

Bent Gebert

Burkhard von Hohenfels und Bruno Eppele:

Über Klang und Bildsprache des Minnesangs in alemannischer Übertragung

MINNESANG IM DIALEKT.....	1
BILDSPRACHE – AUTORBILD.....	4
<i>WIR SUN DEN WINDER IN STUBEN ENPFÂHEN</i> (KLD NR. I).....	7
<i>NÂCH DES AREN SITE IR ÊRE</i> (KLD NR. II).....	9
<i>ICH WILL VON DER MINNECLÎCHEN</i> (KLD NR. III).....	12
<i>SÎ GELÎCHET SICH DER SUNNEN</i> (KLD NR. X).....	14
<i>DÔ DER LUFT MIT SUNNEN VIURE</i> (KLD NR. XI).....	17
<i>MICH MÛET DAZ SÔ MANGER SPRICHET</i> (KLD NR. XVI).....	20
<i>BILDER IM RÜCKBLICK</i>	25
ANMERKUNGEN.....	27
TEXTANHANG BRUNO EPPELE.....	31

[Minnesang im Dialekt](#)

Wie überraschend klingen mittelhochdeutsche Liebeslieder des wohl in den 1220er Jahren urkundlich bezeugten Ministerialen Burkhard von Hohenfels¹ in alemannischer Übertragung? Unüberhörbar sind die sprachgeschichtlichen Verbindungen, die 800 Jahre überbrücken: Das Alemannische, schreibsprachlich zwischen Oberrhein und Schwaben über den Bodenseeraum bis in die Schweiz hinein greifbar, gehört jener größeren Gruppe von mittel- und oberdeutschen Dialek-

ten an, die ab etwa der Mitte des 11. Jahrhunderts die Literatursprache des Mittelhochdeutschen prägen. Auch die bairischen und mitteldeutschen Dialekte vom Fränkischen bis zum Sächsischen gehen freilich darin ein und prägen die volkssprachliche Literatur des Hochmittelalters. Mittelhochdeutsch ist damit als Dachbegriff für die Schreibsprachen einer vielfältig differenzierten Dialektgruppe zu verstehen, die aber weder allgemein standardisiert noch normiert sind. Mittelhochdeutsch bezeichnet strenggenommen nicht die gesprochenen Dialekte, über deren historische Aussprache wir nichts wissen, sondern bildete eine Orientierungsgröße für Schreibung und Wortwahl höfischer Autoren und Schreiber des Hoch- und Spätmittelalters, die sich erkennbar um überregionale Verständlichkeit bemühten. Während etwa die Wurzeln deutschsprachiger Lyrik im bairisch-österreichischen Raum zu suchen sind, gewinnt das Alemannische sein besonderes Gewicht früh und vor allem auf dem Feld höfischer Erzähltexte, die mit den Übertragungen französischer Artusromane durch Hartmann von Aue zur maßgeblichen Gattung mittelhochdeutscher Dichtung aufsteigen. Zu ihrer rekonstruierten Lautgestalt scheinen Bruno Epples alemannische Übertragungen des Minnesangs in einem Verhältnis ungebrochener Kontinuität zu klingen.

Es ist gleichwohl ein Verhältnis von gravierenden Umbesetzungen. Sie betreffen zum einen soziale Verschiebungen: Während mittelhochdeutsche Dichtung zu Burkharts Schaffenszeit exklusive Kunstsprache für die gesellschaftliche Elite des Adels kultiviert, öffnet sich dieser Kreis mit der Nachdichtung in alemannischer Mundart. Zum anderen wandelt sich damit auch die funktionale Verwendung. Als Bündel regionaler Literatursprachen ist das Mittelhochdeutsche eine artifizielle Sprachform schriftlicher Überlieferung. Die 18 Lieder, die einzig der Codex Manesse (entstanden zwischen 1300 und 1340, heute aufbewahrt in der Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur Cpg 848) unter dem Autornamen *her Burkart von Hohenvels* (fol. 110^r-113^r) überliefert, sind somit nicht nur in zeitlicher Hinsicht von ihrem Entstehungskontext entfernt, sondern auch von dessen Vortrags- bzw. Aufführungssituation. Unter musikalischer Begleitung gesungen (nach welchen Melodien genau, wissen wir nur in wenigen Fällen), waren Minnelieder im Allgemeinen ebenso wie Burkharts Lieder im Besonderen für den Vortrag vor exklusivem Publikum bei herausgehobenen Anlässen ausgelegt, nicht für individuelle, einsame Lektüre. Spuren dieser sozialen Vortragssituation bezeugen in Burkharts Liedern einerseits immer wieder kleine Pronomina und kollektive Anredeformeln, die auch

das Vortragspublikum indirekt in die fiktiven Entwürfe seiner Tanzlieder einbeziehen: *Wir sun den winder in stuben enphâhen, / wol ûf, ir kinder, ze tanz sun wir gâhen!* (Lied I nach der Zählung durch Carl von Kraus, 1,1f.)² – unmittelbar aufgegriffen in der Übertragung Bruno Epples: „*Wânt ihr etz dâr Winter / i de Stube verbringe? / Uff denn, ihr Kinder, / zum Danze und Springe.*“ (Anmerkung: Siehe Seitenende*) Performatives Potential bergen die Minnelieder, indem sie sprachlich vollziehen und im Vortrag vermitteln, was sie inhaltlich beschwören – ob nun den freudevollen Genuss eines Tanzliedes in der eingängigen Form paargereimter Vierheber (wie in Lied Nr. I) oder die poetischen Ambitionen des Frauenpreises der adligen Dame nach anspruchsvollerem Formregister, das der hohe Minnesang im 12. Jahrhundert kultiviert hatte (wie es etwa Burkharts Lied XVI aufgreift). Lob und Klage, impulsive Aufrufe und argumentative Reflexion bilden Sprechakte, die auf Teilhabe und Anteilnahme zielen. Andererseits erschöpft sich mittelalterlicher Minnesang weder im Singen für Publikum, noch bleiben die Lieder auf ihre Aufführungssituation begrenzt. Ganz im Gegenteil: Wie zuvor die provenzalische Trobadordyrik zeichnet sich auch der deutschsprachige Minnesang schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts als Gattung fiktionaler Literatur aus, die weniger in direkter Hinwendung *zu* als vielmehr *vor* Anwesenden spricht, die öfter einen „vor einer Dritten Instanz inszenierten Diskurs“ über die Dame entfaltet, als sich direkt an die Dame zu wenden.³ Minnellyrik fingiert dabei selbstbezügliches Sprechen von hoher Indirektheit, dessen typisierte Rollen, Beziehungsmuster, Aussagestrukturen und Ausdrucksmittel zugleich für Wiedergebrauch ausgelegt sind. Dies wird befördert, indem reale Bezüge in der Regel vermieden werden – keines von Burkharts Liedern konkretisiert Personen, Orte oder Umstände. So lokal also Minnesang verankert war, so wenig ist er als Heimatdichtung zu begreifen, sondern suchte sprachlich wie kulturell überregionale Anschlüsse. Was aus dem Lektüreabstand späterer Zeiten als rollenhaft erscheinen mochte, verdankte sich historisch betrachtet einer Wiederaufführungskultur, die nicht nur nachträglich verschriftlicht wurde, sondern bereits in ihren Texten schriftliterarisch durchdrungen ist. Klangliche Verwandtschaft zwischen alemannischer und mittelhochdeutscher Dichtung beruht somit auf einer zutiefst literarischen Beziehung.

* Die farbig gekennzeichneten Zitate aus den Übertragungen Bruno Epples sind mit den angefügten Originaltexten im Anhang verlinkt und über einen Mausklick zu erreichen. Vom Originaltext gelangt man auf gleichem Wege zurück zur Zitatstelle.

Bildsprache – Autorbild

Auch die Minnelieder Burkharts von Hohenfels greifen über ihren Entstehungskontext weit hinaus, ja sie spalten regelrecht den Rahmen einer direkten Ansprache- und Aufführungssituation, indem ihre variantenreiche Bildsprache von Metaphern und Vergleichen anspielungsreich in unterschiedliche Wissensbereiche lockt. Eine einfache Liebesklage wie Lied Nr. II ruft so beispielsweise eine Kette von traditionellen Argumenten des Minnesangs auf – einer hochangesehenen Dame habe sich das Ich unterworfen, die ihm Verstand und Sinne raube, aber mit dem Verderben zugleich Freude schenke. Doch führen die fünf Strophen dieses wohlvertraute Paradox der hohen Minne durch einen Zoo von Tiervergleichen, die in unterschiedliche Richtungen weisen: Die Ehre der Dame fliege hoch wie der Adler, bei ihr zapple das Ich wie der im Netz gefangene Fisch, verwirrt wie der Affe vor dem Spiegel und doch folgsam wie die Biene ihrem König (eine weibliche Spitze ist für Burkhart noch undenkbar), aus dieser Not suche das Ich Zuflucht wie das Einhorn im Schoß der Jungfrau. Der scheinbar einfache Leitfaden von Tiervergleichen führt damit nacheinander durch Bezüge zu Jagd und Adelskultur, alltäglichem Fischfang und gelehrter Naturkunde, politischer Reflexion und geistlicher Mariensymbolik. Eingespielte Argumentationsmuster und topische Gesten des Frauenlobs und der Klage, die Burkharts Lieder in der Tradition des klassischen Minnesangs erneuern, werden somit von schillernden Bezügen überblendet, die sich in unmittelbarer Vortragssituation keineswegs erschließen. Man hat darin die Einflüsse lateinischer Dichtungslehren erkannt, nach deren Maßgabe Burkhart als einer der ersten deutschsprachigen Lyriker einfache Grundtypen von Tanz- und Gesprächsliedern, Frauenpreis und Minneklagen auf ihrer sprachlichen Oberfläche mit ‚schwierigen Schmuckformen‘ ausstattet (‚ornatus difficilis‘): Anspruchsvoll konstruierte Figuren und ungewöhnliche Wendungen fordern dementsprechend nicht nur das Hörverstehen heraus, sondern demonstrieren die Kunstfertigkeit des Dichters, der komplexe Metaphern und Allegorien konstruiert.⁴ Hervorgegangen aus adliger Aufführungskultur und auf performative Inszenierung bezogen, ist die Minnelyrik Burkharts von Hohenfels zugleich das kunstvolle Produkt gelehrter

Schriftlichkeit, die auf einen Bildungsgang in der lateinischen Klerikerkultur des Hochmittelalters verweist.

Beides führt das Autorbild zusammen, das der Codex Manesse seinen Liedern unter dem Wappen der Hohenfelfer voranstellt. In seinem verbindenden Zentrum steht ein Brief oder Büchlein des Minnesängers, den die Dame entgegennimmt – eine typische Bildformel betonter Medialität, die der Codex Manesse ähnlich auch für zahlreiche weitere Minnesänger, vor allem des 13. Jahrhunderts, verwendet.⁵ In direktem Kontakt führt das Schriftstück die Linien vom Gewand der Dame mit der Armbeugung des Sängers zusammen; Schrift wird damit als Medium vermittelnder Zuwendung verbildlicht, wie auch im Kontrast zu anderen Autorbildern wie etwa Gottfried von Neifen ersichtlich wird, in dem die Dame die Schriftrolle des Sängers abweist. So

nahe sich die Körper durch Blicke, Gesten und Körperschwung dabei kommen, so trennend hält sie die schriftliche Kommunikation gleichwohl auf Abstand. Ins Bild gesetzt ist damit nicht nur das Begehren nach Kontaktnähe, sondern nicht zuletzt auch der Abstand, der solches Begehren ermöglicht und poetisch stimuliert. Darüber hinaus verweist die Bildsprache der Handgesten nicht nur auf erotische Intimität, sondern mehr noch auf Bildungsansprüche der Dichtung: Im Bildzentrum stehen die typische Zeigegestik der Unterweisung (auf Seiten des Sängers) und der Aufnahme (auf Seiten der Dame), wie sie auch anderen Autorbildern zu ausdrücklich didaktischen Texten vorangestellt sind. Der Codex Manesse profiliert Burkhart von Hohenfels damit als gelehrten Minnesänger des frühen 13. Jahrhunderts, von dem sich lernen lässt.



Codex Manesse, UB Heidelberg, cpg 848, fol. 110r.

