

Mittelalterliche Texte
und kulturwissenschaftliche
Kommentare

Reihe LehrForschung
Band 1

Lyrische Identitätsentwürfe I: Minnesang

Herausgegeben durch den
RMU-LehrForschungsverbund der
Älteren deutschen Literatur der Johannes Gutenberg-
Universität Mainz und der Goethe-Universität Frankfurt

mit freundlicher Unterstützung von
Hannah Semrau und Davina Beck

Mainz / Frankfurt am Main 2022

Bearbeitet von Saskia Schober
beruhend auf den Vorarbeiten von Tom Philipp Becker, Yolande Belrose, Laura
Bernius, Laura Catania, Jana Fritsch, Josipa Peulic, Johanna Elisabeth Risse und Elena
Vivien Scharnewski

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jeder Verwertung ist
ohne Zustimmung der Herausgeber unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfälti-
gungen und Downloads.

© 2022 by RMU-LehrForschungsverbund der Älteren deutschen Literatur

Inhaltsverzeichnis

1. Der von Kurenberg: <i>Ich zôch mir einen valken</i> (Elena Vivian Scharnewski).....	1
2. Dietmar von Aist: <i>Seneder friundinne bote</i> (Yolande Belrose)	4
3. Friedrich von Hausen: <i>Ich denke underwîlen</i> (Johanna Elisabeth Risse)	8
4. Bernger von Horheim: <i>Si frâgent mich, war mir sî komen</i> (Johanna Elisabeth Risse)	12
5. Hartmann von Aue: <i>Swes fröide an gouten wîben stât</i> (Yolande Belrose)	15
6. Heinrich von Morungen: <i>Mir ist geschehen als einem kindeline</i> (Laura Catania).....	18
7. Reinmar der Alte: <i>Lieber bote, nu wirbe alsô</i> (Tom Philipp Becker)	22
8. Walther von der Vogelweide: <i>Frowe, lânt iuch niht verdriezen</i> (Josipa Peulic).....	26
9. Ulrich von Liechtenstein: <i>Vrouwe, liebiu vrouwe mîn</i> (Laura Bernius)	30
10. Neidhart: Sommerlied 21, <i>nu ist der küele winder gar zergangen</i> (Laura Catania).....	33
11. Steinmar: <i>Sît si mir niht lônen wil</i> (Josipa Peulic)	37
12. Oswald von Wolkenstein: <i>Durch Barbarei, Arabia</i> (Jana Fritsch)	42
13. Heinrich von Meißen: <i>Ahi, wie blüt der anger miner ougen</i> (Jana Fritsch).....	47
Literaturverzeichnis	52

1. Der von Kürenberg: *Ich zôch mir einen valken* (Kasten, Nr. 15)

(Bearbeiterinnen: Elena Vivien Scharnewski, Saskia Schober)

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und flouc in anderiu lant.</p> <p>2. Sît sach ich den valken schône fliegen.
er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende sî zesamene, die gelieb wellen gerne sîn.</p> | <p>1. Ich zog mir einen Falken auf, länger als ein Jahr.
Als ich ihn gezähmt hatte, wie ich ihn haben wollte,
und ich ihm sein Gefieder mit Gold schön geschmückt
hatte,
erhob er sich in die Lüfte und flog davon.</p> <p>2. Später sah ich den Falken herrlich fliegen.
Er trug an seinem Fuß die seidenen Bänder,
und sein Gefieder war ganz rotgolden.
Gott führe sie zusammen, die einander gerne lieben
wollen.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Ebene 1: Informationen zum Autor

Der von Kürenberg war ein Minnesänger und seine Lieder gehören zum donauländischen Minnesang des 12. Jhs. Im Codex Manesse sind unter seinem Namen 15 Strophen, sogenannte Mannes- und Frauenstrophen, überliefert. Der bekannteste Text ist das vorliegende zweistrophige Falkenlied (vgl. Schweikle, Art.: Kürenberg, Sp. 459). Es sind Dienstmannen mit dem Namen Kürenberg zwischen 1121 und 1166 im bayerisch-österreichischem Salzachgebiet und in der Melker Gegend bezeugt, doch ob dem Schreiber von C ein Autornamen vorlag oder er den Namen aus der Formulierung „in kürenberges wîse“ abgeleitet hat, muss offenbleiben. Aus stilgeschichtlichen Gründen (strukturelle Einstrophigkeit, Fehlen der Hohe-Minne-Thematik) wird der Kürenberger an den Beginn (etwa 1150/1160) der mhd. Lyrik gerückt.

