheer lässt sich sagen, dass die Tiervergleiche der letzten drei Strophen die ersten beiden inhaltlich fortführen. Auch anhand der Tierallegorien „zeichnet sich [...] das Ineinander von Frauenpreis und Artikulation des Zweifels an der uneingeschränkten Freude am Anblick der Frau ab.“⁷⁸ Alle Tiervergleiche sind Todesmetaphern, als solche illustrieren sie den Minneschmerz des Sängers-Ichs. Genauer betrachtet geben sie aber nicht nur dessen Leiderfahrung wieder, sondern zudem auch das ambivalente Verhältnis von Minnefreude und -leid. Die Metaphern durchlaufen in ihrer chronologischen Abfolge eine dreistufige Wandlung der Freud-Leid-Erfahrung: auf Freude folgt Leid, Gleichzeitigkeit von Freude und Leid, auf Leid folgt Freude. Am Ende einer weltlichen Deutung präsentiert sich Lied 4 als Minnelyrik, die ein konventionelles Thema – die Überwältigung des Liebenden durch den Anblick der Geliebten – in einer ungewöhnlichen Variation, im Gewand von Tierallegorien, zeigt. Ein minneweltlicher Fremdkörper bleibt allerdings die Thematisierung der Erbsünde. Aufgeworfen wird damit eine religiöse Bedeutungsebene, die zunächst unmotiviert wirkt. Um diesen offenen Ausgang aufzulösen, bedarf es eines zweiten Blicks auf die Tiermetaphern.

3. Rezeptionsästhetische Besonderheiten der Tierserie in Lied 4

Die Erwähnung des Sündenfalls am Ende von Lied 4 ist für Steinmetz ein kaum zu übersehendes Signal, „den Leser zu einer zweiten, auf die geistliche Dimension des Textes gerichteten Lektüre auf[zufordern“.⁷⁹ Die „geistliche Substruktur“⁸⁰ des Lieds zeichne sich aber bereits

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 1033. Vgl. Scheer, *Ja muz ich* (wie Anm. 16), S. 178 oder vgl. Steinmetz, *Tierallegorese* (wie Anm. 28), S. 265.

⁷⁷ Vgl. Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart 1995, S. 123.

⁷⁸ Scheer, *Ja muz ich* (wie Anm. 16), S. 178.

⁷⁹ Steinmetz, *Tierallegorese* (wie Anm. 28), S. 265.

⁸⁰ Ebd., S. 266.

zuvor anhand der Tierexempel ab. Zunächst schlicht aufgrund der hohen Bekanntheit der Tierbilder als religiöse Zeichen. Da die Tiervergleiche die tradierten Exempel verkürzt und teils verändert wiedergeben, werden die Rezipientinnen und Rezipienten zudem gezwungen, fehlende Bestandteile „zu ergänzen und sich [...] mit dem Verhältnis von geistlichen und weltlichen Bezügen auseinanderzusetzen [...]“. ⁸¹ Auf dieser Lesart Steinmetz' basierend lassen sich rezeptionsästhetische Besonderheiten der Tiermetaphern aufzeigen, die letztlich deren tradiertes geistliches Sinnpotenzial aktivieren.

Um die rezeptionsästhetischen Auffälligkeiten der Tiermetaphern besser nachvollziehen zu können, sei zunächst noch kurz auf die des ‚Minneleichts‘ eingegangen. Was diese von jenen in Lied 4 unterscheidet, ist der Umstand, dass sie semantisch klarer realisiert sind und sich so reibungslos in den dortigen Kontext einfügen. Der ‚Minneleich‘ illustriert den Frauenpreis entlang von *noch süzer*-Vergleichen, die u.a. auch Tiermetaphern beinhalten:

*Noch süzer dan des lewen welf ir vater quickendiger gelf,
noch süzer dan ein stolze meit in vlucht dem eingehürne,
Noch süzer dan dem adelar in siner muze ein brunne clar,
noch süzer dan dem fenice sin wandel nach der bürne,*

[...]
*Noch süzer dan dem lebartin
dri roubes gernde sprünge sin,
noch süzer dan dem pantier tut sins ruches fin,* ⁸²

Die sechs Vergleiche werden jeweils aus positiven *proprietates* der Tierexempel gewonnen: Die Erwähnung des Löwen bezieht sich wie in Lied 4 auf die Erweckung der eigenen Jungtiere. Der nachfolgende Vers deutet die besänftigende Wirkung einer Jungfrau auf das Einhorn an. Es ist die Voraussetzung dafür, dass es von der *meit* eingefangen werden kann. Gemäß der tradierten Hermeneutik steht die Allegorie für die Jungfrauengeburt, da nur Maria in ihrer Unbeflecktheit Christus gebären konnte. ⁸³ Der Adler-Vergleich zitiert verkürzt eine häufig tradierte Eigenschaft, wonach der Adler im Alter eine Quelle aufsucht. ⁸⁴ Über dieser steigt er dann empor, um sich so die Flügel vom Sonnenlicht entzünden zu lassen und daraufhin in die Quelle zu stürzen. Indem er diesen Vorgang dreimal vollzieht, verjüngt er sich. Auf die Verjüngung bezieht sich

⁸¹ Ebd., S. 267.

⁸² Frauenlob, GA (wie Anm. 1), III, 17 und 18, Vv. 9–11.

⁸³ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 169 und vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 269–271.

⁸⁴ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 192.

ebenso der *noch süzer*-Vergleich beim Phönix. Die nachfolgende Strophe evoziert die Allegorie des Leoparden, indem er seine Beute mit genau drei Sprüngen zu fangen versucht. Schmidtke sammelt zu diesem Exempel sowohl Texte, die es auf Christus als auch auf den Teufel beziehen.⁸⁵ Da sich das Leoparden-Zitat des ‚Minneleichs‘ in eine Serie ausschließlich positiver *noch süzer*-Vergleiche reiht, ist in diesem Zusammenhang eine christologische Anwendung naheliegend. Gleiches gilt für das stark verkürzt wiedergegebene Panther-Exempel, das sich auf den süßen Wohlgeruch konzentriert. In freier Abwandlung der Vorlage wird die angenehme Wirkung des Duftes hier auf den Panther selbst bezogen. Frauenlob zitiert somit sechs Tierallegorien, die traditionell auf Christus verweisen.

Im Unterschied zu den Tiermetaphern in Lied 4 wendet Frauenlob im ‚Minneleich‘ also eindeutig strukturierte Vergleiche an: traditionell positiv ausgelegte *proprietaes* illustrieren einen uneingeschränkt positiven Frauenpreis. Zwar bewahren sich die zitierten Tierallegorien weiterhin ihr ursprünglich religiöses Sinnpotenzial – zum einen, da sie dem Publikum als spirituelle Zeichen bekannt sind, zum anderen, da sich der Frauenpreis nicht nur weltlich, sondern auch mariologisch interpretieren lässt⁸⁶ – sie gehen aber unabhängig davon in einer primären Funktion als Überbietungstopos für die *süze* einer verehrten Frauenschönheit auf. Ob diese weltlich als die Minne selbst oder geistlich als die Jungfrau Maria interpretiert wird, hat keine rezeptionsstörende Wirkung auf die verwendeten *noch süzer*-Metaphern.

Drei Tiermetaphern des Lieds 4 sind dagegen bereits in ihrem Verhältnis zu den zugrundeliegenden Exempeln komplexer aufgebaut. Allein schon deshalb, da sie im Kontext eines minnesangtypisch ambivalenten Frauenpreises entsprechend als Freud-Leid-Metaphern fungieren. Erwähnt sei noch einmal das Phönix-Zitat in Lied 4, bei dem Frauenlob den Aspekt des Verbrennens, der traditionell negativ ausgelegt ist (Leiden Christi), auch positiv konnotiert (*in lust verbrennen*), während er das traditionell positive Element der Stoffgeschichte, die Verjüngung des Phönix (Auferstehung Christi), gar nicht erwähnt. Diese Eingriffe lassen sich noch funktional begründen; die Allegorie ist an den spezifischen Minnelied-Kontext angepasst, um eine passende metaphorische Aussage zu erzielen. Indem Frauenlob das Phönix-Zitat beim Feuertod abbricht und die Wiedererstehung aus der Asche verschweigt, dient der Phönix als Bild für eine Gleichzeitigkeit von Freude und Leid. Eine mögliche Überwindung der schmerzvollen Min-

⁸⁵ Vgl. Anm. 23 dieser Arbeit.

⁸⁶ Vgl. Haustein, Leichdichtung (wie Anm. 36), S. 44f.

neerfahrung illustriert erst der nachfolgende Löwen-Vergleich. Über die Eingriffe bei der Phönix-Allegorie lässt sich so gesehen noch widerspruchsfrei hinweglesen. Allerdings beginnt die Serie der Tiervergleiche mit der Panther-Allegorie, die sich – genauer betrachtet – zu einem rezeptionsästhetischen Stolperstein auswächst.