Solches Zusammen- und Widerspiel von Einfachem und Kompliziertem, Populärem und Exklusivem kennzeichnet nicht nur Autorbild und Bildsprache von Burkharts Liedern. Auch unter Gesichtspunkten von Rhythmus und Betonungsmustern, Reim und Kadenzen, die Minnesangstrophen ihr klangkünstlerisch wiedererkennbares Gepräge (mhd. *dôn*) verliehen, lassen sich die 18 Lieder größeren Gruppen zuordnen, die entweder Strophen von gleichem Versaufbau oder aber von ungleichen Betonungsmustern und Versschlüssen spiegeln. Einfachheit und Artifizialität werden damit auch in der Klanggestalt der Lieder sinnfällig. Wie begegnet dieser Polarität eine alemannische Übertragung, die vor allem gesprochene Sprache in poetischer Form klingen lässt?

Bruno Epple bevorzugt bei seiner Auswahl aus Burkharts Liedern überwiegend jene Strophenformen, die trotz unterschiedlicher Reimmuster auf relativ gleichmäßige Rhythmen setzen – auf vierhebige, meist regelmäßig alternierende Verse (Lied Nr. III, X, XI, XVI). Brücken zwischen mittelhochdeutscher Minnelyrik und alemanischer Übertragung schlagen somit in erster Linie regelmäßig alternierende Verse mit vier Betonungen. Doch lässt Bruno Epple ebenso aufblitzen, wie auch komplizierterer Versbau nachzubilden ist, der solches Gleichmaß variiert oder mit vertrackteren Reimverhältnissen durchsetzt. Zwei Lieder mit ‚daktylischen Versen‘ und stärker variierendem Strophenbau im Abgesang (Lied Nr. I, II) rufen die kompliziertere Formkunst des hohen Sangs auf, die in Burkharts *Œuvre* gleichfalls prominent vertreten ist. Sie lassen anklingen, dass deutschsprachige Minnelyrik anders als die lateinische Dichtung keiner Metrik im strengen Sinne verpflichtet war, sondern die Wortakzente im Verszusammenhang mit flexibler Senkungsfülle gestaltete. Die folgenden Erläuterungen beschränken sich daher darauf, das Gerüst der Klangformen zu kommentieren.

Wir sun den winder in stuben enpfâhen (KLD Nr. I)

Burkharts Liedcorpus im Codex Manesse und die vorliegende Reihe von Übertragungen eröffnet eine winterliche Einladung zum Tanz, die Vorfreude auf erotische Nähe im *gedrange* der Stube verheißt (2,1). Als *kinder* sind schlechthin alle angesprochen, dem Vergnügen dorthin zu folgen, wo vom äußeren Ambiente eigentlich nichts gesagt wird. Ein karger Auftakt, unvermittelt und direkt, wofür aber die Körper im Tanz umso intensiver hervortreten und im Minnesang ungewohnte Reimworte erklingen: *sô sun wir rucken und zocken und zucken, daz êret den tanz* (2,4) – „Guck, wie des rucklet / wies schucklet und zucklet. / Isch des doch en Danz!“ (2,6-8). Körperliche Begegnung erklingt im lyrischen Text als lange Verskette, von einem Reimpaar umarmt, mit gleichzeitig alliterierenden und binnenreimenden Wortgruppen zumeist identischer Wortart – als Gleichklang von Anfang bis Ende, den Bruno Epples Übertragung in sämtlichen Strophen kongenial nachspricht (Str. 1,4: *sô sun wir smieren und zwinken und zwieren nâch lieplîcher gir*, ‚Wir sollen lachen und zwinkern und blinzeln im Verlangen nach Liebe‘ – 1,6-8: „Scho fangts a zwinkere, / blinzle und blinkere / all mit Begier“). Lässt ein solches Klangspiel die Bedeutungen in höchster Entsprechung zusammenfallen, so kehrt es den Rhythmus selbst hervor, in gedehntem Langvers, der vom vorangegangenen Kurzvers weit ausschwingt. Schon Burkhart akzentuiert dies als Erregungsspiel zwischen Klang und Bedeutung: *daz*



kützelt den muot (3,4) – das ‚kitzelt‘ und erregt Stimmung und lässt Gedanken schweifen, in Vorfreude auf rasche Bewegung im Hin und Wider (*rucken und zucken und zucken*) und Verlockungen der Liebe (*si luodert, si lucket ir friundes gedanc*). Während Burkharts Lied mit jeder Strophe dieses ungleichmäßige Kurz- und Längerwerden als Bewegung von Entfernung und Anziehung wiederholt, lässt Bruno Epples Nachdichtung weniger Verse aus der Reihe tanzen, sondern verteilt vielmehr Kurz- und Langverse gleichmäßig auf einen zweihebigen Rhythmus. Sie lädt zum geordneteren Tanz, lässt jedoch mit schweren Versschlüssen („männlichen“ Kadenzen: *mír 1,5 / Begier 1,8* usw.) die ungleichförmigere Konstruktion des Verspaares weiterhin durchschimmern.

Wie das abschließende Strophenpaar mit zwei Mahnungen unterstreicht, bleiben solche Tanzfreuden labil, innerlich wie äußerlich gefährdet. Im Gedränge der Stube droht intimes Verlangen rasch durchkreuzt zu werden: *Nieman sol stœren die minne ûz dem muote*, hält der Sänger entgegen: ‚Niemand soll die Liebe aus den Gedanken vertreiben‘ (4,1) – „**Koner soll störe / wa lieb ischt und guet**“ (4,1f.). Diesen Appell untermauert ein Argument, das tief in den Diskurs um höfische Liebe zurückgreift. Es kreist um das Verhältnis geheimer, riskanter Liebesanbahnung unter den Bedingungen äußerer Überwachung. Töricht, wer die Liebe aus den Gedanken (*ûz dem muote*) aufstöre, denn durch Kontrolle und Bewachung (4,2 mhd. *huote*, von dem „**uf Huet**“ zu sein sich herleitet 4,4) wachse sie nur um so mehr. Signalwortartig ist damit ein Liebeskonzept geheimer, durch Sorge und soziale Kontrolle indes nur gesteigerter Raffinesse angespielt, die eigentlich wenig zum offenen, sorglosen Vergnügen in der Stube passen will, das die fünfte Strophe bekräftigt: *Fröide uns behuote vor sorclîchen dingen* (5,1), „**Vor Freid kaasch springe, / ko Sorg soll di drucke**“ (5,1f.). Eher passt dazu die Warnung der Schlussstrophe, wie rasch aufreizende Blicke gewaltsam eskalieren können: *nieman sol toben: / wenket si dicke die smierenden blicke, daz reizet zem kloben*, ‚niemand soll aufbrausen: Wenn sie [die Freude] die Blicke oft umherschweifen lässt, lockt dies in die Falle‘ (5,3f.).

Burkharts Vokabular der Spaltung (5,4 *klobe*, ‚gespaltenes Holzstück zum Festhalten‘) bringt dabei die handgreiflichen Folgen des Begehrens auf den Begriff – oder eine obszöne Metapher, die das Ziel des Begehrens anspielt? Wenn die vierte Strophe Leitbegriffe höfischer Heimlichkeit anklingen ließ, so neigt sich die fünfte Strophe damit dem Gegenpol von Kontrollverlusten zu (Bruno Epple reformuliert

dezent: „frei umme jucke, / doch it uverschämmt!“ 5,4f.). Man kann darin vielleicht ein Echo auf den zeitgenössischen Minnesang Neidharts hören, der höfische Frauenverehrung inmitten prügelnder Bauern gewissermaßen als Markenzeichen ausbaut. Aber es ist nur ein flüchtiger Anklang, den die nachdrücklichen Jubelverse aufhellen. Statt satirischer, oft gewaltsam geschilderter Eskalation, wie sie Neidharts *dörper*-Lieder prägt, ruft jede Strophe zu unbeschwerter Freude auf.⁶ Auch Bruno Epples Übertragung schmiegt sich Burkhart hier wie an vielen weiteren Stellen überaus wortgetreu an: „wer sich doo verschuldet / im Klobe bald klemmt“ (5,7f.). Wo der mittelhochdeutsche Text die sexuellen Verlockungen als Vogelfalle für die Gedanken beschreibt (5,2), gemahnt das gespaltene Holzstück an die Bestrafung ungezügelter Verhaltens. Je unscheinbarer die damit verbundene Jagdpraxis verblasst ist, desto weniger lässt sich diese Anspielung übertragen – konsequent entscheidet sich Bruno Epple daher zwar für den beflügelnden Eros (5,3), aber gegen das metaphorische Spiel mit der Spalte. An seine Stelle tritt ein Apell zur Selbstkontrolle, der die höfische Ethik des Maßhaltens zitiert. Ähnlich zitieren auch die übrigen Strophen mehrfach Leitbegriffe höfischen Minnesangs, die mit der Kontinuität ihrer Lautgestalt (alem. „Muet“ / mhd. *muot*; alem. „Huet“ / mhd. *huote* etc.) zugleich den Bedeutungswandel von 800 Jahren bewusst machen. Begriffe des seelischen Innenraums wandeln sich zu Ausdrücken von Entschlossenheit, soziale Institutionen von Aufpassern in eine Haltung individueller Wachsamkeit. Bruno Epples Tanzlied breitet damit das ererbte Klang- und Wortmaterial neu aus, dessen Bedeutungsgewebe an solchen Stellen brüchig geworden ist und neue Farben erhält.

[Nâch des aren site ir êre \(KLD Nr. II\)](#)

Wie genau Bruno Epple dabei in den historischen Textwelten des Minnesangs bewandert ist, beweist auch seine zweite Übertragung. Bisweilen ergänzen seine Formulierungen sogar Burkharts Vorlage: „Wie de Adler, so mi Hehre, / schwingt empor mit hohem Muet, / Schand verjagt si, wacht uf Ehre, / wie's en Falk mit Lerche duet“ (1,1-4). Der ‚hohe Muet‘ verlängert nicht nur die Bildrichtung des Adlerflugs, mit dem bereits Burkhart das Ansehen der Dame vergleicht, sondern zitiert

ein höfisches Liebesprogramm des klassischen Minnesangs, das hohe Anforderungen an Leidenschaft, Durchhaltewillen und Kunstfertigkeit stellt und darauf zielt, Gedanken und Selbstgefühl emporzuheben. Adler, Falke und Lerche gehören freilich zu den Lieblingsvögeln adliger Jagdkultur und höfischer Dichtungsreflexion. Dagegen schreiten die zoologischen Vergleiche der nachfolgenden Strophen durch andere Bild- und Wissensfelder: „**Wie de Fisch im Netz verfangen**“ (2,1) zapple das Herz des Liebenden, der sich aus freien Stücken der Dame als Leibeigener unterworfen habe – konsterniert wie ein wilder Affe vor seinem eigenen Spiegelbild begegnet sein Blick der Dame (Str. 3) – dienstbar folge er ihr wie „**alle Biene / ihrer Kenigin**“ (4,1f.; der mhd. Text spricht von einem männlichen „fürsten“ der Bienen) – wie das Einhorn im Schoß der Jungfrau sterbe, „**wo si ihre Keuschheit wahr**“ (5,2), „**Gang i zgrund in aller Treue, / reue wird si's – und mit Recht**“ (5,5f.). Genauestens, bei gelegentlichen Wortumstellungen oder Vereindeutigung (z.B. 5,2) höchst sinnetreu folgt die alemannische Übertragung somit jener Vergleichsstruktur, welche die Beziehung zwischen Dame und Ich in die Tradition mittelalterlicher Tierdeutung stellt. Wenn Hugo Kuhn das Lied als „Minne-Physiologus“⁷ bezeichnete, erinnerte dies zu Recht daran, dass Adler und Einhorn zum Bestand jener allegorischen Kurztexte zur Naturkunde gehörten, die das Mittelalter aus der Spätantike ererbte, übersetzte und mit geistlichen Auslegungen anreicherte. Dagegen bemüht der Fisch im Netz kein gelehrtes Wissen, sondern Alltagsmetaphorik, während der vom Spiegelbild faszinierte Affe ein Sondermotiv spätantiker Tiergeschichten aufruft, dessen Rezeptionswege zu Burkhart allerdings obskur sind und im Detail unstimmmige Widersprüche aufwerfen.⁸ Auch die übrigen genannten Tiere verband die Physiologus-Tradition mit anderen Auslegungen, als sie Burkhart im Rahmen der Minnebeziehung thematisiert. Dass die Tiervergleiche im Einzelnen bereits im mittelhochdeutschen Text zu Spannungen führten, belegt etwa der Wunsch des Ich in der fünften Strophe, wie das Einhorn im Schoß der keuschen Jungfrau zu sterben. Weshalb sollte die Dame dies reuen, wie Bruno Epple und Burkhart von Hohenfels mit demselben Nachdruck formulieren (5,5f.)? Der Millstätter *Physiologus* (um 1200) deutete das Einhorn als Zeichen Christi, *der ein giestlich Einhorn ist* (30,1), und bezog dessen Zuflucht im Schoß *der unberuorten magede* auf das marianische Mysterium der Inkarnation (36,1f.).⁹ Stellte die Jungfrau im Rahmen der Jagdgeschichte lediglich