Ebene 2: Kommentar zum liedinternen Identitätsentwurf

Das lyrische Ich ist in der Rolle einer Erzähler-Instanz gestaltet, die über eigenes Erleben berichtet (vgl. V. I,1–4 und II,1–3), wobei die Erzählung metaphorisch ist. Das Ich ist die Dame und der Falke ist der Ritter, weshalb dem lyrischen Ich auch die Rolle der Minnenden zugewiesen ist: Die Liebende strebt eine Bindung mit ihrem Geliebten an. Insofern wird dem lyrischen Ich zudem die soziale Rolle einer Werbenden zugewiesen: Sie schmückt das „gevidere mit golde“ (V. I,4). Ihr Bemühen bleibt auf ein gutes Jahr begrenzt, denn als der Falke gezähmt war, flog er davon (vgl. ebd.). Damit bleibt der Werbenden die Chance auf dauerhafte Partizipation an einer kollektiven Wir-Identität verwehrt, der sie angehört hätte, wenn sie ihren Geliebten an sich hätte binden können. Das Lied mündet in V. II,4 in eine an Gott gerichtete Bitte, er möge diejenigen, die sich lieben wollen, zusammenzuführen. Wir-Identität als Minneidentität von zwei einander Liebenden kann nur durch Gott gestiftet werden; das lyrische Ich möchte in das Kollektiv der Liebenden inkludiert werden. Folglich ist es aus diesem sozialen Teilsystem ausgegrenzt. Der Geliebte scheint die Exklusion im Sinne einer Vereinzelung zu genießen, für die Liebende ist es nur noch möglich, ihn aus der Distanz zu beobachten (vgl. V. II,1f.). Der Geliebte hat sich mit seiner Exklusion eine sogenannte „extrasozietale Individualität“ (Bohn: Inklusion-sindividualität und Exklusionsindividualität, S. 163) geschaffen, während das lyrische Ich an der Vorstellung der Ich-Du-Beziehung und der damit einhergehenden kollektiven Identität festhält, ohne eine unabhängige Identität anzustreben.

Die Wendung an Gott verdeutlicht die fehlende Fähigkeit zur Selbstdistanzierung. Für eine Selbstdistanzierung und Selbstverwirklichung bedarf es des „„anderen Anderen“ [... und des] Fremden als eine Herausforderung des Eigenen [...]“ (Straub: Identität, S. 282), die dem lyrischen Ich fehlt, da der Geliebte entflohen ist. Er ist zwar noch sichtbar, aber nicht mehr (be-)greifbar für das Ich. Ein Selbstentwurf ist im Lied nicht angelegt.

Die Beschreibung der Identität des Geliebten geschieht aus der Außenperspektive. Es gibt keine Selbstthematization des Geliebten, wodurch für das lyrische Ich und den Leser nur die „idem-Identität“ (ebd., S. 283) des Geliebten sichtbar ist, da die dargebotene Außenperspektive die Identität zu einem bestimmten Zeitpunkt abbilden kann. Die „ipse-Identität“ (ebd.) des Geliebten ist im Lied nicht ersichtlich. Das Symbol des Falken verweist nach Reiser (vgl. Reiser: Falkenmotive, S. 147) auf die ehemalige Verbundenheit der Liebenden. Hieraus lässt sich folgern, dass der Falke auch Ausweis der früheren kollektiven Wir-Identität der Liebenden ist.

