

# *fröude, fröude, fröude ...!*

## Wortklang als Medium in der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen

**Abstract** The elaborate outer form and the unique sound aesthetics involved are an essential characteristic of the MHG love songs ('Minnelieder') composed by Gottfried von Neifen. By analysing two stanzas of two different songs in detail, it becomes obvious that the specific sound of words is not only formal ornament, but can also function as a means to convey meaning. Thus, a song's underlying message can either be supported in the sense of 'presence' (Gumbrecht), or it can be undermined.

**Keywords** Gottfried von Neifen; MHG Courtly Love Poetry; Sound; Euphony

### 1 Klang im Minnesang zwischen Ästhetik und Semantik

Für die thematische und vor allem stilistische Entwicklung der mittelhochdeutschen Liebeslyrik im 13. Jahrhundert ist der Minnesänger Gottfried von Neifen von großer Bedeutung.<sup>1</sup> Er entstammt der Adelsfamilie der Herren von Neifen (bzw. Neuffen), die im 12. und 13. Jahrhundert zu den wichtigsten schwäbischen Geschlechtern zählte. Ihr Stammsitz war die Burg Hohenneuffen bei Urach. Zusammen mit seinem Vater und seinem Bruder stand

#### Kontakt

**Dr. Christoph Schanze,**  
Justus-Liebig-Universität Gießen,  
Institut für Germanistik,  
Otto-Behaghel-Str. 10 B, D-35394  
Gießen, Christoph.C.Schanze@  
germanistik.uni-giessen.de

1 Vgl. dazu z. B. Hübner 2008, S. 73; ders. 2013a, S. 400f.

Gottfried in Kontakt zu Kaiser Friedrich II.; ausweislich der Quellen gehörten sie zudem zu den engsten Vertrauten König Heinrichs (VII.).<sup>2</sup>

Gottfrieds Minnelieder sind von einer besonderen Klangästhetik geprägt, die vor allem die stilistisch-formale Seite der Texte betrifft; Melodien sind nicht überliefert. Diese spezifische Klangästhetik, deren Analyse im Zentrum des vorliegenden Beitrages steht und die Einblicke in die mediale Vermittlung der schon längst verklungenen, ephemeren akustischen Dimensionen der Minnellyrik des 13. Jahrhunderts ermöglicht, schlägt sich in einem überbordenden Reimreichtum und einem virtuosen Umgang mit den technischen Möglichkeiten des Reims nieder. Häufig begegnen grammatische und äquivalente oder auch identische Reime; verschiedene Typen von Reimen im Versinneren überformen die Endreimstruktur einzelner Strophen; Kornreime oder die strophenübergreifende Fortführung bestimmter Reimklänge verbinden mehrere Strophen auf einer klanglichen Grundlage. Dem treten vielfältige klangindizierte Sprachspielereien zur Seite. Grundsätzlich gilt mit Blick auf den Zusammenhang von Reim und Klang, dass Reimartistik nicht immer mit einer spezifischen Klanglichkeit einhergehen muss,<sup>3</sup> genauso wie eine auffällige Klangstruktur nicht zwangsläufig Reimhäufungen oder eine besondere Artistik der Reim- oder Strophenstruktur bedingt.<sup>4</sup> Oftmals aber hängt beides zusammen.

Die ältere Minnesang-Forschung hat Gottfrieds von Neifen formale Artistik aus guten Gründen gattungsgeschichtlich bewertet, nämlich als Ausdruck von des ‚Minnesangs Wende‘ (so der Titel der wegweisenden Monographie von Hugo KUHN) hin zu einer inhaltlichen ‚Objektivierung‘ und einem damit einhergehenden ‚Formalismus‘.<sup>5</sup> Die Lieder arbeiten sich demnach nicht mehr inhaltlich an den dem Minnesang zugrundeliegenden Liebeskonzepten ab, sondern sind von einer formalistischen Inhaltsleere und einer exzessiven Sprachkunst geprägt, denen nur

2 Vgl. dazu die Angaben und die Regesten bei Meves 2005, S. 354f., 358f.

3 Beispiele dafür sind etwa Walthers von der Vogelweide ‚Vokalspiel‘ (L 75, 25: ‚Diu werlt was gelf, rôt unde blâ‘) und die davon abhängigen Vokalspiele bei Ulrich von Singenberg (SMS 12, Lied XXVII: ‚Sol ich mich rihten nâch dem Â‘) und Rudolf dem Schreiber (KLD 50, Lied I: ‚Ein mündel rôt, zwo brüne brâ‘) oder das Silbenpalindrom des Dürinc (KLD 8, Lied I: ‚Spil minnin wundir volbringin man gît‘).

4 Als Beispiel lässt sich die nicht reimgebundene Häufung einzelner zentraler Begriffe anführen, die bei Gottfried von Neifen regelmäßig begegnet; verwiesen sei beispielsweise auf die Omnipräsenz des roten Mundes der Geliebten in Lied IV (‚Sælec sî diu heide!‘), der in der zentralen dritten Strophe exzessiv adressiert wird (ganze viermal wird der rote Mund angesprochen, davon dreimal – in V. 1, 3 und 6 – in Verbindung mit der Aufforderung, zu lachen: *rôter munt, nu lache*). Auch die Minne kann auf diese Weise beschworen werden, etwa in einem Lied Ulrichs von Singenberg (SMS, Lied III: ‚Hövische vrowen höhgemuote‘), wo in Str. 4 gleich 13-mal *minne* vorkommt; vgl. dazu Braun 2013, S. 219: „Hier wird offensichtlich versucht, möglichst oft *minne* zu sagen“.

5 Vgl. Kuhn 1967, zu Gottfrieds Liedern vor allem S. 44–90.

noch ein Minimum an inhaltlicher Füllung gegenübersteht. „Reimwort und Wort-sinn“, also Form und Inhalt, stehen dabei in einem engen Zusammenhang, denn die konventionellen Elemente und Motive des hochhöfischen Minnesangs seien „zu ‚objektiven‘ Worten verhärtet, und diese erst treiben die Reim- und Formkünste aus sich heraus“. Diese „objektive Wendung der früheren Motive“ bildet demnach den Kern des lyrischen Formalismus des Minnesangs im 13. Jahrhundert; vor allem bei Gottfried von Neifen sei „die Vorstellung zum Reimwort geworden“.<sup>6</sup> Das Zusammenspiel von inhaltlicher ‚Objektivierung‘ und ‚Formalismus‘, das typisch für einen großen Teil der Minnelyrik des 13. Jahrhunderts ist, beruht wesentlich auf der Prägekräft der Lieder Gottfrieds von Neifen.

Dieser tiefgreifende gattungsgeschichtliche Umbruch lässt sich unter Umgehung der nicht unproblematischen KUHN’schen Begriffsbildungen<sup>7</sup> mit BRAUN auch als eine ‚Aufmerksamkeitsverschiebung‘ vom Inhalt hin zur Form beschreiben.<sup>8</sup> Es ist hier nicht der Ort, solche Differenzierungen zu diskutieren, die letztlich immer wieder darauf hinauslaufen, einen Paradigmenwechsel in der Gattungsgeschichte vom ‚klassischen‘ Minnesang um 1200 hin zum ‚nachklassischen‘ Sang im 13. Jahrhundert zu konstatieren. Hingewiesen sei aber zumindest darauf, dass gerade mit Blick auf Reim- und Klangspielereien nicht wirklich von einer gattungsgeschichtlichen Wende gesprochen werden kann, denn viele der Phänomene, die vermeintlich spezifisch für den späteren Minnesang sind, begegnen auch bei Dichtern vor und um 1200<sup>9</sup> – wenn auch nicht in solch hoher Frequenz und damit in nicht so augenfälliger Weise. HÜBNER betont völlig zu Recht, dass der „Minnesang [...] auch reimtechnisch nicht immer artistischer“ wurde, sondern dass es vielmehr „in seiner Geschichte einzelne Artistik-Gipfel [gibt]“.<sup>10</sup>

Wenn ich mich im Folgenden anhand weniger Beispiele mit der besonderen Klanggestalt der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen und deren Semantisierung befasse, so geschieht das nicht in gattungsgeschichtlicher Perspektive, sondern mit der Intention, ein zentrales ästhetisch-poetisches Moment von Gottfrieds Liedern, das bislang meist als primär äußerliches, formales Charakteristikum eingestuft wurde,<sup>11</sup> besser – und das heißt: angemessener – zu verstehen und

6 Alle Zitate Kuhn 1967, S. 73.

7 Einen Überblick über die Problematik von Kuhns Ansatz und die unterschiedlichen Reaktionen der jüngeren Minnesang-Forschung gibt Hübner 2008, S. 7–13; vgl. auch Braun 2013, S. 211–220.

