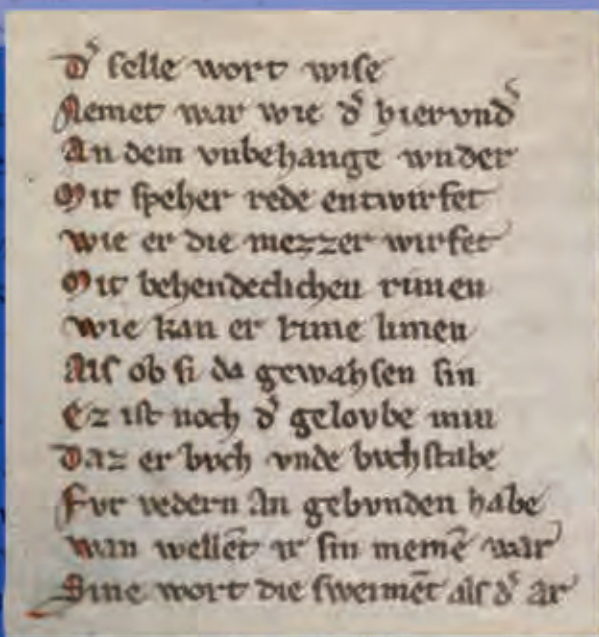


CLAUDIA LAUER
MIRNA KJORVEZIROSKA
BIRGIT HERBERS (Hg.)

Reimkulturen des Mittelalters

Bedingungen – Verfahren – Bedeutungen



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



Reimkulturen des Mittelalters

Bedingungen – Verfahren – Bedeutungen

Reimschrift für Uta Störmer-Caysa

Herausgegeben von
CLAUDIA LAUER
MIRNA KJORVEZIROSKA
BIRGIT HERBERS

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 360, fol. 32v.
<https://doi.org/10.11588/diglit.166#0072>

ISBN 978-3-8253-9536-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2023 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

CLAUDIA LAUER / MIRNA KJORVEZIROSKA / BIRGIT HERBERS Vom Reimen und Ver(se)binden. Einführendes.....	1
I. Germanistische Mediävistik und die Rolle(n) des Reims: Grundlegendes	
HARALD HAFERLAND Rhapsodisches zu Funktion und Geschichte des Reims im Mittelalter	31
BIRGIT HERBERS Zur Wortfamilie <i>rîm</i> im Mittelhochdeutschen.....	61
KURT GÄRTNER „Ohne den reim wäre fast keine geschichte unserer sprache auszuführen.“ (Jacob Grimm 1822).....	85
II. Spielarten und Sprachen des Reims: Systematisches	
ANNETTE GEROK-REITER Was der Reim alles kann ... Zwischen Ordnungselement und Zeitindex – Versuch einer Annäherung.....	91
CLAUDIA LAUER Von Otfrid bis Gottfried. Semantiken des Herz-Schmerz-Reims.....	111
AMELIE BENDHEIM / DENNIS DISSELHOFF Konzept-Reime zwischen Klang und Sinn. Eine Analyse konventioneller Endreimpaare am Beispiel <i>wîp</i> : <i>lîp</i> und <i>tage(n)</i> : <i>klage(n)</i>	131
NINE MIEDEMA Zum mittelhochdeutschen <i>inquit</i> -Verb <i>sprechen</i> in Reimposition	147
SONJA GLAUCH / FLORIAN KRAGL / SIMONE LEIDINGER Exquisite Binnenreime. Ein Werkstattbericht aus der <i>Lyrîk des deutschen Mittelalters</i> (LDM).....	167
MATTHIAS DÄUMER Gemeine Reime. Vom lautlichen Verletzungspotenzial.....	189
PHILIPP FRIEDHOFEN / CHRISTINE WALDSCHMIDT Edition, Überlieferung, Kontrafaktur: Funktionen des Reims für Textmusterbildung und Texttradierung am Beispiel von Walthers König-Friedrichston	203
DOROTHEA KLEIN Reimstörungen und andere Ungereimtheiten	223

III. Präsentationen und Praktiken des Reims:
 Lyrisches und Episches, Weltliches und Geistliches

ALISA HEINEMANN	
Unüberhörbar unerhört. Zu Konrads von Würzburg Schlagreimlied Nr. 26.....	249
HORST BRUNNER	
Reimartisten im Spruchsang.....	261
JENS HAUSTEIN	
Dichternamenreime beim Teichner und anderswo.....	271
BEATE KELLNER	
Klang, Reim und Semantik in geistlichen Liedern Oswalds von Wolkenstein.....	281
JUTTA EMING	
Einstimmung auf den Untergang? Zu Form und Semantik des Reims im <i>Nibelungenlied</i>	305
MIRNA KJORVEZIROSKA	
Figurennamenreime bei Wolfram von Eschenbach.....	321
WOLFGANG ACHNITZ	
<i>Daz ez verborgen niht belibe</i> . Rätselraten um Rudolfs Reime.....	367
MATTHIAS MEYER	
Komische Reime? Ein Versuch zu den Versnovellen Konrads von Würzburg.....	401
HANS ULRICH SCHMID	
Metrische Reparaturen. Korrekturen in der Otfrid-Handschrift Wien, ÖNB, Cod. 2687.....	419
DENNIS DISSELHOFF	
Mystische Lehre in Reimen? Vom ‚Sitz im Leben‘ gereimter Textpassagen in der deutschen Mystik des Mittelalters.....	431
ANTJE WILLING	
<i>Die wilden rein</i> . Beobachtungen zum Reim im <i>Büchlein der ewigen Weisheit</i> Heinrich Seuses.....	453
MANFRED KERN	
<i>In tyrannos!</i> Reimpolemik und Reimpraxis in der <i>Wenzelsbibel</i>	465

Was der Reim alles kann ... Zwischen Ordnungselement und Zeitindex – Versuch einer Annäherung

1. Prolegomena: Blick auf die Gegenwart

„Was das Gedicht alles kann“: Dies möchte Robert Gernhardt in seinen Vorlesungen zur Poetik, die er in Frankfurt, Essen und Düsseldorf hielt, erläutern und gibt unumwunden die Antwort: „Alles“.¹ Folgt man Gernhardt weiter, mag man fast glauben, dass die Bedeutung des Reims bei dem ‚Alleskönner‘ Poesie kaum zu überschätzen ist. So setzt der posthum veröffentlichte Vortrag *Ordnung muß sein*, der Teil der Poetikvorlesung ist,² mit einem Lob der Effizienz von Lyrik ein, die darin gründe, dass diese „kurz und bündig“ sei; mit Hilfe von Hermann Pauls *Deutschem Wörterbuch* wird näher erklärt, was „bündig“ heißt: Das Lexem komme „aus einer Fachsprache, der der Zimmerleute, und es meint ‚genau gefugte und verbundene Zimmerbalken‘“³. Gernhardt fährt fort: „Fügen‘ und ‚verbinden‘ aber sind Techniken, die auch der Dichter beherrschen sollte, soll sein Gedicht mehr sein als ein privates Notat.“⁴ Gernhardt geht es also zentral um das Handwerk des Dichtens, das als Basis den „Vers als Ordnung“ zu berücksichtigen habe; diese Ordnung könne über verschiedene Mittel gewährleistet werden, über strophische Strukturen etwa, ebenso über den Rhythmus, aber auch und vor allem über den Reim, das „populärste[] aller Ordnungssysteme deutschsprachiger Dichtung“.⁵ Nach einem knappen Abriss über die Geschichte des Reims in deutschsprachigen Kontexten seit dem 18. Jahrhundert, die sich nach Gernhardt als Geschichte der „Reim-Verächter“ darstellt, zieht der Autor das Resümee:

Schluß mit lustig: So um die Mitte des letzten Jahrhunderts galt der Reim unter Dichtern, die auf der Höhe der Zeit sein wollten, als ebenso abgetan wie der Gegenstand bei den Malern dieser Tage, und dabei ist es bis heute geblieben [...]. Keine Frage: Der Reim ist out, und zu diesem Schaden hat er auch noch den Spott derer zu tragen, die ihn als ‚harmlos‘ und ‚artig‘ schmähen.⁶

¹ Gernhardt: *Ordnung muß sein*, S. 82 und passim.

² Der Text folgt der Essener Vorlesung von 2002, vgl. die Angabe der Herausgeber ebd., S. 558, Anm. 66.

³ Ebd., S. 66.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 67.

⁶ Ebd., S. 68.

Dieser Auffassung widerspricht Gernhardt mit Nachdruck und führt auf, inwiefern sich der Reim als „dezidiert unartige[s]“⁷ Hilfsmittel in Politik und Werbung, in Alltag und Feststimmung bis heute munter gehalten habe. Nichtsdestotrotz wollten sich die heutigen Dichter dem Regulativ des Reims nicht mehr unterwerfen, ja überhaupt keinem Regulativ, was oftmals in „windige[n] Gesang“⁸ münde. So sei es zwar um die „Regeln der Kunst [...] still geworden“⁹; da das Spiel mit Regeln jedoch aus der Kunst im Sinne von „Suggestionserzeugungs- und Faszinationssteigerungstechniken“¹⁰ letztlich nicht wegzudenken sei, würden diejenigen Dichterinnen und Dichter, die sich nicht zu den Regelverächtern zählten, dabei aber nicht als reaktionär gelten wollten, entweder Regeln nutzen, die weniger bekannt seien (wie die Regeln des Anagramms, Akrostichons oder Lipogramms), oder sie würden eigene Regeln erstellen. Dass gleichwohl im Endeffekt mit dem Reim in der Gegenwart sehr vorsichtig umgegangen werden müsse, da er – falsch genutzt – eine Harmonisierungsgefahr mit sich bringe, belegt nicht nur der Sachverhalt, dass Gernhardts eigene Bände zunehmend auch reimlose Gedichte präsentieren; der Autor führt auch gegen Ende der Vorlesung in gewissem Sinn einlenkend aus: „Reimlos[]“ dürfe ein Gedicht schon sein, nicht jedoch „ungereimt[] – wenn wir unter ‚ungereimt‘ ganz einfach ‚ungestaltet‘ bzw. ‚unzusammenhängend‘ bzw. ‚ungeordnet‘ verstehen“.¹¹ Gernhardts Vierzeiler *Wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte* resümiert seine Auffassung prägnant:

Gut gefühlt
Gut gefügt
Gut gedacht
Gut gemacht.¹²

Konfrontieren wir dieses Lob ‚gereimten Dichtens‘ mit Aussagen eines weiteren zeitgenössischen Dichters, der sich acht Jahre später ebenfalls in einer Frankfurter Poetikvorlesung geäußert hat, dessen Dichtungsauffassung und -begründung jedoch kaum unterschiedlicher sein könnte. Durs Grünbein gibt seiner Frankfurter Poetikvorlesung von 2009 den ambigen Titel *Vom Stellenwert der Worte*, der die Semantik des thematisierten Stellenwerts der Worte referentiell zwischen gesellschaftlichem Bezug und artifizieller Anordnung oszillieren lässt. Dabei möchte Grünbein in der Vorlesung keine „Poetik“ im tradierten Sinn bieten, sondern allenfalls „ein paar Thesen in den Raum stellen“,¹³ die aus drei Jahrzehnten poetischer Praxis resultieren. Sein Vorbehalt gegenüber einer umfassenden Poetik basiert dabei einerseits auf der mit Gernhardt geteilten Ansicht: „Vorbei sind die Zeiten, da Poetik noch Regelwerk hieß [...]“.¹⁴ Andererseits begründet er seinen Vorbehalt gegenüber überindividuell ansetzenden normativen Poetiken aus persönlichen Motiven heraus:

⁷ Ebd., S. 72.

⁸ Ebd., S. 80.

⁹ Ebd., S. 83.

¹⁰ Ebd., S. 90.

¹¹ Ebd., S. 97f.

¹² Ebd., S. 98.

¹³ Grünbein: *Vom Stellenwert der Worte*, S. 51.

¹⁴ Ebd., S. 50.

Ich bin kein Konstruktivist, ich glaube nicht an das hundertprozentig *gemachte*, vollständig durchkalkulierte Gedicht. Worauf es in Wirklichkeit ankommt, ist die eine unbewachte Sekunde, der Moment der Eingebung, der sich niemals erzwingen läßt und doch alles entscheidet.¹⁵

Diesen Moment der Eingebung umkreist er denn auch ausführlich in der Vorlesung, denn dieser setze „den Anfang, er setzt die Prozesse der Sinnggebung in Gang“¹⁶. Ein solcher Moment des In-Gang-Setzens sei von „epiphanischer Qualität“¹⁷ und an das eigene Unbewusste gebunden, insofern zutiefst persönlich bestimmt. Doch zugleich schreibe sich in diesen sehr persönlichen Moment ein ganzes Lektüre-Archiv als weitere ‚er-lesene‘ Dimension ein sowie die eigene Zeitgeschichte, wie aus jeder in diesem Zusammenhang gegebenen Erläuterung zu seinen eigenen Gedichten sehr deutlich wird. Immer also sprechen verschiedene Stimmen mit, so dass jener persönliche Impuls schließlich hinter der „Maske“¹⁸ des geformten Gedichts zurücktritt. Hier zählt dann jene Konstellation im Ergebnis, die Grünbein – rückblickend – folgendermaßen beschreibt:

Die Worte waren in einen semantischen Schwingungsgrad versetzt, dadurch, daß sie in einer neuen, strengeren Ordnung auftraten, mit einer höheren Massenzahl versehen: sie begannen gleichsam radioaktiv zu strahlen.¹⁹

So entstehe eine „einzigartige befremdliche Fügung – ein schwebendes Klangbild“²⁰. Eben hier treten dann die Aufgaben von „Rhythmus, Metrik, Kadenz“²¹ – und den Reim darf man sich wohl hinzudenken – deutlich hervor. Sie werden einerseits bewertet als „rein sekundäre Phänomene, die sich der Stimmführung, der persönlichen Artikulationsweise des Gedichteschreibers, seinem Tonfall und Temperament [fügen]. Der Vers ist das Integral der Persönlichkeit“.²² Andererseits erscheinen sie aber auch als jene Mittel, die die Distanzierung von der bloß subjektiven Wahrnehmung und der physischen Dichterstimme schaffen und damit erst eine solch intensive Vergegenwärtigung erreichen, wie sie Ziel der Rezeption sei. Der Reim bildet dabei eine Art Kippfigur: Durchaus offen für „innermusikalische[] Phänomene“ wendet sich Grünbein zugleich gegen „alle Akkordeonspieler, trunkene[n] Reimer, Nachzügler einer überlieferten Harmonielehre der Poesie“.²³ Neben gereimten sind bei ihm daher auch ungereimte Gedichte anzutreffen, wiederholt aber zeigt sich eine „elliptische[] Reimsprache“²⁴, wie im Gedicht *Schädelbasislektion*, die den Reim aufgreift, aber zugleich destabilisiert, ihn in der Destabilisierung wiederum als verlorenen, aber doch ersehnten Fluchtpunkt im Spiel hält und so doppelt dekonstruiert:

¹⁵ Ebd., S. 51.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 16.

¹⁸ Ebd., S. 37.

¹⁹ Ebd., S. 31.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 40.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 29.

²⁴ Ebd., S. 38.

Zwischen Sprache und mir
 Streunt, Alarm in den Blicken,
 Ein geschlechtskrankes Tier.
 Nichts wird ganz unterdrücken,
 Was mein Tier-Ich fixiert
 Hält – den Gedankenstrich, kahl,
 Gegen Zeit imprägniert:
 Bruch, der aufgeht im All.²⁵

Reine Reime (mir : Tier) wechseln hier mit unreinen Formen wie konsonantischem Reim (Blicken : drücken) oder der Mischung von ungleichen Quantitäten (kahl : All): Brüche, die – weil der Gegenwart adäquat – ‚gut gemacht‘ sind und daher Bestand haben in nichts Geringerem als dem „All“.

So unterschiedlich Gernhardt und Grünbein auch argumentieren²⁶ – hier der Ansatz von der Ordnung der Regel her, dort der Impuls durch ein persönliches epiphanisches Moment; hier die explizite Auseinandersetzung mit dem Reim, dort der nur nebenbei realisierte Einbezug –, so ähnlich ist gleichwohl das Resultat: Es geht beiden um einen in der Praxis sehr sorgfältig abgewogenen Umgang mit dem Reim, der benötigt wird, um jene Dichte der Wortkonstellationen hervorzurufen, die so ‚gut gemacht‘ sind, dass sie die Rezipierenden zu bezaubern vermögen; um eine Reimkunst, die zugleich aber auch konterkariert wird und werden muss, damit mit ihr keine gegenüber der eigenen Zeit falsche, d. h. ‚trunkene‘ Harmonie beschworen werde. Technisch-formale und funktional-soziale Aspekte werden somit zwar unterschiedlich gewichtet, gehen aber durchaus, wenn auch auf verschiedene Weise, zusammen.

2. Der Reim als ästhetische Reflexionsfigur

In der jüngeren Moderne lassen sich ohne Weiteres zahlreiche ähnlich angelegte theoretische Reflexionen über die Bedeutung des Reims finden.²⁷ Dabei dominieren spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts weniger Ausführungen zur Technik des Reimens im Sinn von Fragen der Reimstruktur, Reimreinheit oder rhythmischer Valeurs als vielmehr Überlegungen zu Funktion, Umgang und Brauchbarkeit dieses zentralen poetischen Ausdrucksmittels. Die Überlegungen umkreisen in den Kontexten seit der Mitte des letzten Jahrhunderts bis heute meist die anhaltend virulente Frage: Ist der Reim überhaupt noch zeitgemäß?²⁸ Diese Frage ist es denn auch, die zweifelsfrei erkennen lässt, dass der Reim

²⁵ Ebd., S. 38f.

²⁶ Vgl. weiterführend zu Gernhardt auch Hagestedt: Alles über den Künstler; Eisler: Theorie und Lyrik; Braungart: Formstrenge als Kreativitätstechnik; zu Grünbein: Ahrend: „Tanz zwischen sämtlichen Stühlen“; Eskin/Leeder/Young (Hrsg.): Durs Grünbein. A Companion.

²⁷ Paradigmatisch Rühmkorf: agar agar, der zugleich humoristisch ansetzt. Vgl. auch Ernst/Neuser: Bausteine zu einer Geschichte der Reimtheorie, S. 474–486; Nagel: Das Reimproblem, insbes. S. 97–111.

²⁸ Eine Frage, die sich bekanntlich nach dem zweiten Weltkrieg verschärft hat: vgl. ebd., S. 117f. Die „Ablehnung von Metrum, Reim und Strophe in der Gegenwart“ sei daher „nicht so sehr ästhetisch als moralisch motiviert“ (S. 118). Die Diskussion um die Brauchbarkeit des Reims setzt

in der Moderne nicht nur als ein formales, inhaltliches und generisches Aussageelement aufgefasst wird, sondern auch als ein empfindlicher zeitgenössisch-gesellschaftlicher Index.

Unter historischer Perspektive erscheinen die Verhältnisse in mehrfacher Hinsicht umgekehrt: Die Technik des Reimens hat in der poetischen Praxis einen hohen Stellenwert, wird immer wieder neu bedacht, erprobt, in ihren Möglichkeiten verändert.²⁹ Theoretische Äußerungen über den Reim und dessen Aufgaben, auf einer reflektierenden Metaebene ansetzend, gibt es in vormodernen Zusammenhängen auf europäischer Ebene dagegen vergleichsweise wenig, erst mit der Frühen Neuzeit nehmen die Zeugnisse hierzu zu.³⁰ Doch nicht eine wie auch immer geartete normative Lyrik- oder Reimtheorie gibt letztlich den Ausschlag über das Potential des Reims und des Reimens, sondern die jeweilige Umsetzung in der Praxis: Diese Auffassung mag – bei allen Unterschieden – die Gegenwart mit der vormodernen Dichtung verbinden. So formuliert Grünbein: „Ein Dichter, der sich mit Lyriktheorie abgibt, geht kein geringes Risiko ein. Leicht beginnt er sich im Gestrüpp der allzu klaren Definitionen zu verheddern und kommt vom einzig gangbaren Weg ab, dem seiner Praxis“, zu der auch „eine[] große[] Portion Findexglück“³¹ gehöre. Dies führt zu den mittelalterlichen Perspektiven zurück. Zwar sind hier theoretische oder explizite Äußerungen zur Kunst des Reimens rar gesät, zugleich aber besteht eine äußerst differenzierte Praxis des Reimens, die reiches Aussagematerial zur Frage, ‚was der Reim alles kann ...‘, bereithält. Der Blick auf diese Praxis bietet denn auch für den analytischen Zugriff nicht nur den oft einzig gangbaren, sondern auch einen höchst veritablen Weg, muss gleichwohl jedoch methodisch reflektiert erfolgen.