Die *sîdîne riemen* (V. II,2) sind ein Hinweis auf die ehemalige Bindung an das lyrische Ich, da es sich um Fesseln der Zählung handelt (vgl. Wapnewski: *Waz ist minne*, S. 32), was die Hoffnung auf einen Übergang von der Exklusion in die Inklusion der Wir-Identität ermöglicht. In der ersten Strophe berichtet das lyrische Ich von der Inklusion in die Minne-Identität, bis es vom Geliebten verlassen wird (vgl. V. I,1–4). Daraufhin bleibt dem lyrischen Ich die Außenperspektive in der Exklusion. Es sind drei Instanzen bei der Konstruktion der Identität beteiligt: *Me*, *Self* und *I* (vgl. Abels: Soziale Interaktion, S. 92). Das lyrische Ich hat keine Gelegenheit mehr, das *Self* zu konstruieren, da das Gegenüber fehlt. Das *Me*, welches die Fremdwahrnehmungen Anderer abbildet, bleibt unbeteiligt, da keine Spiegelungen des lyrischen Ich durch Andere erfolgen. Ohne Andere kann keine „Rollenübernahme“ (Abels: Soziale Interaktion, S. 89) erfolgen, die für das lyrische Ich notwendig wäre, um über sich selbst zu reflektieren und sich somit sozial zu integrieren. Es bleibt nur das *I*, welches nicht durch das *Me* reflektiert und kontrolliert werden kann. Mit Mead kann Identität nur entstehen, wenn „man die Haltung anderer einnehmen und sich selbst gegenüber so wie gegenüber anderen handeln kann“ (Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, S. 214), wenn man sich selbst zum Objekt wird. Dies gelingt aber nur durch Kommunikation und Interaktion mit Anderen – ohne sie kann kein „Selbstbewusstsein“ (Abels: Soziale Interaktion, S. 95), kein *Self* konstruiert werden. Fehlt dieser interaktive soziale Prozess, kann sich das Individuum seiner Identität nicht bewusstwerden (vgl. Luckmann: Persönliche Identität; S. 299). Neben der nicht vorhandenen Selbstreflexion des lyrischen Ich fehlen auch die Instanzen der Innerlichkeit – es verharrt in der Beobachterperspektive (vgl. V. II,1f.).

Der letzte Vers der zweiten Strophe verdeutlicht, dass das lyrische Ich sich nach wie vor mit der Rolle der Liebenden identifiziert (vgl. V. II,4). Hätte das lyrische Ich die Möglichkeit zur Selbstreflexion mithilfe des *role-taking* von Anderen, könnte es sich seiner Rolle bewusstwerden (vgl. Jauss: Rollenbegriff, S. 603). „*Taking the role of the other*“ ist nach Mead (Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, S. 194) eine Voraussetzung für die Bildung von Identität, die im Prozess des *play and game* geübt wird, um dann in der gesellschaftlichen Interaktion ausgeführt zu werden. Durch die fehlende Identifikation mit der Rolle der Verlassenen und der vollständigen Identifikation mit derjenigen der Liebenden ist keine Rollendistanz für das lyrische Ich möglich. Das lyrische Ich nimmt die Rolle der Verlassenen und somit eine der Teilidentitäten nicht an und setzt sich nicht mit dieser auseinander.

Ebene 3: Soziologische Kommentierung von identitätsrelevanten Schlüsselwörtern

I,1: *Ich zôch mir einen valken* – Das Ich berichtet vom Auf- und Großziehen des Falken bzw. dem Werben um den Geliebten. Der Geliebte bekleidet die Rolle des Falken, während das Ich die Rolle der Liebenden, bzw. Werbenden einnimmt; es handelt sich somit um zwei personale Identitäten.

I,2: *dô ich in gezamete* – Dem Ich ist es gelungen, den Falken, bzw. den Geliebten zu zähmen. Damit herrscht eine Ich-Du-Beziehung, bzw. eine Minneidentität zwischen dem Liebespaar.