Die eingangs zitierte Passage aus dem ‚jüngeren Physiologus‘ zeigt exemplarisch das traditionelle christologische Panther-Bild des heilsgeschichtlichen Diskurses im Mittelalter. Neben dieser positiven Lesart existiert eine zweite zeitgenössische, die (auch) ein negatives Bild zeichnet. Der Wohlgeruch des Panthers und die davon ausgehende Anziehungskraft auf andere Tiere wird zuerst von Aristoteles erwähnt und von anderen antiken Autoren aufgegriffen.⁸⁷ Diese Traditionslinie zeigt den Panther u.a. als ein verführerisch-wildes Tier, das mit seinem Duft anderen Tieren eine tödliche Falle stellt. Auf dieser Eigenschaft beruht letztlich auch das entsprechende ‚Physiologus‘-Kapitel. Hier aber – unter Einfluss der von Isidor von Sevilla geprägten Vorstellung, dass der Panther allen Tieren bis auf den Drachen Freund sei – ins Gute gewendet, so dass aus dem gefährlichen Panther ein sanftmütiges Tier wird.⁸⁸ Neben dieser heilsgeschichtlichen Lesart des Panthers tradiert die mittelalterliche Naturkunde, u.a. über Albertus Magnus und Bartholomaeus Anglicus, parallel aber ebenso das ursprüngliche, (auch) negative Panther-Bild.⁸⁹ Gemäß der antiken, durch Plinius d.Ä. geprägten Panther-Vorstellung ist der Kopf des Tieres wild und wirkt abschreckend.⁹⁰ Daher verbirgt der Panther diesen zunächst, um die angelockte Beute in falscher Sicherheit zu wiegen, bevor er sie tötet. Genau dieses Konzept, das sich beispielsweise in Konrad von Megenbergs ‚Buch der Natur‘ wiederfindet, sieht Mühlenfeld in Lied 4 auf die Minnedame angewandt.⁹¹ Dieser Bezug sei möglicherweise ironisch zu lesen; während gemäß vorchristlich-antiker Naturkunde der Panther gezielt sein abschreckendes Haupt verbirgt, damit sein tödlicher Hinterhalt funktionieren kann, ist es in Lied 4 gerade der schöne Anblick der Minnedame, der den Tod bringt. Dass die Frau dem Sänger hierbei auch noch ein „vergnühtes Gesicht“ (*spilndez angesichte*) zeigt, lässt sie besonders grausam und perfide erscheinen.

⁸⁷ Vgl. Mühlenfeld, Konzepte (wie Anm. 33), S. 132–147. Vgl. auch Friedrich Lauchert, Geschichte des Physiologus, Straßburg 1889. Reprint: Genf 1974, S. 19. Siehe online unter URN: [urn:nbn:de:hbz:061:1-536882](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:061:1-536882).

⁸⁸ Vgl. Mühlenfeld, Konzepte (wie Anm. 33), S. 154f.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 148–161.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 142 und 144.

⁹¹ Vgl. hier und im Folgenden ebd., S. 197–199. Vgl. Konrad von Megenberg, BdN (wie Anm. 69), S. 182.

Diese Interpretation lässt sich überzeugend auf die Darstellung des Panthers in der 3. Strophe anwenden, dennoch ist davon auszugehen, dass für die mittelalterliche Rezeption immer auch die christologische Auslegung des ‚Physiologus‘ präsent war, zumal es sich um die wirkungsmächtigere handelt. So geben beispielsweise die von Schmidtke zusammengetragenen Belegstellen bis auf eine Ausnahme ein positives, meist auf Christus bezogenes Panther-Bild wieder.⁹² Auch Nigel Harris hält in seinem Abriss zur mittelalterlichen Panther-Rezeption fest, dass negative Auslegungen relativ selten sind.⁹³ Frauenlob selbst greift im ‚Minneleich‘, wie oben gezeigt, ebenso das positiv besetzte Panther-Bild auf.

Es ließe sich zudem noch ein größeres Konfliktpotenzial für die Panther-Darstellung in Lied 4 ausmachen. In vielen (lateinischen) ‚Physiologi‘ folgt auf das Panther-Exempel das ‚Anti‘-Kapitel des Wals. Diesem wird ebenfalls die Eigenschaft des süßen Atems zugeschrieben, allerdings mit tödlicher Wirkung auf andere Tiere. Der Walfisch bildet somit als *figura diaboli* das negative Gegenstück zum christologisch gedeuteten Panther.⁹⁴ Der Panther in Lied 4 nähme demnach die Eigenschaft seines teuflischen Widerparts an. Es ist aber fraglich, ob von diesem ‚Physiologus‘-Kapitel im deutschen Sprachraum eine starke Wirkung ausging. Die europaweit erfolgreiche lateinische ‚Version b‘ des ‚Physiologus‘ beinhaltet noch das Wal-Kapitel, allerdings fehlt es in der ‚Dicta-Version‘ und damit ebenso im ‚älteren‘ und ‚jüngeren Physiologus‘.⁹⁵ Schmidtke macht zumindest eine Belegstelle für den duftend-lockenden Wal aus: Brun von Schönebeck deutet in seinem ‚Hohen Lied‘ den diabolischen Wal interessanterweise mariologisch und damit positiv um.⁹⁶ Die Wirkungsgeschichte des ‚Physiologus‘-Wals ist im Ganzen wohl zu schwach, als dass er für die Auslegung von Lied 4 herangezogen werden sollte. Unabhängig davon lässt sich anhand der beiden oben erwähnten, mindestens miteinander konkurrierenden Panther-Diskurse argumentieren, dass Frauenlobs Zeitgenossinnen und Zeitgenossen nicht völlig reibungslos darüber hinweghören oder -lesen können, wenn vom traditionell

⁹² Vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 363–366. Zum Zuschnitt des untersuchten Textkorpus vgl. Anm. 14 dieser Arbeit. Zur Dominanz des positiven Panther-Bildes vgl. auch Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 151f., Anm. 391.

⁹³ Vgl. Nigel Harris, *gar süezen smac daz pantir hât*. Der Panther und sein Atem in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, in: *Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Frank Fürbeth (u.a.), Tübingen 1999, S. 70. Das Panther-Zitat in Lied 4 ist demnach eine der seltenen negativen Auslegungen. Vgl. ebd., S. 69f.

⁹⁴ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 149f. und S. 167, Anm. 65.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 150, Anm. 17. Henkels Belegsammlung beschränkt sich auf die Tierdarstellungen der ‚Dicta-Version‘, wodurch die Wirkungsgeschichte des Wal-Kapitels nicht berücksichtigt wird; vgl. ebd., S. 161.

⁹⁶ Vgl. Schmidtke, Tierinterpretation (wie Anm. 3), S. 263 (unter „Cetus“) und S. 582, Anm. 823. Vgl. Brun von Schönebeck, [Das Hohe Lied], hrsg. von Arwed Fischer, Tübingen 1893, Vv. 4085–4104. Eine alternative Online-Edition ist verfügbar unter http://mhgta.uni-trier.de/frameset.php?ses_id=b8bb1ebc59ede2c3c10ecbe91068a988&stat=TRUE&id=BRUN&pid=1.

auf Christus verweisenden Panther eine tödliche Gefahr ausgeht. Es entzweien sich die hermeneutische Tradition und die Bearbeitung in Lied 4 zu stark, als dass eine poetologische Rechtfertigung – beispielsweise die, wonach der gefährliche Panther des älteren naturkundlichen Diskurses eine passende Metapher für eine ambivalente Minneerfahrung bietet – restlos befriedigen könnte.

Wenn auf das Panther-Bild vier weitere, aus einem heilsgeschichtlichen Kontext bekannte Tiermetaphern folgen und am Ende des Lieds die Sündenfallerwähnung eine religiöse Dimension aufblitzen lässt, zeigt sich, dass die Lesart Mühlensfelds nicht über das ganze Lied hinweg trägt, da die achtsame ZuhörerIn oder der konzentrierte Leser mehrfach auf einen möglichen religiösen Zusammenhang aufmerksam gemacht wird. Spätestens der Schlussvers aktiviert die heilsgeschichtliche Tradition des Panther-Vergleichs und wirft damit die Frage auf, warum eine gängige Allegorie für Christus Not und Tod bringt?

Im Gegensatz zum Panther-Vergleich entspricht die nachfolgende Sonnenprobe der tradierten Form. Frauenlob betont in seinem Zuschnitt lediglich etwas auffällig das Nichtbestehen der Prüfung, was sich vorerst ästhetisch-funktional erklären lässt; als Dopplung zum Panther-Vergleich soll die Metapher erneut das Minneleid verdeutlichen, das der Anblick der vollkommenen Geliebten auslöst. Geht diese Allegorie für sich gesehen zunächst im Minnekontext auf, wird spätestens mit der letzten Strophe ihr religiöses Sinnpotenzial aktiviert. Wenn am Ende des Lieds unvermittelt statt eines Minnesängers ein Sünder spricht, stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang mit dem zuvor dargestellten Minneszenario. Die dadurch ausgelöste Suchbewegung findet einen Anhaltspunkt darin, dass das Sängers-Ich zuvor bereits (verdeckt) als Sünder gesprochen hat: Indem sich der Minnesänger mit den schwachen Adlerjungen der Sonnenprobe gleichsetzt, weist er sich als von Gott verworfener Sünder aus. In der Wirkung, die von der Erwähnung des ererbten *alten angest zol* ausgeht, wird die Adler-Allegorie zum Kippbild; war sie in der minneweltlichen Lesart lediglich eine Freud-Leid-Metapher, scheint nun wieder ihr tradiertes, geistliches Sinnpotenzial durch.

Ähnlich verhält es sich mit den nachfolgenden drei Tiermetaphern. Für sich gesehen fügen sich die Phönix-, Schwanen- und Löwen-Vergleiche zunächst reibungsfrei in ein minneweltliches Szenario, spätestens mit dem ungewöhnlichen und vor allem unvermittelten Sündenfallverweis werden sie wieder mit ihrem ursprünglichen Kontext konfrontiert. Die Erwähnung der Erbsünde als Ausgangspunkt der christlichen Heilserwartung macht rückwirkend auf die tradierte

heilsgeschichtliche Verweisfunktion der Tierbilder aufmerksam. Dem zeitgenössischen Publikum sind die Tierexempel als geistliche Sinnträger vertraut, gerade deshalb vollzieht sich das Umkippen der Vergleiche weg vom minneweltlichen Kontext hin zu ihrem „angestammten“ Platz fast von allein.

4. Geistliche Lesart von Lied 4

Indem Frauenlob in den letzten beiden Versen von Lied 4 die Erbsünde thematisiert, wird deutlich, dass zuvor anhand der Tierallegorien nicht nur im übertragenen Sinn von *tot* und *sterben* die Rede war. Sie stehen nun tatsächlich für die reale Todesgefahr bzw. gemäß mittelalterlich-christlichem Weltbild für die Drohung der jenseitigen Verdammnis.