Bei einer solchen methodischen Reflexion zum Zugang zu poetologischen und ästhetischen Phänomenen primär über die Praxis kann der Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* Hilfestellung bieten. So stellt er mit seinem „praxeologischen Modell“³² ein Instrumentarium zur Verfügung, das jenen impliziten Zugang in Hinblick auf zwei Dimensionen ausbuchstabiert und auf dieser Basis in seinem reflexiven Potential als mindestens gleichrangig zu metatextuellen Aussagen bewertet.³³ Bei den beiden grundlegend anzusetzenden Dimensionen, die Akte und Artefakte prinzipiell, wenn auch in verschiedenen Umsetzungsformen, bestimmen, handelt es sich einerseits um ein technisch-formales Wissen, das – autologisch ausgerichtet – Kenntnisse von tradierten Gestaltungsmöglichkeiten und -regeln umgreift, andererseits um eine funktional-praxisbezogene

allerdings deutlich früher ein und auch unter ganz anderen Gesichtspunkten, vgl. den knappen Abriss ebd., S. 76–83 und S. 87–96, sowie Zymner: Art. Reim, S. 255f.

²⁹ Ebendies belegen die Beispiele in diesem Band aufs Beste. Das Phänomen der Reimlexika, die seit der Renaissance zahlreich zur Verfügung stehen – vgl. Zymner: Art. Reim, S. 256 –, ist gegenüber einer sich ständig verändernden Praxis, die im Althochdeutschen und Mittelhochdeutschen auch Metrum, Kadenz und Strophe einbezieht, eher ein spätes und den Reim letztlich auf die Lautung und Semantik begrenzendes Phänomen.

³⁰ Diese Differenzen zeigt der Überblick bei Ernst/Neuser: Bausteine zu einer Geschichte der Reimtheorie, sehr deutlich.

³¹ Ebd., S. 50.

³² Ebd., S. 26–29.

³³ Vgl. zu einem solchen Zugriff und seinen Ergebnissen den programmatischen Band Gerok-Reiter u. a. (Hrsg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, sowie die Begründungen für den methodischen Ansatz in der Einführung: Gerok-Reiter/Robert: *Andere Ästhetik. Akte und Artefakte in der Vormoderne*, insbes. S. 13–18 und S. 22.

Ausrichtung, die – heterologisch orientiert – die Anforderungen und Einschreibungen der sozialen Kontexte miteinbezieht. Entscheidend ist dabei, dass beide Dimensionen nicht als Opposition oder in einem einseitig hierarchischen Verhältnis aufgefasst werden, sondern als dynamische Wechsel- und Austauschbeziehung.

Umschlags- und Verwandlungsort jener Wechselbeziehung sind dabei die Akte und Artefakte selbst. Indem sie die Wechselbeziehungen zwischen beiden Dimensionen vollziehen und zugleich als Ergebnis demonstrieren, können sie zu „ästhetischen Reflexionsfiguren“³⁴ werden, d. h. zu Figurationen, an denen sich das ästhetische Selbstverständnis der Artefakte im Spannungsfeld beider Dimensionen ablesen lässt. Doch nicht nur Akten und Artefakten in ihrer Gesamtheit kommt diese Option zu. Gerade auch einzelne Details – ein Motiv, eine materielle Ausprägung, ein Ausschnitt – zeigen oftmals besonders eindrücklich jene Partizipation an beiden Dimensionen bzw. verweisen auf den Sachverhalt, dass sich jene ständige Wechselbeziehung bis in kleinste Filiationen der ästhetischen Faktur auswirkt.

In diesem Sinn bietet es sich an, auch den Reim als ästhetische Reflexionsfigur zu befragen, somit zu prüfen, was er im jeweiligen lyrischen Zusammenhang zu leisten vermag und was diese Leistung wiederum über sein ästhetisches Potential im Zusammenspiel von autologischer und heterologischer Dimension aussagt. Dieser Zugriff dürfte auch deshalb von besonderem Interesse in Bezug auf vormoderne Forschungskontexte zum Reim sein, als sich die bisherige mediävistische Forschung zwar über Fragen zur Herkunft des mhd. Lexems *rīm* oder zur Genese der Endreimdichtung sowie über die handwerklich korrekten sprachlichen, stilistischen und technischen Aspekte des Reims mit reichem Ertrag verständigt hat.³⁵ Heterologische Relationen bzw. Fragen zu Zweck, Funktion oder soziokulturellen Aspekten wurden dabei jedoch eher selten einbezogen.³⁶ Im Folgenden soll eruiert werden, ob der Reim als ästhetische Reflexionsfigur in der oben erläuterten Doppelstruktur zu tragen vermag, d. h. ob er auch in historischen Kontexten

³⁴ Ebd., S. 29–32.

³⁵ Stellvertretend etwa von Kraus: Der rührende Reim; Schirokauer: Studien zur mittelhochdeutschen Reimgrammatik; Wolff: Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes ‚Reim‘; Heusler: Deutsche Versgeschichte; Ernst/Neuser (Hrsg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung.

³⁶ Erst die jüngere Forschung geht verstärkt in diese Richtung, vor allem unter Berücksichtigung des semantischen Potentials des Reims; einige Beispiele hierzu: Jackson: Typus und Poetik, S. 236–277, analysiert verschiedene Funktionen des Reims von seiner akustischen Faszination und seiner Ordnungskraft über semantische Aussagen bis zu durch den Reim erschlossenen Sinn Dimensionen; Frey: Der Reim als Autorkommentar, verfolgt anhand Chrétiens *Yvain*, inwiefern der Autor den Reim einsetzt, um Konsonanz oder Dissonanz zwischen den Figuren aufzuzeigen oder auch die Figuren aus Erzählerperspektive zu bewerten; Achnitz: *Ein rīm an drin worten stêt*, fragt dezidiert nach der Aussagedimension und Funktion von Reimhäufungen in mittelhochdeutscher Reimpaardichtung; Störmer-Caysa: Reimsemantik und Raumsemantik, untersucht, welche „gedanklichen Klammern“ (S. 64) im Sinn von Imaginationsketten für ein geschultes Publikum durch Reime angestoßen werden, bei denen Ortsbezeichnungen einen Part im Reimduo ausmachen; Stellmann: *wilde / bilde*, erläutert die semantischen Funktionen dieses Reims in der mittelhochdeutschen Epik; zentral ist sein Ergebnis, „dass nicht nur der Reim durch den Modus der Erzählung, sondern auch die Erzählung selbst – und sei es nur punktuell – in semantischer und narrativer Hinsicht durch den Reim bedingt ist“ (S. 159). Wie die Beispiele zeigen, bleiben reimsoziologische Korrelationen, wie sie im 20. und 21. Jahrhundert akut werden, in Bezug auf vormoderne Texte gleichwohl rar.

nicht nur als formales, stilbildendes oder semantisches Element, angesiedelt auf autologischer Seite, einzuschätzen ist, sondern auch als ein Element, über das sich in die Akte und Artefakte literarhistorische und soziokulturelle Aspekte eingeschrieben haben bzw. fassen lassen.

Dabei bleibt zu betonen, dass eine Perspektivierung, die sowohl autologische als auch heterologische Aspekte in den Blick nehmen möchte, in diesem Zug aber weder metatextuelle Quellen noch methodisch gesichert Rezeptionssituationen einzubeziehen vermag, in Bezug auf ein solch sensibles Element, wie es der Reim ist, nur vorsichtige Annäherungen bieten kann. Diese Annäherungen sollen im Folgenden mit Hilfe von zwei Corpora des Minnesangs vergleichend durchgeführt werden. Die Strophen des Kürenbergers sind dabei gewählt, da sie am Anfang, die Minnelieder Frauenlobs, da sie am Ende jenes Aufbruchs stehen, der die volkssprachige Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts auszeichnet, sich beide Corpora zudem dem Thema der Liebe widmen und beide von überschaubarem Umfang sind. Gerade in der großen historischen Differenz von fast 150 Jahren mag die experimentelle Gegenüberstellung besonders sprechend werden.³⁷

3. Faktoren des Reims beim Kürenberger

Grundlage der Analyse sind die in *Minnesangs Frühling* überlieferten Strophen des Kürenbergers (um 1150/60). Ob die Zuschreibung sämtlicher Strophen zum Autor Kürenberger zutreffend ist, darf angezweifelt werden, wie Maximilian Benz in jüngerer Zeit erneut nahegelegt hat.³⁸ Für die folgenden Überlegungen ist die Autorfrage jedoch nicht von Belang. Entscheidend ist, dass hier Strophen in der Überlieferung von C zusammengestellt wurden, da man sie offenbar zeitlich als ähnlich oder doch eben zusammengehörig verortete wegen der Art der Durchführung des Minnethemas, vor allem aber aufgrund der durchgehenden Ein- bzw. Zweistrophigkeit, der Langverse sowie der Form der Nibelungenliedstrophe, der sie „in etwa“³⁹ folgen und die den größten Teil (MF 7,19–10,17; C3–C15) bestimmt. Auch MF 7,1 und MF 7,10 (C1 und C2) nutzen einen ähnlichen Ton, sind jedoch in der Mitte durch eine Stegzeile angereichert, die in der Strophe eine Weise darstellt, im Strophenverbund aber korrespondiert. Als verbindend mögen schließlich auch die Reimeigenschaften gegolten haben. Diese seien nach Reimstruktur, Reimart, Semantik und syntaktischer Einbindung in Bezug auf die 15 Strophen und 62 Verse kurz dargestellt.⁴⁰

³⁷ Um die Aussagen in literar- und kulturhistorischer Hinsicht methodisch zu konsolidieren, müssten weitere vergleichende Studien zum Reim in Corpora aus dem je direkten Zeitumfeld dienen.