I,3: *und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant* – das Ich schmückte den Jagdfalken und veredelte ihn damit; der Geliebte wird idealisiert

I,4: *er huop sich ûf vil hôhe* – der Geliebte wird als ein Anderer distanziert

I,4: *und flouc in anderiu lant* – der Geliebte wird weiter distanziert; die Ich-Du-Beziehung ist aufgehoben

II,1: *Sît sach ich den valken schône fliegen* – Das Ich ist aus dem Kollektiv der Liebenden exkludiert und hat die Rolle der Beobachterin inne; das Ich kann den Geliebten nur aus der Außenperspektive wahrnehmen.

II,1f.: *ich/er* – es handelt sich um personale Identitäten, die kein Kollektiv mehr bilden; es gibt keine Wir-Identität; dem Ich fehlt das Gegenüber; es gibt keinen Anderen, dessen Rolle es einnehmen könnte, um sich selbst dadurch zum Objekt zu machen und zu reflektieren; das *me* ist nicht beteiligt

II,2f.: *er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen, und was im sîn gevidere alrôt guldîn* – Der Geliebte verfügt noch immer über den Schmuck der einstigen Geliebten; er bleibt trotz Distanzierung idealisiert; der Schmuck erinnert als sichtbares Zeichen die ehemalige Verbundenheit der Liebenden.

II,4: *sî/die gelieb wellen gerne sîn* – Ausdruck der kollektiven Identität der Liebenden; das Ich identifiziert sich immer noch als Liebende und zum Kollektiv gehörend; es nimmt die Rolle der Verlassenen nicht an.

II,4: *got sende sî zesamene* – Das Ich bittet Gott um Hilfe; es findet kein selbstreflexives Denken über die Situation statt; es gibt keinen Dialog zwischen *I* und *me*.

2. Dietmar von Aist: *Seneder friundinne bote* (Kasten, Nr. 23)

(Bearbeiterinnen: Yolande Belrose, Saskia Schober)

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>I. Sender friundinne bote, nu sage dem schœnen
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">wîbe,</div> daz mir âne mâze tuot wê, daz ich si sô lange mîde.
 lieber hette ich ir minne
 danne al der vogellîne singen.
 5 nu muoz ich von ir gescheiden sîn,
 trûric ist mir al daz herze mîn.</p> | <p>I. Bote der sich sehrenden Liebsten, nun sage der
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">schœnen Frau,</div> daß es mir über die Maßen weh tut, ihr so lange
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">fern zu sein.</div> Lieber hätte ich ihre Liebe
 als alles Singen der kleinen Vögel.
 5 Nun muß ich von ihr getrennt sein,
 mein Herz ist ganz voll Traurigkeit.</p> |
| <p>II. Nu sage dem ritter edele, daz er sich wol behüete,
 und bite in, schône wesen gemeint und lâzen allez
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">ungemüete,</div> ich muoz ofte engelten sîn.
 vil dicke erkumet daz herze mîn.
 5 an sehendes leides hân ich vil,
 daz ich ime selbe gerne klagen wil.</p> | <p>II. Nun sage dem edlen Ritter, daß er gut auf sich
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">achte,</div> und bitte ihn, herzlich froh zu sein und alle
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">Traurigkeit zu lassen.</div> Ich muß viel um seinetwillen leiden.
 Sehr oft erschrickt mein Herz.
 5 Ich habe viel Leid, und man sieht es mir an,
 das möchte ich ihm selber gerne klagen.</p> |
| <p>III. Ez getet nie wîp sô wol an deheiner slahte dinge,
 daz al die welt diuhte guot. des bin ich wol worden
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">inne.</div> swer sîn liep darumbe lât,
 daz kumet von swaches herzen rât.
 5 dem wil ich den sumer und allez guot
 widerteilen durch sînen unstæten muot.</p> | <p>III. Nie hat eine Frau in irgendeiner Sache es so
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">gemacht,</div> daß es allen gut dünkte. Das habe ich wohl
 <div style="text-align: right; margin-right: 10px;">gemerkt.</div> Wenn einer seine Liebste deshalb verläßt,
 folgt er dem Rat eines unedlen Herzens.
 5 Dem will ich den Sommer und alles, was gut ist,
 verwehren wegen seines treulosen Sinns.</p> |