einen unschuldigen Lockvogel dar, um das Einhorn zu fangen, so schleudert Burkhart der umschmeichelten Dame (5,4: *ein reine sælic wîp*) grimmige Drohungen hinterher, da sie *mich verderbet. an den triuwen, / riuwen mac si der gerich*, ‚reuen wird sie die Strafe dafür, mich bei meiner Treue so ins Verderben zu stürzen‘ (5,5f.). Schoß und Keuschheit weisen so zwar als Bezugspunkte auf die geistliche Auslegungstradition, werden jedoch spannungsvoll überblendet mit dem minnesangtypischen Antagonismus zwischen ergebenem Ich und feindseliger Dame. Die Besungene beginnt damit zu changieren: Heil und Verderben, Maria und Eva, Lob und Vorwurf im selben Atemzug. Originell erweist sich damit weniger die Struktur der Bildsprache, die in gleichsam mechanischen Vergleichskonstruktionen jeder Strophe geläufige Exempel auf konventionelle Aussagen des hohen Frauenpreises bezieht. Innovativer als deren Auslegung mochte vielmehr der Wechsel der Bilder selbst wirken, der eben nur oberflächlich an Naturlehre anknüpft, tatsächlich aber heterogene Bildfelder höfischer und alltäglicher Kultur (Str. 1, 3), der Selbsterkenntnis (Str. 2), politischer Herrschaftslehre (Str. 4) oder geistlicher Anspielungen abschreitet. Konzeptuell verbunden scheinen diese Bilder allenfalls dadurch, dass alle vier elementaren Grundgattungen fliegender, schwimmender, gehender und kriechender Tiere versammelt sind, ohne dass dieses Schema alle Tiervergleiche jedoch mustergültig oder stimmig abdeckte.¹⁰ Burkharts Tierallegorien erwecken so den Eindruck eines strukturell zwar geordneten, aber im Detail heterogenen Bildarsenals.

Weitaus kunstvoller erweist sich die Klangform des Liedes, die in der romanischen Tradition höfischer Liebeslyrik eine Stollenstrophe aus vier kreuzgereimten, vierhebigen Versen mit regelmäßig alternierendem Rhythmus und Kadenzen im Aufgesang (eröffnet von den Tierbildern) mit einem kurzen Abgesang von zwei Versen verbindet, die komplexe Reimbezüge herstellen (Auslegung). Bruno Epples Übertragung macht die übergelenden Reime konsequent in den Strophen 2-4 hörbar, die das Schlusswort des vorangehenden mit dem Anfangswort des folgenden Verses zusammenschließen (Herv. B.G.): „**Frei will i und völlig eige / zeige ihr, dass i si mag**“ (2,5f.) – „**Hör i si gar freudig lache, / mache ka des mi recht froh**“ (4,5f.) usw. Exakt diesen Kontaktklang über trennende Versgrenzen verwendet auch Burkhart von Hohenfels. Darüber hinaus umfasst das mittelhochdeutsche Lied zusätzlich den gesamten Abgesang mit einem gesperrten Reim, der Anfang und Ende des Verspaares verbindet, so im Vergleich der zitierten Strophen (Herv.

B.G.): *wan mîn frîheit sich für eigen / neigen der vil lieben **kan** (2,5f.) – **ir vil fröidenfrühtic lachen / machen kan wol fröide **mir**** (4,5f.). Für anspruchsvolle Ohren mittelalterlicher Klangkunst war damit eine chiasmatische Fügung hörbar, die größtmöglichen Abstand mit unmittelbarer Berührungsnähe der Worte überkreuzte. Auch dies erschöpft sich keineswegs in schriftpoetischer Artifizialität, sondern macht eine Leitdifferenz höfischer Liebesdichtung als Zusammenhang sinnfällig: Wenn der Minnesang in immer neuen Anläufen den Wunsch nach intimer Berührung aus ferner Distanz artikuliert (und selbst in Autorbildern verdichtet), so findet dieses Begehren in den Reimverhältnissen von Burkharts Tierlied seine lautliche Entsprechung. Ist dieser Harmoniewunsch höfischer Liebessprache aus modernem Abstand möglicherweise verdächtig geworden? Bruno Epples Übertragung liest sich jedenfalls fragiler: So deutlich sie den Kontakt der Reimübergänge im Abgesang anklingen lassen, so einsam enden alle Schlussverse in Waisenzeilen, die keine Rückbindung mehr eint.*

[Ich will von der minneclîchen \(KLD Nr. III\)](#)

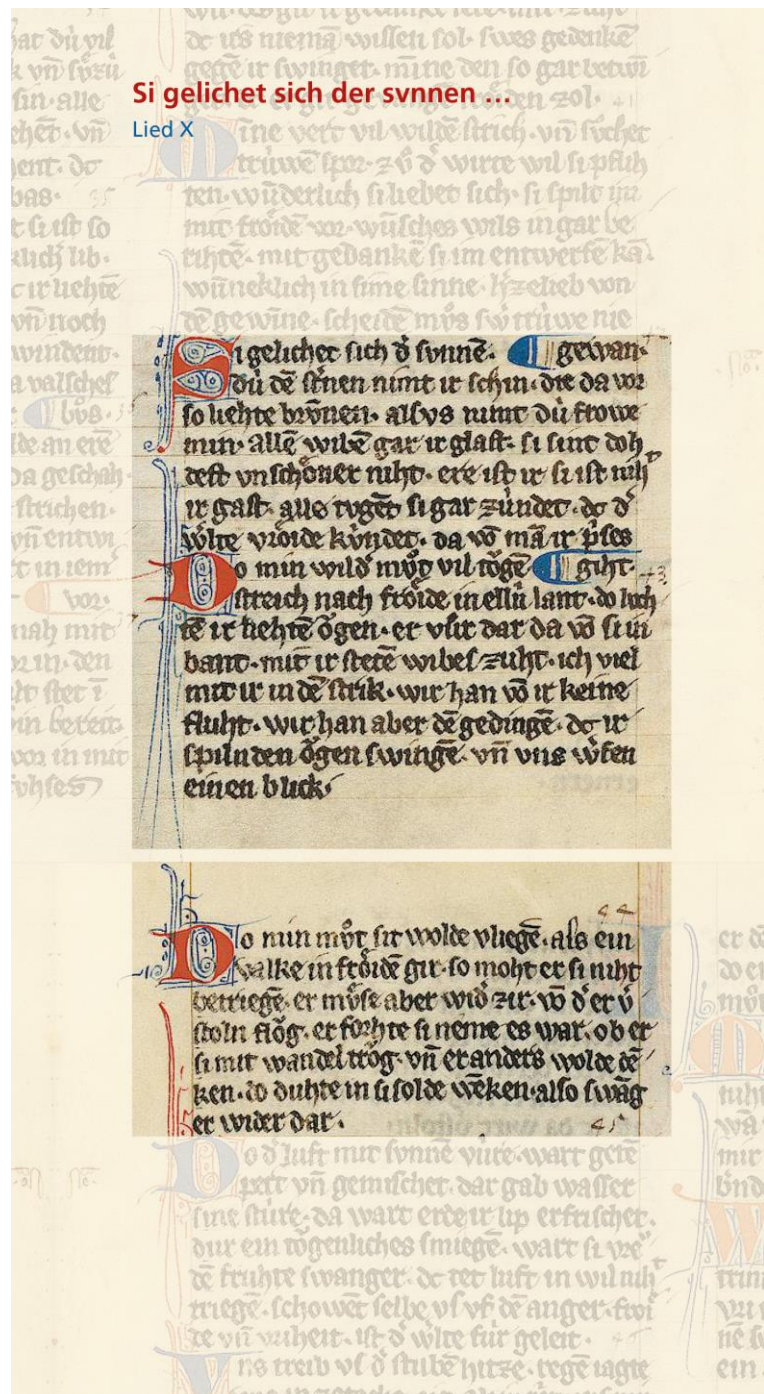
In andere Richtung weist die Übertragung von Burkharts Preislied Nr. III, die allzu paradoxe Schärfe höfischer Frauenverehrung gelegentlich mildert. Klanglich wird größte Nähe hörbar: Regelmäßig wie ihre mittelhochdeutsche Vorlage alternieren die vierhebigen Verse hinsichtlich Rhythmus und weiblichen bzw. männlichen Kadenz, in deren Kreuzreim jeweils ein zusätzlicher Paarreim (V. 6) eingeschoben ist. Exakt nachgebildet sind sogar Burkharts Abweichungen im Kadenzmuster der durchgehend weiblichen Eingangstrophe, die im Reimpaar von V. 4 und 7 ebenfalls ausnahmsweise in weiblichen statt wie ansonsten regelmäßig in männlichen Versschlüssen endet. Andererseits erhalten das Lob der Dame (Str. 1-3: Ansehen, äußere und innere Vorzüge der Dame verleihen *der werlte vollkommene fröide*) und Streben des Liebenden (Str. 4-5) einige neue Akzente. Staunen über die schiere Überlast an Ehre (1,6f.: *swer si siht, daz den des wundert, / wie sis eine müge getragen*, ‚alle die sie sehen, wundern sich, wie sie das allein tragen könne‘) wird dem Bewunderer „zum Behage“ (1,7), Burkharts indirekte Personifikationen (kompliziert formuliert Str. 2: ‚Schönheit spricht ihr die Mehrheit der Stimmen zu, der Makel bekennt, keinen Anteil an ihr zu haben‘) weichen offener Zuversicht:

„Guetes frohbeherzt beginne, / so stoot dir si kräftig bei.“ (2,6f.). Versöhnlicher ist auch die Pointe gewendet, auf die Burkharts Lied mit selbstbewusster Argumentation in zwei Strophen zielt: Wie der Jagdvogel durch Beute angelockt werde, so erregt auch die Dame das Begehren und lasse die Gedanken zu ihr fliegen (4,3f.: *manic giric sin der flucket / nâch ir ûf die jagevert*), ohne dass diese sie je packen könnten: *mehten sie si hân betwungen, / daz wær niht dâ her gespart*, ‚hätten meine Gedanken sie je überwältigen können, wäre das gewiss geschehen‘ (4,6f.). Auch diese Jagdmetaphern gehören zum poetischen Inventar der Fernnähe, die Begehren auf Abstand zelebriert:¹¹ Eine paradoxe Jagd, geht das Ich doch auf Beuteflug zur Dame, ohne je ans Ziel zu gelangen. Das Bild regt damit mentale Kultivierung an: Mit *gedanke* und *wünschen* hofft sie der Sänger nahezuholen und an sich zu binden, auch wenn ihm äußere Umarmung versagt ist – *wünschen kann si zuo mir sliezen, / ist mir verre ir umbevanc* (5,3f.). Burkhart formuliert dies weniger in der Tradition poetologischer Gedankenspiele, mit denen Minnelyriker des 12. Jahrhunderts wie Heinrich von Morungen, Reinmar oder Walther von der Vogelweide die künstlerische Evokationskraft von sexuellen Kontaktphantasien zur Dame beschwören. Was die Schlussstrophe mit einer metaphorischen Kampf- bewegung als Ausweg ankündigt (5,2: *doch sô kann ich einen swanc*), gipfelt in entschlossener Einseitigkeit: *sus fröiw ich mich âne ir danc*, ‚ansonsten erfreue ich mich auch gegen ihren Willen‘ (5,7). Nicht auf einvernehmliche Konsensliebe zielt also das Lob der Dame, sondern auf Selbstermächtigung eigenen Begehrens, nötigenfalls im Alleingang.

Auch Bruno Epples Übertragung hält an den metaphorischen Jagdmühen der „**Sehnsucht**“ fest (4,1-4). Doch verlagert sich der Kampf zwischen Ich und Dame (den Burkhart unverhohlen als ‚Bezwingen‘ anspricht, 4,6) zum gleichsam ‚homerischen‘ Kampf gegen Nebenbuhler: „**Ihre Werber wett i finde / und die Kerle iberwinde, / jo dänn hett i s doch no packt**“ (4,5-7). Auch das lässt sich als Machtgeste verstehen. Doch richtet sie sich eben nicht – wie bei Burkhart – als Selbstermächtigung des Sängers gegen die Dame. Dem entspricht das abschließende Lob der Gedankenkraft mit Kontaktwünschen, die bescheidener, zweifelnder, konditionierter ausfallen: „**So läbt si mir in Gedanke / als mi Glick, wenn au in Schranke. / Ahne, denk i, wird si’s kaum**“ (5,5-7). Burkharts emphatische Selbstermächtigungsphantasie wird damit zu demütigerer Selbstbeschränkung gemildert, Gedankenfesseln zum Gedankenglück.