³⁸ Benz: *Minnesang diessseits des Frauendienstes*, insbes. S. 580f., S. 586f.; entsprechend Leidinger: *Kommentar zu „Der von Kürenberg“*, S. 1, online unter: <https://www.ldm-digital.de/autoren.php?au=K%FCrn> [abgerufen am 7.10.2023].

³⁹ Ebd., S. 2.

⁴⁰ Zu Reim und Strophenform vgl. Hensel: *Vom frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne*, S. 42f.; Lahr: *Diversität als Potential*, S. 145f. und S. 150f. Die Literatur zum Corpus hat Leidinger: *Kommentar zu „Der von Kürenberg“*, S. 3f., übersichtlich zusammengestellt.

Bis auf die genannten Stegzeilen handelt es sich durchgehend in den dem Kürenberger zugeschriebenen Strophen um Paarreime.⁴¹ Von den 30 Paarreimen enden 24 Paarreime mit voller, 6 mit weiblich voller oder klingender Kadenz,⁴² letztere kommt ausschließlich in der Position des ersten Paarreimes der jeweiligen Strophen im Kürenbergerton vor. Setzt man als Regel für den reinen Reim an, dass eine lautliche Übereinstimmung ab dem letzten hauptbetonten Vokal besteht (bei gleicher Länge im Vokal),⁴³ finden sich nur 10 Paarreime mit reinem Reim. Unter den 20 nicht reinen Paarreimen dominiert der assonantische Reim (z. B. *was* : *sach* I,1,4f.,⁴⁴ *wünne* : *künde* II,1,1f., *bette* : *wecken* II,3,1f., *vliegen* : *riemen* II,7,1f.); weichen neben den Konsonanten auch die Endungen voneinander ab, verstärkt das den nicht homogenen Eindruck (z. B. *zinne* : *singen* II,2,1f.). In einigen Fällen reimen nicht die Vokale der Stammsilben, sondern nachgeordnete Silben (z. B. *schedelich* : *lobelich* I,1,1f.), z. T. sind Stammsilben und nachgeordnete Silben einander im Reim zugeordnet (z. B. *guldîn* : *sîn* II,7,3f.), wiederholt divergieren dabei auch Silben- und Wortzahl. Der Anspruch des Reimverses mit Endreim ist insgesamt deutlich,⁴⁵ ein homogen-reibungsloses Reimnetz im Sinn des reinen Reims entsteht so jedoch nicht, die Klangerwartung war offenbar eine offenerere, variablere, die Halbreimlizenzen in Maßen⁴⁶ durchaus zuließ und goutierte. Binnenreime in den Zäsuren der Halbverse begegnen in der Regel nicht; auffallend ist jedoch, dass die wenigen Strophen, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit aufeinander beziehen lassen,⁴⁷ (fast) identische Reime an einer Stelle in der Zäsur der Halbverse aufweisen, z. T. im mittleren Stegvers (I,1,3 und I,2,3), z. T. im ersten Vers (II,2,1 und II,3,1); im *Falkenlied* begegnen solche identischen Reime im ersten und dritten Vers (II,6,1 und II,7,1 sowie II,6,3 und II,7,3).

Schaut man sich die Reimlexeme an, begegnen in den 62 Reimen acht Reime doppelt und zwei dreifach. D. h. neben etwa einem Drittel an Wiederholungen stehen ca. zwei Drittel an jeweils neuen Reimlexemen. Bei einigen Reimen handelt es sich um relativ ausdruckschwache Lexeme wie (Hilfs-)Verben (z. B. *sîn*; *sî*; *was*; *hân* oder *tuon*), Pronomen (z. B. *mich*; *mîn*; *mir*; *sich*; *dir*), Zeit- oder Relationsadverbien (z. B. *sît*; *gelich*) oder Negationen (z. B. *niet*) sowie Verben, die ohne Kotext wenig aussagen (z. B. *bewant*; *entstân*; *sach*).

⁴¹ Die Handschriften ergeben allerdings in der Kennzeichnung ein schwieriges Bild, vgl. ebd., S. 1: „Die Strophen sind dabei generell durch formale Freiheiten gekennzeichnet. Der Schreiber As versieht erst ab C Küm 8 ausschließlich die Endreime aller vier Langverse einer Strophe mit Reimpunkten, wobei radierte Reimpunkte an der Stelle der Zäsur auffallen; in den vorangehenden Strophen fehlen Reimpunkte teilweise oder markieren zusätzlich Zäsuren.“

⁴² Da die Reimart weiblich voll oder klingend letztlich vom Text her nicht zu entscheiden ist, werden beide Möglichkeiten genannt.

⁴³ Zur Definition des Reims siehe Krämer: Phonetische und phonologische Aspekte, S. 13f.; Zymner: Art. Reim, S. 254.

⁴⁴ Zitiert wird nach MF; die Angaben erfolgen nach Ton, Strophe und Strophenzeile.

⁴⁵ So grundsätzlich für den Minnesang Holznagel: Geschichte der deutschen Lyrik, S. 12.

⁴⁶ Vgl. Schweikle: Minnesang, S. 159. Zählt man zu unreinen Reimen nur die assonantischen und die quantitäs unreinen Reime, wird man mit Lahr: Diversität als Potential, S. 145, festhalten können, dass die Tendenz zu erkennen ist, pro Strophe nur eine Abweichung in dieser Art vorzunehmen. Es werde offenbar auf einen gewissen Ausgleich geachtet, „für einen Zufall erscheint das Bild zu homogen“.

⁴⁷ Zur komplexen Diskussion möglicher Strophenzusammengehörigkeiten siehe zusammenfassend Leidinger: Kommentar zu „Der von Kürenberg“, S. 2–4.

Ein großer Teil der Lexeme spielt jedoch Semantiken ein, die auch ohne unmittelbaren Kotext aufschlussreich sind wie *jâr, künde, lant, leit, liebe, lip, man, megetîn, menigîn, minne, muot, nît, wîp, wünne* oder *geweine, scheiden, singen, vlieden, wecken* sowie *edele, gemeit, liep, lobelîch, schedelîch, zam*, z. T. fallen sie durch ihre lebensweltliche Konkretheit oder Anschaulichkeit regelrecht auf, so etwa: *bette, guldîn, hemedede, îsen-gewant, riemen, zinne*. Es sind diese ausdrucksstarken Lexeme im Reim, die zur hohen Plastizität und Anschaulichkeit der Strophen entschieden beitragen.

Die Signalwirkung der Reime wird zudem dadurch unterstützt, dass Verseinheit und Satz(teil)einheit nahezu immer zusammenfallen, somit ein fast durchgehend parataktischer Zeilenstil anzutreffen ist. Ein stärkeres Enjambement weisen nur MF 8,1 in den Versen II,2,2f. und MF 8,25 in den Versen II,5,2f. auf. Fast immer fällt dabei die letzte Zeile nochmals durch eine verstärkte Geschlossenheit auf, die das Ende der Paarreimfolge unterstreicht. Den Reimen kommt so eine deutlich rahmende, den Vers sowie die Strophe begrenzende Wirkung zu. Sie bieten – auch unrein – ein unumstrittenes Ordnungsgerüst, das die Langzeilen nach oft weiblich voller oder klingender Kadenz in der Zäsur und sieben Hebungen abrundet, ‚in Form‘ bringt und ihnen zugleich ihr lyrisches Gepräge gibt.

Die Wirkung des Reims ist jedoch nicht nur in Abhängigkeit von dessen je syntaktischer und rhythmischer Einbindung oder von dessen Semantik zu sehen, sondern entfaltet sich von Fall zu Fall erst im Rahmen der gesamten Strophe bzw. des ganzen Liedes im Zusammenspiel aller Ebenen: von der Metrik über die Semantik bis zur Gesamtaussage, die sich wiederum gesellschaftlich situieren lässt. Erläutert sei dies an der Strophe MF 10,9:

*Aller wibe wunne diu gêt noch megetîn.
 Als ich an sî gesende den lieben boten mîn,
 jô wurbe ichz gerne selbe, wær ez ir schade niet.
 in weiz, wiez ir gevalle: mir wart nie wîp als liep.*

Die Strophe setzt ein, indem ein männlicher Sprecher die von ihm geliebte Frau als *wunne* bezeichnet, eine Freudenwonne, in der die gepriesene Frau alle Frauen übertrifft, obgleich die so Gepriesene noch ein Mädchen ist. Nach dem konstatierenden ersten Vers, der Bewunderung und Staunen in knappster Form zusammenbindet, setzt der zweite Vers mit einer kurzen Erzählung an, die auch auf Vers 3 ausgreift. Erzählt wird von der Werbung des sprechenden Ich um die geliebte Frau durch einen Boten. Die Erzählung informiert dabei nicht nur über das Handlungsmotiv der Botenaussendung, sondern setzt – was sich als weitaus wichtiger erweist – die emotionale Involviertheit des Sprechenden in Form des verbenden Bemühens, der Fürsorge und des Schutzes für die geliebte Frau in Szene. Sparte der erste Vers die Pronomen *ich* und *du* in ihrem unmittelbaren Bezug noch aus, so bestimmt nun der Spannungsbogen zwischen dem *ich* und der Frau (*ich – sî, ich – ir*) die Verse 2 und 3 in einer Annäherung, die gleichwohl die Distanz nicht überwinden kann, obwohl jeder Halbvers erneut dazu ansetzt: So stellt den Kontakt ein Bote her, den der Werber sendet; dieser ist ihm zwar selbst sehr nahestehend und damit gleichsam Übertragungsmedium der Nähe (*liebe[r] bote[]*), aber der Sprecher würde es entschieden bevorzugen, selber zu werben. Das aber ist nicht möglich, da es der Geliebten zum Schaden gereichen würde, was der Werbende offenbar auf keinen Fall möchte. Doch gerade diese Entsagung zugunsten der Frau zeigt die Intensität und Ernsthaftigkeit seiner Minne. Der vierte Vers wechselt nochmals in der Art des Bezugs: Der erste Halbvers geht in Distanz

zur Dame, da das sprechende Ich bekennen muss, dass es keineswegs weiß, wie die Dame zu ihm steht oder wie sie den Botengruß aufnehmen wird. Gerade dass der Werbende zugibt, nicht zu wissen, was sie denkt oder fühlt, zeigt ihre nicht nur räumliche Ferne an, zollt aber zugleich ihrem Gefühlsraum Respekt. Genau vor diesem Hintergrund wirkt dann seine Zusicherung umso entschiedener. In Bezug auf sich selbst weiß der Sprecher ganz gewiss, woran er ist: Niemals ist ihm eine Frau so lieb gewesen. Die Strophe bietet somit vier Zeilen, die in einer aufs Engste gedrängten Konstellation ein Spektrum an sensitiv abgestuften Gefühlen zeigen: jeder Halbvers und Vers beschreibt eine andere Art der Positionierung zur Dame, jeder Reim markiert den Abschluss der zumindest versuchten Annäherung, bevor der neue (Halb-)Vers die nächste Nuancierung eröffnet.