8 Vgl. Braun 2013.

9 Vgl. dazu Schanze 2020a und Schanze 2020b (mit Beispielen Heinrichs von Morungen und Walthers von der Vogelweide).

10 Beide Zitate Hübner 2013a, S. 396.

11 Ausnahmen finden sich erst in der jüngeren Forschung, vgl. z. B. Stock 2004; Hübner 2008, S. 73–83; Bleumer 2010b, S. 45–49; Stock 2012, S. 389–397; Hübner 2013b; Stock 2016, S. 380–386.

seinen spezifischen Sinn zu erfassen. Erst in den letzten Jahren hat die Forschung die charakteristische Klangästhetik des späteren Minnesangs als Eigenwert mit durchaus überraschenden semantischen Qualitäten erkannt. Neben Gottfried von Neifen und einigen seiner Nachfolger stand hierbei primär der Minnesang Konrads von Würzburg im Mittelpunkt des Interesses – bzw. einige außergewöhnlich künstlerische Lieder Konrads wie das Schlagreim-Lied ‚Gar bar lit wît walt‘<sup>12</sup> oder die Tagelied-Reflexion ‚Swâ tac er-schînen sol zwein liuten‘.<sup>13</sup> Verwiesen sei vor allem auf jüngere Arbeiten von HÜBNER, STRIDDE und vor allem STOCK, die Impulse von WORSTBROCK und MEYER aufnahmen; ein wegweisender Aufsatz von WACHINGER zu Oswalds von Wolkenstein Lied ‚Herz prich, rich sich‘<sup>14</sup> ist mittlerweile fast 40 Jahre alt.<sup>15</sup>

Meine Überlegungen greifen die rezente Neubewertung der Klangästhetik des späteren Minnesangs auf<sup>16</sup> und fragen anhand zweier exemplarischer Fälle nach der Funktion der medialen Vermittlung von Klang im Text der Lieder Gottfrieds von Neifen, wie er im ‚Codex Manesse‘ überliefert ist. Der schriftlich tradierte Text bietet als Ergebnis einer medialen Transformation nämlich die einzige Zugriffsmöglichkeit auf den längst verklungenen und nicht mehr rekonstruierbaren ‚Klang‘ von Gottfrieds Liedern.<sup>17</sup> Wie beim Großteil der mittelhochdeutschen Minnelyrik sind auch hier keine Melodien überliefert, weil in den Lyrik-Sammelhandschriften, die um 1300 entstanden, nur die Texte aufgezeichnet wurden. Zudem ist über die realen Rahmenbedingungen von Minnesangvorträgen sowie die musikalische Aufführungspraxis nur wenig bekannt.<sup>18</sup>

Dennoch bieten die erhaltenen Texte Zugriffsmöglichkeiten auf die klangliche Seite des Minnesangs, bei dessen musikalischer Realisierung nach allem, was man weiß, ohnehin der Text im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Dabei kann eine besondere, künstlerisch herausstechende ‚Klangform‘<sup>19</sup> als Medium der Sinnvermittlung in manchen Liedern eine bestimmte Bedeutung erlangen, indem sie auf

---

12 Schröder 1959, Nr. 26.

13 Ebd., Nr. 30.

14 Kl 93.

15 Vgl. neben den in Anm. 11 genannten Arbeiten Wachinger 1984/85; Worstbrock 1996; Meyer 1998; Stridde 2012; Stridde 2013. Hingewiesen sei auch auf Leidinger 2020 (zu Dietmar von Aist).

16 Zum ‚süßen Klang‘ des Minnesangs vgl. allgemein Köbele 2013.

17 Zu diesem methodischen Problem vgl. zusammenfassend Schanze 2020a, S. 199–212, 220.

18 Vgl. z. B. Lewon 2011.

19 Zum Begriff vgl. Stock 2004 und vor allem Schanze 2020a und Schanze 2020b.

einer unmittelbaren, mit GUMBRECHT ‚präsenten‘ Ebene<sup>20</sup> die eigentliche Aussage des Liedtextes entweder unterstützt und klanglich fundiert oder sie unterläuft.

Ich konzentriere mich zunächst auf Lied III Gottfrieds von Neifen (‚Wir suln aber schöne enpfâhen‘), dem STOCK eine in vielerlei Hinsicht überzeugende Analyse gewidmet hat,<sup>21</sup> auf die ich rekurriere, die ich aber neu perspektivieren will. Dabei beschränke ich mich im Wesentlichen auf die erste Strophe des Liedes – der gesamte Text ist über die digitale Edition ‚Lyrik des deutschen Mittelalters‘ online verfügbar.<sup>22</sup> Anschließend soll der Befund anhand von Lied VI (‚Hi, wie wunneclich diu heide‘) überprüft werden.

## 2 Freudiger Klang – Klang der Freude: Lied III (‚Wir suln aber schöne enpfâhen‘)

Zunächst gebe ich einen inhaltlichen Überblick über das gesamte Lied III. Der Text der ersten Strophe, deren Analyse hier im Zentrum steht, ist weiter unten abgedruckt. Das Lied wird,<sup>23</sup> wie bei Gottfried von Neifen üblich, von einem Natureingang eröffnet,<sup>24</sup> der sich hier jedoch auf wenige Versatzstücke zu Beginn der ersten Strophe beschränkt: die grundsätzlich freudebringende Wirkung des Monats Mai (V. 2: *der kan fröude bringen*), *maneger hande wunne* (V. 3) und *liehte bluomen* (V. 4), aus deren unspezifischer Menge die *rôsen rôt* (V. 4) hervorgehoben werden.<sup>25</sup> Die Situation, aus der heraus hier gesprochen wird, dürfte der beginnende Frühling sein.<sup>26</sup> Der Sänger spricht zu Beginn aus der Gruppe der Anwesenden heraus für ‚uns alle‘ – das Pronomen der 1. Pers. Pl. eröffnet signifikant das ganze Lied. Die Frühlingsfreuden sollen auch ‚uns‘, dem Sänger und seinen Zuhörern, Freude

20 Vgl. Gumbrecht 2004. Bleumer würde von ‚poetischer Emergenz‘ sprechen, vgl. Bleumer 2010a. Vgl. zu Präsenzeffekten der Minnellyrik auch Stock 2012, S. 390f.

21 Vgl. Stock 2004.

22 C Neif 11–15, hrsg. v. Simone Leidinger. In: Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=1877&mode=0x600> (Zugriff: 17.05.2021).

23 Benutzte Ausgabe: C Neif 11–15, hrsg. v. Simone Leidinger. In: Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=1877&mode=0x600> (Zugriff: 17.05.2021). Ich zitiere der besseren Lesbarkeit halber die normalisierte Fassung.