[Sî gelîchet sich der sunnen \(KLD Nr. X\)](#)

Das zehnte Lied im Burkhart-Textcorpus des Codex Manesse setzt in gewisser Weise eine im Minnesang früh begründete Reihe von Falkenliedern fort,¹² schwingt sich im Lob der Dame jedoch zu kosmischen Dimensionen auf (Str. 1) und thematisiert in der Selbstreflexion des Sängers ebenfalls Abstand und Entfernung (Str. 2-3). Konzeptuell verbunden ist der Bewegungsraum des umherschweifenden *muot* (2,1 und 3,1) wiederum durch die Bildsprache des *Physiologus*, demzufolge der Adler sich verjüngen, indem er zur Sonne emporsteige und an ihr sein Gefieder entzünde. Der Vergleich überträgt dies auf die *êre* der Dame: *alle tugent sî gar zündet, / daz der werlte fröide kündet*, ‚sie entfacht alle Vollkommenheit, was Freude für alle Welt verheißt‘ (1,7f.) – *„doch in Hoheit heil und ganz / ka si allum Guets entzinde / und ka Freid mit Glick verbinde“* (1,7-9). Weder existentielle Dimensionen von Tod und Auferstehung noch die hyperbolische Überzeichnung der Frauenverehrung werden jedoch weiter verfolgt (schlingernd 1,4f.: Wie die Sonne die Sterne verdunkelt, so nimmt meine Herrin allen anderen Frauen den Glanz, auch wenn diese nicht hässlicher werden;¹³ Bruno Eppe fasst dies zusammen: *„Fraue um si hond au Glanz“* 1,5), ebensowenig die im Min-



nesang beliebte Affektmetapher des Brennens. Stattdessen folgt die zweite Strophe dem Vogelflug des Ichs, dessen ungezügelte Gedanken (2,1: *wilder muot*) zunächst insgeheim (2,1: *vil tougen*) Abstand ausloten: Sahen sie sich einmal anderweitig um, wurden sie von den leuchtenden Augen der Dame wieder angezogen und von beharrlicher weiblicher Beherrschung (2,5: *zuht*) gefesselt. *wir hân von ir keine fluht* (2,7), von ihr gebe es kein Entkommen, wie das Ich in überraschend pluralisierter Form beseufzt, sondern nur die Hoffnung auf einen erneuten *blic* (2,10). Man muss dies keineswegs als resignative Ausweglosigkeit verstehen oder – umgekehrt – als Zähmung von Ungebundenheit, der nicht zu entkommen wäre.¹⁴ Im Gegenteil, die elastische Bildbewegung von Entfernung und Wiederkehr wiederholt nicht nur, sondern verändert zugleich das Selbstverhältnis eines Ichs, das Distanz gewinnt, indem es über seinen Gedankenraum wie einen Dritten spricht (2,4f.) und als vielfältiges Anderes zurückkehrt (2,7f.: *wir*). Anknüpfend an die Selbstreflexionen des klassischen Minnesangs wandelt sich damit das Lob der Dame zur Transformation des Selbst,¹⁵ der *muot* des Ichs wird zum multiplen Innenraum.¹⁶

Nicht nur das Selbst wird dadurch komplexer, sondern auch die Wahrnehmung der Dame, wie die dritte Strophe komplementär durchspielt (durch das mhd. Temporaladverb *dô* verkettet, in der alemannischen Übertragung korrespondierend variiert: „**Nomool**“). Insgeheime Abwendung und innere Entfernung wecken Sorge, erstens als Betrug entdeckt zu werden (3,6: *er vorhtè, si næme es war, / obe er si mit wandel trouc*), und zweitens Irritationen beim Gegenüber auszulösen. Macht und Zwang der Dame, von denen die Metaphorik der Sonne und Falkenzähmung beherrscht sind, weichen konjunktivischem Sprechen über Möglichkeiten: *dô dûht in, si solde wenken: / alsô swanc er wider dar*, ‚da kam es ihm vor, sie könnte schwanken, so dass er dorthin zurück flog‘ (3,9f.). Nicht nur die unwandelbare Sonne könnte wanken, auch die Relation zwischen Gedankenflug und Dame wandelt sich grammatisch, wird sensibler und distanzierter zugleich: Ich und Du werden zu *er* und *si*.

Bruno Epples alemannische Bearbeitung hält dieses Ich kompakter, der Falkenflug zerstreut und verfremdet es nicht grammatisch, obwohl auch diese Bewegungen als Ausbruchsversuche aus dem Strahlenkranz der Dame angelegt sind: „**Wild uf Glick, bin ihr entflog, / g’striche rum vu Land zu Land, / ihre Auge hond mi zoge / zruck in ihre liebe Hand**“ (2,1-4). Dass die *zuht* der Dame den Entflohenen

bindet – ein im Mittelhochdeutschen schillernd mehrdeutiger, kaum zu übersetzender Begriff, der jegliche Formen dauerhaft verfestigter, auch gewaltsam ausgeübter Kontrolle umfasst (vom ‚Ziehen‘ bis zur ‚Erziehung‘)¹⁷ – fächert die moderne Übertragung in ihren Einzelaspekten auf: „**Bildung hot si, Halt und Zucht, / und do bind i mi dra fescht**“ (2,5f.). Damit akzentuiert Bruno Eppele seine Vorlage leicht um, der alle alemannischen Strophen bis in feinste Nuancen nachspüren: Beschrieb Burkhart die Anziehungskraft der Dame als passives Gefesseltwerden des Falken (2,4-6), wird dies zur aktiven Selbstbindung (2,6) eines Ich, das aus freier Einsicht (2,7-9) stets gefasster spricht.

Solche Bindung wird auch auf klanglicher Ebene hörbar. Man mag sich dazu verdeutlichen, wie folgsam das alemannische Klangmuster die formalästhetische Struktur der mittelhochdeutschen Stollenstrophe überträgt: Das Gleichmaß von zehn alternierenden Vierhebern begleiten Kreuzreime (1-4: abab), in die ein weiteres Reimpaar eingeschoben ist, das den schließenden Reimbezug des letzten Verses hinausschiebt und so die Wirkung der Rückbindung erhöht (5-10: cdceed). Die Kadenz betonen diesen Kontrast von kreuzenden und paarigen Versschlüssen zusätzlich.

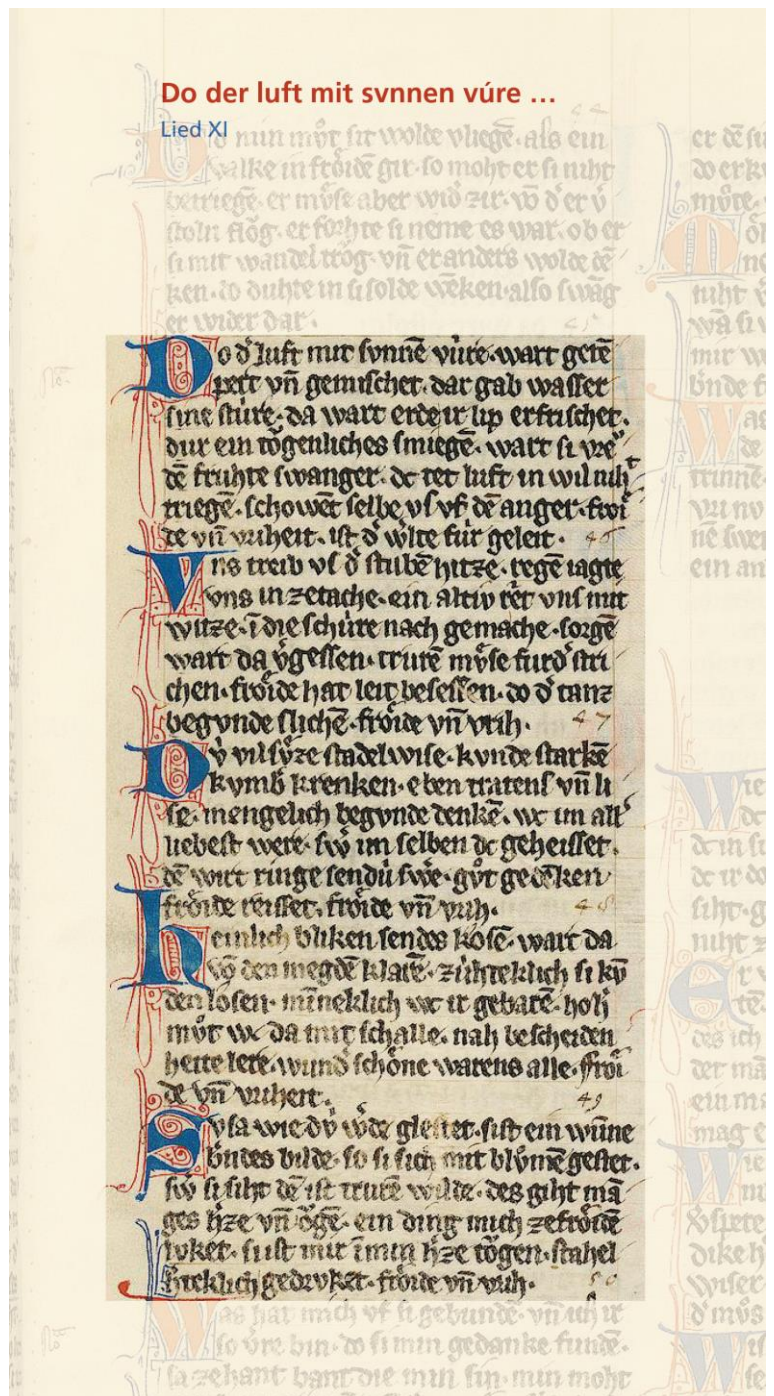
[Dô der luft mit sunnen viure \(KLD Nr. XI\)](#)

Eine vierhebige Stollenstrophe mit kreuzgereimten Versschlüssen verwendet Burkhart auch für Lied XI, setzt jedoch den Abgesang als paargereimten Refrain jeweils an den Strophenabschluss: *fröide unde frîheit / ist der werlde für geleit* (V. 9-10) – in der Übertragung um eine Hebung kürzer, aber gleichfalls alliterierend: „**Frei und froh mit Muet, / aller Welt duets guet**“.

Der einfache Refrain, vielleicht auf Grundlage eines provenzalischen Strophentyps, spielt Thematik und Redegestus zu, die den Kern des Liedes (Str. 2-4) als Tanzlied charakterisieren (Str. 2-4). Erhitzt wechselt man aus der Stube ins Freie und zurück in die Scheune, im kollektiven Taumel: *Uns treib ûz der stuben hitze, / regen jagte uns in ze dache*, ‚Die Hitze trieb uns aus der Stube, der Regen unter das Dach‘ (2,1f.). Gemeinsamkeit steigert dann noch der Engtanz in der Scheune: *eben trâtens unde lîse, / mengelîch begunde denken / waz im aller liebtest wære*, ‚gleichmäßig und

langsam schritten sie, jeder dachte an sein Allerliebstes‘ (3,3-5) – „**lueget heimlich alle umme, / alle no ewäng befange, / wo s om galle kennt am beschte**“, (3,3-5).