Kohärenz stellt auf Lautebene dabei zum einen ein „Klangteppich“⁴⁸ an w-Alliterationen her, die sich über die Strophe verteilen: Nach dem Auftakt *wibe wunne* verlaufen die Anklänge nach kurzer Pause in Vers 2 über *wurbe* und *wær* im dritten Vers bis zur nochmaligen Häufung im vierten Vers: *weiz – wie – wart – wip*. Noch dominanter tritt entgegen, dass die durchgehend durch helle *i*- und *ie*-Laute geprägten Reime in ein Klangnetz eingewoben sind, dessen einzelne Fäden auf die Reime zuzulaufen scheinen: Zwar weisen die ersten Halbverse der Strophe auch helle *i*-Laute auf, werden aber – vor allem in der Zäsur – durch Lexeme mit prononcierten *u*-, *e*- und *a*-Vokalen bestimmt. Dagegen sind die je zweiten Halbverse durch mindestens zwei Lexeme mit deutlichen *i*-, *ie*- und *iu*-Lauten gekennzeichnet, die schließlich den gesamten letzten Vers einzunehmen scheinen, dort fast jedes Wort charakterisierend bis zum Crescendo: *mir wart nie wip als liep*. Die Klangspiele stehen so zum Endreim nicht in Konkurrenz, sondern arbeiten ihm zu; das Klangnetz hat klare Zielpunkte.

Der Reim, so sehr er selbst von Lizenzen geprägt ist, bildet – so lässt sich zusammenfassen – in den Kürenberg-Strophen unangetastet das konstitutive Element, das nicht nur auf formaler, sondern auch auf inhaltlicher Ebene Stabilität, Dignität und zugleich emotionale Stimmigkeit gewährt.⁴⁹ Dieser konstitutive Charakter erscheint notwendig angesichts eines lyrischen Sprechens, das sich im zeitgeschichtlichen Kontext Takt für Takt, Vers für Vers und Strophe für Strophe sein eigenes Terrain allererst erobern muss: tastend und sich doch im gesellschaftlichen Präsentationsumfeld selbstbewusst behauptend, wechselnd von Perspektive zu Perspektive und doch am Ende vollkommen definiert im Gefühlzustand des Sprechers.⁵⁰ So entsteht eine Strophe, nur acht knappe Halbverse lang, die in dieser ebenso effizienten wie nuancierten Ausgestaltung von Nähe und Ferne zwischen *ich* und *du* als attraktives Angebot im entstehenden Minnediskurs der Zeit gelten darf: neu im entschiedenen Bekenntnis zur Emotion der Minne, neu als Bekenntnis aus

⁴⁸ So Leidinger: *Bild und Klang*, S. 324 (in Bezug auf Dietmar MF 37,4ff.).

⁴⁹ Vgl. zur in sich gegenstrebigem, aber durchaus klaren Tektonik der Kürenberg-Strophe auch die Analyse von 8,17 in Gerok-Reiter: *Die „Kunst der vuoge“*, S. 110–112. Anders bewertet Henkes-Zin: *Überlieferung und Rezeption*, S. 146, die Reimfunktion und Strophe; angesichts der handschriftlichen Überlieferung sei davon auszugehen, dass „einige Verwirrung hinsichtlich der Strophenform herrührt, welche eine Struktur nur schwer erkennen lassen“.

⁵⁰ Zur kulturellen ‚Durchsetzungsleistung‘ dieser neuen Weise, über Minne zu sprechen, siehe in Bezug auf die Kürenberg-Strophe MF 10,17 Gerok-Reiter: *Ästhetik der Polyphonie*, insbes. S. 34–36, zum frühen Minnesang insgesamt ebd., S. 40–43; sowie Lahr: *Diversität als Potential*, S. 427–430.

männlichem Mund, neu in der Subtilität von Gefühlsnuancierung und -ausdruck. Doch das Neue zählt als Neues keineswegs zwingend,⁵¹ im Gegenteil: Es bedarf der entschiedenen Absicherung, um gesellschaftlichen Erfolg zu haben. Hat vor diesem Hintergrund Ludger Lieb ausgeführt, wie etwa der Jahreszeitentopos zur Anerkennung und Institutionalisierung des frühen Minnesangs beigetragen hat,⁵² so ist zumindest in Bezug auf das Kürenberger-Corpus dem für die gesamten Strophen maßgeblichen Reim, der jenes neue Minnekonstrukt mitgestaltet, trägt, formt und in jeder Hinsicht wie dargelegt unterstützt, eine ähnlich persuasiv legitimierende und den Sang im gesellschaftlichen Kontext stabilisierende Funktion zuzusprechen. Die Interferenz von autologischen und heterologischen Aspekten zeigt sich daher im Kürenberger-Corpus in besonders ausgeprägter Form, ausgetragen ebenso wie gespiegelt in jeder einzelnen Strophe und ihrem Fokus, dem Reim.

4. Faktionen des Reims in Frauenlobs Minneliedern

Springt man ca. vier Dichtergenerationen weiter zu den Minneliedern Frauenlobs, der etwa zwischen 1280 und 1318/19 wirkte, ergibt sich bei diesem ‚Sprachmagier‘ am Ende einer fast 150-jährigen Minnesangtradition ein völlig anderes ‚Reimbild‘. In Bezug auf die Minnelieder Frauenlobs sollen auch hier zunächst die wichtigsten Kennzeichen des Reims im Überblick genannt sein, bevor ein Ausschnitt eines einzelnen Liedes näher fokussiert wird, um Beobachtungen zum Reim im Ko- und Kontext einbeziehen zu können. Der Betrachtung werden die sieben Minnelieder zugrunde gelegt, wie sie die Göttinger Ausgabe zusammenstellt.⁵³ Da die Lieder sehr umfangreich sind, ergibt sich ein ungleich größeres Beobachtungsfeld, das nur in proportionaler Relation in Bezug zu den Ergebnissen zur frühesten Phase lyrischen Sprechens gesetzt werden kann.

Betrachtet man zunächst die Reimstruktur der Lieder, so fällt auf, dass die Lieder einesteils deutlich konform gestaltet sind: Alle weisen fünf Strophen auf, alle verwenden reinen Reim.⁵⁴ Zugleich jedoch differieren sie in Zeilenzahl und Reimfolge insgesamt ebenso deutlich. Diese Kombination von Konstanz und Variation erscheint signifikant. So wechselt die Zeilenzahl von erwartbaren 7- bis zu ungewohnt umfangreichen 17-zeiligen Strophen.⁵⁵ Geradezu systematisch angelegt erscheint die Abwechslung in der Reimfolge. Das kürzeste Lied 2 ist auch in der Reimstruktur am einfachsten gestaltet: Nach der basalen Struktur des Aufgesangs abab folgt eine ebenso einfache Form des

⁵¹ Vgl. Kartschoke: *Nihil sub sole novum?*

⁵² Vgl. Lieb: Der Jahreszeitentopos im ‚frühen‘ deutschen Minnesang.

⁵³ Im Folgenden wird nach der Liednummer, Strophe und Zeilenzahl der GA zitiert. Die wichtigsten Aspekte der Frauenlobforschung versammelt in grundlegender Weise: Lauer/Störmer-Caysa (Hrsg.): Handbuch Frauenlob. Für die Textkonstitution und Übersetzung ist wegweisend: Störmer-Caysa/Lauer (Hrsg.): Lesebuch Frauenlob; vgl. in beiden Fällen auch die erhellenden Einleitungen: Lauer/Störmer-Caysa: Faszination Frauenlob; Störmer-Caysa/Lauer: Frauenlob lesen. Zu den Minneliedern im Besonderen siehe vor allem Köbele: Frauenlobs Lieder; zusammenfassend zu den Liedern Gerok-Reiter: Minnelieder; weiter zentral: Köbele: Der Liedautor Frauenlob; Köbele: Umbesetzungen.

⁵⁴ Zu den Schwierigkeiten einer mitteldeutschen Normalisierung im Reim vgl. Störmer-Caysa/Lauer: Frauenlob lesen, S. 13f.

⁵⁵ Lied 3, 4 und 7 haben jedoch übereinstimmend 10-zeilige Strophen.