24 Nur am Rande sei bemerkt, dass der Natureingang per se oftmals selbst eine eigene Lautsphäre evoziert, da ein wesentlicher Bestandteil dieses Topos der Gesang der Vögel (oder eben sein Fehlen) ist; auch das Rauschen von Wasser oder von Blättern wird häufig angeführt.

25 Damit ist schon in der ersten Strophe ein Farbsignal gesetzt, das das in Str. 2–4 zentrale, für Gottfrieds von Neifen Lieder typische Motiv des roten Mundes der Minnedame vorbereitet.

26 Vgl. Stock 2004, S. 195: „[D]ie ‚Zeit des Liedes‘ ist der Vorfrühling“. Anders Leidinger im Kommentar zu ihrer Edition des Liedes (Anm. 23), die als Sprechsituation den Winter ansetzt.

bringen, die mit dem (gemeinsamen) Singen als Signum und Quelle der Freude zugleich verbunden wird (V. 5f., auch V. 9f.). All das wird zum Gegenprogramm gegen eine freudlose Welt stilisiert (V. 7–13), was sich zunächst konkret auf die Winterwelt, dann aber auch auf die mangelnde Freude der (höfischen) Gesellschaft insgesamt bezieht. Liedintern wird diese Frühlingsfreude erst objektiv für die Gesellschaft, also für die den Sänger einschließende Rezeptionsgemeinschaft heraufbeschworen, im weiteren Verlauf jedoch auch subjektiv für den Sänger selbst als Liebenden. Liedextern ist das Publikum, die höfische Gesellschaft, der Adressat dieser Freudenevokation, womit dem Lied von Anfang an auch ein poetologischer Aspekt eingeschrieben ist: Auch wenn der Minnesänger über seinen individuellen Kummer klagt, mehrt sein Singen aufgrund seiner exzeptionellen Kunst und ihrer ästhetischen Qualitäten die Freude des Publikums.<sup>27</sup>

In der zweiten Strophe werden die verheißungsvollen Blicke der Frauen in dieses Freuden-Programm eingebunden: Die Freudensemantik der ersten Strophe wird mit einer Liebessemantik überblendet. Am Ende der zweiten Strophe tritt das Sprecher-Ich dann aus der Wir-Gruppe heraus und inszeniert sich selbst als Liebenden: Das Lachen der auf den verführerisch-verheißungsvollen roten Mund reduzierten Minnedame verheißt Freude – wenn sie denn je lacht, denn es wird nicht ein Zustand beschrieben, sondern der rote Mund wird überhaupt erst zum Lachen aufgefordert. In der dritten Strophe wird deutlich, dass der Sprecher von seiner Minnedame abgewiesen wurde und dass er dadurch von der großen und allumfassenden Freude, die die ersten beiden Strophen entworfen haben, ausgeschlossen ist: Er ist *in den fröuden fröuden âne* (V. 7), ja sogar *an fröuden tôt* (V. 10). Die vierte Strophe preist das Lachen und die freudebringende Wirkung des roten Mundes der *minneclîche[n]* (V. 3), wiederum verbunden mit der flehentlichen Bitte, dass der Mund doch lachen möge – diesmal an die personifizierte Minne gerichtet. In der dritten und vierten Strophe wird die zu Beginn allgemein gehaltene programmatische Freudenevokation auf die subjektive Situation des Sängers

---

27 Vgl. dazu auch Stock 2004, S. 198f., der in Bezug auf Str. 4 den poetologischen Subtext des Liedes folgendermaßen beschreibt: „Das Lied dient in all seiner Kunstfertigkeit dazu, die höchste Liebesfähigkeit der *minneclîchen* zu illustrieren. [...] Vor der Qualität ihrer Kunst, Liebesfreude freudvoll zu machen, muß selbst die Qualität der Liedkunst, die, wie das hier aufgeführte Lied zeigt, exquisite Klangkunst ist, zurückstehen. Gewendet besagt dieses Argument: Je aufwendiger die Klangkunst, desto höher das Lob der *minneclîchen*.“ Mit Blick auf die poetologischen Aspekte verkennt diese treffende Beschreibung jedoch den Umstand, dass die *minneclîche* ausschließlich im kunstvollen Lied des Sängers zum Leben erweckt wird. Zwar sind Kunst und Liebe im Minnesang ohnehin untrennbar verbunden, aber es ist doch immer wieder – häufig zum Beispiel in den Liedern Heinrichs von Morungen – zu beobachten, dass am Ende die Kunst – und zumal im Falle einer solch ‚exquisiten Klangkunst‘ bzw. Dichtkunst –, mithin die Rolle des Sprechers als Dichters, Sängers und ‚Künstlers‘, gegenüber derjenigen des Sprechers als Liebenden privilegiert wird, und das selbst dann, wenn wie hier am Ende des Liedes die unverschuldete Klage des Sprechers jeder Klangästhetik entkleidet (unerhört?) verhallt (siehe dazu unten).

als unglücklich Liebenden übertragen. In der fünften und letzten Strophe stehen schließlich die Klage des Sprechers über die Abweisung durch die Geliebte sowie seine Sorge, niemals von seinem allzeit brennenden (V. 3) Liebesschmerz erlöst zu werden, im Vordergrund – wiederum an Frau Minne gerichtet, jedoch weniger direkt als in der vierten Strophe. Er sei sich keiner Schuld bewusst, sonst müsse er ja nicht klagen (V. 11–13). Damit endet das Lied, und zwar ohne dass der Sprecher einen allzu hoffnungsvollen Eindruck in Sachen Liebe erwecken würde. Der Unterschied zum freudvollen Beginn der ersten beiden Strophen ist überdeutlich.

Der Inhalt des Liedes gibt sich konventionell (diese Beurteilung ist nicht wertend gemeint). Seinen eigentlichen Reiz gewinnt das Lied durch den großen Kontrast zwischen der einleitenden, als Gruppenerlebnis evozierten Freudensphäre und der Klagehaltung des vereinzelt Sprechers am Schluss. Das Wechselspiel von Freude und Leid prägt das gesamte Lied, es wird aber nicht nur inhaltlich, sondern in äußerst kunstvoller Weise auch auf einer präsemantisch-klanglichen Ebene<sup>28</sup> entfaltet. Deutlich wird das vor allem in der ersten Strophe, die das klangpoetische Wirk- und Funktionsprinzip dieses Liedes einführt, das dann bis zur vierten Strophe immer weiter gesteigert und zunehmend komplexer gestaltet wird.<sup>29</sup> Die erste Strophe lautet:

*Wir suln aber schône enpfâhen  
meien, der kan fröude bringen  
unde vil maneger hande wunne,  
liehte bluomen, rôsen rôt.*

5     *sît daz uns wil fröude nâhen,  
sô suln wir mit fröuden singen.  
wê im, der uns fröude erbunne,  
dem sî wernde fröude tôt!*

10    *wol im, der uns fröude mêre,  
sît man lützel fröude hât!  
wê ime, der uns trûren mêre!<sup>30</sup>  
wol ime, der uns leit verkêre,  
sît diu werlt mit trûren stât!*

<sup>28</sup> Mit ‚präsemantisch‘ meine ich im Sinne Gumbrechts (vgl. Gumbrecht 2004) ein unmittelbares, ‚präsesntes‘ sinnlich-ästhetisches Erleben, das gewissermaßen prähermeneutisch erfahrbar und als ein dem hermeneutisch-interpretierenden Ansatz gleichberechtigter Zugang zur Welt zu verstehen ist.

<sup>29</sup> Vgl. dazu auch die Analyse von Stock 2004, S. 195–200.