Lied 4 in einem zweiten Durchgang nun in dieser Hinsicht geistlich zu interpretieren, heißt nicht, dass die Tierallegorien wie in der hermeneutischen Tradition direkt auf Gott, Christus oder Maria verweisen. Frauenlob aktiviert mit ihnen lediglich ihr geistliches, um das göttliche Erlösungsversprechen kreisende Bedeutungspotenzial und arrangiert es in einer dem Minnesang spezifischen klagenden Weise. Die Tiervergleiche liefern in einer zweiten, geistlichen Deutung somit ebenfalls Metaphern für eine Freud-Leid-Erfahrung. Sie zeigen das Sänger-Ich nun in einem Spannungsfeld zwischen Erlösung und Verworfenheit vor Gott.

Auch einer geistlichen Lesart offenbart sich die Serie der Tiervergleiche als eine durchdachte Abfolge: Zu Beginn steht die Auseinandersetzung des lyrischen Ichs mit der Sünde. Die Verführung (Panthergeruch) und die Gefahr, sich als Christenmensch nicht zu bewähren (Sonnenprobe des Adlers), verdeutlichen dessen existentielle Bedrohung. Danach folgt ein Transformationsprozess. Das langsame Sterben des Schwans und der Feuertod des Phönix zeichnen das Bild einer leidvollen Prüfung, in der das Sänger-Ich aber hoffnungsvoll dem Heilsversprechen entgegensieht (Singen im Sterben, lustvolles Verbrennen). Der Tod ist ihm nicht länger Bedrohung, es weiß um seine Errettung (Erweckung der Löwenkinder). So gesehen wenden die Tierallegorien den Erlösungs-Verdammnis-Konflikt in eine positive Richtung. Doch auch bei einer geistlichen Lesart setzen die Verse *jung der jare / erbe ich alten angest zol* einen resignierenden Schlusspunkt. Hofft das lyrische Ich, ans Ende der Tiervergleiche angelangt, es sei von der Last der Erbsünde durch das Heilsversprechen befreit, dominiert mit den letzten Versen die Einsicht, einem noch andauernden Konflikt ausgesetzt zu sein.

Eine geistliche Lesart vermag also die Tierallegorien, anders als im Minnelied-Kontext, mit dem Sündenfall-Verweis in Beziehung zu setzen. Allerdings erstreckt sich die eben skizzierte Interpretation allein auf die letzten drei Strophen und es stellt sich die Frage, worin der Bezug zu den ersten beiden Strophen besteht. Diese setzen sich aus typischen Motiven und Strukturelementen des Minnesangs zusammen wie Natureingang, Frauenpreis und Klage. Diese entziehen sich (vorerst) einer geistlichen Deutung. Die Strophen 16 und 17 des Lieds 4 stehen somit bislang noch zusammenhanglos neben dem heilsgeschichtlichen Horizont, den die Strophen 18 bis 20 eröffnen.

5. Ein Spiel mit Gattungsgrenzen

Alternativ wäre es auch möglich, in Lied 4 keinen Text mit harten Gattungsbrüchen zu sehen, sondern einen, der reich an subtilen, spielerischen Verflechtungen ist. Eine zentrale Rolle käme hierbei den Tierallegorien als Bindeglied zwischen minneweltlicher und geistlicher Thematik zu. Steinmetz beschreibt das Resultat folgendermaßen:

„In einem Raum, der durch die Koordinaten Sünde und Erlösung, Minne und Tod bestimmt ist, oszillieren die Bedeutungen der Tiervergleiche zwischen geistlicher und weltlicher Dimension und stellen so eine nicht greifbare und trotzdem unübersehbare Verbindung zwischen beiden Bereichen her.“⁹⁷

Konstitutive Elemente der Hohen Minne⁹⁸ gehen so fragile Verbindungen zum geistlich-heilsgeschichtlichen Bereich ein und eröffnen dementsprechend vielfältige, vage Bedeutungsmöglichkeiten. So gesehen spielt Lied 4 mit tradierten Formen. Bekannte Allegorien werden verfremdet, das Minneparadox taucht plötzlich in geistlichen Zusammenhängen auf, die Klagehaltung des Sänger-Ichs verlässt das Minneszenario und das subtil erotische Moment des Minnesangs trifft auf den biblischen Sündenfall.

Lied 4 birgt sicherlich solch ein parodistisch-spielerisches Potenzial, es lässt sich aber zudem eine Lesart herauskristallisieren, die die minnelyrischen Elemente in eindeutiger Weise mit der geistlichen Thematik zu verbinden vermag. Notwendig ist hierfür der Blick auf Frauenlobs ‚Marienleich‘, der formale Ähnlichkeiten und Überschneidungen zum Minnesang aufweist.

⁹⁷ Steinmetz, Tierallegorese (wie Anm. 28), S. 279.

⁹⁸ Vgl. beispielhaft das Konzept der Hohen Minne in Hübner, Frauenpreis (wie Anm. 52), S. 25–34.

Ein erster Bezug zum Leich lässt sich anhand der Tierallegorien ausmachen. Auf Basis der Interpretationen von Scheer und Steinmetz kommen den Tiervergleichen bereits zwei Funktionen zu; sie sind sowohl Metaphern für den Minneschmerz des Sängers-Ichs als auch für die Sündenangst eines (vorerst nicht näher verorteten) Sünder-Ichs. Hinzu kommt eine dritte Funktion; die Tierallegorien sind auffällige intertextuelle Signale, die werkimmanent auf den ‚Marienleich‘ verweisen.⁹⁹

6. Kontrast, Verweis und Dialog – Lied 4 vor dem Hintergrund des ‚Marienleichts‘

6.1. Tierallegorien im ‚Marienleich‘

Wie eingangs erwähnt, ist die ‚Goldene Schmiede‘ ein bedeutendes Zeugnis für Tierallegorien in der mhd. Mariendichtung. Konrad von Würzburg zitiert dort bereits dieselben Exempel wie Frauenlob in Lied 4, der mariologischen Einbettung entsprechend in religiöser Auslegung: Panther und Adler beziehen sich auf Maria, Phönix, Löwe und Schwan auf Christus.¹⁰⁰ Bei der ‚Goldenen Schmiede‘ handelt es sich, wie Steinmetz die Forschungslage zusammenfasst, um einen Text, „auf den Frauenlob in seinen mariologischen Dichtungen vielfach zurückgegriffen und angespielt hat“.¹⁰¹ Im ‚Marienleich‘ reiht Frauenlob analog mehrere Tiervergleiche aneinander, die er entsprechend derer der ‚Goldenen Schmiede‘ und im Gegensatz zu denen in Lied 4 (in eindeutiger Weise) spirituell auslegt. In Versikel 12 des Leichts vergleicht sich Maria mit drei Tieren, die allesamt ihre „Miterlöserschaft“¹⁰² innerhalb des Heilsgeschehens veranschaulichen:

*ich binz die stimme, do der alte leo lut
die sinen kint uf von des alten todes flut.
ich binz die glut,
da der alte fenix inne sich erjungen wolte.
ich binz des edelen tiuren pelikanes blut
und han daz allez wol behut.*¹⁰³

⁹⁹ Diese These ist nicht im Widerspruch zu verstehen zur Interpretation Steinmetz’, wonach die Tierallegorien auf die ‚Martina‘ Hugos von Langenstein verweisen; vgl. Anm. 29. Vorstellbar ist, dass von den Allegorien mehrere intertextuelle Verweise ausgehen.

¹⁰⁰ Vgl. Konrad von Würzburg, GS (wie Anm. 15). Die Tierexempel werden in der oben präsentierten Reihenfolge an diesen Stellen zitiert: Vv. 602–605, Vv. 1052–1125, Vv. 364–369, Vv. 502–511 und Vv. 976–989.

¹⁰¹ Steinmetz, Tierallegorese (wie Anm. 28), S. 266. Vgl. auch die dort in Anm. 11 erwähnte Forschungsliteratur. Vgl. auch Barbara Newman, Frauenlob’s Song of songs. A medieval German poet and his masterpiece, Pennsylvania 2006. Newman macht im ‚Marienleich‘ mindestens 20 Anspielungen auf die ‚Goldene Schmiede‘ aus, vgl. ebd., S. 113. Vgl. ebd. im Einzelnen die Quellenhinweise im Kommentar, S. 175–218.

¹⁰² Gerhard M. Schäfer, Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, Göttingen 1971, S. 4. Vgl. dort beispielhaft auch die Zusammenfassung der heilsgeschichtlichen Bedeutung Marias.

¹⁰³ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I, 12, Vv. 14–19.

Ähnlich wie bei Lied 4 zitiert Frauenlob äußerst verkürzt. Sehr verdichtet kommt aber auch hier der zentrale Aussagekern der jeweiligen Tierallegorie zum Vorschein. Die Eigenschaft des Löwen, seinen Nachwuchs vom Tod zu erwecken, entspricht der traditionellen ‚Physiologus‘-*proprietas* wie in Lied 4.¹⁰⁴ Die Rettung vor der *alten todes flut* ruft eine Assoziation mit der alttestamentarischen Sintflut hervor. In angedeuteter Weise hält somit die Beschreibung der Eigenschaft bereits die Auslegung parat; die Erlösung von der göttlichen Verdammnis. Der Phönix-Vergleich fokussiert im Gegensatz zu dem in Lied 4 den Aspekt der Neugeburt (*sich erjungen* in der *glut*). Bei der Pelikan-Allegorie begnügt sich Frauenlob mit wenigen Hinweisen. Doch im *blut* des *edelen* konzentriert sich für sein Publikum bereits die gesamte Allegorie. Es weiß sie mühelos zu vervollständigen: Am dritten Tag reut es den Pelikan, zuvor seinen Nachwuchs getötet zu haben, er öffnet seine Seite und vergießt sein Blut über die Jungen, die hierauf wieder zum Leben erwachen.¹⁰⁵ Alle drei Vergleiche verweisen somit auf den Opfertod Christi und dem damit verbundenen Erlösungsversprechen.