Umrahmt wird diese *stadewîse* jedoch von zwei Strophen, deren Bildsprache und Redehaltung hierzu wenig passen. Den für viele Minnelieder charakteristischen Natureingang kleidet die erste Strophe vielmehr in gelehrten Fachwortschatz, der



Blick hinaus auf den *anger* führt im „kosmischen Rahmen“ die Mischung der vier Elemente vor Augen (1,1-6):¹⁸

*Dô der luft mit sunnen viure
wart getempert und gemischt,
dar gab wazzer sîne stiure,
dâ wart erde ir lîp erfrischet.
dur ein tougenlîchez smiegen
wart si frôiden frûhte swanger.*

Worauf die komplizierte Formulierung real zielt – wörtlich: durch Mischung und Temperierung von Luft und Feuer sowie durch Umarmung mit dem Wasser werde die Erde schwanger mit ‚Freudenfrucht‘ –, entpuppt sich für die Tanzgesellschaft als simples Wetterphänomen: Es regnet eben auf die Erde (2,2). Subtil greift die zweite Strophe einerseits die meisterliche Bildsprache über die vier Elemente auf, holt sie jedoch andererseits parodistisch auf den Boden der Tatsachen – es wird heiß im Gedränge, man braucht Luft, wird aber vom Regen wieder auf den Tanzboden ‚gejagt‘. Mit ähnlicher Wirkung verknüpft auch der Liedschluss die fünfte Strophe, die vom kollektiven Tanzvergnügen ebenfalls absticht. Aus gemeinsamem Geschehen und Erleben meldet sich überraschend ein einzelnes Ich zu Wort, das seine Dame in geradezu kosmische Dimensionen erhebt (5,1-4):

*Sûsâ wie diu werde glestet!
sist ein wunneberndez bilde,
sô si sich mit bluomen gestet:
swer si siht, demst trûren wilde.*

‚Welch Rausch, wie die Beste leuchtet! Sie ist ein Bild, das Freude hervorbringt, wenn sie sich mit Blumen schmückt. Jedem, der sie sieht, wird Trauer fremd.‘

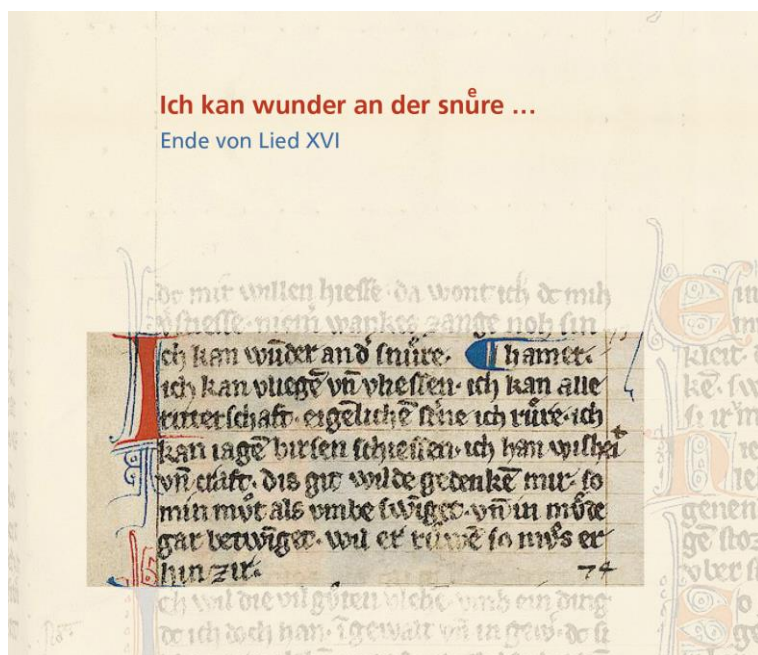
In wörtlicher Übersetzung mag anklingen, wie artifiziell der Redeschmuck alchemistischer Metaphern der ersten Strophe (Glanz, vegetative Fruchtbarkeit) mit dem Vokabular der ‚hohen Minne‘ verbunden wird. Eben noch als beglückend gepriesen, wird das Bild der Dame zum unauslöschlichen, aber zugleich verletzenden Siegel: *sist mir in mîn herze tougen / stahelherteclich gedrûcket*, ‚sie ist mir verborgen ins Herz eingedrückt‘ (5,7f.). Auch im Tanz blickt der Sänger ähnlich verstohlen (4,1) und rühmt die *megde* in der Scheune mit ähnlichen Vokabeln:

züh-teclich si kunden lôsen, / minneclich was ir gebâren (4,3f.). Der *hôte[] muot* (4,5) der Tanzgesellschaft ist Ausdruck unverfänglicher Hochstimmung. Diese Tonlage überschreitet die Schlusstrophe, indem sie Liebesrede emphatisch auflädt, die zuvor in konventionalisierten, schlichteren Stichwörtern bereits aufgerufen wurde. Auch dies stellt Anschlüsse her, betont aber zugleich Diskrepanzen. Nicht ständeübergreifende Sorglosigkeit in ländlicher Idylle konstruiert das Lied damit insgesamt,¹⁹ sondern einen Schwellenraum zwischen Inklusion und Exklusion. Die Tanzbeschreibung rahmen Register des gelehrten (Str. 1) und hochhöfischen Sprechens (Str. 5), die in ein populäres, einfaches Register wechseln, ohne dass dieser Übergang unverbunden bräche – anspielungsreich schleifen die Register vielmehr über die Strophengrenze hinüber. Solcher Verbindung ist auch der Refrain verpflichtet: Befördert er klanglich Kohärenz, so trägt er auf Wortebene die Spannung zwischen einfachem Ausdruck (*fröide*) und exklusiver Wortbildung (*frîheit* ist eine innovative Abstraktbildung des Mittelhochdeutschen) in sich. Solche Registerwechsel sind nicht leicht zu übertragen, wenn deren Diskurse an Geltung eingebüßt, befremdlich ferngerückt oder aber in ihren sprachlichen Merkmalen konventionalisiert sind – „**Frei und froh**“, wie der alemannische Refrain formuliert, gibt kein Wort Anstoß, sondern vermittelt Harmonie. Burkhart von Hohenfels stellt in dieser Hinsicht vor besondere Herausforderungen, weil seine Lieder von Registerwechseln, Diskursmischungen und Zitaten besonders ausgiebig Gebrauch machen. Im vorliegenden Fall hat Bruno Epple sich entschieden, auf solche Registerwechsel keineswegs zu verzichten, sie aber mit feineren Strichen anzudeuten, als sie Burkhart pompös aufträgt. Auch die alemannische Eingangstrophe volkstümelt keineswegs, sondern schwingt sich zu Doppelformeln auf, die zwar weniger alchemistisch (1,6: „**All des macht en fruchtig schwanger**“), aber bildungssprachlich gehoben (1,2: „**wonnig mild**“, 1,8: „**Feld und Anger**“) sind. An die Stelle der leidensbereiten Minnepose tritt in der fünften Strophe ein neues Helfer-Motiv, das zwar kein unmittelbares Vorbild in Burkharts Lied hat, aber auf die feudale Dienstvorstellung des hohen Minnesangs zurückgreift: „**I will ihr mi aavertraue / und ihr all als Helfer tauge, / si ka uf mi Stärke baue**“ (5,6-8). Zum einen ermöglicht dies, ebenso prononciert wie Burkhart das „Ich“ aus dem „wir“ herauszulösen. Zum anderen vermittelt sich damit der Kontrast, in dem Auftakt- und Schlusstrophe vom Tanz abstehen, auf den sie doch bezogen bleiben. Bruno Epples Abweichungen von ihrer mittelhochdeutschen Vorlage führen hier wie an vielen Stellen

durch kleine Wegänderungen direkt zum Minnesang zurück: Wo die Sprachgestalten des frühen 13. Jahrhunderts in ihren Diskursbezügen fremd oder nicht mehr vermittelbar geworden sind, füllen sie die historischen Leerstellen neu – nicht zuletzt auch mit Motiven und Gesten, die minnesangtypische Haltungen zitieren.

[Mich müet daz sô manger sprichet \(KLD Nr. XVI\)](#)

Zu den berühmtesten Liedern Burkharts von Hohenfels gehört die Minnekanzone *Mich müet daz sô manger sprichet*. Besondere Aufmerksamkeit zog das Lied auf sich, weil sein fingierter Publikumsdialog (Str. 1) einerseits den Performanzrahmen höfischer Aufführungssituationen fortschreibt, die Autoren wie Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen oder Reinmar als rhetorische Gespräche inszenierten, um Sängerrolle, Kunstansprüche und Liebeskonzepte zu



diskutieren.²⁰ Grund zum *jâmer* ist für Burkharts Sänger jedoch nicht nur die Zurückweisung seines Singens durch die Dame als unbelohnter Dienst, der in den Augen der Öffentlichkeit einen förmlichen Verstoß gegen Verpflichtungen darstellt (1,4-6).²¹ Noch schwerer wiegt, dass über diese Erfolglosigkeit beim schwachen Geschlecht gerade öffentlich diskutiert wird: *nû hâst dû doch mannes bilde: / wiest dir mannes muot sô wilde, / maht du dich eins wîbes niht erwern?* ‚Du hast doch das Aussehen eines Mannes – wie kann dir da die männliche Einstellung so fehlen, dass du dich nicht gegenüber einer Frau durchsetzen kannst?‘ (1,8-10). Seine Pointe erzeugt dieser Vorwurf also dadurch, dass fiktionale Rollenunterwerfung des männlichen Ich unter die höherstehende *frouwe*] (1,5) mit handfesten patriarchalen Dominanzerwartungen gegenüber *wîben* (1,10) kurzgeschlossen werden. Die außeralltägliche Aufwertung der Frauenverehrung, auf der höfischer Minnesang grundsätzlich beruht, wird damit gleich zu Beginn karikiert, wie noch deutlicher die Übertragung Bruno Epples herausstreicht: „Sag, Madame, was soll der

Hiib?“ (1,7) – „Zeigs däm Wiib!“ (1,10). Übliche Hierarchisierung der Geschlechter und Selbstunterwerfung im Frauendienst, äußere Erscheinung und innere Schwäche, treten damit in Widerspruch.²² Das literarische Spiel wird gewissermaßen an außerliterarischen Normen gebrochen, die Erfolglosigkeit nicht als Anreiz zu gesteigerter Beständigkeit und ihrer Kultivierung im Sang bewerten – sondern schlicht als Entmännlichung. Gleichwohl verlässt die erste Strophe nicht den Rahmen dieses Spiels, sondern steht als nur fingiertes, rhetorisches Gespräch ganz auf dem Boden dieser literarischen Tradition, die sie anzutasten scheint.

Andererseits weicht dieser Eindruck, wenn man dem Sänger-Ich entlang seiner rhetorischen Fragen in das Metaphern-Gebäude der nächsten Strophen folgt. Nicht umsonst eröffnet das Lied Machtfragen, denn die zweite Strophe malt sie zum Bild militärischer Überwältigung aus (Str. 2). Jedes Aufbegehren scheint vergeblich, wo der Kampf schon verloren ist, die Dame die Burg längst eingenommen hat: *Wie möht ich mit der gestrîten / diu sô gar gewalteclîche / sitzet ûf mîns herzen turn?* ‚Wie könnte ich mit derjenigen kämpfen, die so machtvoll den Turm meines Herzens besetzt hält?‘ (2,1-3). Lustvoll reiht Burkhart Metapher an Metapher, erwägt Gegenmanöver (2,6f.) und prüft Belagerungsinstrumente (2,8f. erstmals im Minnesang erwähnt), um einzugestehen: Auf der Burg des Herzens (3,1) herrsche das verinnerlichte „Gedächtnisbild“²³ der Dame derart uneingeschränkt, dass es alle Sinneseindrücke des Ich wie Gäste von außen fernhalte und den *muot* (3,8) derart in ihren Bann schlage, dass das Ich sie nur stumm wie ein Affe (so der schon aus Lied II bekannte Vergleich) angaffen könne. Die vierte Strophe hingegen imaginiert, wie die neue Burgherrin das aus sich selbst vertriebene Ich wiederum empfangen könnte: zuerst ins ‚Kaminzimmer der Gedanken‘ (4,2: *hein zuo zir gedanke fiure*), vielleicht bis in intimste Innenräume (4,7: *in ir herzen kamer*). Auch die Metapher des Feuers (4,2) wandelt sich damit von feindlichen Assoziationen zum Bild einer Schmiede, in der der Liebende beständig der Zange und dem Hammer des Wankelmuts standhalte.

Die Bildsprache stülpt somit das Ich auf paradoxe Weise um. Zur Burg verräumt, wird das Ich von der Dame eingenommen, von Außenwegen abgeschnitten und schließlich zum Bittsteller degradiert, der bei sich selbst allenfalls als Gast einkehren kann – wie in vielen anderen Liedern spricht der Sänger über seine Gedanken bis zuletzt in dritter Person (5,10). Wollte er das Bild der Dame aus seinem Herzen vertreiben, müsste er sich selbst bekämpfen.²⁴ Liebe als Gewalt zu

beschreiben, stellte seit der Antike ohne Frage eine traditionelle Selbstdeutungs-
metapher adliger Männlichkeit dar, die sich vor allem als Kriegeradel verstand. De-
ren Durchsetzungsanspruch aber setzt Burkharts Lied aufs Spiel: Basierte die
Dienstethik des klassischen Minnesangs auf paradoxer Unterwerfung des Man-
nes, der trotz, ja gerade aufgrund von Zurückweisung im beständigen Singen für
die Dame wächst, so wird dieses Verhältnis förmlich zur Selbstentfremdung des
Ich erniedrigt. Auch diese Entfremdung lässt sich als paradoxe Bewegung lesen,
mit der sich das Ich im metaphorischen Innenraum seiner Gedanken selbst aus-
schließt und vertreibt.

