



WESTFÄLISCHE  
WILHELMS-UNIVERSITÄT  
MÜNSTER

# **Das *lachen* der *vrouwe***

**Untersuchungen zur Funktion von *lachen* in  
mittelhochdeutscher Epik und im Minnesang**

Christine Dartmann

Fachgebiet: Deutsche Philologie

**Das *lachen* der *vrouwe***

Untersuchungen zur Funktion von *lachen* in mhd. Epik  
und im Minnesang

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Christine Dartmann

aus Salzkotten

2005

Tag der mündlichen Prüfung: 18.01.2006

Dekan: Prof. Dr. Dr.h.c. Wichard Woyke

Referent: Prof. Dr. Tomas Tomasek

Korreferent: Prof. Dr. Volker Honemann

**Christine Dartmann**

**Das *lachen* der vrouwe**



WESTFÄLISCHE  
WILHELMS-UNIVERSITÄT  
MÜNSTER

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

## Reihe XII

Band 3

**Christine Dartmann**

## **Das *lachen* der *vrouwe***

Untersuchungen zur Funktion von *lachen* in  
mittelhochdeutscher Epik und im Minnesang

**Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster**

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>

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.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Christine Dartmann

„Das *lachen* der *vrouwe*. Untersuchungen zur Funktion von *lachen* in mittelhochdeutscher Epik und im Minnesang“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 3

© 2011 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster

[www.mv-wissenschaft.com](http://www.mv-wissenschaft.com)

ISBN 978-3-8405-0031-2 (Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-85429381153 (elektronische Version)

© 2011 Christine Dartmann

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Christine Dartmann

Umschlag: MV-Verlag

Druck und Bindung: MV-Verlag

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist im Jahr 2005 an der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertation angenommen worden. Sie entstand unter der Betreuung von Herrn Professor Tomas Tomasek und wurde über zwei Jahre von der Graduiertenförderung der WWU finanziert. Persönliche Gründe – die Geburt meiner Kinder, meine Berufsausbildung und der Einstieg in den Schuldienst – haben mich bisher an einer Publikation des Manuskripts gehindert. In der vorliegenden Fassung ist der Forschungsstand des Jahres 2005 maßgeblich.

Während der Arbeit an einem Thema, das mich seit dem Studium beschäftigt hat, habe ich vielfältige Unterstützung erhalten. Ich bedanke mich vor allem bei meinem Mann Christoph Dartmann für seine gedankliche, moralische und vor allem technische Unterstützung über viele Jahre und Programmversionen hinweg. Mein Doktorvater hat die Entstehung der Dissertation mit hohem Engagement und regem Interesse begleitet. Auch meine Eltern haben sich stets für meine Arbeit interessiert und mich zeitweilig finanziell unterstützt. Die Abfassung der Arbeit wurde erst durch die großzügige Graduiertenförderung der Westfälischen Wilhelms-Universität ermöglicht. Des Weiteren konnte ich vom regen fachlichen Austausch des DFG-Graduiertenkollegs „Gesellschaftliche Symbolik im Mittelalter“ profitieren, das mich als assoziiertes Mitglied aufgenommen hat. Allen Genannten gilt mein herzlicher Dank für die Hilfe bei der Forschung zum *lachen der vrouwe*.

Menden, im Oktober 2010

Christine Dartmann



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	1
1.1 Das <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> - Perspektiven der Untersuchung .....	1
1.2 Präzisierung des Untersuchungsgegenstandes .....	10
1.3 Zur Auswahl des Textcorpus .....	14
1.4 Zum Vorgehen .....	19
<b>2. Zur Einordnung der Arbeit in den Kontext der 'Lach-Forschung'</b> .....	22
2.1 Zum interdisziplinären Feld der 'Lach-Forschung' .....	22
2.2 Lachen und Lächeln als anthropologische Phänomene - der Ansatz Helmuth Plessners .....	26
2.3 Lachen und Komik .....	33
2.4 Lachen als historisch bestimmtes Phänomen - zur Beurteilung des Lachens im Mittelalter .....	43
2.4.1 Zur kirchlichen Beurteilung des Lachens im Mittelalter ...	44
2.4.2 Zur Beurteilung des Lachens im höfischen Kontext .....	48
<b>3. Grundmuster und Spielregeln des <i>lachens</i></b> .....	53
3.1 Die Grundmuster des <i>lachens</i> .....	53
3.2 Die Spielregeln des <i>lachens</i> .....	56