<sup>30</sup> KLD setzt für *mêre* hier *lêre* ein, um den identischen Reim mit V. 9 zu vermeiden.

Lasst uns abermals den Mai gebührend empfangen, der Freude bringen kann und vielfältige Wonne: leuchtende Blüten, rote Rosen. Da sich uns Freude nähert, sollen wir freudig singen. Weh dem, der uns Freude missgönnte, dem sei beständige Freude auf Dauer verwehrt! Wohl dem, der uns die Freude mehrt, da man wenig Freude hat! Weh ihm, der uns das Trauern vermehrt! Wohl ihm, der uns das Leid verwandelt, da die Welt Trauer trägt!

Schon beim ersten Hören bzw. bei einem ersten Blick auf den Text fällt auf, dass das Wort *fröude* hier der zentrale Ausdruck ist,<sup>31</sup> der als Leitwort (im Sinne der KUHN'schen ‚Objektivierung‘) fungiert. Insgesamt siebenmal<sup>32</sup> fällt der Ausdruck, und zwar trotz verschiedener Flexionsformen (je dreimal Nominativ und Akkusativ Singular, einmal Dativ Plural) immer gleichlautend, mit einer kaum ins Gewicht fallenden Ausnahme, nämlich dem Dativ Plural *fröuden* in V. 6. Sieben von 13 Versen beinhalten demnach *fröude*, gehäuft im zweiten Stollen (V. 5–8), wo jeder Vers mit *fröude* besetzt ist. Auf einer rein klanglichen, präsemantischen, aber nicht semantisch leeren Ebene<sup>33</sup> steht die Freude also gänzlich im Vordergrund der Strophe, ja, ihr Wortklang überlagert sogar das eigentlich klangbestimmende Prinzip des Reims bzw. genauer: des Endreims. Dies geschieht nicht nur durch die klangvolle Wiederholung des Wortes, sondern mittels eines verstechnischen Kniffs: In den sieben Versen, in denen *fröude* steht, ist dieses Wort jeweils vor dem eigentlichen Reimwort platziert: Es füllt den Takt vor der Kadenz. Dadurch tritt der Endreim, der die Kanzone gliedert, in den Hintergrund; präsent – und zwar durch den Wortklang ganz unmittelbar sinnlich präsent – ist dagegen als Reimwort *fröude*, das als identischer Mittelreim sechs Verse miteinander verbindet (V. 5–8, V. 2 ist durch das an derselben Position stehende *fröude* angereimt).

Inhaltlich eingeführt wird dieser Freudenklang folgendermaßen: Im Aufgesang wird in V. 2 die *fröude* als genuines Proprium des Frühlingnatureingangs genannt, was nicht weiter ungewöhnlich ist. Erst im zweiten Stollen, wo die Freude des Natureingangs in V. 6 in ihrer gesellschaftlichen Funktion neu gefasst wird (angesichts der naturgegebenen Maienfreude *suln wir mit fröuden singen*), setzt die massiv gehäufte Verwendung von *fröude* als identischem Mittelreim ein, die sich dann auch im Abgesang zunächst fortsetzt. Das *fröude*-Klangprinzip überlagert

31 Vgl. dazu auch Stock 2004, S. 195f.

32 Stock 2004, S. 196, hat sich offenbar verzählt, wenn er festhält, dass in der ersten Strophe „durch die achtfache Wiederholung [von *fröude*, C. S.] das Leitwortprinzip“ eingeführt wird.

33 Köbele 2013, S. 319: „Klangkunstwerke sind auf eine analytisch nur schwer fassbare Weise von Semantik entlastet, ohne athematisch, asemantisch oder gar Unsinn zu sein.“

also nicht nur den Endreim, sondern auch die Kanzonenform der Strophe,<sup>34</sup> und zugleich schlägt es eine Brücke zwischen Natur (Natureingang) und Kultur (das Wir der Rezeptionsgemeinschaft bzw. der höfischen Gesellschaft).

Der eigentliche Clou dieser spezifischen Klangform besteht aber darin, dass die unmittelbar klanglich-sinnlich berührende Häufung von *fröude*, die die Form und den Endreimklang der Kanzone überdeckt und die ganze Strophe prägt, immer wieder quer zum Inhalt und zur eigentlichen Wortsemantik des Textes steht. Schaut man nämlich genauer hin, in welchem Kontext *fröude* hier jeweils begegnet, so fällt auf, dass *fröude* mitnichten immer positiv konnotiert ist: Immerhin an drei der sieben Stellen, also in beinahe der Hälfte der *fröude*-Verse, ist *fröude* tendenziell negativ gefasst, nämlich in V. 7 und 8 (*wê im, der uns fröude erbunne | dem sî wernde fröude tôt!*) sowie in V. 10 (*lützel fröude*), dann nämlich, wenn sich das Sprecher-Ich aus der Wir-Gruppe heraus gegen einen Störer der Freude wendet und als Gegenmodell denjenigen rühmt, der in der freudlosen Lage für Freude sorgt. Gemeint ist hier zunächst, den Natureingang aufnehmend, der endende Winter als freudlose Zeit (V. 13: *sît diu werlt mit trûren stât*) bzw. als Freudenstörer und der Mai als Freudenbringer. Gemeint ist zudem die allgemeine gesellschaftliche Freude, die – poetologisch gewendet – der Sänger bzw. jeder, der der Aufforderung des Sprecher-Ichs in V. 6, freudig zu singen (*sô suln wir mit fröuden singen*), Folge leistet, mehrt. V. 9 (*wol im, der uns fröude mêre*) ist in dieser Hinsicht also ein Selbstlob des Sprechers in seiner Rolle als Minnesänger. Gemeint ist schließlich aber auch der Sprecher selbst in seiner Rolle als Liebender, der durch die Abweisung seitens der Dame freudlos ist und *mit trûren stât* (V. 13). Die inhaltlich klar formulierte Spannung zwischen Freude und Leid, die sich sowohl innerhalb des Makrokosmos von Natur und Gesellschaft als auch im Verhältnis des Sprechers als ‚Mikrokosmos‘ zu dem ihn umgebenden natürlich-gesellschaftlichen Makrokosmos zeigt, ist aber durch die massive Präsenz des *fröude*-Wortklangs verdeckt, der so in Konkurrenz zum eigentlichen Inhalt tritt und durch diese vermittelnde Funktion einen per se ‚medialen‘ Status erhält: Der Wortklang wird zum Medium der präsenten Sinnvermittlung mit der Intention einer quasi-sprachmagischen Evokation von Freude.

Die Semantik erweist sich im Schlussabschnitt der Strophe jedoch als persistent. In den letzten drei Versen rückt, an derselben Stelle im Vers positioniert wie das bisherige Leitwort *fröude*, nämlich im vorletzten Takt, dessen Gegenteil ins Zentrum:<sup>35</sup> *trûren* (V. 11), *leit* (V. 12) und wiederum als identischer Mittelreim

<sup>34</sup> Siehe dazu auch die unten in Anm. 41 genannten Beispiele aus dem Œuvre Gottfrieds. Ein ähnlicher Fall von Überdeckung der Strophenform durch Mittelreime findet sich in Walthers von der Vogelweide Schlagreim-Strophe ‚Ich minne, sinne, lange zit‘ (L 47, 16). Vgl. dazu Schanze 2020b.