Maria ist bei allen drei Vergleichen das Medium:¹⁰⁶ Sie ist die *stimme* des Löwen, die *glut* bei der Phönix-Verbrennung und das *blut* des Pelikans. Die Positionierung Marias als Medium im Heilsgeschehen lässt sich in verschiedener Hinsicht deuten. Primär in Hinblick auf die Jungfrauengeburt. Vers 19 fasst dementsprechend das durch die Metaphern illustrierte heilsgeschichtliche Wirken zusammen: *daz allez hat sie wol behut*. Gemeint ist die Menschwerdung Gottes in Christus durch Marias Gottesmutterschaft. Angedeutet findet sich darüber hinaus auch die „in der mariologischen Tradition verankerte Rolle der Mittlerin (*mediatrix*) für den erlösungsbedürftigen Menschen.“¹⁰⁷ Diese Position sieht Steinmetz in Strophe 20 des Leichs dargestellt, in der Maria von sich sagt: *zwischen menscheit unde gote / sten ich rechte mitten uf der marke*.¹⁰⁸ Indem Maria sich anhand der Tierallegorien bildlich als vermittelndes Element präsentiert, bringt sie damit sicherlich auch im übertragenen Sinn die in der hochmittelalterlichen Marienverehrung intensivierte Vorstellung der Gottesmutter zum Ausdruck, wonach diese „Mittlerin [ist] zwischen dem Sünder und richtendem Gott“.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Die Übersetzung der Stelle ebd., I,12, Vv. 14f. vor allem in Bezug auf *lut* bleibt problematisch. Vgl. ebd., S. 635. Ludwig Pfannmüller leitet *lut* von *luejen* (nhd. ‚brüllen‘) ab. Vgl. Frauenlobs Marienleich, hrsg. von Ludwig Pfannmüller, Straßburg 1913, S. 100. In der Folge zitiert als Pfannmüller, Marienleich.

¹⁰⁵ Vgl. Henkel, Studien (wie Anm. 4), S. 195.

¹⁰⁶ Vgl. Pfannmüller, Marienleich (wie Anm. 104), S. 27 oder Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 109.

¹⁰⁷ Ralf-Henning Steinmetz, Liebe als universales Prinzip bei Frauenlob. Ein volkssprachlicher Weltentwurf in der europäischen Dichtung um 1300, Tübingen 1994, S. 58.

¹⁰⁸ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,20, Vv. 10f.

¹⁰⁹ Karl Stackmann, Magd und Königin. Deutsche Mariendichtung des Mittelalters, Göttingen 1988, S. 6.

Eine weitere Andeutung, die in den Tiervergleichen steckt, hat einen theologisch provokanten Charakter. Dass Frauenlob Maria als Medium im Heilsgeschehen zeigt, weckt Assoziationen mit der vermittelnden Funktion der trinitarischen Person des Geistes im Inkarnationswunder. Peter Kern nennt zahlreiche entsprechende Darstellungen der deutschen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts.¹¹⁰ Hierbei geht er auch auf Frauenlob ein, der im Flugton die Inkarnation wie folgt wiedergibt: *Got mit des geistes tjüste / den sun warf under ir brüste*.¹¹¹ Nach Kerns Interpretation liegt hier eine von Alanus ab Insulis geprägte Allegorie des Angelwurfs zugrunde, bei der Gott (Angler) seinen Sohn (Angelhaken bzw. Köder) in den Schoß der Jungfrau wirft. Frauenlob fügt hierbei auffallend, entgegen des tradierten Schemas, zusätzlich die Sendung durch den Geist hinzu (*tjüste* meint *tjost*, das ritterliche Lanzen Turnier¹¹²) und betont so das Wirken aller drei trinitarischen Personen.¹¹³ Während er also hier gezielt den Geist als Medium einbettet, ist es in den erwähnten Tiervergleichen des ‚Marienleichts‘ eben Maria, die als Medium auftritt. Und das in allegorischen Konstellationen, die ursprünglich jeweils nur die zwei trinitarischen Personen Gottvater und Gottessohn kennen: Der Löwenvater (Gott) erweckt mit seiner Stimme (Maria) den totgeborenen Nachwuchs (Christus) zum Leben; der alte Phönix (Gott) wandelt sich in der Glut (Maria) zum jungen Phönix (Christus); der Pelikan (Gott) belebt mit seinem Blut (Maria) wieder seine Jungen (Christus). Konzentriert sich die tradierte heilsgeschichtliche Auslegung dieser Tierallegorien auf die Auferstehung, verweisen die Zitate im ‚Marienleich‘ mit der Hinzufügung Marias gleichzeitig auch auf das Inkarnationswunder. Dieses kennt aber, wie erwähnt, in trinitarischen Darstellungen der mhd. Dichtung, inklusive Frauenlobs Flugton, eigentlich nur den Geist als Medium. Vor diesem Hintergrund deuten die Tiervergleiche an, was wenige Verse weiter unten das weibliche Sprecher-Ich wörtlich ausdrückt: *ich got, sie got, er got*.¹¹⁴ Damit setzt sich Maria, wie es Steinmetz formuliert, in einer „zur Quaternität erhöhten Dreifaltigkeit“¹¹⁵ mit Gott gleich. Christoph Huber ist mit seiner Interpretation vorsichtiger, er betont unklare pronominale Bezüge, kommt aber zu einem ähnlichen Fazit: bestimmte Textstellen des Leichts, u.a. die zitierte, „suggerieren die Divinisierung Marias.“¹¹⁶

¹¹⁰ Vgl. Peter Kern, *Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters*, Berlin 1971, S. 27–48. Biblische Grundlage hierfür bilden Lk 1,35 und Mt 1,20.

¹¹¹ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), VI,1, Vv. 11f.

¹¹² Vgl. Stackmann, Art. „tjost“, in: *Wörterbuch* (wie Anm. 17), S. 366.

¹¹³ Vgl. Kern, *Trinität* (wie Anm. 110), S. 38–44.

¹¹⁴ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,12, V. 33.

¹¹⁵ Steinmetz, *Liebe* (wie Anm. 107), S. 59, inklusive Anm. 7. Vgl. auch Newman, *Song* (wie Anm. 101), S. 194f.

¹¹⁶ Christoph Huber, *Frauenlob als Theologe und Philosoph*, in: *Handbuch* (wie Anm. 31), S. 127.

Was lässt sich nun anhand der Bearbeitung der Tierallegorien im ‚Marienleich‘ festhalten? Einerseits präsentiert Frauenlob im Unterschied zu Lied 4 die Vergleiche traditionskonform. Sie bewahren die ursprüngliche religiöse Verweiskfunktion, sie fungieren ausschließlich als positiv besetzte Zeichen: die Allegorien transportieren weiterhin den Erlösungsgedanken. Auch die Tiere selbst, *leo*, *fenix* und *pelikan*, bleiben Sinnbilder für Gott und deren Jungtiere/verjüngte Version Sinnbilder für Christus. Andererseits fügt Frauenlob Maria derart exponiert als Medium in die Allegorien ein, dass er nicht nur gängige Rollenbilder aufruft (Muttergottes, Beistand beim jüngsten Gericht), sondern die Jungfrau theologisch überhöht an Stelle des Geistes in die Dreifaltigkeit aufzunehmen scheint.

6.2. Verweise zwischen Lied 4 und dem ‚Marienleich‘

Der ‚Marienleich‘ reiht wie Lied 4 und ‚Minneleich‘ mehrere Tiermetaphern aneinander. Weitere Gemeinsamkeiten mit den Allegorien des ‚Minneleichs‘ bestehen darin, dass nur positive *proprietates* zitiert werden und diese in ihrer primären Metaphernfunktion innerhalb der Leichdichtung aufgehen – in dem Fall in der Darstellung Marias als Miterlöserin im Heilsgeschehen. Die Tierbilder in Lied 4 zitieren hingegen, teilweise in einem komplexen Verhältnis zur zugrundeliegenden Allegorie, sowohl positiv als auch negativ besetzte *proprietates* bzw. werten diese entgegen der tradierten Auslegung negativ um. Die Konnotationen, die der Panther-Vergleich hervorruft, changieren zwischen einer ursprünglichen vorchristlichen, bereits von vorne herein negativen Deutung als wildes Tier und einer christologischen, die Lied 4 aber gewissermaßen ins Diabolische verkehrt. Beim Adler-Vergleich liegt die Betonung auf dem Nichtbestehen der Sonnenprobe und damit, vor der heilsgeschichtlichen Folie des Exempels, nicht auf dem Erlösungsversprechen, sondern auf der drohenden Verdammnis. Schwanen- und Phönix-Vergleich illustrieren positive wie negative Aspekte, im ersten Fall in Tradition der bekannten Allegorie, im zweiten abweichend davon. Die Löwen-Allegorie zitiert die positiv belegte *proprietat* der Erweckung, formuliert diese aber im Konjunktiv, was der Metapher wiederum eine gewisse Dramatik verleiht im Vergleich zu den semantisch eindeutigen Umsetzungen des Löwen-Exempels im ‚Marienleich‘ und im ‚Minneleich‘. Im Gegensatz zu den besprochenen Tierbildern in der Leichdichtung gehen die zitierten Exempel in Lied 4 nicht in einer textimmanenten Metaphernfunktion auf, weder in einer minneweltlichen noch in der erläuterten geistlichen Lesart. Frauenlob formuliert entlang der Tierbilder konfliktreiche Verweise zur Heilsgeschichte und damit zum konstitutiven Hintergrund des ‚Marienleichs‘: evoziert werden ein notbringender

Christus-Panther, ein lustvoll leidender Christus-Phönix und es spricht ein Sänger-Ich, das sich im Bild des schwachen Adlerkinds als Sünder offenbart.

Das Verhältnis zwischen den Tiermetaphern in Lied 4 und im ‚Marienleich‘ lässt sich demnach wie folgt beschreiben: Eine auffällige formale Gemeinsamkeit (eben die Verwendung mehrerer Tiermetaphern mit geistlichem Sinngehalt) bei gleichzeitigem semantischen Kontrast zwischen Lied und Leich – im Lied finden sich teils traditionsabweichende, teils umwertende Zitate sowohl positiver als auch negativer *proprietaes*, im Leich dagegen affirmative, traditionskonforme Zitate ausschließlich positiv besetzter *proprietaes* – schafft einen spannungsgeladenen Bezug zwischen den in beiden Texten verwendeten Tierallegorien. Beiden Tierserien wiederum gemeinsam ist, dass sie selbst jeweils mit religiösem Konfliktpotenzial angereichert sind (negative Umdeutung einer Christus-Allegorie im Lied, theologisch überhöhte Darstellung Marias im Leich). Diese auffällige Gemengelage von Kontrast und Übereinstimmung lässt sich als textübergreifende Bezugnahme beider Tierserien aufeinander lesen.