Ebene 1: Informationen zum Autor

Die Lieder des Minnesängers Dietmar von Aist gehören zum donauländischen Minnesang. Im 12. Jh. ist ein Familientitel von Aist in Oberösterreich nachweisbar. Ein *Ditmarus de Agasta* ist ab 1139/40 beurkundet, welcher um 1171 ohne Nachkommen starb. Aufgrund der Chronologie ist es jedoch zweifelhaft, ob es sich um den Dichter handelt. Wahrscheinlicher ist es, dass ein jüngerer Dietmar aus einer Seitenlinie stammte, Ministeriale der Freiherrn von Aist war oder mit dem Hause in Beziehung stand (vgl. Tervooren, Art.: Dietmar von Aist, Sp. 96). Problematisch ist die Identifizierung des Verfassers zusätzlich, da das Dietmar-Corpus – aus 41 Strophen in 16 Tönen bestehend – uneinheitlich ist. Für die Dietmar-Überlieferung ist der Wechsel typisch. Diese Beobachtung ist zwar kein Echtheitskriterium per se, lässt aber vermuten, „[...] daß D. schon im ausgehenden 13. Jh. als der herausragendste Vertreter dieser lyrischen Art anerkannt und geschätzt wurde“ (ebd., Sp. 98).

Ebene 2: Kommentar zum liedinternen Identitätsentwurf

Das lyrische Ich der ersten Strophe ist männlich und wird von der Dame in der zweiten Strophe als *ritter edele* (V. II,1) bezeichnet. Das lyrische Ich der zweiten Strophe ist weiblich (*senede[.] friundinne; schœne[s] wîb[.]*, V. I,1). Beide wenden sich einer dritten Instanz – einem Boten – zu. Dieser performative Akt informiert über drei Aspekte:

1. Die Beziehungskonstellation im Lied und der Beziehungsstatus des lyrischen Ich werden benannt.
2. Die Funktion des Boten wird deutlich.

3. Die emotionale Lage und die soziale Zugehörigkeit des lyrischen Ich werden erkennbar.

Das männliche Ich sieht sich in einer emotionalen Bindung zur *friundinne* (V. I,1), nach deren *minne* (V. I,4) es sich wegen der in V. I,5 geschilderten räumlichen Trennung sehnt. Damit imaginiert das männliche Ich eine Wir-Identität¹. Jedoch kann diese Identität durch die räumliche Trennung vom ‚Du‘ nicht realisiert werden. Dies führt zu extremem Schmerz (*âne mâze [...] wê*, V. I,2) und lässt aufgrund der Einseitigkeit zunächst einen Verlust der Wir-Identität vermuten.

Der angesprochene Bote als Nachrichtenübermittler besitzt drei identitätsrelevante Funktionen: Er dient sowohl dem männlichen als auch dem weiblichen Ich als kommunikativer Ersatz des jeweils Anderen. Dadurch eröffnet er eine Gesprächssituation, die im kommunikativen Akt eine Selbstdarstellung des Ritters und der Dame ermöglicht (vgl. Stempel: Sprechhandlungsrollen, S. 483f.). Zusätzlich ist der Bote Zeuge der Liebe und des erlebten Kummers. Die Mitwisserschaft sowie die körperliche Anwesenheit des Boten stabilisieren die ins Wanken gekommenen Wir-Identität temporär. Somit kann auf diese Weise die Wir-Identität über die Entfernung hinweg aufrechterhalten werden.