<b>4. Die Grundmuster des <i>lachens</i> im Minnesang</b> .....	64
4.1 Freundliches <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> als erwartete Norm - zur Bedeutung Walthers .....	64
4.2 Grundmuster 1: Freundliches <i>lachen</i> .....	73
4.2.1. Zur Darstellung des freundlichen <i>lachens</i> der <i>vrouwe</i> im Minnesang .....	73
4.2.2. Zur Untergliederung der Belege des Minnesangs im Rahmen des ersten Grundmusters .....	79
4.2.3 Erfreuedes <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> .....	80
4.2.3.1 Die erfreuende und heilende Wirkung weiblichen <i>lachens</i>	80
4.2.3.2 Ulrichs von Liechtenstein Lied XLIII - Modellanalyse ...	82
4.2.3.3 Zur Funktion des <i>lachens</i> der <i>vrouwe</i> in Ulrichs 'Frauendienst' .....	90
4.2.4 Erbetenes <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> .....	97
4.2.4.1 Gottfrieds von Neifen Lied XXIII - Modellanalyse .....	99
4.2.4.2 Zur Funktion des <i>lachens</i> der <i>vrouwe</i> im Gesamtwerk Neifens .....	106
4.2.5 Minneschmerz auslösendes <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> .....	110
4.2.5.1 Konrads von Landeck Lied XXI - Modellanalyse .....	117
4.2.5.2 Zur Funktion des <i>lachens</i> der <i>vrouwe</i> im Gesamtwerk Konrads von Landeck .....	126
4.3 Grundmuster 2: Nicht- <i>lachen</i> .....	129
4.3.1 Das Nicht- <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> im Minnesang als Ablehnung von Kommunikation .....	129
4.3.2 Die Darstellung des zweiten Grundmusters des <i>lachens</i> im Minnesang .....	132
4.3.3 Das Nicht- <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> in Ulrichs von Winterstetten Lied XIV - Modellanalyse .....	135

4.3.4 Zur Funktion des <i>lachens</i> der <i>vrouwe</i> im Gesamtwerk Ulrichs von Winterstetten . . . . .	149
4.4 Grundmuster 3: <i>lachen</i> über . . . . .	154
4.4.1 Das <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> über den Werbenden . . . . .	154
4.4.2 Die Darstellung des dritten Grundmusters des <i>lachens</i> im Minnesang . . . . .	157
4.4.3 Lied 1 des Grafen Kraft von Toggenburg - Modellanalyse . . . . .	163
4.5 Das <i>lach</i> -Verhalten männlicher Protagonisten im Minnesang . . . . .	170
4.5.1 Zur Abhängigkeit männlichen <i>lach</i> -Verhaltens von dem Verhalten der <i>vrouwe</i> . . . . .	170
4.5.2 Lied IV des Tugendhaften Schreibers - Modellanalyse . . . . .	178
4.5.3 Zur Funktion des Wortes <i>lachen</i> im Gesamtwerk des Tugendhaften Schreibers . . . . .	184
4.6. Zusammenfassung . . . . .	188
4.6.1 Zur Bewertung und Funktion des Wortes <i>lachen</i> im Minnesang . . . . .	188
4.6.2 Zur Bedeutung der Entwicklung einer <i>lach</i> -Motivik vor dem Hintergrund der Forschungsdiskussion über den späten Minnesang . . . . .	193
<b>5. Die Grundmuster des <i>lachens</i> in ausgewählten Texten mhd. höfischer Epik . . . . .</b>	<b>200</b>
5.1 Grundmuster 1: Freundliches <i>lachen</i> . . . . .	205
5.1.1 Die Darstellung des ersten Grundmusters des <i>lachens</i> in der Epik . . . . .	205