<sup>35</sup> Vgl. Stock 2004, S. 195: „[A]llein dadurch [kann] die Gefährdung der *fröide* illustriert werden“.

nochmals *trûren* (V. 13). Vorbereitet wurde diese klangliche und semantische Verkehrung bereits im zweiten Stollen und am Übergang zum Abgesang, wo in insgesamt vier Versen anaphorisch, nun also am jeweiligen Versbeginn, *wê* und *wol* chiasmatisch einander gegenübergestellt werden, in Versen wohlgermerkt, die insgesamt fast wortgleich formuliert sind: *wê im, der uns fröude erbunne* (V. 7), *wol im, der uns fröude mêre* (V. 9), *wê ime, der uns trûren mêre* (V. 11) und *wol ime, der uns leit verkêre* (V. 12). Die Klangpoetik korrigiert sich selbst, wobei auch hier das Prinzip sofort wieder unterlaufen wird, da *leit* in V. 12 in einem positiven Kontext steht: *wol ime, der uns leit verkêre*. Wenn man so will, setzt sich der Klang also gegen die Persistenz der Semantik zur Wehr, beides ist jedenfalls untrennbar miteinander verbunden.

In der zweiten Strophe wird die *fröude* klanglich präsent gehalten, aber zugleich auch die Spannung zwischen Freude und Leid: *daz* [liebenswürdige Blicke der Frauen; C. S.] *kan sende swære bûezen | unde fröt sende siechen man* (V. 3f.); [...] *dîn lachen mich enbinde | von den sorgen, daz ich vinde | fröude; dast ein lieplich funt* (V. 11–13). Im Aufgesang tritt der Freude mit *sende* bzw. *sendiu* (V. 3, 4, 5) ein zweites Leitwort zur Seite, das nun negativ gefärbt, aber noch immer allgemein gehalten ist. Abgelöst wird es am Ende des Aufgesangs und im Abgesang durch das Wort ‚Lachen‘, nun aber in verschiedenen morphologischen Varianten: zweimal als Adverb *lachelich* (V. 8 und 10), einmal als flektiertes Verb *lache* (V. 9, Imperativ Singular) und schließlich einmal substantiviert: *dîn lachen* (V. 11). Die Häufung des Lachens kulminiert dann in V. 10 im roten Mund, der als erotisches Symbol metonymisch für die Minnedame steht und als einziges Farbsignal neben den ihn vorbereitenden *rôsen rôt* des Natureingangs der ersten Strophe (V. 4) eine Stellung einnimmt, die gewissermaßen optisch aus dem im Text der Strophe entworfenen Klangraum heraussticht, wenngleich er durch die Gleichsetzung mit dem Lachen der Geliebten auch eng mit ihr verknüpft ist.<sup>36</sup> Die Klangform wird in der zweiten Strophe also deutlich komplexer, aber die Spannung zwischen dem semantischen Gehalt der Strophe und dem unmittelbaren Wortklang bleibt bestehen; der Wortklang behält seinen medialen Eigenwert.

Ich breche die Analyse des Liedes und seiner Klangästhetik an dieser Stelle ab und weise lediglich darauf hin, dass die nochmals variierte Weiterführung der Klangform in der dritten und vierten Strophe<sup>37</sup> eine kontinuierliche Dynamisierung innerhalb der ersten vier Strophen zeitigt: Die durch Wiederholungen und eine Steigerung der Komplexität der Klangform generierte Beschleunigung wird mit der Fokussierung auf das subjektive Leid des Sprechers parallel geführt, bis in

36 Der rote Mund ist vom Wort ‚Lachen‘ förmlich umgeben: *lache, daz mir sorge swinde, | lachelich, ein rôter munt, | sit dîn lachen mich enbinde | von den sorgen [...]* (V. 9–12).

37 Vgl. dazu die Hinweise bei Stock 2004, S. 197f.

Strophe 5 das poetische Klangprinzip des Liedes in sich zusammenbricht.<sup>38</sup> Übrig bleiben in der Schlussstrophe nämlich – jeglicher klanglich evozierter Doppeldeutigkeit bar – der innerlich empfundene *kumber* (V. 12)<sup>39</sup> sowie die nach außen gerichtete, hier vordergründig an die personifizierte Minne, mithin aber auch an alle adressierte Klage des Sprechers (V. 7 und 13).

### 3 Freude und Leid im Gleichklang: Lied VI (*Hî, wie wunneclich diu heide*)

Mit einem kurzen Seitenblick auf Lied VI<sup>40</sup> sollen die bisherigen Befunde abgesichert werden; die Beispiele ließen sich leicht vermehren.<sup>41</sup> Auch dieses Lied beginnt mit einem Natureingang, der nun eindeutig im Frühling situiert ist: Die Natur steht in voller Frühlingsblüte. Der Sprecher preist die Überwindung des winterlichen Leids (V. 1–6) und bezieht die Frühlingswonnen im Abgesang der Strophe (V. 7–11) hoffnungsvoll auf seine eigene Situation: Die allgemeine Freude möge seinen persönlichen Kummer vertreiben. Dieser Kummer wird in der zweiten Strophe näher erläutert: Ein Gruß der hier wiederum durch ihren verführerisch roten Mund metonymisierten Geliebten (V. 2f.: *dô wart mir ein lieplich grüezen*, |

38 Zum Abschluss der spezifischen Klangästhetik des Liedes in Str. 4 vgl. Stock 2004, S. 199f.

39 Vgl. auch *sorgen* (V. 1) bzw. *sorge* (V. 6) und *swære* (V. 4).

40 Benutzte Ausgabe: C Neif 26–30, hrsg. v. Simone Leidinger. In: *Lyrik des deutschen Mittelalters*. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Neif&hs=C&lid=1883> (Zugriff: 17.05.2021). Ich zitiere der besseren Lesbarkeit halber die normalisierte Fassung.

41 Auf drei weitere Lieder im Gottfried-von-Neifen-Korpus sei exemplarisch verwiesen (weitere Beispiele: Lied XVI, Lied XXIII und Lied XXXIV):

Lied XIII (,Sælec, sælec sî diu wunne‘): In Str. 1 fungiert *sælec* als in den ersten vier Versen am Versbeginn platziertes Leitwort, das die Wirkung des Natureingangs (Frühling) klanglich unterstreicht; zusätzlich ist in jeder der fünf Strophen das erste Wort verdoppelt. Die Reimstruktur überlagert zudem die Strophenform (vgl. dazu den Kommentar von Wachinger 2006, S. 696).

Lied XX (,Seht an die heide‘): Hier ist eine hohe klangliche Dichte durch wenige Reimklänge und zusätzliche grammatische Reime zu konstatieren (vgl. dazu und zu weiteren klanglichen Auffälligkeiten des Liedes Hübner 2013b, S. 83f.; zur Euphonie dieses Liedes und zur multisensorischen Wahrnehmung vgl. mit Fokus auf das Motiv des roten Mundes bzw. den von ihm verheißenen Kuss Bleumer 2010b, S. 45–49). Ähnliches lässt sich auch für Lied VI festhalten (siehe dazu Abschnitt 3).

Lied XXVII (,Ich wolde niht erwinden‘): Hierbei handelt es sich um ein ‚Reimkunststück‘ durch die Reduktion auf einen Reimklang pro Strophe mit Ausnahme des jeweiligen Schlussverses. Dieser ist mit Blick auf die Einzelstrophe eine Waise, ist im Liedganzen aber als Kornreim mit der übernächsten Strophe verbunden (vgl. zu diesem Lied Hübner 2013b, S. 87).