Nach dem Rollenwechsel in der zweiten Strophe schildert der Dichter die Konstellation der Wir-Identität aus der Perspektive des weiblichen Ich. Die Dame wendet sich an den Boten, jedoch nicht in der Sprechhandlungsrolle (vgl. ebd.) der Klagenden, sondern in beschwichtigender und erinnernder Funktion und damit in der Rolle einer Repräsentation der höfischen Gesellschaft ([...] *bite in, schône wesen gemeint* und *lâzen allez ungemüete* (V. II,2.)). Im Abgesang der Strophe bekennt sich auch das weibliche Ich zum Minneleid. Ob der Bote noch räumlich anwesend ist, die Klage hört und übermitteln soll, bleibt offen. Wäre das Sprecher-Ich allein, könnte es sich um die weibliche Genderkodierung des „einsamen Sprechens“ (Lahr: Diversität als Potential, S. 210) handeln. In diesem Fall würde sich ihr Bekenntnis an die liedexterne Instanz des Rezipienten richten. Der Identitätsverlust auf Seiten der Frau bliebe ohne vermittelnde Boteninstanz. Diese Lesart wird durch die Äußerung, dem Ritter selbst klagen zu wollen (*selbe gerne klagen* II,6), bestätigt. Die Minne-Identität des Paares bleibt aus weiblicher Perspektive an den Raum der Heimlichkeit gebunden. Damit schützt die Dame die soziale Identität des Ritters. Die temporäre Exklusion aus der Minne-Identität und der damit einhergehende Verlust der Wir-Identität durch die Trennung kann nur durch direkte Interaktion mit dem Ritter reguliert werden. Er ist für das Leid der Dame verantwortlich (*ich muoz ofte engelten sîn*, V. II,3).

Der Ritter weist hingegen auf eine äußere, eventuell gesellschaftliche Ursache für die Trennung hin ([...] *daz ich si sô lange mîde*, V. I,2).

Das lyrische Ich der dritten Strophe ist als „generalisierter Anderer“ (Abels: Soziale Interaktion, S. 79f.) in den Sprechhandlungsrollen des Wissenden, des Beobachtenden und des Urteilenden inszeniert. Es inkludiert die Dame anhand ihres Verhaltens der Gruppe aller Frauen, die per se im Widerspruch zur gesellschaftlichen Erwartung stehen (*Ez getet nie wîp so wol [...] daz al die welt diuhte guot*, V. III,1f.) und erinnert damit an die gesellschaftlich wahrgenommene soziale Rolle (vgl. ebd., S. 93) der Frau. Das lyrische Ich verurteilt Minnende, die aufgrund der generell negativen Bewertung weiblichen Verhaltens unbeständig in ihrer Minne sind und es ergreift Partei, indem es sich für den kommenden Sommer (*sumer*, V. III,5f.) gegen den Unbeständigen

¹ Der Begriff der kollektiven Identität ist prinzipiell in der Forschung umstritten und wird divers angewendet und gedeutet. Nach Straub ist die kollektive Identität ein „Kollektiv[] unterschiedlicher Größenordnung“ (Straub: Identität, S. 291). Man kann die wechselseitige Bezüglichkeit des Minnepaares als Wunsch des Mannes und damit als erwünschte 'kollektive Identität' bezeichnen. Damit wäre die Minne- oder Wir-Identität von Dame und Liebendem als Ziel der Liedentwürfe zu bestimmen, doch durch die Einseitigkeit bleibt dieses Ziel meist unerreicht.

stellt. Sieht man den Liebenden oder die Dame in der Sprecherrolle der dritten Strophe, warnt er oder sie die Unbeständigen und kündigt deren Ausschluss aus der Gruppe der Liebenden für den Sommer an. Sieht man den Boten als lyrisches Ich der dritten Strophe, würde er vor den drastischen Konsequenzen eines Minneabbruchs warnen.