Abgesangs: ccc. Lied 4 weist dieselbe Reimfolge im Aufgesang auf, erweitert den Abgesang nach dem triadischen Reim ccc jedoch um einen Paarreim dd und einen Schlussreim, der an die Reimtrias zuvor anknüpft (c). Die Lieder 3 und 7 weiten den Aufgesang aus je dreireimigen Stollen (abc abc), bieten im Anschluss aber wiederum differierende Formen des Reims im Abgesang: Lied 7 lässt 2 Paarreime folgen (ddee), während Lied 3 eine Reimtrias bietet (ddd), dann aber zum Reim c zurückkehrt. Lied 1, Lied 5 und Lied 6 steigern nochmals die Zeilenzahl im Aufgesang auf nunmehr 10 Zeilen, füllen diese aber z. T. unterschiedlich: Lied 1 und 6 folgen im ersten Stollen dem Schema abcde, während Lied 5 hier abweicht: abccd. Nur Lied 6 übernimmt jedoch die Reime des ersten Stollens parallel im zweiten, Lied 5 ersetzt den Paarreim cc im zweiten Stollen durch ee, während Lied 1 zum Teil die Reimfolge spiegelt (in den Reimen a und e), zum Teil parallel positioniert (in der Position b), zum Teil mit Waisen arbeitet (statt cd, fg). Alle drei Lieder verfahren zudem im Abgesang unterschiedlich, am extravagantesten Lied 6 mit einem 7-zeiligen Schlusspart. Bezieht man die von Lied zu Lied, aber auch innerhalb der Lieder unterschiedlichen Hebungszahlen mit ein, die von zwei bis zu sieben Hebungen reichen, sowie die immer anderen Abfolgen von weiblichem und männlichem Reim bzw. die Varianten des vollen sowie des weiblich vollen oder klingenden Reims, zeigt sich ein höchst facettenreiches Panorama an Möglichkeiten, mit dem Reim zu spielen, ja gerade in Bezug auf die Reimstruktur ist man versucht anzunehmen, die Variation sei hier bewusstes Programm.⁵⁶

Entsprechend der Variationskunst begegnet eine Fülle an Lexemen im Reim, die sich in der Regel im Rahmen eines Liedes nicht oder kaum wiederholen. In Lied 1 zum Beispiel finden sich in 70 Versen nur die Reime *dir* und *ougen* zwei-, der Reim *mir* dreifach; Lied 2 weist auf 35 Zeilen keine Doppelung auf; Lied 3 doppelt in 65 Zeilen nur das Verb *sin* im Reim usw. Das Vokabular der Reime ist entsprechend vielfältig und reicht von Hilfsverben über das erwartbare Spektrum an in 150 Jahren gut vertrauten und etablierten ‚Minnevokabeln‘ wie *swere* (Lied 3, XIV,12, V. 8) und *leit* (Lied 5, XIV,21, V. 7), *herze* (Lied 3, XIV,13, V. 2) und *wunne* (Lied 3, XIV,12, V. 1), *lip* (Lied 4, XIV,17, V. 6) und *ouwen* (Lied 3, XIV,13, V. 9) bis zu überraschenden Reimen wie *aventiuren* (Lied 1, XIV,2, V. 1), *Lunete* (Lied 2, XIV,9, V. 6), *rubin* (Lied 3, XIV,14, V. 19) oder *witze* (Lied 1, XIV,2, V. 4), wobei insgesamt entscheidend sein dürfte, dass Füllwörter ebenso wie dramatische Zuspitzungen, Gewohntes und Ungewohntes nahezu gleichrangig in den Liedern nebeneinanderstehen oder ineinander übergehen.

Zu dieser Gleichrangigkeit trägt auch bei, dass die Reime bei aller Aufmerksamkeit, die ihnen produktionsästhetisch bei der Gestaltung der abwechslungsreichen Struktur, der Reinheit sowie der Vermeidung von Doppelungen innerhalb einzelner Lieder zugekommen sein mag, insgesamt in ihrer Funktion als Versgrenze oder tektonisch-stabilisierendes Prinzip eher nivelliert erscheinen. Zu diesem Eindruck trägt zum einen die Fülle an Reimen bei, die dem einzelnen Reim durch die Länge der Strophen kaum eine prononciert-herausragende Position gestattet. Zum anderen sind konkurrierende Klangfolgen in Form von grammatischem Reim, Binnenreim oder identischem Reim zu nennen, die ebenfalls

⁵⁶ Dass die Lieder gleichwohl hinter manchen Sprüchen Frauenlobs in der formalen Komplexität zurückstehen, deren Strophen bis zu 21 Verszeilen umfassen können, hat Brunner: Zu den Formen und zum Vortrag der Dichtungen Frauenlobs, S. 25f., angemerkt. Zu Frauenlobs „Strophenkunst“, in der sich Frauenlobs „Kunstvermögen“ ebenso zeige wie in seinen Texten und sprachlichen Gestaltungen, siehe Brunner: Metrische Strukturen und Melodien, S. 25.

für die Lieder kennzeichnend sind, so etwa wenn in Lied 3 in Strophe XIV,13 im Abgesang V. 7–9 die triadische Reimfolge *schouwen : touwen : ouwen* irritiert wird durch die Aufnahme von *schouwen* im Versinneren der letzten Zeile oder durch den Schlagreim *süze grüze* in V. 7 ein Gegengewicht erhält. Schließlich und vor allem ist hier zu nennen, dass der Reim zwar immer wieder syntaktisch mit der Verszeile korrespondiert, zum Teil sich aber auch Sätze über ganze Stollen, Stollengrenzen oder sogar vom zweiten Stollen zum Abgesang hin ziehen (besonders auffallend in Lied 1 und 6). Der Reim steht damit immer wieder im Enjambement, wodurch die Verskehre dynamisiert, die begrenzende Wirkung des Reims unterlaufen, ja oftmals geradezu destruiert erscheint.

Frauenlob: ein Virtuose des Reims – dieses Urteil, wiederholt formuliert, besteht zu Recht. Frauenlobs Sprachkunst, die er als ‚Blümer‘ intensiv ausagiert,⁵⁷ lässt sich auch am Umgang mit dem Reim messen. Und doch würde eine Beurteilung, die jenen Umgang mit dem Reim allein unter Sprachartistik oder Virtuosität zu rubrizieren sucht, zu kurz greifen. Auch bei Frauenlob geht es um mehr und anderes; auch bei ihm erscheint der Reim als Stenograph eines Anliegens, das sich aus der Auseinandersetzung mit dem bisherigen Minnesang und in Hinblick auf ein Publikum ergibt, das diesen Minnesang zur Genüge kennt. Zwar muss er nicht um die Etablierung des Sprechens über Minne im Lied ringen, gleichwohl aber um ein Verständnis von Minnesang, das – aufbauend auf der Tradition – nochmals neue Wege zu gehen sucht, und um ein Interesse, das weitere Variationen goutiert.

Demonstriert sei dies abschließend an Lied 6 (XIV,26–30),⁵⁸ anhand dessen erster Strophe aufgezeigt werden soll, wie jene heterologische Dimension ins Spiel kommt, lanciert auch und gerade über den Reim:

- [A] *Mir ist ein wip
so nahen durch die ougen min
gebrochen in daz herze.
nu merket, welch ein strazen
5 sie ir hat erkorn!*
- Des muz min lip
von schulden ir gefangen sin.
dannoeh so wil der smerze
im nicht genügen lazen,
10 des bin ich verlorn.*
- Der hat mir brende
so behende
an mins herzen pin gebrant,
des hat ein siuche sich erhaben:
15 swaz ich von brenden ie bevant,
daz ist an sender arebeit
gein solchen brenden wol begraben.*
- (Lied 6, XIV,26)

⁵⁷ Vgl. Hübner: Lobblumen, S. 65–72 und S. 293–301.

⁵⁸ Vgl. die Interpretationen bei Wachinger: Hohe Minne, S. 146f.; Köbele: Frauenlobs Lieder, S. 98–102; Gerok-Reiter: Sprachspiel und Differenz; Wachinger: Kommentar, S. 895–897; sowie die neue Edition, Übersetzung und hilfreiche Kommentierung des Liedes von Lauer: Liebes-schmerz und Selbstverlust, mit weiterführender Literatur.

Geradezu paradigmatisch führt die Reimtechnik der Strophe die zuvor genannten Kennzeichen an bzw. zusammen: Eine komplexe Reimstruktur mit acht verschiedenen Reimen und einer Waisenzeile kennzeichnet die 17-zeilige Strophe. Zwar wiederholen sich die Reime im ersten Stollen hier normgerecht im zweiten Stollen. Da die Reime der Stollen jedoch fünf Verse in der Folge abcde füllen, bleibt eine unmittelbare oder sich rasch einstellende akustische Reimkorrespondenz zunächst aus, eintretend wirkt sie in der Erfüllung denn auch eher als Nachhall denn als direkte Response. Dieses ‚Überspielen‘ des Reims wird dadurch unterstützt, dass die Syntax mit Sätzen aufwartet, die sich oft über mehrere Verse ziehen, was gehäuft Enjambements nach sich zieht, die z. T. sogar Subjekt und Verb oder Verbteile voneinander trennen. Nur an vier Verskehren tritt in dieser Strophe kein Enjambement auf (XIV,26, V. 3/4, 7/8, 9/10 und 14/15). Das Tempo des Fortschreitens erscheint damit erhöht, auch im musikalischen Vortrag wird sich die Gesetzmäßigkeit der Syntax bemerkbar gemacht haben.