*ræseleht ein rôter gruoꝝ*)<sup>42</sup> weckte einst die Hoffnung des Sprechers, die sich aber als trügerisch erwies. Die dritte Strophe bringt einen entpersonalisierten, generalisierten Frauenpreis, der auf die freudebringende Wirkung der Frauen allgemein abzielt. Damit kontrastiert wiederum die persönliche Klage des Sprechers in der vierten Strophe angesichts seines vergeblichen Werbens um die Minnedame. Die Strophe endet mit einer wütend-unwirschen Absage an die personifizierte Minne, die vom Sprecher verflucht wird: *Minne, daz du sîst verteilt!* | [...] *du verwundest mich niht mê* (V. 9–11).<sup>43</sup> In der fünften Strophe mündet dieser Ausbruch des Sprechers in eine poetologisch reflektierende radikale Absage – an das gesamte System der hohen Minne, an die verkommene Gesellschaft, die *minneclîchez singen* (V. 1) nicht mehr zu schätzen weiß,<sup>44</sup> und schließlich an die ganze Welt: *welt, dâ von trage ich dir haz* (V. 11). Der Sprecher sieht sich sowohl als Liebender wie auch als Sänger nicht ausreichend gewürdigt, ja grundsätzlich in Frage gestellt, und reagiert darauf mit einer „heroische[n] Geste der Weltverachtung“,<sup>45</sup> die mit dem *haz* das diametrale Gegenteil der *minne* als Schlusspunkt des gesamten Liedes setzt.

Auch dieses Lied arbeitet sich am prinzipiellen Gegensatz von Freude und Leid ab.<sup>46</sup> Er wird im Verlauf des Liedes zu einer drastischen Antiklimax gesteigert, die von der Frühlingssonne der ersten Strophe (V. 1: *wunneclîch*) zum *haz* des Schlussverses der letzten Strophe führt. Und auch hier ist in der Klangform der ersten Strophe bereits in nuce angelegt, wie sich das gesamte Lied entwickelt. Anders als im Fall von Lied III ist es jedoch zunächst der reguläre Reimklang der Kanzonenstrophe, dessen kunstvolle Anordnung ins Auge fällt:

*H î, wie wunneclîch diu heide*  
*sich mit manegem spæhen kleide*  
*gegen dem meien hât bekleit!*  
*loup, gras, bluomen, vogellîn: beide,*  
 5 *die man sach in manegem leide,*  
*gar verschwunden ist ir leit.*  
*alsô möhte ouch mir verschwinden*  
*sorge, diu von fröude ie swant;*

<sup>42</sup> Zu diesem ‚Gruß‘ merkt Wachinger 2006, S. 697f., in seinem Kommentar zum Lied an: „In der Erinnerung an das erste Erblicken der Dame dürfte *gruoꝝ* nicht die von Minnesängern sonst so häufig erlebte Zuwendung meinen, sondern das Gefühl, von der erotischen Ausstrahlungskraft der Dame ‚angesprochen‘ zu sein“.

<sup>43</sup> Wachinger 2006 übersetzt V. 9 vorsichtig mit „Liebe, wärest du doch verurteilt“, merkt aber im Kommentar, S. 698, an: „Der Vers könnte auch schärfer als Fluch gefaßt werden. Ich habe in der Übersetzung versucht, das Wortspiel *verteilet – ein teil* wenigstens anzudeuten.“

<sup>44</sup> Vgl. zu dieser ‚Zeitklage‘ Hübner 2008, S. 79f.

<sup>45</sup> So Klein 2010, S. 376, in ihrem Kommentar zu diesem Lied.

<sup>46</sup> Vgl. dazu auch die Analyse des Liedes bei Hübner 2008, S. 78–81.

10            *wolde fröude ê sorge enbinden,*  
               *sît daz fröude ie sorge enbant,*  
               *sô wurde ich sorgen fr î.*

Hei, wie wundervoll sich die Heide mit vielen schmucken Kleidern für den Mai bekleidet hat! Laub, Gras, Blumen, Vöglein: All denen, die man in vielerlei Leid sah, ist ihr Leid gänzlich geschwunden. So könnte auch bei mir der Kummer verschwinden, der schon immer durch Freude verschwand. Wenn Freude zuvor den Kummer lösen wollte, da Freude Kummer schon immer löste, dann würde ich von Sorge frei.

Der Aufgesang beschränkt sich in der ersten Strophe mit dem Diphthong *ei* auf einen einzigen Reimklang, der insgesamt sechsmal im Endreim auftritt.<sup>47</sup> V. 2 und 3 der beiden Stollen sind in jeder Strophe durch grammatische Reime verbunden (*kleide* : *bekleit*, *leide* : *leit*).<sup>48</sup> Dies ist auch im Abgesang der Fall – hier sind V. 7 und 8 bzw. 9 und 10 betroffen: *verswinden* : *swant*, *enbinden* : *bant* –, so dass in der ersten Strophe jeder Vers durch einen regulären Endreim sowie zusätzlich einen grammatischen Reim gebunden ist.<sup>49</sup> Liegen in der ersten Strophe insgesamt noch drei Reimlaute vor (*ei*, *i* und *a*), sind es ab der zweiten Strophe jeweils nur noch zwei, so dass mittels der endreimgebundenen Verse „ein möglichst hohes Maß an Gleichklang“<sup>50</sup> entsteht. Eine Sonderstellung nimmt der letzte Vers jeder Strophe ein, der nur auf den ersten Blick eine Waise, also frei von Endreimbindung, ist; vielmehr bindet ihn ein Pausenreim an das jeweils erste Wort der Strophe (im Falle

<sup>47</sup> Das ist auch in Str. 3 (*i*) und Str. 4 (*u*) der Fall. Str. 2 und 3 ändern im jeweils dritten Vers der beiden Stollen den Reimklang. Hingewiesen sei auch auf eine Potenzierung des *ei*-Klangs im Aufgesang der ersten Strophe, denn V. 3 (*gegen dem meien hât bekleit*) hat – bei korrekter metrischer Realisierung – an drei von vier Tonstellen das *ei*: *gein dem meien hât bekleit*.

<sup>48</sup> Mit Wachinger 2006, S. 697, sollte man diese ‚grammatischen‘ Reime „besser vielleicht ‚etymologisch‘“ nennen. Aus rhetorischer Sicht handelt es sich bei echten grammatischen Reimen um Polypota.

<sup>49</sup> Auch Auf- und Abgesang der ersten Strophe sind klanglich verbunden, denn der zweite Takt von V. 6 (*verswunden*) ist mit dem Endreimwort von V. 7 (*verswinden*) in Form eines Polypoton verbunden. Vgl. zur Reimstruktur des Liedes auch Cramer 1998, S. 176 mit Anm. 20; Hübner 2008, S. 80; Leidinger im Kommentar zu ihrer Edition des Liedes (Anm. 40). – Hingewiesen sei noch darauf, dass die grammatischen Reime in den ersten beiden Strophen sowie in Str. 5 teils so angeordnet sind, dass sie klanglich von hell nach dunkel abfallen; stehen an beiden Positionen Verben, dann kommt immer zuerst das Präsens und dann das Präteritum, wobei im Falle starker Verben Ablautreihen, bei denen das Präteritum einen helleren Stammvokal hat als das Präsens, vermieden werden. Dadurch wird das Vergehen der Zeit, das das Lied mit seiner *laudatio temporis acti* und seiner unwirschen Absage an die verkommene Gesellschaft zum Kernthema macht, auf einer rein klanglichen Ebene abgebildet.