Geht man dieser Spur nach und schaut sich die Realisierung der Allegorien in der jeweiligen Ich-Rede an, wird der Bezug geradezu zum Dialog. Das Sänger-Ich in Lied 4 beendet die Reihe der Tierexempel mit dem Löwen-Vergleich, anhand dessen es seine Hoffnung auf Erhörung durch das *wip* formuliert: *Queme uz ir süzen munde ein wort geflozen, [...] Recht als der lewe[...]*. Worauf das weibliche Sprecher-Ich des ‚Marienleichs‘ mit dem ersten Tierbild seiner Serie zu erwidern scheint: *ich binz die stimme* des alten Löwen.

Direkt im Anschluss an die Tierserie antwortet Maria ein zweites Mal auf die Ich-Rede in Lied 4. Dieses Mal nicht nur im rein geistlichen, sondern zusätzlich in einem sinnlich-erotischen Kontext. Denn ebenso wie im Minnelied zeichnet sich bei Frauenlobs ‚Marienleich‘ immer auch eine solche Sinnebene ab (vgl. Abschnitt 6.3). In Naturmetaphern offenbart Maria ihre „Empfänglichkeit“:

*Ich binz ein wurzenreicher anger,
min blumen, die sint alle swanger,
ir saffes brehender smac vil gelwer varwe treit.
ei, welch ein flüzzig, zinsig bach
die blumen min durchfiuchtet, daz sie stan nach wunsche entsprungen.*¹¹⁷

¹¹⁷ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I, 12, Vv. 20–24.

Die Jungfrau vergleicht sich mit einer fruchtbaren („wurzelreichen“), üppig blühenden Wiese, auf der honig-schwangere, saftig-duftende Blumen stehen. Dieser mit einem segensreichen Bach ausgestattete *locus amoenus* versinnbildlicht, spirituell gedeutet, die tugendhafte Vollkommenheit Marias.¹¹⁸ Parallel entfaltet sich auch eine sinnlich-sexuelle Symbolik.¹¹⁹ Und im Rahmen dieser erwidert das Selbstlob des weiblichen Ichs im ‚Marienleich‘ (*Ich binz ein [...] anger*) den Frauenpreis des männlichen werbenden Ichs in Lied 4 (*Ahi, wie blüt der anger [...]*).

Dass die Verwendung der *anger*-Metapher kein Zufall ist, zeigt der Beginn des ‚Marienleichs‘, an dem ein Seher¹²⁰ (das andere lyrische Ich des Leichs) wie folgt über Maria spricht:

*Ei, ich sach in dem trone
ein vrouwen, die was swanger.
die trug ein wunderkrone
vor miner ougen anger.*¹²¹

Der Visionär gibt die Augenweiden-Metapher, wie der Minnesänger im Anfangsvers von Lied 4, in auffälliger Weise nicht mit dem gängigen Kompositum *ougenweide* wieder, sondern als Genitivkonstruktion, wodurch die Metapher eine besondere Betonung erfährt. Dieser fast schon manierierte Umgang mit der Augenweiden-Metapher ist im überlieferten Werk Frauenlobs auf diese beiden zitierten Fälle beschränkt, eben auf die erste Strophe des ‚Marienleichs‘ und den ersten Vers in Lied 4.¹²² Die Genitivverbindungen *miner ougen anger* und *anger miner ougen* heben sich zudem ab mit Blick darauf, wie zahlreich Frauenlob sonst auf die gebräuchliche Form *ougenweide* zurückgreift.¹²³ Der dreimaligen Verwendung von *anger* im Leich und im Lied kommt daher sicherlich Signalcharakter zu.

Dies lässt sich zudem in inhaltlich-funktionaler Abgrenzung zu den drei übrigen *anger*-Stellen im Werk Frauenlobs konsultieren. In Lied 5 ist der Begriff auch minneweltlich eingebettet, aber vergleichsweise unauffällig inmitten einer Aufzählung als Element eines Naturtopos: *Swaz meien lust gezierde / treit, walt, heide, anger, blumen glanz.*¹²⁴ Das Sangspruch-Œuvre zieht

¹¹⁸ Vgl. Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 109.

¹¹⁹ Im Detail beispielsweise in Bezug auf die *gelwe varwe* von Ruth Harvey herausgearbeitet: Vgl. Dies., *Gelwez Gebende – The ‘Kulturmorphologie’ of a Topos*, in: *German Life and Letters* 28 (1975), S. 265–269.

¹²⁰ Vgl. Stackmann, Magd (wie Anm. 109), S. 13 oder vgl. auch Haustein, Leichdichtung (wie Anm. 36), S. 31.

¹²¹ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,1, Vv. 1–4.

¹²² Vgl. Stackmann, Art. „anger“ und „ouge“, in: *Wörterbuch* (wie Anm. 17), S. 12 und S. 271.

¹²³ Vgl. ebd., Art. „ougenweide“, S. 271.

¹²⁴ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIV,25, Vv 1f. Vgl. auch Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 93–98.

zwei *anger*-Vergleiche in weltlichen Zusammenhängen. Der Lange Ton erzählt vom fiktiven König Wippeon, dessen *vreuden anger*¹²⁵ darin bestand, sich an Jungfrauen zu vergreifen und diese zu verstoßen, sobald sie schwanger wurden. Die „Anekdote“ dichtet im *wip-vrouwe*-Streit *wip* eine anstößige Etymologie an.¹²⁶ In abwertender Funktion taucht *anger* auch im Kurzen Ton auf. Im Rahmen einer Belehrung wird die Jugend in derben Worten gescholten: Sie sei wie ein dummes Schwein, das kotigen Boden (*daz hor*) für eine grüne Wiese hält.¹²⁷

Zurück zur anmutig-erhabenen Szenerie des ‚Marienleichts‘: Im Einstieg fungiert *anger* also nicht nur als Reim zu *swanger*, sondern vor allem als Verweis. Zunächst textimmanent; *anger* nimmt verkürzt vorweg, was Versikel 12 in einem größeren Strophenabschnitt zu einem sinnlichen *locus amoenus* ausbaut: Die Wiesen-Metapher als Bild für die „fruchtbare“ *vrouwe* bzw. die schwangere Maria. Das Signalwort *anger* setzt aber nicht nur die beiden zitierten Stellen des ‚Marienleichts‘ untereinander, sondern jeweils auch mit dem Natureingang des Lieds 4 in Verbindung.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Sprechakte in Versikel 12 des ‚Marienleichts‘ und in Lied 4 sich an zwei Stellen formal und inhaltlich aufeinander beziehen. Zum einen in der männlichen Bitte um Erhörung und deren weiblichen Erwiderung jeweils unter Verwendung der Löwen-Allegorie und zum anderen in der Übereinstimmung von Frauenpreis und weiblichem Eigenlob anhand der auffallend gesetzten *anger*-Metapher. Ein Dialog deutet sich an, der sowohl die minneweltliche als auch die geistliche Thematik von Lied 4 berührt.

Bevor ich abschließend dieser inhaltlichen Auseinandersetzung nachgehe, seien zunächst noch einige Besonderheiten des ‚Marienleichts‘ erwähnt, die sich für die Gegenüberstellung mit Lied 4 als ergiebig erweisen.

¹²⁵ Ebd., V,104, V. 12. *anger* ist hier konjiziert, als Reim auf *swanger*.

¹²⁶ Vgl. Newman, Song (wie Anm. 101), S. 66. Vgl. auch die ausführlichere Darstellung bei Margreth Egidi, Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob, Heidelberg 2002, S. 260–277.

¹²⁷ Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), XIII,13, Vv. 3–6. Zu Frauenlobs Jugend-Lehrsprüchen vgl. Mark Victor Felker, A Topography of Virtue: Heinrich Frauenlob's Didactics, New Haven 1982, S. 277–285. Zur Übersetzung vgl. Stackmann, Art. „hor“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 162.

6.3. Die Maria des Leichs, eine minnesangnah präsentierte Geliebte

Frauenlobs ‚Marienleich‘ ist der Gattungstradition¹²⁸ insofern verpflichtet, als er die heilsgeschichtliche Bedeutung Marias als Gottesmutter und Mittlerin zwischen Gott und Sünder wiedergibt (vgl. Abschnitt 6.1). Gegenüber dieser traditionskonformen Rollengestaltung hebt Jens Haustein hervor, dass Maria aber insbesondere als Geliebte begegnet. Das zentrale Thema des Leichs ist die Darstellung der Inkarnation als Liebesverhältnis zwischen Maria und Gott.¹²⁹ Umgesetzt ist es anhand von Hohelied-Motivik, mit der 13 der insgesamt 20 Versikel durchzogen sind.¹³⁰ Die Forschung hat sich der Geliebten-Rolle Marias umfänglich angenommen.¹³¹ Darüber hinaus finden sich zusätzlich Passagen, die nicht dem biblischen Hohelied entstammen, die aber in Anlehnung daran Marias Wirken im Heilsgeschehen in sinnlich-erotischen Naturbildern wiedergeben. Der erwähnte *locus amoenus* (vgl. Abschnitt 6.2) ist ein Beispiel dafür. Während hier die sexuelle Sinnebene lediglich angedeutet ist, nimmt das weibliche Sprecher-Ich an anderer Stelle deutliche Worte in den Mund. Zu Beginn des 11. Versikels veranschaulicht Maria die Inkarnation sexuell-aggressiv mit der Metapher des Hammerwurfs:¹³² *Der smid von oberlande / warf sinen hamer in mine schoz. [...] er lag in mir und liez mich sunder arebeit. [...] ich slief bi drin, / des wart ich fruchtig.*¹³³ Daran angeknüpft sind Versatzstücke des Hohelieds: *min alter vriedel kuste mich, [...] do wart er junc, [...] er jach, min brüstel weren süzer dann der win, [...]*.¹³⁴ Offensichtlich ohne Tabu belegt ist die Geburt Christi als das

¹²⁸ Vgl. Jens Haustein, Art. „Leich“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. von Harald Fricke, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar, Berlin/Boston 2000, S. 398.