Die vierte Strophe markiert hier den Wendepunkt. Zum einen weichen rhetorische
Fragen und Klageausrufe neuen Wünschen und Hoffnungen, zum anderen ver-
schiebt sich die Argumentation von kriegerischer Belagerung zu Gastfreundschaft
im Herzen. Aus dieser Position wirken die Selbstrühmungen der fünften Strophe
wie ein Bewerbungsschreiben des Ich, das von Selbstentfremdung zu überschie-
ßendem Selbstbewusstsein umschlägt (5,1-6):

*Ich kan wunder an der snüere,
ich kan fliegen unde fliezen,
ich kan alle ritterschaft,
eigenlîchen sterne²⁵ ich rüere,
ich kan jagen, birsen, schiezen,
ich hân wîsheit unde kraft.*

Anaphorisch reiht das Selbstlob (*ich kan...*, *ich hân...*) höfische Aktivitäten (Nie-
der- und Hochjagd, ritterliches Verhalten) und vieldeutige Kompetenzen – schwer
zu sagen, ob hier Seiltanz oder Marionettenspiel gemeint ist, die Angelschnur oder
Helmschnur als Ziel des Lanzenkampfes oder schlicht reihenweise ‚Wunder an
der Schnur‘?²⁶ Das Ich bleibt jedenfalls kaum bei höfischem Selbstlob stehen, son-
dern strebt megalomanisch ins Elementarische (nicht nur auf der Erde bewegt es
sich, sondern fliegt und schwimmt), ja ins Totale (*wîsheit unde kraft* lassen es bis
zu den Sternen greifen). Eindrucksvoller als das Aufgezählte wirkt jedoch vor al-
lem die Form der Aufzählung selbst. Als Motor der Selbsterregung spricht sich das
Ich in atemloser Syntax eben jene stereotyp männliche, unbezwungene Stärke zu,
die ihm laut Eingangsstrophe in den Augen der Anderen noch mangelte: *diz gît
wilde gedenken²⁷ mir*, ‚das [d.h. solches Wunder an Fähigkeiten] verleiht mir das
ungezähmte/ungezügeltere Denken‘ (5,7). Nicht Absage an ein Überlegenheitsideal

der Kampfkraft hat damit das Schlusswort,²⁸ sondern dessen erregte Selbstbehauptung. Von Erregung ist auch deshalb zu sprechen, weil diese schweifenden, hochfliegenden Gedanken explizit in jenem „Schoß“ landen, wie Bruno Epple (5,10) pointiert, gegen dessen ‚bezwingende‘ Anziehungskraft sich der Sänger vergeblich aufgelehnt hatte – *unde in müede gar betwinget, / wil er ruowen, sô muoz er hin zir*, ‚und gänzlich von Müdigkeit überwältigt muss er hin zu ihr, um sich auszuruhen‘ (5,9f.). Nicht in Gott mündet der Ruhewunsch,²⁹ sondern in der Dame.

Stellt die Eingangsstrophe die Männlichkeit des fiktiven Ich des Minnesangs in Frage, so demonstrieren die Folgestrophen damit auf bemerkenswert ironische, sprachlich höchst artifizielle Weise die fragile Männlichkeit eines selbstbezogenen Sängers, der sich metaphorisch verkleinert und bis zu den Sternen vergrößert, erregt und erschöpft, in oszillierender Metaphorik einschließt und aussperrt.³⁰ Dies ist durchaus keine einseitige Selbstkritik. Von Anfang an fiel der Forschung schwer zu entscheiden, ob sie als „scherzhafte Übertreibung“ oder in seriösem Ausdruck „eines hochfliegenden Sinnes“ vorgetragen ist.³¹ In jedem Fall ist diese Selbsterhöhung imaginäre Ausflucht, sie antwortet nicht eigentlich auf den öffentlichen Vorwurf der ersten Strophe, sondern beschwört uneigentlich Ausweichbewegungen, spielerisch unbestimmte Selbstermächtigungsphantasien im Inneren. Damit entzieht sich das Lied also nicht nur dem Widerspruch zwischen realer und literarischer Geschlechterordnung, von dem es ausging. Seine Metaphernketten und Syntax demonstrieren ebenso die Kraft poetisch geformten Sprechens, das diesen Konflikt innerlich auftürmt und das Ich in sich phantastisch emporhebt. Diesseits der Gesellschaft – freilich um den Preis sozialer Anerkennung – findet das Ich seine Männlichkeit in einer „innere[n] Bilderwelt“, die der Text als sprachliche Formkunst veräußert.³²

Diese Formung betont auch die Struktur der Kanzonenstrophe, die Bruno Epple beibehalten hat. Während Burkharts umarmendes Reimmuster im Abgesang exakt nachgebildet ist (lediglich im Schlussvers um eine Hebung gekürzt, um den regelmäßig vierhebigen Strophentakt zu unterstützen), lehnen sich Bruno Epples Aufgesänge variantenreich gegen das feste Muster auf: Zweimal (Str. 2-3) folgt die Übertragung der Reimfolge der Stollen (abc, abc, zusätzlich durch männliche Kadenz voneinander abgegrenzt), zweimal aber bahnt sie andere Wege (Str. 1 gruppiert die Verschlüsse zu Terzinen mit weiblichen Kadenz um: aba, cbc;

Str. 4 mit zwei reimlosen Versen) und verkürzt das strenge Schema um einen Vers (Str. 5). Inhaltlich ist die Übertragung ganz besonders dort gefordert, wo Burkharts Lied voraussetzungsreich mit den Rollenkonventionen des Minnesangs, der Hierarchie der Geschlechter und verschiedenen Graden des Metaphorischen spielt. Durch „Madame“ (1,7) sozial bloßgestellt und persönlich gedemütigt (1,3), unbelohnt in seinem literarischen Bemühen (1,5f.), schwenken Sänger und Publikum auch hier auf Konfrontationskurs: „Uff denn, Mannsbild, gang zu Werke, / zeig wa kaascht mit Muet und Stärke / und vor allem: Zeigs däm Wiib!“ (1,8-10). Auch Bruno Epple stimmt mit diesem Schlachtruf ein Belagerungsszenario um den „Herzensturm“ (2,3) an, dämpft jedoch dezent Burkharts extravagante Metaphernketten: Zwar könne das Ich die Dame „im Sturm“ nicht vertreiben (2,7), die sein „Herz i' gnumme“ (3,1) habe, doch wolle er entdecken, „wo si's brennt“ (4,2), und wünscht sich, tief „in ihrer Herzenskammer“ (4,7) zu verweilen. Aber weder von Belagerungswerkzeugen noch von Blockade der Sinne ist die Rede. Durchaus baut auch die Übertragung auf ihren mittelhochdeutschen Metaphernvorrat, doch ohne diesen zu überzeichnen. Wo Burkharts Metaphorik die Selbstisolation und Selbstentfremdung des Ich im Rückgriff auf mittelalterliche Wahrnehmungslehre und Tierexempel forciert, treten allgemeinverständliche Motive ein: Alles, was ihm lieb und teuer war, suche die Dame abzuhalten (3,4), bis das Ich sie nur „veödet“ (3,8) und „veblödet“ (3,9) angaffen könne. Wenn man so möchte, exponiert sich das alemannische Ich damit weniger bizarr als sein mittelhochdeutscher Ahne, wengleich es nicht weniger selbstironisch auf sich zurückblickt (5,6-9):

„bin en Kerle und hock groß
uf mim Ross, bis alles glunge,
und wenn alle Gfah bezwunge,
Suech i Rueh in ihrem Schoß.“

Wie das Selbstbild ‚zu Ross‘, so lebt auch die metaphorische Stilisierung des militärischen Geschlechterkampfes so weit fort, wie sie in sprichwörtliche Wendungen eingegangen sind – Herzenskammer, das Herz im Sturm einnehmen oder entflammen sind geläufige Metaphern geworden. Auch Bruno Epple hält also an der Empörung des Sängers fest, die in fern und fremd gewordenen Voraussetzungen des Mittelalters wurzelt – in männlicher Hegemonie und ihrer spielerischen Umkehrung in höfischer Liebeslyrik. Aber die Publikumsfrage, wer wen beherrsche, wird spürbar näher in den Kreis sprachlicher Vertrautheit hineingezogen.

Bilder im Rückblick

Bruno Epples Übertragungen und meine Kommentare beschränken sich auf sechs der 18 Lieder, die Burkhart von Hohenfels zugeschrieben werden. Doch schon die Auswahl mag im Vergleich vor Augen führen, dass Bruno Epples alemannische Übertragungen ihren mittelhochdeutschen Vorlagen nicht einfach nachsprechen. Dies ist kein Allgemeinplatz. Allzu verführerisch scheint es nämlich, die Ausdrucksseiten mittelhochdeutscher Worte in direkter Linie zu ihren dialektalen Entsprechungen zu hören, den Begriff der Courage (alem. „Muet“) auf Burkharts Leitbegriff des mentalen Innenraums (mhd. *muot*) zu beziehen. Vertraut können Minnelieder in alemannischer Übertragung daher beim ersten Hören klingen. Die Erläuterungen wollten andeuten, dass sich diese Nähe keineswegs urwüchsiger Kontinuität von Klang und Bildsprache verdankt. Bruno Epple reflektiert diese Differenz in einem eigenen Lied „Über den Minnesänger Burkhart von Hohenfels“. Es wird von Wendungen des Rückblicks gerahmt, die halb den Aufführungsrahmen eines fiktiven Publikumsgesprächs zitieren, halb einen verblassten Lokalhelden (2,5: „en Held vu Aafang aa“) in kollektiver Erinnerung beschwören (1,1-5):

„Alle riefet: kumm, verzells,
wa wosch du vum Minnesänger
Burkhart, Herr vum Hohenfels?
Warte wämmer numme länger,
sag, wer ischt där Wundermaa?“

Drängende Nachfrage und Erwartungen treten von außen an den Berichterstatter heran, der daraufhin ein Mosaik von Leitmotiven aus Burkharts Liedern auslegt. Es führt in verdichteter Gestalt vor allem die Kontraste zusammen, die Bilder über Burkhart von Hohenfels seit jeher begleiten:³³ von ritterlicher Jagd „hoch zu Ross“ (2,1) bis zur lokalen Bodenseeküche (2,6-9), vom unbeschwerten Glück „mit Schwof und Schwanz“ (3,6) „in Schür und Stadel“ (3,4) bis zur leiderfüllten Anstrengung im unbelohnten Frauendienst (Str. 4-5), von einfachen Tanzformen bis zur komplizierten Formkunst der Minnekanzone, die das lyrische Porträt mit kreuzgereimten Aufgesängen und umarmend reimenden Abgesängen in Burkharts Manier anklingen lässt – unterbrochen nur vom Unruhemoment der fünften Verse, die manchmal Verbindung zwischen den Strophen im Kornreim stiften, in anderen

Strophen verbindungslos stehen. Auch der Rückblick gipfelt im Wunsch nach Verbindung: „So vu Burkharts Lied erbaut“ (7,1) „hettet mir gern mit ihm gsunge“ (7,4). Verbindend ist die Freude an „Poesie“ (8,6) – „und die teilt mit ihm bis heit / Walter vu de Vogelweid“ (8,8f.). Sollte man dieser Pointe widersprechen, indem man Walthers ungleich größere Bekanntheit und die stilistischen Unterschiede zu einem Minnesänger eingesteht, der weitaus öfter die poetische Artifizialität, ja die sprachliche Konstruiertheit seiner Lieder herausstreicht? Keineswegs, denn Bruno Epples Schlussbild gibt seine Perspektivenverkürzung in ironischer Überzeichnung zu erkennen: Wer in alemannischen Übertragungen des Minnesangs auf Verbindung zu Bekanntem hofft („wo uns lieb ischt und vertraut“), dem drohen Burkharts wechselhafte, komplizierte Sängerrollen auf das Bild eines Liebesritters zusammenzuschrumpfen (7,7: „mit de Lanze soll er stoße / inen Kranz vu rote Rose“), der sich im Klangrausch fast überschlägt (7,5: „hoch in Luscht us voller Bruscht“). Minnesang tritt in den Liedern Burkharts von Hohenfels weniger als Sang über „Ritterschaft“ (7,1) entgegen, sondern vielmehr als kreative Anstrengung, den inneren Vorstellungsraum des Selbst metaphorisch zu gestalten. Selbst Burkharts idyllische Tanzlieder täuschen mit ihrem Anspielungsreichtum und formalen Mustern kaum über ihr elitäres Zielpublikum hinweg. So wie Walther aus gewachsenem Abstand heute für den Inbegriff des mittelhochdeutschen Minnesangs stehen mag, so warnt dies vor allzu verführerischer Klangnähe, die den Abstand zur artifiziellen Bildsprache und komplizierten Arbeit an Liebeskonzepten vieler Minnelieder Burkharts von Hohenfels überspielt. Bruno Epples Übertragungen arbeiten differenziert an diesem Spiel von Nähe und Distanz und loten in jedem Lied aus, wo sich Klang und Sinn berühren oder neuer Wege bedürfen. Gerade damit macht Bruno Epple den Minnesänger „iberm Bobmersee“ (1,6) auf fremd-vertraute Weise präsent.