Bereits in den ersten drei Zeilen, die hier besonders markant sind, wird die Dramatisierung durch die Technik des Enjambements deutlich, die eben das rhythmisch erfahrbar macht, was der Text auch durch seine Semantik auszudrücken sucht: Das besungene *wip* ist dem Sprecher durch die Augen in das Herz *gebrochen* (XIV,26, V. 1–3). Was zunächst als Aufruf des Topos erscheint, dass die Minne durch die Augen geht, erweist sich durch das syntaktische Gefälle, die Wortfolge der Reime an der Verskehre *wip – min – herze*, die adverbiale Bestimmung *so nahen* (XIV,26, V. 2) sowie die Enjambements hier jedoch als gewaltsamer Akt des Durchbruchs und der Besetzung, einer Einnahme somit, deren Durchführung und Übermacht sich der Sprecher nicht hat widersetzen können. Nach kurzem Anruf an die Hörer:innen (XIV,26, V. 4f.) und anschließender Selbstreflexion im zweiten Stollen (XIV,26, V. 6–10) setzt sich die Demonstration dieses Gewaltaktes fort, indem der Abgesang mit Hilfe unterschiedlicher Formen des Reims im Verbund mit dem in Vers 11 und 12 staccatoartigen zweihebigen Rhythmus sowie einer regelrechten Enjambement-Kaskade (XIV,26, V. 11–13) das Agieren des Schmerzes als überwältigenden Brand und fortschreitend-zerstörerische Seuche in Szene setzt. Dies gelingt auch dadurch, dass sich der Paarreim *brende : behende* (XIV,26, V. 11f.) gleichsam fortsetzt im grammatischen Reim *gebrant* (XIV,26, V. 13), auf den wiederum der Reim *bevant* (XIV,26, V. 15) antwortet, wobei die Reimwörter der Verse 14 und 17, *erhaben* und *begraben*, ebenfalls gleichsam affiziert erscheinen, da sie durch die *a-*, *n-* und *b-*Laute in akustischer Nähe zum Lexem *gebrant* (XIV,26, V. 13) und damit auch zu *brende* (XIV,26, V. 11) stehen, auf die ein Netz an *b-*Alliterationen im Wort- oder Silbenanlaut beständig im Abgesang verweist (XIV,26, V. 11, 12, 14, 15 [2 x], 16, 17 [2 x]), gleichsam als Spur, die der Brand selbst zieht.

Mit Hilfe von Reim, Rhythmus und Syntax bleibt Frauenlob somit zwar einerseits durchaus im Rahmen der tradierten Kanzonenstrophe, nutzt die üblichen Topoi der Passio-Minne sowie die bewährten Beschreibungskategorien, die der Minnesang bis hierher entwickelt hat, aus; andererseits formt er diese Beschreibungstopoi und -kategorien mit Hilfe der poetischen Faktur insbesondere in der fluiden Reim-Syntax-Relation so um, dass eine Szenerie entsteht, in der das Ich fast haltlos zu taumeln scheint, ja sich zu verlieren droht: Der Schmerz der Minne wird radikalisiert auf das Ich bezogen, das sich seiner selbst in

einer psychischen Innenschau nurmehr selbst zu versichern sucht.⁵⁹ Diese dramatische Bewegung setzt sich in den Strophen 2 und 3 fort und kann sich erst von einem absoluten Tiefpunkt aus (XIV,28, V. 1–5)⁶⁰ durch hypothetische Konstruktionen wieder in einen kompatiblen Zustand mit klassischem Reimvokabular in der vierten Strophe zurückmanövrieren: (XIV,29: Stollen 1: *meienschin, vogelsanc, heide, blüte, mut*; Stollen 2: *sin, anevanc, ougenweide, güte, gut*; Abgesang u. a.: *herzen, smerzen, leit, leben*). Geradezu exemplarisch wird der Reim hier im Zusammenspiel sämtlicher Register poetischer Rede vor allem dazu genutzt, Destruktionen und Konstruktionen zu lancieren, die nicht nur formale Aspekte wie Versinstabilität bzw. -stabilität betreffen, sondern die emotional extremen Schwankungen des Ich zwischen Fassungslosigkeit und Überwältigung ebenso wie dessen Versuch der Beruhigung und Rückkehr in die Konformität performativ präsentieren. Das Konzept des Ich-Liedes der Hohen Minne erscheint so in einer formal wie inhaltlich neuen, höchst anspruchsvollen Variante und fordert die Diskussion heraus im Rahmen einer Gesellschaft, die offensichtlich (noch) nicht vom Thema der Minne als extremer Herausforderung ablassen will oder soll. Der Reim in Frauenlobs Lied 6 in Strophe XIV,26 destabilisiert somit dezidiert die bisherige Tektonik über ähnlich gerichtete Versuche, wie sie verschiedentlich bereits anzutreffen waren, hinaus, um der Minnekonzone – nach ca. 150 Jahren Minnesang und in einer veränderten Zeit – noch einmal eine adäquate und glaubwürdige Chance zu eröffnen.

5. Fazit

Was der Reim alles kann? Der Reim allein, so ist zunächst recht nüchtern festzuhalten, vermag relativ wenig: Die Korrespondenzen *niet : liep* (Kürenberger, MF 12, V. 3f.) oder *gebrant : bevant* (Frauenlob, XIV,26, V. 13/15) sagen für sich genommen kaum etwas aus. So bedarf es immer der Metrik, des Rhythmus, der Lautstruktur der Strophe als ganzer, ebenso wie des Kontextes, der Situation, der erzählten Geschichte, der Oppositionen oder Harmonien, kurz der gesamten Gedichtkonstellation, damit der Reim zu seiner Wirkung kommt bzw. der Gesamtkonstellation zu entscheidender Wirkung verhilft.⁶¹ Der Reim ist somit nicht nur auf sein Laut-Gegenüber angewiesen, er ist auch darüber hinaus letztlich immer ein ‚Teamplayer‘. Je nach Zeit, Autor und Minnekonzept kann er dabei gleichwohl sehr unterschiedliche Rollen und Funktionen übernehmen, ja zum Stenographen der literarhistorischen und soziokulturellen Veränderungen werden. Dies war in der Gegenüberstellung von Strophen, die unter dem Namen des Kürenbergers überliefert sind, und Minneliedern, die Frauenlob zugeschrieben werden, zu zeigen.

Der Reim beim Kürenberger erwies sich einerseits zwar häufig als ‚unrein‘, besser: als offen für den Einsatz von Halbreimlizenzen. Andererseits aber beeindruckte er durch –

⁵⁹ Zur Radikalität vgl. Wachinger: *Hohe Minne*, S. 149; Köbele: *Frauenlobs Lieder*, S. 237f.

⁶⁰ Dieser Tiefpunkt bleibt bestehen, auch wenn man bei der von Lauer für XIV,28, V. 2, vorgeschlagenen Lesart in Abweichung zur Göttinger Ausgabe mitgeht; vgl. Lauer: *Liebesschmerz und Selbstverlust*, S. 596f. und den entsprechenden Kommentar dazu S. 597, S. 605, S. 611f.

⁶¹ Die Semantik von mhd. *rim*, die zunächst zwischen Vers und Reim changiert (vgl. Wolff: *Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes ‚Reim‘*), mag in gewissem Sinn dieser Kontextbezogenheit des Endreims verpflichtet sein.

in der Relation gesehen – ausdrucksstarke Semantiken, noch mehr durch eine maßgeblich ordnende und stabilisierende Funktion in der Strophenkonstellation: Der Reim der Kürenberg-Strophen bündelt und pointiert, er ist Zielpunkt von Lautung, Versbewegung und inhaltlicher Aussage. Durch seine prononcierte Stellung im Vers und seine signifikante Funktion verantwortet er über weite Strecken die lyrische Dignität jener frühen Versuche, über Minne zu sprechen, und trägt dazu bei, dieses Sprechen ‚hoffähig‘ zu machen sowie in den Repräsentationskulturen der Höfe zu institutionalisieren.

Erwartungsgemäß erweist sich der Umgang mit dem Reim bei Frauenlob nach einem Zeitintervall von mehreren Minnesanggenerationen und -phasen⁶² ganz anders. Zwar sind hier mit der Kanzonenstrophe klare Strukturen vorgegeben, mit leichter Hand und großer Eleganz wird zudem der reine Reim praktiziert und zweifelsfrei zeugen Frauenlobs Reimkaskaden von einem ausgesprochenen Reimraffinement. Zugleich aber wird eben dieses Raffinement angewandt, um – unterstützt durch Syntax, Lautung und Rhythmus – jene Begrenzungen, für die der Reim der Tradition nach steht, zu nivellieren, damit – zumindest in Lied 6 – so jene haltlose Bewegung eines Ich vermittelt wird, das an der Minne zugrunde zu gehen droht. Statt Stabilität entsteht in Lied 6 bei Frauenlob in den ersten drei Strophen der Eindruck eines bemerkenswerten Gefälles und destruierenden Sogs; statt rahmendem Halt ziehen Reime als energetische Wendepunkte in einen dynamischen, kaum zu stoppenden Fortlauf hinein; statt Zielpunkt zu sein, erscheint der Reim nun lediglich als Umschlagsort des Selbstverlusts des Ich. So versucht das Lied mit allen Mitteln die Übermacht ‚Minne‘ zu demonstrieren, eine Minne, die nicht zu erklären und noch weniger zu fassen ist, ja, die zum Exzess zu führen droht, dem der Reim auf elliptischer Spur folgt oder besser: den Weg bahnt, adäquat zu einem Minneverständnis, das sich in der Zeit um 1300 offensichtlich neu behaupten muss.

Dabei scheint eine der wirkmächtigsten Spielarten des Reims diejenige zu sein, in der er im harmonischen Gleichklang nicht ganz aufgeht, sondern aus diesem ausschert: ob beim Kürenberger, bei Frauenlob, ob bei Gernhardt oder Grünbein.⁶³ Die ‚Ellipsen‘ des Reims sehen je anders aus, aber sie kommen – zumindest in den gezeigten Beispielen – darin überein, dass der Reim durch sie besonders nachvollziehbar seine heterologischen Einschreibungen preisgibt. So ist es zu kurz gegriffen, wenn den Kürenberg-Strophen aufgrund der Halbreimlizenzen formales Unvermögen nachgesagt wird; ebensowenig reicht es aus, Frauenlob aufgrund seines Reimraffinements formales Virtuosität zu attestieren. Beide Reimfaktoren prägen vielmehr in ihrer jeweiligen Eigenart und im Zusammenspiel mit anderen poetischen Registern die je spezifische Aussage, mit der das Lied auf die Bedingungen des Sprechens über Minne in seiner Zeit reagiert. In diesem Sinn erweist sich gerade der Reim als eine sensible, vielfach subkutan ansetzende ästhetische Reflexionsfigur, an der sich oft minutiös aufzeigen lässt, wie sich ästhetische Verdichtungen allererst im Zusammenspiel von autologischen und heterologischen Komponenten herstellen, da eben dieses Zusammenspiel ihre (je andere) Zeitgemäßheit verbürgt.

⁶² Vgl. Schweikle: *Minnesang*, S. 80–102. Auch wenn man einer Phaseneinteilung nicht folgen möchte, rückt Schweikles Gruppierung doch in sinnvoller Weise entscheidende Veränderungen in den Blick.