¹²⁹ Vgl. Jens Haustein, Leichdichtung (wie Anm. 36), S. 34.

¹³⁰ Vgl. vor allem Kurt Gärtner, Das Hohelied in Frauenlobs Marienleich, in: Wolfram-Studien (wie Anm. 26), S. 105–116. Auf S. 113f. listet Gärtner Entsprechungen zwischen Leich und Bibelstellen auf, worunter die Hoheliedstellen dominieren. Vgl. im selben Tagungsband auch Timothy R. Jackson, Erotische Metaphorik und geistliche Dichtung. Bemerkungen zu Frauenlobs ‚Marienleich‘, S. 80–86. Vgl. auch die umfangreichere Analyse der einzelnen Versikel bei Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 81–130.

¹³¹ Vgl. des Weiteren folgende Arbeiten: Stackmann, Magd (wie Anm. 109), S. 13–16; Steinmetz, Liebe (wie Anm. 107), S. 60f.; Susanne Köbele, Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs, in: Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, hrsg. von Christoph Huber, Burghart Wachinger und Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen 2000, S. 217–220, 224; Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 84–87; Gert Hübner, Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung, Tübingen 2008, S. 149–152; Huber, Frauenlob (wie Anm. 116), S. 123f.

¹³² Zur Herkunft der Metapher vgl. Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 105. Vgl. auch Huber, Frauenlob (wie Anm. 116), S. 123f., Anm. 60 und vgl. auch Sabrina Keim, Marienlob im Spätmittelalter. Studien zur Interferenz von poetologischer und theologisch-mariologischer Metaphorik, Stuttgart 2020, S. 90–102.

¹³³ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,11, Vv. 1–9.

¹³⁴ Ebd., I,11, Vv. 11–17. Vgl. Hld 1,1 und 4,10.

dargestellt, was sie nach christlicher Orthodoxie nicht sein kann, nämlich die Folge eines Beischlafs:¹³⁵ „Ich schlief bei dreien [dem dreifaltigen Gott] und wurde so schwanger; mein alter Geliebter [Gottvater] küsste mich und verjüngte sich so [Menschwerdung als Gottessohn]“. ¹³⁶

Um wieder den Bogen zu Lied 4 zu schlagen; Frauenlobs ‚Marienleich‘ stellt über weite Teile die Inkarnation in Bildern einer weltlichen Liebesbeziehung dar bzw. den Marienlob als weltlich-sinnlichen Frauenpreis. Das macht den Leich strukturell anschlussfähig hin zum Minnesang. Verstärkt wird diese Bezugnahme durch eine minnesangnahe Bildsprache und eine entsprechende Diktion. Die zuvor zitierten Stellen können hierfür beispielhaft herangezogen werden: Das mit *Ich binz ein wurzenricher anger* eingeleitete Selbstlob Marias bedient sich einer Naturmetaphorik, die, wie oben aufgezeigt, auf den Natureingang in Lied 4 verweist, aber bereits für sich genommen an einen *locus amoenus* oder Frauenpreis des Minnesangs erinnert. Mit dem Begriff *vriedel* im zitierten Abschnitt aus Versikel 11 verhält es sich ähnlich; im mariologischen Kontext bezeichnet er den *sponsus* des Hohelieds,¹³⁷ ruft aber parallel eine Assoziation mit dem Geliebten des Minnesangs auf. Im Ergebnis entsteht für Gert Hübner „eine Fusion von biblischer und höfischer Ausdrucksweise, die [...] den religiösen Liebesbegriff mit dem höfischen verschmilzt.“¹³⁸ Oder wie es Köbele formuliert: Die „Liebeshandlung zwischen Gott und Maria [wird] zugleich hoheliednah und minnesangnah erzählt“. ¹³⁹

Gleichwohl liegen zwei unterschiedliche Liebesverhältnisse vor, die in ihrem Kontrast eine spannungsreiche gattungsübergreifende Bezugnahme erzeugen. Im Minnesang muss die höfische Liebe in der Regel unerfüllt bleiben, da sie paradoxerweise „gleichzeitig ein ethischer Wert und eine verbotene Praxis“¹⁴⁰ ist. Die geistliche Liebe zwischen Maria und Gott im ‚Marienleich‘ dagegen, dargestellt entlang der Hohelied-Motivik, muss eine erfüllte sein, da sie ein Bild für die heilsgeschichtlich notwendige Geburt Christi ist. Frauenlob nutzt diese allegorische Lesart des Hohelieds,¹⁴¹ die dessen sinnlich-sexuellen Gehalt sanktioniert, allerdings gerade dazu,

¹³⁵ Vgl. Jackson, Metaphorik (wie Anm. 130), S. 83f. Vgl. auch Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 105.

¹³⁶ Haustein, Leichdichtung (wie Anm. 36), S. 32. Anmerkungen in eckigen Klammern durch den Verfasser.

¹³⁷ Vgl. Stackmann, Art. „vriedel“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 438.

¹³⁸ Hübner, Minnesang (wie Anm. 131), S. 151. Hübner bezieht sich hierbei auf eine kurze Analyse des 3. Versikels, sein Fazit ist aber auch auf die oben zitierten Stellen übertragbar.

¹³⁹ Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 86. Köbele folgert dies aus der Untersuchung der Naturmetaphern der Versikel 16, 19 und 20.

¹⁴⁰ Hübner, Frauenpreis (wie Anm. 52), S. 27.

¹⁴¹ Vgl. Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 7.

auffallend explizit eine geschlechtliche Liebe zu thematisieren, die im Minnesang (der Hohen Minne) nur angedeutet sein kann.

Frauenlobs ‚Marienleich‘ ermöglicht einen gattungsübergreifenden Bezug zum Minnesang nicht zuletzt auch über die offen gestaltete Figur der Maria. Realisiert ist sie anhand eines weiblichen lyrischen Ichs, das zwar klar als die Jungfrau Maria erkennbar ist, nicht aber explizit durch Nennung ihres Namens oder gängigen gattungstypischen Antonomasien als solche bezeichnet wird. So konstatiert Stackmann „das Fehlen von Ehrentiteln wie *maget*, *künegin* oder *himmelkeiserin*. Nicht einmal der Name Maria kommt in Frauenlobs Gedicht vor.“¹⁴² Das Seher-Ich nennt die Jungfrau zwar zumeist (in der kontrahierten Form von *maget*) *meit*,¹⁴³ aus dem Kontext wird deutlich, dass damit die Muttergottes gemeint ist, da dies aber an keiner Stelle explizit zum Ausdruck kommt, bewahrt sich *meit* auch seine allgemeine Bezeichnung für eine Jungfrau bzw. unverheiratete junge Frau.¹⁴⁴ Ähnliches gilt für die Anrede *vrouwe*, die das Seher-Ich insgesamt viermal verwendet.¹⁴⁵ Im Kontext ist die Gottesmutter gemeint, zugleich bleibt es aber auch eine allgemeine Anredeform, die (neben *wip*) die gängige Anrede der Geliebten im Minnesang impliziert.¹⁴⁶ Vor allem in Überbietungstopoi angewandt (*meit, aller meide; meit ob allen meiden; vil schöne ob allen vrouwen*)¹⁴⁷ lesen sich die Anredeformen *meit* und *vrouwe* im Leich immer auch als Adressaten eines weltlichen, minnesangnahen Frauenpreises.

6.4. Der Sünder fehlt – Beistand ohne vorherige Anrufung?

Noch ein weiterer Aspekt ist für die nachfolgende Betrachtung des ‚Marienleichs‘ in Bezug auf Lied 4 von Bedeutung: Nämlich der, dass im Leich das traditionelle Gebet um den Beistand Marias vor dem göttlichen Gericht fehlt,¹⁴⁸ wie es beispielsweise Konrad von Würzburg ans Ende der ‚Goldenen Schmiede‘ setzt.¹⁴⁹ Stattdessen bietet sich bei Frauenlob Maria unaufgefordert als Helferin an: *komt alle zu mir, die min gern. / ich wil, ich kan, ich muz gewern. / ich binz der lebende leitestern, / des nieman sol noch mag enbern*.¹⁵⁰ Das Fehlen des Gebetsmotivs

¹⁴² Stackmann, Magd (wie Anm. 109), S. 13.

¹⁴³ Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I: 3, Vv. 1, 14; 4, Vv. 5, 14; 5, v. 1; 6, Vv. 8, 17; 8, Vv. 2, 13.

¹⁴⁴ Vgl. Stackmann, Art. „maget, meit“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 225.

¹⁴⁵ Vgl. Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I: 1, V. 2; 2, V. 16; 3, V. 1; 8, V. 24.

¹⁴⁶ Vgl. Schweikle, Minnesang (wie Anm. 77), S. 187.

¹⁴⁷ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,6, V. 17; 8, Vv. 13, 24.

¹⁴⁸ Vgl. Stackmann, Magd (wie Anm. 109), S. 16. Für Stackmann übernimmt das Seher-Ich die Rolle des „Repräsentanten der sündigen Menschheit“. Ders., Frauenlob, Verführer zu ‚einer gränzenlosen Auslegung‘, in: Wolfram-Studien (wie Anm. 26), S. 23. Vgl. zur Diskussion auch Haustein, Leichdichtung (wie Anm. 36), S. 33.

¹⁴⁹ Vgl. Konrad von Würzburg, GS (wie Anm. 15), Vv. 1990–2000.