Anmerkungen

1. [Der Ministerialenfamilie](#) mit Stammsitz Burg Hohenfels bei Sipplingen gehören mehrere Burkhardts an, die zwischen 1191 und 1242 als Zeugen für die Bischöfe von Konstanz, für Kaiser Friedrich II. und König Heinrich VII. genannt sind. Auch aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist ein Burkhard von Hohenfels belegt. Exakt lässt sich die historische Person des Autors damit nicht bestimmen, so möge die vorsichtige Formulierung andeuten, auch wenn man üblicherweise von einer Frühdatierung Anfang des 13. Jahrhunderts ausgeht. Die Belege sind nachzulesen bei Uwe Meves (Hg.): Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin/New York 2005, S. 227-242.
2. [Ich zitiere](#) die Lieder Burkhardts von Hohenfels hier und im Folgenden nach der Nummerierung und Textgestalt von Carl von Kraus (Hg.): Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, Bd. I: Text, 2. Aufl., durchgesehen von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978, S. 33-51 [= KLD]. Problematische Konjekturen, mit denen von Kraus sich interpretierend gegen den Handschriftentext stellt, werden durch Hinweise gekennzeichnet und nach Schreibung des Codex Manesse wiedergegeben. Zur leichteren Zuordnung werden mittelhochdeutsche Zitate stets kursiv wiedergegeben und in einfachen Anführungszeichen übersetzt, Bruno Epples Übertragungen in doppelten Anführungszeichen zitiert. Kommentiert sind die Lieder bei Carl von Kraus (Hg.): Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, Bd. II: Kommentar. Besorgt von Hugo Kuhn, 2. Aufl., durchgesehen von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978; außerdem Burghart Wachinger (Hg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, Frankfurt a.M. 2006. Auf weitere Forschungsarbeiten sei in Auswahl in den nachfolgenden Anmerkungen verwiesen.
3. [Grundlegend hierzu](#) Rainer Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven, hg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120-159, zitiert S. 122. Im Anschluss an Warning hat u.a. Peter Strohschneider unterstrichen, dass auch die mhd. Minnelyrik den performativen Zusammenhang von Aufführungssituationen vielfach bricht. Vgl. hierzu Peter Strohschneider: Aufführungssituation. Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung, in: Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik, hg. von Johannes Janota, Tübingen 1991, S. 56-71 sowie besonders zur damit verbundenen Differenzierung der Sängerrolle Ders.: ‚nu sehent, wie der singet!‘ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1996, S. 7-30.
4. [Vgl. zusammenfassend](#) Hugo Kuhn: Art. Burkhard von Hohenfels, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl., hg. von Kurt Ruh, Bd. 1, Berlin/New York 2010, Sp. 1135f.; ausführlich begründet bei Hugo Kuhn: Minnesangs Wende, 2. Aufl., Tübingen 1967, zu Burkhart insbes. S. 7-43. In kritischer Auseinandersetzung mit Kuhns Formkonzept sondiert Gert Hübner: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der

- „geblühten Rede“, Tübingen/Basel 2000, S. 301-310 die Metaphernverwendung Burkharts von Hohenfels.
5. [Zum Vergleich](#) sei etwa auf die Autorbilder der Minnesänger von Obernburg (fol. 342^v), von Stammheim (fol. 261^v), Leutholds von Seven (fol. 164^v) und Wilhelms von Heinzenburg (fol. 162^v) verwiesen; als frühesten Vorläufer stätet der Codex Manesse Meinloh von Sevelingen (fol. 120^v) mit einer Schriftrolle aus, die der Sänger seiner Dame präsentiert.
 6. [Vgl. Wachinger](#), Kommentar (Anm. 2), S. 685f. „Anders als bei Neidhart fehlt bei aller Erotik jeder grobianische Zug“ (S. 693).
 7. [Kuhn, Burkhard](#) von Hohenfels (Anm. 4), Sp. 1136; Christoph Gerhardt: Burkharts von Hohenfels „Nâch des aren site ir êre“ (KLD 6,II), in: Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts, hg. von Kurt Ruh und Werner Schröder, Berlin 1973, S. 54-67 spricht weiter gefasst von einem „Minnebestiarius“ (S. 55).
 8. [Wie passt](#) die eitle Selbstliebe des Affen zur Kontemplation der Dame? Wahrnehmungstheoretisch gehört das Bild der Dame dem Gedankenraum des Betrachters an; Gerhardt, Nâch des aren site (Anm. 7) erwägt hingegen eine Überlagerung unterschiedlicher Motiveinflüsse.
 9. [Zitiert nach:](#) Der altdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa (nebst dem lateinischen Text und dem althochdeutschen Physiologus), hg. von Friedrich Maurer, Tübingen 1967.
 10. [Nach dieser Vierteilung](#) ordnet etwa die einflussreiche Enzyklopädie Isidors von Sevilla die Tierwelt, doch weder Bienen sind prototypisch für Kriechtiere, noch bedient überhaupt der Affe dieses Ordnungsschema; vgl. Gerhardt, Nâch des aren site (Anm. 7), S. 66.
 11. [Hierzu weiterführend](#) sei auf Fallbeispiele meiner Überlegungen an anderer Stelle verwiesen – Bent Gebert: Kunst der Intimität. Zur Produktion von Nähe und Ferne in mittelalterlicher Literatur, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 417-438.
 12. [Zum Falkenmotiv](#) im frühen Minnesang und seinen spätmittelalterlichen Aufnahmen vgl. nur Ingrid Bennewitz-Behr: Von Falken, Trappen und Blaufüssen. Kein ornithologischer Beitrag zur Tradition des mittelhochdeutschen Falkenliedes beim Mönch von Salzburg und Heinrich von Mügeln, in: Spectrum medii aevi. Essays in early German literature in honor of George Fenwick Jones, hg. von William C. McDonald, Göppingen 1983, S. 1-20; Peter Wapnewski: Des Kürenbergers Falke über der Toskana, in: Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag, hg. von Ludger Grenzmann, Göttingen 1987, S. 60-70.
 13. [„Burkhard entschärft](#) das Problem durch die prompt nachgetragene Bemerkung, die überbotenen Frauen seien gleichwohl nicht weniger schön“, so Hübner, Lobblumen (Anm. 4), S. 302.
 14. [Auch dies wären](#) freilich Deutungsperspektiven, die der Minnesang mit der Flugbewegung von Jagdvögeln verband – vgl. exemplarisch Corinna Dörrich / Udo Friedrich: Bindung und Trennung – Erziehung und Freiheit. Sprachkunst und Erziehungsdiskurs am Beispiel des Kürenberger Falkenliedes, in: Der Deutschunterricht 55 (2003), S. 30-42.

15. [Beate Kellner](#): Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018, S. 258f. verweist exemplarisch auf Reinmar, der die Selbstreflexion des Ich ebenfalls als Selbstdistanz des Vogelzugs metaphorisiert (MF 180,10ff.); zu den Bezügen auch Hübner, Lobblumen (Anm. 4), S. 303.
16. [Vgl. hierzu weiterführend](#) Margreth Egidi: Pluralisierung des Ich bei Burkhard von Hohenfels und Ulrich von Lichtenstein, in: Wolfram Studien 21 (2013), S. 251-266.
17. [Vgl. Bent Gebert](#): Poetik der Tugend. Zur Semantik und Anthropologie des Habitus in höfischer Epik, in: Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium, hg. von Elke Brüggem, Franz-Josef Holznapel, Sebastian Coxon und Almut Suerbaum, Berlin/New York 2012, S. 143-168.
18. [Vgl. Wachinger](#), Kommentar (Anm. 2), S. 692.
19. [Dem hat besonders](#) vehement Thomas Cramer aus sozialgeschichtlicher Sicht widersprochen: Sô sint doch gedanke frî. Zur Lieddichtung Burgharts von Hohenfels und Gottfrieds von Neifen, in: Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland. Festschrift für Peter Wapnewski, hg. von Rüdiger Krohn, München 1983, S. 47-61, hier bes. S. 50f.
20. [Vgl. Jürgen Vorderstemann](#): Zu Burkhart von Hohenfels *Mich müet daz so manger spricht* (KLD 6,XVI), in: Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts, hg. von Kurt Ruh und Werner Schröder, Berlin 1973 S. 40-53, hier S. 43.
21. [Vgl. Carl von Kraus](#), Kommentar (Anm. 2).
22. [Vgl. Markus Stock](#): Die unmögliche Empörung des Sängers. Zu Heinrichs von Morungen „Ich wil ein reise“ und Burkharts von Hohenfels „Mich müet daz sô manger spricht“, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 114 (1999), S. 156-166, hier S. 161; Ders.: Männlichkeit in der Lyrik Burkharts von Hohenfels, in: Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts, hg. von Martin Baisch [u. a.], Göttingen 2003, S. 77-100, hier S. 84.
23. [Gert Hübner](#): Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung, Tübingen 2008, S. 69; zum Folgenden auch Hübner, Lobblumen (Anm. 4), S. 306-308.
24. [Vgl. Stock](#), Empörung (Anm. 23), S. 162; Wachinger, Kommentar (Anm. 2), S. 688; Hübner, Minnesang (Anm. 24), S. 70f.
25. [Gegen die Handschrift](#), die an dieser Stelle den s-Haken für ‚-er‘ verwendet (so auch zu V. 5,1), löste Carl von Kraus (Anm. 2) das Abkürzungszeichen an dieser Stelle zu „steine“ auf, wohl im Gedanken an die ritterlichen Aktivitäten, was die Phantastik der Ambitionen unterschlägt. Forschung und Neueditionen sind dem nicht gefolgt, vgl. Wachinger, Lyrik des späten Mittelalters (Anm. 2).
26. [Vgl. Carl von Kraus](#), Kommentar (Anm. 2), S. 51 zur Stelle. In einem Atemzug mit adliger Jagd und *wîsheit* würde der Seiltanz eine einfache Unterhaltungskunst hinzufügen, andere ‚Schnurkünste‘ hält Wachinger, (Anm. 2), S. 689 im Kommentar zu dieser Stelle für denkbar. Zusammen könnte dahinter die Annahme eines ‚Vorrats‘ an Kunstfertigkeiten stehen, welche die Strophe syntaktisch auffädelt: „reihenweise staunenswerte Künste“ (S. 103); so auch Hübner, Minnesang (Anm. 24), S. 67. Die unbestimmte Formulierung lässt die

Selbstrühmung des Ich mindestens ambivalent werden, vgl. Stock, Empörung (Anm. 23), S. 164 zur Stelle.

27. [Gegen die Handschrift](#) konjiziert von Kraus hier „gedanken“ und kehrt damit die Verhältnisse um. In der grammatischen Nominativ-Form der Handschrift sind die aufgezählten Fähigkeiten jedoch „Folge ungezügelter Denkers“, nicht umgekehrt; zur Rekonstruktion des Satzes vgl. Stock, Empörung (Anm. 23), S. 164.
28. [Vgl. Hübner](#), Minnesang (Anm. 24), S. 69-71.
29. [Seit Hugo Kuhn](#), Minnesangs Wende (Anm. 4) hat man daraus eine Gebetsformel des Augustinus (*Confessiones* I,1) herausgelesen; vgl. Wachinger, Kommentar (Anm. 2), S. 689 und Hübner, Minnesang (Anm. 24), S. 71.
30. [Vgl. Stock, Empörung](#) (Anm. 23), S. 162; Stock, Männlichkeit (Anm. 23), S. 84.
31. [Zu dieser Diskussion](#) bereits Carl von Kraus, Kommentar (Anm. 2), ebd.
32. [Stock, Männlichkeit](#) (Anm. 23), S. 86 bzw. S. 87.
33. [So charakterisiert](#) bereits Carl von Kraus, Kommentar (Anm. 2), S. 33 die Lieder: „neben
34. Minne ist sein ritterlicher Sinn erfüllt von Tanz, Jagd, Kampf und Lebensfreuden; Frohsinn und Ernst, Leichtigkeit und tituralische Empfindungsschwere, Scherz und Schwermut lösen einander ab, Empfindung und gelehrtes Wissen stehn nebeneinander, [...] neben dem Turm der Burg skizziert er Stube und Scheune [...].“

[Textanhang Bruno Epple](#)

Es folgen die von Bruno Epple ins Alemannische übertragenen Verse des Burkhart von Hohenfels, auf die sich der vorausgehende Text von Bent Gebert bezieht. Sie werden eingeleitet durch einige Strophen Bruno Epples zur Person des Sipplinger Minnesängers. Die unterstrichenen Passagen führen per Mausklick zu den entsprechenden Passagen im Essay.