<sup>50</sup> Hübner 2008, S. 80.

der ersten Strophe: *hî: frî*). HÜBNER spricht diesbezüglich von einem „Knalleffekt“, der „[d]en fortlaufenden Gleichklang unterbricht“.<sup>51</sup>

In der ersten Strophe läuft die Endreimstruktur der beiden Stollen folglich ganz zielgerichtet auf das Schlüsselwort *leit* am Ende von V. 6 zu, das klanglich ins Zentrum gerückt wird, weil es einerseits den Endreimklang für den gesamten Aufgesang liefert (*ei*), andererseits aufgrund des grammatischen Reims, der V. 5 und 6 gegen das Endreimschema verbindet, verdoppelt auftritt (*leide: leit*). Anders stellt es sich im ersten Stollen dar, wo der grammatische Reim mit *kleide: bekleit* zwei unterschiedliche Wortart-Derivate desselben Stammes verbindet (hier liegt also eine *figura etymologica* im engeren Sinne vor). Die klangliche Präsenz von *leit* bestimmt den Aufgesang demnach unabhängig von dem inhaltlichen Befund, dass es hier ja eigentlich gerade darum geht, dass die Maienwonne das winterliche Leid der Natur vertreibt. Das klangliche Leid überlagert gewissermaßen den mittels des Natureingangs bildlich beschriebenen Prozess, in dem das Leid durch allgemeine Freude abgelöst wird. Das korrespondiert mit dem Befinden des Sprechers, dessen Leid in der Frühlingsfreude ja mehr als präsent ist, und der lediglich hofft, dass sein Leid schwinden wird: *alsô möhte ouch mir verschwinden | sorge, diu von fröude ie swant* (V. 7f.). Mit dieser Einleitung des Abgesangs werden zwei neue Leitwörter etabliert, die wiederum mittels der Klangform die klanglich-semantische Spannung zwischen Freude und Leid, die der Aufgesang eröffnete, fortführen. In Verbindung mit den grammatischen Reimen kreist der gesamte Abgesang immer wieder um die *sorge*, also das Leid des Sprechers, das von *fröude* abgelöst werden soll. Am Ende der Strophe steht dann als überraschender klanglicher Effekt der nicht mehr endreimgebundene Vers, in dem die Hoffnungen des Sprechers angesichts der aufblühenden Natur kulminieren: *sô wurde ich sorgen frî* (V. 11). Wohin das Ganze schließlich führt, habe ich oben paraphrasiert.

Auch hier hat der Wortklang ähnlich wie in meinem ersten Beispiel einen medialen Status: Er ‚vermittelt‘ auf einer unmittelbar berührenden, präsenten – wenn man so will: prähermeneutischen – Ebene etwas, das im Verhältnis zur

---

51 Ebd., S. 80. Cramer 1998, S. 176, hat zwar prinzipiell nicht unrecht, wenn er darauf verweist, dass diesen Pausenreim „auch der geschulteste Hörer unmöglich entdecken kann“ und dass sich die „Subtilitäten der Reimstruktur [...] in ihrer Komplexität nur dem Auge des Lesers [erschließen]“. Das ändert aber nichts an dem eminenten Klangeffekt, den der nicht endreimgebundene Schlussvers jeder Strophe erzeugt. Die Cramers grundlegender Annahme, Minnesang sei nicht oder zumindest nicht nur für eine hörende Rezeption konzipiert, geschuldete Schlussfolgerung, durch Reimartistik entstehe „ein Sprachraum eigenen Anspruchs“ und Sprache vermittele „nichts als ihre eigene ästhetische Qualität“ (beide Zitate ebd.), verkennt jedenfalls die enge Verschränkung von Klangform und Semantik in den Strophen und Liedern Gottfrieds von Neifen.

eigentlichen Wortsemantik eine eigenständige Bedeutungsebene eröffnen, aber auch eine dienende Funktion erfüllen kann.

Mit Blick auf den ‚Freudenklang‘ sei abschließend noch kurz auf den allgemein gehaltenen Frauenpreis der dritten Strophe dieses Liedes hingewiesen, dessen Tenor mit dem Wortspiel *frælich frô* des ersten Verses angeschlagen ist: *Wer kan frælich frô beliben | wan bî reinen lieben wîben?* (V. 1f.). Davon ausgehend ist die Strophe dann von weiteren Wortspielen mit *liebe* und *lîp* bestimmt.

#### 4 Die Klangform als ‚Medium‘

Zwei Aspekte will ich resümierend festhalten. Es dürfte deutlich geworden sein, dass auch bei Liedern, die sich durch eine besonders kunstvolle formale Gestaltung mittels Reim- und Klangspielereien auszeichnen, die äußere Form in der Regel kein rein artistischer Selbstzweck ist,<sup>52</sup> sondern dass Form und Inhalt in enger, ja untrennbarer Beziehung zueinander stehen.<sup>53</sup> Freilich muss das nicht unbedingt heißen, dass die Klangform als solche nicht auch Selbstzweck sein oder zumindest als solcher rezipiert werden konnte. Die Formartistik wäre dann in gleich doppelter Hinsicht Freude an der Kunst: produktionsästhetisch seitens des Dichters und rezeptionsästhetisch seitens des zuhörenden Publikums. Aber auch dann hat der besondere, ‚schöne‘ (oder mit KÖBELE: ‚süße‘) Klang des Minneliedes bzw. seines Textes einen semantischen Zweck, nämlich eben zugleich Freude zu schenken und selbst Ausdruck von Freude zu sein. Diese mithin stets auch einen poetologischen Nebensinn tragende Euphonie, die immer wieder neu evozierte besondere Klanglichkeit des Textes, ist der ästhetisch-poetische Kern der Dichtkunst Gottfrieds von Neifen.

Die von der spezifischen Klangform geprägte Klangwelt des einzelnen Liedes hat dabei nicht nur dienende Funktion. Sie kann zwar dafür eingesetzt werden, „die Leitthemen der einzelnen Strophen und ihren ‚Sinn‘ unmittelbar präsent [zu] machen“.<sup>54</sup> Sie kann – zusätzlich zur Euphonie bzw. gerade durch die Leitworttechnik als eines der wichtigsten Klangelemente – Emphase erzeugen, da es ja gerade die positiven wie negativen Schlüsselbegriffe der hohen Minne wie

52 Ausnahmen bilden vielleicht die oben eingangs erwähnten Extremfälle wie Konrads von Würzburg Schlagreimlied oder das Silbenpalindrom des Dürinc, wo das Formprinzip, dessen Füllung sich der Dichter als herausfordernde Aufgabe vorgenommen hat, maximal in den Vordergrund rückt.

53 So im Prinzip auch schon Kuhn 1967, S. 72f.

54 Klein 2010, S. 376 (in ihrem Kommentar zu Lied VI).

*fröude, liebe, trûren* oder eben auch *minne* usw. sind, die klanglich umspielt werden.<sup>55</sup> Sie kann aber auch eben genau auf diese Weise die ‚Botschaft‘ des Textes unmittelbar auf einer klanglichen Ebene unterlaufen oder konterkarieren, wie es sich vor allem in der ersten Strophe von Lied III gezeigt hat:<sup>56</sup> Der Klang von *fröude* und *trûren* bzw. *leit* wird in seiner semantischen Umgebung teils in Einklang mit der eigentlichen Wortbedeutung eingesetzt, teils aber auch gegen sie. Mittels der Klangform der Strophe tritt der präsente Wortklang in solchen Fällen in Konkurrenz zum eigentlichen semantischen Gehalt und erhält so einen medialen Status:<sup>57</sup> Er ist das Medium der präsenten Sinnvermittlung, das dank seiner Unmittelbarkeit im Rezeptionsprozess Evidenz stiftet. Das vielschichtige Zusammenspiel von Klang und Inhalt, dessen Komplexität durch die Artifizialität der Klangform der Lieder Gottfrieds von Neifen eigentlich noch gesteigert wird, wird in der hörenden Rezeption nämlich zwangsläufig wieder vereinfacht, da die Klangform in den Vordergrund rückt. So ergibt sich eine ‚Aufmerksamkeitsverschiebung‘ weg von der Semantik des gesamten Textes hin zur unmittelbar berührenden, präsenten Evidenz des Wortklanges einzelner zentraler Begriffe, dessen tatsächliche Bedeutung aber nur vor der Folie des semantischen Gehalts seiner textuellen Umgebung fassbar wird – entweder durch seine Widerständigkeit oder dadurch, dass sich Wortklang und semantischer Gehalt gegenseitig bestätigen. Meine exemplarische Analyse zweier Strophen Gottfrieds von Neifen, die gewissermaßen eine Art Probebohrung in diesem durch die Forschung der letzten Jahre erst punktuell erschlossenen Feld darstellt, leistet einen Beitrag dazu, den Prozess der ‚Aufmerksamkeitsverschiebung‘ vom Inhalt zur kunstvollen äußeren Form und von dort über die mediale Qualität der Präsenz des Wortklangs wieder zurück zum Inhalt besser nachvollziehbar zu machen.