¹⁵⁰ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,12, Vv. 9–12. Vgl. Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 138.

geht einher mit einer Reduzierung der traditionellen Rollenverteilung im ‚Marienleich‘. Köbele merkt hierzu an:

„Die gebetstypische Dreieckskonstellation – ein Sprecher-Ich, eine Angesprochenenrolle (Gott, Maria), ein appellativ bzw. in ein ‚Wir Sünder‘ hineingezogenes Publikum – ist in Frauenlobs religiösen Leichs transformiert. Ersetzt ist sie der Tendenz nach eben durch die Ich-Rede, [...]“¹⁵¹

Der ‚Marienleich‘ kennt nur zwei Sprecher-Ichs. Beide werden als gott-gleich bzw. gott-unmittelbar präsentiert.¹⁵² Zum einen der Seher, der seine Vision der Johannes-Offenbarung nachbildet, die als Wort Gottes gilt.¹⁵³ Zum anderen Maria, die sich selbst mit Gott gleichsetzt (vgl. Abschnitt 6.1). In den Darstellungen des Visionärs (*Ich sah*) und in den Selbstaussagen Marias (*Ich bins*) offenbart sich eine jenseitige Sphäre.¹⁵⁴ Indem Maria neben ihrer Göttlichkeit auch ihr Menschsein betont (*alsust ich menschlich gotlich wart, / ja gotlich menschlich*)¹⁵⁵ und ihre Gottesmutterschaft in sinnlich-weltlichen Bildern ausmalt, öffnet sie sich wieder gegenüber dem Diesseits. Die Gläubigen selbst erhalten aber keine Stimme, die Rolle des vor Sündenangst bangenden Menschen und dessen Anrufung um göttlichen Beistand fehlen. An diesen einseitigen Sprechakt im ‚Marienleich‘ (Seher und Maria als Protagonisten einer jenseitigen Dimension verstanden) lässt sich der von Lied 4 dialogisch anschließen.

6.5. Das Sänger-Ich als Sünder – der Gegenpart zur Maria des Leichs

Deuten bereits einzelne Verse in Lied 4 punktuell eine dialogische Bezugnahme zum ‚Marienleich‘ an (vgl. Abschnitt 6.2), lässt sich der Sprechakt in Lied 4 im Ganzen als menschliche Gegenrede zu den Selbstaussagen Marias im Leich lesen. In der Gegenüberlegung zum ‚Marienleich‘ zeigt sich Lied 4 so als ein dem Selbstlob Marias beigestellter Anruf um Beistand. Im Unterschied zur ersten geistlichen Lesart (vgl. Abschnitt 4) kann eine erneute geistliche, nun auf den ‚Marienleich‘ hin ausgelegte Interpretation mühelos auf alle Strophen des Lieds 4 angewandt werden, ohne dass es zu Reibungen mit dem weiterhin vorhandenen minnelyrischen Sinngehalt kommt.

¹⁵¹ Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 136.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 175. Dort von Köbele nur in Bezug auf das Seher-Ich geäußert.

¹⁵³ Siehe Anm. 120 dieser Arbeit. Vgl. Offb 1,2.

¹⁵⁴ Vgl. Köbele, Lieder (wie Anm. 30), S. 135.

¹⁵⁵ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,20, Vv. 30f.

In den Strophen 16 und 17 ist der Frauenpreis demnach als Marienlob zu lesen, im Wechsel hin zur Klage über die Minnedame äußert sich der Zweifel am Beistand durch die Gottesmutter. Das Thematisieren von Leiderfahrung und das Erwähnen negativer Emotionen (*zorn* und *riuwe*) geben das Leid des Sünders-Ichs wieder in seinem Bangen um Erlösung. Sinnlich-erotisches und Elemente eines Liebesverhältnisses (Freude über die Schönheit der Minnedame, Bitte um Einlass ins Herzen, Ansprache mit *herzen frouwe* etc.) lassen sich gerade mit Blick auf den ‚Marienleich‘ auf die Muttergottes beziehen, da diese dort stark erotisiert als Geliebte präsentiert wird. So wie sich im Leich die jenseitige Maria in Bildern der weltlichen Liebe den Menschen zuwendet, sind spiegelbildlich die Liebesbezeugungen im Lied als metaphorische Marienanrufung durch das menschliche Sänger-Ich zu verstehen.

Beispielhaft seien einige Passagen der Strophen 16 und 17 in dieser Lesart erläutert: Der Natureingang der ersten beiden Verse mit der auffällig doppelten Augenweiden-Metapher (zunächst remetaphorisiert als *anger miner ougen*, anschließend mit *ougenweide* in gängiger Form) signalisiert gleich zu Beginn den kundigen Rezipientinnen und Rezipienten den Bezug zur Maria des Leichs, der ebenfalls in den ersten Versen eine *anger*-Metapher setzt, die Maria später in ihrer Selbstaussage wiederholt. Der dritte Vers in Lied 4 beginnt mit *Ir fire ist geboten*. In Bezug auf die Minnedame heißt das, dass sie aufgrund ihrer höfischen Vollkommenheit zu preisen ist. Dieser Imperativ lässt sich aber ebenso auf Maria anwenden, deren Verehrung im Christentum im Wortsinn „geboden“ ist. Der Abgesang der Strophe 16 veranschaulicht die Schönheit der Minnedame anhand der Attribute Rosen und Lilien. Diese können allgemein als gängiger Topos für Attraktivität gelesen werden (vgl. Abschnitt 2), spezifisch gleichzeitig auch als Insignien der Gottesmutter.¹⁵⁶

Der Abgesang der Strophe 17 beginnt mit dem Frauenpreis *So lieb in al der werlte ein wip / wart nie geborn und wirt ouch nimmer zarter lip*. Diese Verse bündeln gleich vier Zuschreibungen, die sich mariologisch interpretieren lassen. Das Adjektiv *lieb* rekurriert demnach auf den gängigen Ehrentitel ‚Unsere liebe Frau‘. Die Huldigung der „lieblichen Gestalt“ (*zarter lip*) reiht sich ein in die Tradition der hymnischen Mariendichtung und deren Preisung der Schönheit

¹⁵⁶ Vgl. Ferdinand Stadlbauer, Realien der Marienverehrung im profanen Bereich, in: Handbuch der Marienkunde, hrsg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Bd. 2, Regensburg ²1997, S. 548, 550. Vgl. auch Genoveva Nitz und Josef Scharbert, Art. „Lilie“, in: Marienlexikon, Bd. 4, hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1992, S. 121f. Vgl. auch Silke Egbers und Margot Schmidt, Art. „Rose“, in: Marienlexikon, Bd. 5, hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1993, S. 548–552.

Marias.¹⁵⁷ Wenn der Sänger der Angebeteten Exklusivität im Vergleich zu allen Frauen aller Zeiten zuspricht, handelt es sich im Kontext eines Minnelieds um Überbietungsrhetorik. Mariologisch ausgelegt ist diese dem *wip* zugesprochene Alleinstellung als Umschreibung der Gottesmutterschaft zu lesen, die Maria einzigartig aus der Menschheitsgeschichte hervortreten lässt. Der Frauenpreis fokussiert zudem auffälligerweise die Geburt (*wart [...] geborn und wirt [...] lip*), was die Interpretation als Marienlob weiter stützt, da es Marias unbefleckte Empfängnis ist, also deren Bewahrung vor der Erbsünde bereits in ihrer Geburt, die sie auszeichnet und Voraussetzung ihrer heilsgeschichtlichen Rolle bildet.¹⁵⁸ In zweiter Ebene ist damit sicherlich auch auf die Jungfrauengeburt angespielt.

Der Abgesang endet mit dem Aufruf *herzen frouwe, / durch din güte gut du blib*. Was im Minnelied-Kontext etwas unmotiviert wirkt, erweist sich auf Maria und ihre Mittlerrolle bezogen stimmiger; sie möge auch weiterhin in ihrer Güte den Gläubigen ihre Anteilnahme schenken.

In den anschließenden Strophen verstärken die Tiervergleiche die wechselhaften Empfindungen des Sünder-Ichs (Zuversicht und Zweifel hinsichtlich des Beistandes durch Maria). Aus dem gegensätzlichen Umgang mit den Tiervergleichen in Lied und Leich entwickelt sich eine dialogische Erwidern. Bekräftigt die Mariendichtung mit den Allegorien das jenseitige Heilsversprechen, so veranschaulicht das Sänger-Ich im Lied gerade mit den Tiervergleichen seine diesseitige Auseinandersetzung mit der Sündenangst. Wenn die Panther-Allegorie in „unorthodoxer“ Weise angewandt wird, indem das Christus-*pantel* dem Sänger Not und Tod bringt und er wie das schwache, sündige Adlerkind ins Verderben stürzt, äußert er hierin seine ambivalente Sicht auf das Erlösungsversprechen. Denn aus seiner Perspektive zeigt es sich ihm immer auch in der Kehrseite; der drohenden Verdammnis. Die Betonung des dunklen, gottfernen Abgrundes verschiebt sich mit den nachfolgenden Tierallegorien hin zur Hoffnung auf Erlösung (vgl. Abschnitt 4). Die letzte der fünf Tierallegorien, der Vergleich der *frouwe* mit dem Löwen, ist demnach die erneute, verstärkte Anrufung Marias, die damit verbundene Hoffnung kippt abschließend in Resignation um (Thematisierung der Erbsünde).

¹⁵⁷ Vgl. Franz Courth, Marianische Gebetsformen, in: Handbuch der Marienkunde, hrsg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Bd. 1, Regensburg ²1997, S. 553. Das Handbuch in Folge zitiert als Marienkunde 1.

¹⁵⁸ Zur mittelalterlichen theologischen Diskussion der unbefleckten Empfängnis Marias vgl. Stefano De Fiores, Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit, in: Marienkunde 1 (wie Anm. 157), S. 157–159.

Diese Aussichtslosigkeit wirkt nun nicht mehr wie bei einer minneweltlichen Betrachtung unmotiviert. Die beiden letzten Verse verdeutlichen vor dem Hintergrund des ‚Marienleichts‘, woher das Sänger-Ich seine negative Sicht bezieht. Es betont seine irdische Existenz. Es ist *jung der jare* und hat damit (als Topos gelesen) noch eine größere Lebensspanne vor sich. Das Diesseits steht als maßgebende Größe im Vordergrund. Damit setzt das Sänger-Ich den entscheidenden Kontrast zum jenseitigen Horizont des ‚Marienleichts‘. Während Maria im Leich am jenseitigen Ende des Heilsgeschehens in einem *heilwin tragenden garten*¹⁵⁹ steht, befindet sich das Menschen-Ich im Lied noch „mitten“ im Ablauf der Heilsgeschichte. Es geht den irdischen Leidensweg und hat den Blick eher ängstlich auf das verschlossene Paradies hinter sich gerichtet als erwartungsvoll auf das jenseitige vor sich. Mit dem Löwen-Vergleich wendet das Sänger-Ich den Blick nach vorn. Doch das Heilsversprechen ist ihm lediglich bange Hoffnung.