⁶³ Vgl. auch die interessanten statistischen Auswertungen zur relativen Häufigkeit von ‚unreinen‘ Reimen bei Lyrikern von Friedrich Hölderlin bis Wilhelm Busch bei Krämer: *Phonetische und phonologische Aspekte*, S. 15f.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

[GA] Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangesprüche, Lieder. 2 Teile. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas herausgegeben von Karl Stackmann und Karl Bertau, Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse III, 119/120) [zitierte Ausgabe].

Lesebuch Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Kommentare. Herausgegeben von Uta Störmer-Caysa und Claudia Lauer, Heidelberg 2021.

[MF] Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Band 1: Texte. 38., erneut revidierte Auflage mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988.

Sekundärliteratur

Achnitz, Wolfgang: *Ein rîm an drîn worten stêt*. Überlegungen zu Verbreitung und Funktion von Mehrreimen in mittelhochdeutscher Reimpaardichtung, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 129 (2000), S. 249–274.

Ahrend, Hinrich: „Tanz zwischen sämtlichen Stühlen“. Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins, Würzburg 2010 (Epistemata 687).

Benz, Maximilian: Minnesang diesseits des Frauendienstes und der Kanzonenstrophe, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 136 (2014), S. 569–600.

Braungart, Georg: Formstrenge als Kreativitätstechnik: Überlegungen zu Sonett, Reim und Metrik zwischen Klopstock und Robert Gernhardt, in: Literaturstraße 13 (2012), S. 29–41.

Brunner, Horst: Metrische Strukturen und Melodien, in: Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa (Hrsg.): Handbuch Frauenlob, Heidelberg 2018, S. 13–26.

Brunner, Horst: Zu den Formen und zum Vortrag der Dichtungen Frauenlobs, in: Lesebuch Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Kommentare. Herausgegeben von Uta Störmer-Caysa und Claudia Lauer, Heidelberg 2021, S. 21–31.

Eisler, Tobias: Robert Gernhardt, Theorie und Lyrik. Erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext, Münster u. a. 2011 (Internationale Hochschulschriften 555).

Ernst, Ulrich/Neuser, Peter-Erich (Hrsg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung, Darmstadt 1977 (Wege der Forschung 444).

Ernst, Ulrich/Neuser, Peter-Erich: Bausteine zu einer Geschichte der Reimtheorie. Dokumentation und Analyse, in: dies. (Hrsg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung, Darmstadt 1977 (Wege der Forschung 444), S. 432–486.

Eskin, Michael/Leeder, Karen/Young, Christopher (Hrsg.): Durs Grünbein. A Companion, Berlin/Boston 2013 (Companions to Contemporary German Culture 2).

Frey, Johannes: Der Reim als Autorkommentar in Chretiens *Yvain*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 56 (2006), S. 355–362.

- Gernhardt, Robert: Ordnung muß sein, in: ders.: Was das Gedicht alles kann: Alles. Texte zur Poetik. Herausgegeben von Lutz Hagedstedt und Johannes Möller, Frankfurt a. M. 2010, S. 66–101.
- Gerok-Reiter, Annette: Sprachspiel und Differenz. Zur Textur von Minnesangs Ende in Frauenlobs Lied 6, in: Christiane Ackermann/Ulrich Barton (Hrsg.): Texte zum Sprechen bringen. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappler, Tübingen 2009, S. 89–105.
- Gerok-Reiter, Annette: Die ‚Kunst der *vuoge*‘: Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang, in: Elizabeth Andersen u. a. (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin/Boston 2015, S. 97–118.
- Gerok-Reiter, Annette: Ästhetik der Polyphonie. Der frühe deutschsprachige Minnesang als Austragungsort kultureller Diversität, in: Ingrid Kasten/Laura Auteri (Hrsg.): Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext. Festschrift für John Greenfield, Berlin/Boston 2017, S. 29–47.
- Gerok-Reiter, Annette: Minnelieder, in: Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa (Hrsg.): Handbuch Frauenlob, Heidelberg 2018, S. 77–105.
- Gerok-Reiter, Annette u. a. (Hrsg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik. Koordinaten 1).
- Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter u. a. (Hrsg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik. Koordinaten 1), S. 3–51.
- Grünbein, Durs: Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009, Berlin 2010.
- Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): Alles über den Künstler. Zum Werk von Robert Gernhardt, Frankfurt a. M. 2002 (Fischer-Taschenbücher 15769).
- Henkes-Zin, Christiane: Überlieferung und Rezeption in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Aachen 2004.
- Hensel, Andreas: Vom frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne. Studien zum Liebesbegriff und zur literarischen Konzeption der Autoren Kürenberger, Dietmar von Aist, Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Rietenburg, Friedrich von Hausen und Rudolf von Fenis, Frankfurt a. M. u. a. 1997 (Europäische Hochschulschriften 1,1611).
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. 3 Bände. 2. unveränderte Auflage, Berlin 1968 (Grundriß der germanischen Philologie 8).
- Holznapel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik. Band 1: Mittelalter, Stuttgart 2013 (RUB 18888).
- Hübner, Gert: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „Geblühten Rede“, Tübingen/Basel 2000 (Bibliotheca Germanica 41).
- Jackson, Timothy R.: Typus und Poetik. Studien zur Bedeutungsvermittlung in der Literatur des deutschen Mittelalters, Heidelberg 2003 (Beihefte zum Euphorion 45).
- Kartschoke, Dieter: *Nihil sub sole novum?* Zur Auslegungsgeschichte von Eccl. 1,10, in: Christoph Gerhardt/Nigel F. Palmer/Burghart Wachinger (Hrsg.): Geschichtsbewußtsein in der deutschen

- Literatur des Mittelalters. Tübinger Colloquium 1983, Tübingen 1985 (Publications of the Institute of Germanic Studies of the University of London 34), S. 175–188.
- Köbele, Susanne: Der Liedautor Frauenlob. Poetologische und überlieferungsgeschichtliche Überlegungen, in: Elizabeth Andersen u. a. (Hrsg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 277–298.
- Köbele, Susanne: Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs, in: Christoph Huber/Burghart Wachinger/Hans-Joachim Ziegeler (Hrsg.): Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, Tübingen 2000, S. 213–235.
- Köbele, Susanne: Frauenlobs Lieder: Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung, Tübingen/Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 43).
- Krämer, Wolfgang: Phonetische und phonologische Aspekte des Reims, in: *Linguistics. An International Review* 66 (1971), S. 12–28.
- Kraus, Carl von: Der rührende Reim im Mittelhochdeutschen, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 56 (1919), S. 1–76.
- Lahr, Anna Sara: Diversität als Potential. Eine Neuperspektivierung des frühesten Minnesangs, Heidelberg 2020 (Studien zur historischen Poetik 32).
- Lauer, Claudia/Störmer-Caysa, Uta (Hrsg.): *Handbuch Frauenlob*, Heidelberg 2018.
- Lauer, Claudia/Störmer-Caysa, Uta: Faszination Frauenlob – Eine Einführung, in: dies. (Hrsg.): *Handbuch Frauenlob*, Heidelberg 2018, S. IX–XXI.
- Lauer, Claudia: Liebesschmerz und Selbstverlust. *Mir ist ein wip*, in: *Lesebuch Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Kommentare*. Herausgegeben von Uta Störmer-Caysa und Claudia Lauer, Heidelberg 2021, S. 593–614.
- Leidinger, Simone: Bild und Klang. Lyrische Präsenzeffekte bei C Dietm 12 und 13, in: Annette Gerok-Reiter/Anna Sara Lahr/Simone Leidinger (Hrsg.): *Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen*, Heidelberg 2020 (Studien zur historischen Poetik 29), S. 299–328.
- Leidinger, Simone (Hrsg.): Kommentar zu „Der von Kürenberg“. Zu Autor, Überlieferung und Werk, in: *Lyrik des deutschen Mittelalters online (LDM)*. Herausgegeben von Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl, S. 1–4. Online unter: <https://www.ldm-digital.de/autoren.php?au=K%FCrn> [abgerufen am 7.10.2023].
- Lieb, Ludger: Der Jahreszeitentopos im ‚frühen‘ deutschen Minnesang. Eine Studie zur Macht des Topos und zur Institutionalisierung der höfischen Literatur, in: Thomas Schirren/Gert Ueding (Hrsg.): *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Tübingen 2000 (Rhetorik-Forschungen 13), S. 121–142.
- Nagel, Bert: *Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Vom Otfridvers zum freien Vers*, Berlin 1985.
- Rühmkorf, Peter: *agar agar – zuraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*, Frankfurt a. M. 1985.
- Shirokauer, Arnold: Studien zur mittelhochdeutschen Reimgrammatik, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 47 (1923), S. 1–126.
- Schweikle, Günther: *Minnesang. 2., korrigierte Auflage*, Stuttgart/Weimar 1995 (Sammlung Metzler 244).

- Stellmann, Jan: *wilde / bilde*. Semantische Funktionen eines häufigen Reims der mittelhochdeutschen Epik, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 58 (2017), S. 69–111.
- Störmer-Caysa, Uta: Reimsemantik und Raumsemantik, in: Annette Gerok-Reiter/Anna Sara Lahr/Simone Leiding (Hrsg.): *Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen*, Heidelberg 2020 (Studien zur historischen Poetik 29), S. 61–83.
- Störmer-Caysa, Uta/Lauer, Claudia: Frauenlob lesen. Einleitendes, in: *Lesebuch Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Kommentare*. Herausgegeben von Uta Störmer-Caysa und Claudia Lauer, Heidelberg 2021, S. 11–20.
- Wachinger, Burghart: Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und König Wenzels von Böhmen, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 135–150.
- Wachinger, Burghart: Kommentar, in: ders. (Hrsg.): *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Text und Kommentar*, Berlin 2010 (Bibliothek des Mittelalters 22), S. 609–1060.
- Wolff, Ludwig: Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes ‚Reim‘, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 67 (1930), S. 263–271.
- Zymner, Rüdiger: Art. Reim, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3 (2007), S. 253–257.