---

55 Vgl. dazu Hübner 2008, S. 81f. (mit Blick auf Lied VI), der zusammenfassend festhält: „Was Neifens Liedtexte an Sinn zu vermitteln haben, beruht auf dem Bedeutungspotential der emphatisch repetierten Schlüsselbegriffe“ (S. 82).

56 So gesehen hat Gottfrieds von Neifen Lyrik zwar eine konventionelle Kontur, die von „Inhaltsleere“ geprägt ist, deren „formalistische Metaphorik [...] zur knappen Formel erstarrt [ist]“ (beide Zitate Kuhn 1967, S. 72) und bei der die „Motive selbst [...] zu ‚objektiven‘ Worten verhärtet [sind]“ (ebd., S. 73), aber es ist eben diese konventionelle Kontur, die aus sich selbst heraus wieder dynamisiert wird: Das ambivalente Verhältnis zwischen unmittelbar präsenter Klangform und Wortsemantik bedingt nämlich eine ‚Sinn‘-Pluralisierung.

57 Vgl. dazu auch Stock 2016, S. 387f.

## Literaturverzeichnis

## Quellen

- Kl = Die Lieder Oswalds von Wolkenstein.  
Hrsg. v. Karl Kurt Klein. 4., grundlegend neu bearb. Aufl. v. Burghart Wachinger (Altdeutsche Textbibliothek 55). Berlin, Boston 2014.
- KLD = Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hrsg. v. Carl von Kraus. Bd. 1: Text. 2. Aufl., durchges. v. Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978.
- Klein 2010 = Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Mhd./Nhd. Hrsg., übers. u. komm. v. Dorothea Klein (RUB 18781). Stuttgart 2010.
- L = Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränd. u. um Fassungsred. erw. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., v. Christoph Cormeau bearb. Ausg. neu hrsg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren vers. v. Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin, Boston 2013.
- LDM online = Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch u. Florian Kragl. <http://www.ldm-digital.de/> (Zugriff: 17.05.2021).
- Schröder 1959 = Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Hrsg. v. Edward Schröder. Mit einem Nachwort v. Ludwig Wolff. Bd. 3: Die Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche. 2. Aufl. Berlin 1959.
- SMS = Die Schweizer Minnesänger. Hrsg. v. Karl Bartsch. Neubearb. v. Max Schiendorfer. Bd. 1: Texte. Tübingen 1990.
- Wachinger 2006 = Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hrsg. v. Burghart Wachinger (Bibliothek deutscher Klassiker 191 / Bibliothek des Mittelalters 22). Frankfurt a. M. 2006.

## Forschungsliteratur

- Bleumer, Hartmut:** Das Echo des Bildes. Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129 (2010a), S. 321–345.
- Bleumer, Hartmut:** Der lyrische Kuss. Emotive Figurationen im Minnesang. In: Ingrid Kasten (Hg.): Machtvolle Gefühle (Trends in Medieval Philology 24). Berlin, New York 2010b, S. 27–52.
- Braun, Manuel:** Aufmerksamkeitsverschiebung. Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst. In: Wolfram-Studien 21 (2013), S. 203–230.
- Cramer, Thomas:** *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik (Philologische Studien und Quellen 148). Berlin 1998.
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 2004.
- Hübner, Gert:** Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung. Tübingen 2008.
- Hübner, Gert:** Konzentration aufs Kerngeschäft. Späte Korpora der Manessischen Liederhandschrift und die Gattungsgeschichte des Minnesangs im 13. Jahrhundert. In: Wolfram-Studien 21 (2013a), S. 387–411.
- Hübner, Gert:** Der Klang der Liebe. Gottfried von Neuffen und der Minnesang des 13. Jahrhunderts. In: Winnenden. Gestern und heute. Geschichten über die Stadtgründung, die Stadtkirche und

- einen Ehrenbürger (Veröffentlichungen des Stadtarchivs 14). Ubstadt-Weiher 2013b, S. 69–88.
- Köbele, Susanne:** Rhetorik und Erotik. Minnesang als süßer Klang. In: *Poetica* 45 (2013), S. 299–331.
- Kuhn, Hugo:** Minnesangs Wende (Hermaea N. F. 1). 2., verm. Aufl. Tübingen 1967.
- Leidinger, Simone:** Bild und Klang. Lyrischer Präsenzeffekt bei C Dietm 12 und 13. In: Annette Gerok-Reiter, Anna Sara Lahr u. Simone Leidinger (Hgg.): *Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen*. Heidelberg 2020, S. 299–328.
- Lewon, Marc:** Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche. In: Volker Gallé (Hg.): *Dichtung und Musik der Stauferzeit*. Wissenschaftliches Symposium, 12. bis 14. November 2010. Worms 2011, S. 69–123.
- Meves, Uwe (Hg.):** *Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2005.
- Meyer, Matthias:** ‚Objektivierung als Subjektivierung‘. Zum Sänger im späten Minnesang. In: Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon u. a. (Hgg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995. Tübingen 1998, S. 185–199.
- Schanze, Christoph:** Minneklang. In: Martin Clauss, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Wien, Köln, Weimar 2020a, S. 199–231.
- Schanze, Christoph:** Klangform und ‚Sinn‘. Formalistische Tendenzen bei Walther und Reinmar. In: *Wolfram-Studien* 26 (2020b), S. 255–278.
- Stock, Markus:** Das volle Wort. Sprachklang im späteren Minnesang. Gottfried von Neifen, *Wir suln aber schône enpfâhen* (KLD Lied 3). In: Albrecht Hausmann (Hg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Heidelberg 2004, S. 185–202.
- Stock, Markus:** Autorität und Intensität. Normierung und volles Wort bei Gottfried von Neifen und Rudolf von Ems. In: Elke Brüggem, Franz-Josef Holznagel, Sebastian Coxon u. a. (Hgg.): *Text und Normativität im deutschen Mittelalter*. XX. Anglo-German Colloquium. Berlin, Boston 2012, S. 385–400.
- Stock, Markus:** *Triôs, triên, trisô*. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138 (2016), S. 365–389.
- Stridde, Christine:** Das hingewürfelte Wort. Ebenen der Unverständlichkeit in mittelalterlichen Sprach-Spielen. In: Christian Braun (Hg.): *Geheimnis und Mysterium. Sondersprachenforschung im Spannungsfeld zwischen Arkanem und Profanem* (Lingua Historica Germanica 4). Berlin 2012, S. 267–292.
- Stridde, Christine:** Innovativer Formalismus und Konkretheit des Symbolischen. Konrads von Würzburg poetologisches Programm. In: Manuel Braun (Hg.): *Alles anders? Fragen an das Konzept der Alterität* (Aventiuren 9). Göttingen 2013, S. 205–231.
- Wachinger, Burghart:** *Herz prich rich sich*. Zur lyrischen Sprache Oswalds von Wolkenstein. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/85), S. 3–23.
- Worstbrock, Franz Josef:** Lied VI des Wilden Alexander. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 118 (1996), S. 181–204.