5.1.2 Zur Einteilung der Belege des ersten Grundmusters in der Epik . . . . .	206
5.1.3 Das freundliche <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> . . . . .	209
5.1.3.1 Das <i>lachen</i> der Blanscheflur . . . . .	211
5.1.3.2 Das <i>lachen</i> der Isolde Weißhand . . . . .	217
5.1.3.3 Das <i>lachen</i> der Cunneware . . . . .	225
5.1.4 Das <i>lachen</i> der Vertrauten . . . . .	237
5.1.4.1 Das <i>lachen</i> von Ulrichs <i>niftel</i> im 'Frauendienst' . . . . .	240
5.1.4.2 Das <i>lachen</i> der Brangaene . . . . .	244
5.1.5 Die Verbindung von <i>lachen</i> und Weinen . . . . .	247
5.1.5.1 Das <i>lachen</i> und Weinen der Verwandten . . . . .	249
5.1.5.2 Das <i>lachen</i> und Weinen der Herzeloyde . . . . .	254
5.1.6 Zusammenfassung - Zum ersten Grundmuster des <i>lachens</i> in den ausgewählten Texten der Epik . . . . .	260
5.2 Grundmuster 2: Nicht- <i>lachen</i> . . . . .	264
5.2.1 Die Darstellung des zweiten Grundmusters in den ausgewählten Texten der Epik . . . . .	264
5.2.2 Das Nicht- <i>lachen</i> der Jeschute . . . . .	266
5.2.3 Der Mann als <i>vrouwe</i> - Das Nicht- <i>lachen</i> Ulrichs als Frau Venus . . . . .	275
5.2.4 Zusammenfassung - Zum zweiten Grundmuster des <i>lachens</i> in den ausgewählten Texten der Epik . . . . .	281
5.3 Grundmuster 3: <i>lachen</i> über . . . . .	284
5.3.1 Die Darstellung des dritten Grundmusters des <i>lachens</i> in den ausgewählten Texten der Epik . . . . .	284
5.3.2 Das <i>lachen</i> der Orgeluse . . . . .	287
5.3.3 Das <i>lachen</i> der Isolde Weißhand in der Episode des "kühnen Wassers" . . . . .	297
5.3.4 Das <i>lachen</i> der Kudrun . . . . .	307
5.3.5 Der Mann als <i>vrouwe</i> - <i>lachen</i> über Ulrich als Frau Venus . . . . .	318

5.3.6 Das <i>lachen</i> der Herrscherinnen	326
5.3.7 Zusammenfassung - Zum dritten Grundmuster des <i>lachens</i> in den ausgewählten Texten der Epik	333
5.4 Zusammenfassung	337
5.4.1 Zur Funktion des <i>lachens</i> in den analysierten Einzelwerken der Epik	337
5.4.1.1 Zum <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> im 'Parzival'	338
5.4.1.2 Zum <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> in Gottfrieds 'Tristan'	340
5.4.1.3 Zum <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> in der 'Kudrun'	345
5.4.1.4 Zum <i>lachen</i> in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst'	348
5.4.1.5 Exkurs: Zum <i>lachen</i> der <i>vrouwe</i> in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauenbuch'	351
5.4.1.6 Resümee - Zur Bedeutung des <i>lachens</i> in den behandelten Einzeltexten	354
5.4.2 Zur textübergreifenden Funktion des <i>lachens</i> der <i>vrouwe</i> bei der Textgestaltung	356
6. Fazit	362
6.1. Zur textübergreifenden Diskussion der Spielregeln des <i>lachens</i> in Minnesang und Epik	362
6.2. Zur Bedeutung des <i>lachens</i> der <i>vrouwe</i> in den untersuchten Texten	369
7. Anhänge	375
8. Literaturverzeichnis	394
8.1 Primärliteratur	396
8.2 Sekundärliteratur	399

# 1. Einleitung

## 1.1 Das *lachen* der *vrouwe* - Perspektiven der Untersuchung

- 1     *Wol mich der stunde, daz ich sie erkande,  
diu mir den lîp und den muot hât betwungen,  
sît deich die sinne sô gar an sie wande,  
der si mich hât mit ir güete verdrungen.  
Daz ich von ir gescheiden nicht kan,  
daz hât ir schoene und ir güete gemachet  
und ir rôter munt, der sô lieplichen lachet.*
- 2     *Ich hân den muot und die sinne gewendet  
an die reinen, die lieben, die guoten.  
daz müez uns beiden wol werden volendet,  
swes ich getar an ir hulde gemuoten.  
Swaz ich fröiden zer werlte ie gewan,  
daz hât ir schoene und ir güete gemachet  
und ir rôter munt, der sô lieplichen lachet.*