Veröffentlicht wurden die Epple-Texte 2021 anlässlich seines 90. Geburtstags in gedruckter Form durch die literarische Gesellschaft Forum Allmende e. V.

Der Sonderdruck ist zu beziehen über:

Joachim Scholz
c/o Forum Allmende e. V.
Ostlandstraße 10
78354 Sipplingen

[Über den Minnesänger Burkhart von Hohenfels](#)

[Alle riefet: kumm, verzells,](#)

[wa wosch du vum Minnesänger](#)

[Burkhart, Herr vum Hohenfels?](#)

[Warte wämmer numme länger,](#)

[sag, wer ischt där Wundermaa?](#)

[Dobe iberm Bobmersee](#)

kaaner wiithii ummegucke

iber alle Bergesrucke

bis zum Säntis wiß im Schnee.

[Er ischt it bloß hoch zu Ross](#)

i sim Wald ge Saue jage,

stellt au i so manchem Schloss

Fraue nooch, so heert me sage.

Halt en Held vu Aafang aa.

Schwimmt im See rum und er fischt
gern en Hecht, zieht us de Welle
flitzig glitzige Forelle,
woner groß mit Pilz ufdischt.

Hot en Stolz uf Volk und Stand,
ob etz Magd, ob Frou vu Adel,
allene ischt wohl bekannt,
dass bi ihm in Schür und Stadel
alljohr gfeschtet wird mit Luscht.

Ringsum goots mit Schwof und Schwanz:

Maa und Wiib, in Freid umarmet,
au vum Herzensglick erwarmet,
springet heiter uf im Danz.

Doo zu aller Lob erscheint
sine Herrin, hoch erhab, e,
schä mit Ehr und Ruhm vereint
und umblicht vu Floras Gabe –
strahlend so im volle Glanz.
Nobel alles, Halt und Gestalt,
au die farbefrohe Gwänder
und im Hoor die goldne Bänder,
Ärmel vum Kristall durchkrallt.

Heller Strahl us ihrem Blick,
tief ins Herz hot der ihn troffe,
ihm zum Schmerz, doch ihr zum Glick,
Lieberes ka si it hoffe,
scho erklingt sin Minnesang:
Hon vor alle dii erwählt,
Froue min, hon dii erkore,
ohne dii wär i velore,

hett umsuscht gar z Tod mi quält.

Herrin hehr und hoch an Ehr,
all noch dir goht mi Begehre,
dass i ganz zu dir mi kehr,
sell kaasch du mir it vewehre,
bisch mir doch die liebschte Frau,
du bischt aller Schönheit Kron,
heil und hold in all dim Wäse,
hoch gebildet und beläse,
dir stoht zue en goldne Thron.

So vu Burkharts Lied erbaut

und vum Harfeton durchdrunge,
wo uns lieb ischt und vertraut,
hettet mir gern mit ihm gsunge
hoch in Luscht us voller Bruscht.

Scho ischt furt er zum Turnier,
mit de Lanze soll er stoße
inen Kranz vu rote Rose,
scharf si Schwert, de Helm e Zier.

Triibt mit Gier si Ritterschaft

hoch zu Ross und rundum grüschtet,
treet si Schwert, sin Schild mit Kraft,
s isch e Freid, wie er sich brüschtet,
hot fir alls halt s'rechte Gschpier.

Ihm ischt Poesie allzeit

s Hegschte und die liebschte Freid,
und die teilt mit ihm bis heit
Walter vu de Vogelweid.

Wir svn den winder die stuben enfahen (I.)

Wänt ihr etz där Winter

i de Stube verbringe?

Uff denn, ihr Kinder,

zum Danze und Springe.

Folget denn mir!

Scho fangts a zwinkere,

blinzle und blinkere

all mit Begier.

S goot ane Schliife

im Drang und Dringe.

Fehlts au an Pfiife,

mir kennet doch singe,

schwofe mit Glanz.

Guck, wie des rucket,

wies schucket und zucket.

Isch des doch en Danz!

Koner moss bange,

allum bassts alle

so eng umfange,

jedem solls gfalle.

Wie wohl des om duet,

wenn alle so schwenket,

im Schwang sich verenket,

des kitzlet de Muet.

Koner soll störe

wa lieb ischt und guet.

Sott er si betöre,

no ischt si uf Huet.

Ischt d Liebe stark,

no ka si beglücke,
de Freund berücke
und drücke gar arg.

Vor Freid kaasch springe,

ko Sorg soll di drucke,

mit Fligel ufschwinge,

frei umme jucke,

doch it uverschämmt!

Denn des wird it duldet,

wer sich doo verschuldet,

im Klobe bald klemmt.

Nach des arn sitte ir ere (II.)

Wie de Adler, so mi Hehre,

schwingt empor mit hohem Muet,

Schand verjagt si, wacht uf Ehre,

wie's en Falk mit Lerche duet.

Wer ihr guet, nimmt si in Huet,

schafft si om doch Glick und Heil.

Wie de Fisch im Netz verfange,

zapplet au mi Herz und hangt

eng an ihr ganz im Verlange,

ohne si wär's bald erkrankt.

Frei will i und völlig eige

zeige ihr, dass i si mag.

Wenn de Aff gar arg verwildert

glotzt und motzt, dass er verschrickt,

wenn de Spiegel ihn so bildert,

so goots, wenn si mi erblickt:

All mi Gsicht und mine Auge
tauet it – e Missgeschick.

Folgsam flieget alle Biene

ihrer Kenigin all noo,

will so minere Herrin diene
und ihr treu zur Site stoo.

Hör i si gar freudig lache,

mache ka des mi recht froh.

S Einhorn mag im Schoß ihr sterbe,

wo si ihre Keuschheit wahrt,

wett au ihre Lieb erwerbe,
wo si sich mir offebart.

Gang i zgrund in aller Treue,

reue wird si's – und mit Recht.

Ich wil von der minneklichen (III.)

Will mi Herrin lieb bedichte
und viel Liebes zu ihr sage,
au vu ihrem Ruhm berichte,
Falsches um si her verjage.
Ihre Schönheit, die ischt bsunder,
ischt allum grad wie e Wunder,
und mir findets zum Behage.

Schä an Gstalt und hoh an Adel,
alle stimmet iberei,
si e Herrin ohne Tadel
und vu allem Übel frei.
Ganz ufs Edle goot ihr Sinne,
Guetes frohbeherzt beginne,

so stoot dir si kräftig bei.

Ihrem Herz ka Troscht entspringe,
wa bi jedem Freid entfacht,
und ihr Ruhm zum Himmel klinge,
si so hehr in aller Pracht.
Vegel, dätet die rät schau,
wie si glänzt vor alle Fraue,
sänget Lob ihr Dag und Nacht.

[Sehnsucht will zu ihr mi locke,](#)

i krieg z spiire, wie's mi zwackt,
will it lang im Elend hocke,
i gang besser etzt uf d Jagd:

[Ihre Werber wett i finde](#)

[und die Kerle iberwinde,](#)

[jo dänn hett i s doch no packt.](#)

Ka i si au it umarme,
bliibt si mir halt doch im Traum,
und i ka, au zum Erwarme,
innig spiere ihren Saum.

[So läbt si mir in Gedanke](#)

[als mi Glick, wenn au in Schranke.](#)

[Ahne, denk i, wird si's kaum.](#)

Si gelichet sich der svnnen (X.)

So wie d Sunne glänzt und funklet,
dass sich all der Sterneschii
unter ihrem Glanz verdunklet,
strahlt mi Herrin, grad wie si.

[Fraue um si hond au Glanz](#)

und sind schä bi allem Fliß,

doch in Hoheit heil und ganz
ka si allum Guets entzinde
und ka Freid mit Glick vebinde.

Si verdient de erschte Priis.

Wild uf Glick, bin ihr entfloge,
g'striche rum vu Land zu Land,
ihre Auge hond mi zoge
zruck in ihre liebe Hand.

Bildung hot si, Halt und Zucht,
und do bind i mi dra fescht,

au min Sinn ischt it uf Flucht,
denn i glaub ihr und ka hoffe:
ihre Auge klar und offe
findet mir doch s Allerbescht.

Nomool hon i welle fliege

wie en Falke furt e Stuck,
doch i mag si it betriege,
also heimlich zu ihr zruck.

Will doch gar it dass si mont,
i kennt si ganz falle loo,
wo mir uns so guet verstond.

Arg bedrängt vu däm Gedanke,
si kennt schwanke und erkrankte,
bin i also wider doo.

Do der luft mit svnnen vüre (XI.)

Ischt de Luft grad mit de Sunne
wonnig mild und guet vermischet,
kunnt bald wider s Wasser grunne,
wo allum des Land erfrischt,
mit sim Nass de Bode tränket.

All des macht en fruchtig schwanger.

nint wa luschtlos ummehenket,

läbig ischs uf Feld und Anger.

Frei und froh mit Muet,

aller Welt duets guet.

Heiß isch d Stube, it zum Bliibe,

duesse Räge, macht veläge,

wo e Dach zum Ziit vertriibe?

Doo e Schüer, die kunnt uns gläge,

alle Sorge kaasch vegässe.

Also ka uns nint beschwäre,

wo mir kenntet grad wie bsässe

rund bim Danze uns bewähre.

Frei und froh mit Muet,

aller Welt duets guet.

Scho im Stadel unterkumme,

aller Kummer lang vegange,

lueget heimlich alle umme,

alle no ewäng befange,

wo s om gfalle kennt am beschte,

wer om Liebes kennt vespreche.

Wa vebunde, hebt am ehschte,

Frohsinn, der ka Hartes breche.

Frei und froh mit Muet,

aller Welt duets guet.

Alle linset, blinzlet umme,

all die schöne junge Fraue

loset gspannt uf jedes Summe,

bloß ko Angscht, me ka däm traue.

Hoch goots här und Pfiife hallet,
wie sichs gheert a so me Platz,
alle schä und alle gfallet,
doch am schänschte ischt min Schatz.

Frei und froh mit Muet,
aller Welt duets guet.

Si im Glanz ka uns entzücke,
wunderbar ischt ihr Erscheine,
Blueme allum dont se schmücke
und im Frohsinn uns vereine.
Alle machet große Auge.

I will ihr mi aavertraue
und ihr all als Helfer tauge,
si ka uf mi Stärke baue.

Frei und froh mit Muet,
aller Welt duets guet.

Mich mvet daz so manger sprichet (XVI.)

S druckt mi arg, wenn d Leit mi frooget:
Wa gucksch kummervoll is Läbe,
hot si widermool dich ploget
und dezu no schwär beleidigt —
hosch im Lied doch Glanz ihr gäbe,
si bedichtet und verteidigt.

Sag, Madame, was soll der Hiib?
Uff denn, Mannsbild, gang zu Werke,
zeig wa kaasch mit Muet und Stärke
und vor allem: Zeigs däm Wiib!

Aber si, mags it bestriite,

hot mi doch scho lang bezwunge
[und min Herzensturm besetzt.](#)

Hot en scho vu alle Siite
hoheitsvoll und ganz durchdrunge
und verriglet. Wa denn etzt!

[Ka si it im Sturm vetriibe.](#)

Wos kon Uswäg und bliib gfange,
hilfflos und verlore hange.

Wer it bockt, moss hocke bliibe.

[Fescht hot si mi Herz i'gnumme,](#)

duet als Kenigin etzt walte,
wo eloonig herrsche will.

Wa mir lieb und all willkumme,
will si etzt vum Hals mir halte,
weg vor allem Gsang und Spil.

Macht uf vürnehm und fangt aa,

[dass si mir grad alls veödet,](#)

[also dass i wie veblödet](#)

si bloß stumm aagaffe kaa.

Kennt i bloß Gedanke läse,

[wo si's brennt, sell wet i wisse,](#)

doo wär gar mi Herz erfeut.

Bin i näher ihrem Wäse

und it so in Sorg verspunne,

ischt gar schnell mi Glick erneut.

[Dief in ihrer Herzenskammer](#)

wär mir wohl, doo dät i bliibe,

koner kennt mi doo vetriibe,

it mit Zange, it mit Hammer.

I danz ufem Seil, wo gspannt ischt,

i ka schwimme, reite, jage

und bin stark in Ritterschaft.

Dass mir Stern um Stern bekannt ischt,
wisset alle – i kaa sage:

I hon Klarsicht, Muet und Kraft,

bin en Kerle und hock groß

uf mim Ross, bis alles glunge,

und wenn alle Gfahr bezwunge,

Suech i Rueh in ihrem Schoß.