Wenn man den Boten in der Sprecherrolle der dritten Strophe sehen darf, dann ist er eine beobachtende und wertende Instanz, anhand derer die Konformität des Verhaltens mit den Konventionen der Minne abgeglichen werden kann. In dieser Rolle würde der Bote die Regeln der Minne mit denen der Gesellschaft vergleichen (V. III,1–4). Mit gleichem Recht kann das Sängereich in dieser Rolle gesehen werden. Diese dritte Lesart kann durch die proaktive Haltung des Sprechers der 3. Strophe (V. III,5f.) für eine beständige Minne bestätigt werden. Sieht man den Minnesänger selbst als lyrisches Ich der dritten Strophe, so könnte das Lied als Vorschlag gedeutet werden, verschiedene Standpunkte – objektiv vs. subjektiv – zu erproben und diese aus der Rollendistanz heraus zu vermitteln.

Ebene 3: Soziologische Kommentierung von identitätsrelevanten Schlüsselwörtern

I,1: *Seneder friundinne bote* – Die Herrin wird als sich sehrende Geliebte ausgezeichnet. Diese Bezeichnung weist auf eine bereits bestehende Minne-Verbindung zwischen Ritter und Dame hin.

I,2/3/5/II,3/5/6: *ich* – Das personale ‚Ich‘ steht für beide Rollen der Minne-Identität: für den Ritter und für die Dame. Die Sprechanteile sind bei beiden Rollen gleich.

I,1: *nu sage dem schænen wîbe* – Der Bote als kommunikative Instanz der Nähe steht im Dienst des Ritters.

I,3f.: *lieber hette ich ir mînne / danne al der vogellîne singen* – Die in den singenden Vögeln angedeutete Motivik des *locus amoenus* wird durch den Vergleich mit der Minne gebrochen. Das männliche Ich möchte sich nicht mit dem Vorboten der Liebe – der Natur – zufriedengeben. Die nur vermittelte Freude wird abgewertet zugunsten einer Nahrelation, die hier als Besitz gedacht ist.

I,5: *nu muoz ich von ir gescheiden sîn* – Das männliche Ich ist durch äußere Umstände dazu gezwungen von der Geliebten getrennt zu sein. Die Umstände werden nicht weiter benannt, doch scheint die Schuld nicht beim Ritter zu liegen.

I,6: *trûric ist mir al daz herze mîn*; II,4: *vil dicke erkumet daz herze mîn* – Trauer und Schrecken sind Ausdruck identitätsrelevanter Veränderungen, die die Störung im Inneren verorten.

II,1: *Nu sage dem ritter edele, daz er sich wol behüete* – Der Wunsch, der Ritter möge sich selbst schützen; Selbstsorge kommt einer Distanzierung der Dame gleich; Abkehr von der Wir-Identität des Paares. Die Dame ist hier in der Sprechhandlungsrolle der Behrenden, die sich wiederum aus den Erwartungen der höfischen Gemeinschaft speist.

II,5: *an sehendes leides hân ich vil* – Das weibliche Leid ist übermäßig und zudem körperlich sichtbar. Es scheint das Leid des männlichen Ich zu übertreffen.

II,6: *daz ich ime selbe gerne klagen wil* – Die Stabilisierung der Minne-Identität durch das Wort wird an die unvermittelte Nähe von Ritter und Dame gebunden.

III,1: *Ez getet nie wîp sô wol an deheiner slahte* – Generalisierung einer sozialen Frauenrolle: Die Frau steht per se im Widerspruch zu den Anforderungen der Gesellschaft.

III,4: *daz kumet von swaches herzen rât* – Die Minne-Identität wird an die Stärke und Beständigkeit des Herzens gebunden.

III,5f.: *dem wil ich den sumer und allez guot / widerteilen durch sînen unstæten muot* – Die persönliche Drohung verweist darauf, dass die Minne-Identität an die Kausalität von beständiger Gesinnung und Näheversprechen gebunden ist. Sind Geliebter oder Dame in der Sprecherrolle zu denken, ist die konkrete Folge die Exklusion des Unbeständigen aus der Gruppe der beständig Liebenden. Ist der Minnesänger Sprecherinstanz, inkludiert er sich in die Gruppe der Liebenden, deren Bindungsverhalten beständig und unabhängig von den Meinungen Dritter ist und begibt sich in die Rolle des Verteidigers.