Im jenseitig verorteten ‚Marienleich‘ ist die Aufhebung der Erbsünde bereits vorweggenommen. Die Muttergottes ruft Adam auf, davon zu künden: *sprich, edeler, wiser friund Adam, / wie min gesuch / den dinen fluch / brachte in unruch*.¹⁶⁰ Marias *gesuch*, wörtlich der Ertrag aus geliehenem Geld, bedient dieselbe monetäre Bildsprache wie *zol* (Abgabe, Tribut)¹⁶¹ im Schlussvers von Lied 4. Dieser „Ertrag“ (bildlich gesprochen das Heil, das Maria durch ihren Anteil an der Fleischwerdung Gottes der Menschheit zukommen lässt) wiegt die „Schulden“ des Sündenfalls auf, von diesem geht keine Bedrängnis mehr aus (*brachte in unruch*).¹⁶²

Das Menschen-Ich in Lied 4 hat aber weiterhin den *alten angest zol* zu zahlen. Die Erbsünde bildet die dauerhafte Drohkulisse, vor der es sein Leben zu meistern hat. Auch gottergebenes Verhalten und die beständige Aufrichtigkeit (*stetez herze triuwen vol*) bewahren es nicht davor, in seinem weltlichen Dasein Freude immer nur in einer unlösbaren Einheit mit Leid zu erfahren. Im Zeichen dieses Konflikts sieht es sich sein restliches Leben abmühen.

¹⁵⁹ Frauenlob, GA (wie Anm. 1), I,3, V. 9.

¹⁶⁰ Ebd., I,9, Vv. 21–24.

¹⁶¹ Vgl. Stackmann, Art. „gesuoch“, in: Wörterbuch (wie Anm. 17), S. 120 und vgl. Ders., Art. „zol“, in: Ebd., S. 499.

¹⁶² Vgl. Ders., Art. „unruoch“, in: Ebd., S. 395. Stackmann setzt für *unruoch* die Entsprechung ‚Unglück‘ an. Wortnah könnte man *brahte in unruoch* mit „ins Unglück stürzen“ übersetzen. Stimmiger in Bezug auf Fluch ist aber die sinngemäße Übersetzung Stackmanns mit „die Kraft genommen“. Vgl. alternativ auch die Übersetzung in Huber, Frauenlob (wie Anm. 116), S. 121: „[...] wie mein Gewinn deinen Fluch in Vergessenheit brachte!“

7. Schlussbetrachtung – Eine menschliche Begegnung

Das Sänger-Ich erweist sich als Sünder, der sich an die Gottesmutter wendet. Lied 4 fllt hierin eine gattungsgeschichtliche Leerstelle im ‚Marienleich‘. Das Selbstlob und die Beistandsbekundung Marias stehen in einer Wechselwirkung mit der Anrufung der Minnedame. Frauenlob flicht hierbei Elemente des Minnesangs subtil in den geistlich-mariologischen Kontext ein und gibt ihnen so neue Aussagemöglichkeiten. Als Grundlage nutzt er hierbei die strukturellen Gemeinsamkeiten von Minnesang und Mariendichtung: Die Preisung einer ‚herrscherlichen Frauenschnheit‘¹⁶³ (höfische Minnedame bzw. *himelskeiserin* Maria) aus einer untergeordneten Position (dienender Minnesänger bzw. betender Sünder) und die Hoffnung auf Erhörung (Annahme des Minnedienstes bzw. Beistand vor dem göttlichen Gericht).

Bei näherer Betrachtung von Lied 4 tritt dessen minnelyrischer Sinngehalt immer weiter in den Hintergrund. Die zentrale Rolle übernehmen hierbei die Tierallegorien. Auf den ersten Blick geben sie vor, Frauenlob habe sich aus dem religiösen ‚Bildbestand‘ lediglich neue, unverbrauchte Metaphern für den Minnesang beschafft. In ihrer zum Teil konfliktgeladenen, rezeptionshemmenden Modifizierung tragen sie tatsächlich aber geistliche Sinnelemente in das Minnelied. Diese erhalten mit dem Ende des Gedichts gegenüber den minneweltlichen zunehmend an Bedeutung, denn der in den Schlussversen thematisierte Sündenfall rückt den heilsgeschichtlichen Hintergrund der Tierallegorien erneut ins Blickfeld der Rezipientinnen und Rezipienten. Die Tiervergleiche sind es auch, die in ihrer ungewöhnlichen Häufung die Verbindung zum ‚Marienleich‘ schaffen, der ebenfalls eine Serie von Tierallegorien beinhaltet. Zwischen Minnelied und ‚Marienleich‘ zeichnen sich semantische Kontraste ab, die sich als wechselseitige Bezugnahme interpretieren lassen. Es treffen so aber nicht nur die geistlichen Bedeutungselemente von Lied 4 auf die Aussagen im Leich. Frauenlob stellt strukturelle Eigenheiten des Minnesangs in den Kontext der Mariendichtung, die so ungewöhnliche, qualitativ neue Bedeutungen erhalten.

Der Wechsel von Lob und Klage und insbesondere die Darstellung der Perspektive des Minnesängers lassen das Sünder-Ich in Lied 4 anders gegenüber Maria auftreten, als dies beispielsweise im erwähnten Sndergebet der ‚Goldenen Schmiede‘ geschieht. Der literarisch tradierte Akt der Anrufung der Gottesmutter zeigt den Gläubigen üblicherweise als ehrfürchtig-aufschauenden Beter. Frauenlobs Sünder dagegen reflektiert seine Position im Heilsgeschehen und erlaubt sich in diesem Selbstbewusstsein auch Momente der Schwäche und der Resignation.

¹⁶³ Schäfer, Untersuchungen (wie Anm. 102), S. 85. Bei Schäfer in Bezug auf das Bild, das das Seher-Ich von Maria im 1. Versikel evoziert.

Nicht ohne Zufall geschieht dies anhand von Zitaten aus geistlich-didaktischen Tierdichtungen wie dem ‚Physiologus‘, ist es doch „von Anfang an ein Lehrbuch für Christen, das ihnen Winke geben will für das Bestehen der christlichen Existenz.“¹⁶⁴ Frauenlobs Sünder scheint es allerdings nur bedingt Orientierung zu bieten. Die didaktische Ausrichtung des ‚Physiologus‘ verlangt eine affirmative Rezeption der präsentierten bipolaren Weltdeutung. Hiervon ist eine Lebensführung abzuleiten, die klar zwischen gut/böse und richtig/falsch trennt. Lied 4 spielt im Kontrast dazu anhand eines fragend-bangenden Sünders eine Lesart des ‚Physiologus‘ durch, die entlang der Tierallegorien zwischen positiver und negativer Auslegung schwankt. Die Heilserwartung des Sünder-Ichs ist mit Momenten des Zweifels und der Angst durchzogen. Innerhalb des fest gefügten Rahmens der Heilsgeschichte eröffnet Frauenlob so sowohl poetologische als auch theologische Spielräume.

Auch hierin, also in der innovativen Darstellung, erweist sich das Sünder-Ich als Pendant zur Maria im Leich. Bereits der Aspekt, dass diese in Ich-Form spricht, ist gattungsgeschichtlich neu.¹⁶⁵ Beide Sprecher-Ichs, Sünder und Maria, gleichen sich ebenfalls in ihrem „unorthodoxen“ Auftreten: Im Leich nutzt Frauenlob die Folie des Hohelieds, um in sanktionierter Weise die geschlechtliche Liebe zu thematisieren. Mit den Tiervergleichen deutet er eine trinitarische Maria an, die sich in anderen Passagen sogar mit Gott gleichsetzt. Spiegelbildlich geht Frauenlob in Lied 4 an die Grenzen des Sagbaren, wenn er – gedeckt durch die vordergründige Ausrichtung auf eine Minnedame – die traditionell christologisch gedeutete Panther-Allegorie mit negativer Semantik versieht. In der dialogisch-konfliktreichen Verschränkung beider Texte gelingt es ihm so, diese kritischen Sinnelemente in den Kontext der jeweils anderen Gattung zu tragen und so poetologische und religiöse Grenzen zu umgehen: Auf die minneweltliche Oberfläche des Lieds 4 einerseits treffen eindeutig erotisch-sinnliche, teils sexuell-aggressive Bilder, die dem Konzept der Hohen Minne widersprechen. Das leidvoll-resignierende Klagen in Lied 4 andererseits bezieht Frauenlob auf die Gottesmutter des Leichs, was wiederum in einer Marienendichtung unsagbar wäre.

Letztlich präsentiert Frauenlob im Wechselspiel von Lied 4 und ‚Marienleich‘ die Anrufung der Gottesmutter und deren Erwidern als einen ungemein menschlichen Dialog. Der gewaltige, erhabene Horizont der Heilsgeschichte wird in menschliche Relationen gebracht, der Sünder

¹⁶⁴ Brinkmann, Hermeneutik (wie Anm. 4), S. 112.

¹⁶⁵ Stackmann verweist auf liturgische Vorbilder, die bereits eine in Ich-Form redende Maria kennen. Vgl. Ders., Magd (wie Anm. 109), S. 13f. Vgl. auch Haustein, Leichdichtung (wie Anm. 36), S. 33.

und Maria begegnen sich quasi auf Augenhöhe, beide in einer sich jeweils selbstgewissen Haltung. Der Sünder betet die Jungfrau an, aber erstarrt hierbei nicht in Ehrfurcht, er äußert auch widersprüchliche und negative Empfindungen. Maria schwebt nicht entrückt-distanziert als *himelskeiserin* in einer anderen Sphäre, sondern nähert sich dem Sünder in sinnlichen Bildern als irdische *meit* mit einer heiter-zuversichtlichen Liebesbotschaft.

Alle Links wurden am 10. Oktober 2021 geprüft.