Walthers Lied 78, ein Frauenpreislied,<sup>1</sup> beschreibt das Minneglück eines Liebenden, dessen Gedanken und Hoffnungen vollkommen auf eine *vrouwe* gerichtet sind, die ihm auch ihrerseits freundlich gesonnen ist. Die Begründung des Liebesglücks erfolgt jeweils am Ende der zwei Strophen des Liedes: Neben der *schoene* und der *güete* der *vrouwe* ist es das *lachen*<sup>2</sup> ihres roten Mundes. Auch aus diesem *lachen* begründet sich die untrennbare Verbundenheit des Sänger-Ichs mit seiner *vrouwe*

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Walther. Eine Einführung in das Werk Walthers und die Walther-Forschung gibt Bein (1997). Zum Begriff "Frauenpreis" vgl. S. 138-145. Für detailliertere Forschungsliteratur zu Walther und zur Bedeutung von Walthers Lied 78 für die vorliegende Arbeit siehe Kap. 4.1.

<sup>2</sup> Im folgenden wird das mhd. Wort *lachen*, das in seiner Bedeutung sowohl das nhd. "lachen" als auch "lächeln" und "freundlich blicken" umfaßt, klein und kursiv geschrieben wiedergegeben. Das nhd. Wort "lachen" umfaßt im folgenden, wenn nicht anders differenziert wird, der Kürze halber die Phänomene des Lachens und des Lächelns.

(*Daz ich von ir gescheiden nicht kan*), ist es doch Ursprung all seiner *fröide* (*Swaz ich fröiden zer werlte ie gewan*). Darüber hinaus liegen in diesem Zeichen der Freundlichkeit offensichtlich berechnete Hoffnungen auf konkrete erotische Liebeserfüllung (*daz müez uns beiden wol werden volendet, / swes ich getar an ir hulde gemuoten*). Neben ihrer Schönheit und Güte kommt somit dem *lachen* der *vrouwe* wesentliche Bedeutung zu, was sich auch in der zentralen Positionierung des Wortes *lachen* innerhalb des Liedes widerspiegelt, das als Refrain wiederholt und somit verstärkt wird,<sup>3</sup> das sich zudem in der Endzeile der beiden Strophen befindet und so als 'Pointe' gelesen werden kann, auf die die Strophen hinauslaufen. Die Eigenschaften, die die Umworbene als Minnedame begehrenswert erscheinen lassen, ihre äußere wie innere Perfektion, *schoene* und *güete*, fallen zusammen, werden fokussiert im *lachen* ihres roten Mundes, das als Zeichen der Freundlichkeit und Kommunikationsbereitschaft für die freudige Stimmung des Sänger-Ichs von entscheidender Wichtigkeit ist. Walthers Lied 78 stellt somit eine Minnebeziehung dar, die durch ihre Gegenseitigkeit vorbildlich erscheinen muß, da das Sänger-Ich, dessen Werben positiv beantwortet wird, nun selbst auch *fröide* zeigen kann, eine innerhalb der höfischen Gesellschaft notwendige Geisteshaltung.<sup>4</sup>

Die hier geschilderte Form des *lachs* der *vrouwe*, *lachen* als Zeichen freundlichen Entgegenkommens, ist allein innerhalb der epischen Texte, die im folgenden untersucht werden, über 50 mal, im Minnesang gar 70 mal belegt,<sup>5</sup> so häufig also, daß hier ein wiederkehrendes Verhaltensmuster ausgemacht werden kann, zu dem andere Formen des *lachs* weiblicher Protagonisten, wie beispielsweise spöttisches *la-*

---

<sup>3</sup> Zur Bedeutung des Refrains in mittelhochdeutscher Lyrik vgl. Hausner (1980).

<sup>4</sup> Zur Bedeutung der *fröide* im kulturellen Kontext der mittelalterlichen Hofgesellschaft siehe Kap. 2.4.2.

<sup>5</sup> Zur Auswahl der Texte siehe Kap.1.3. Für eine Auflistung der Belege siehe die Anhänge 1 und 2.

*chen*<sup>6</sup> oder die Verweigerung des *lachsens*,<sup>7</sup> in Kontrast stehen. Es ist davon auszugehen, daß im freundlichen *lachen* der *vrouwe* eine Verhaltensnorm konstituiert wurde, die einem höfischen Publikum als Kenner der Genres Minnesang und Epik bekannt sein mußte. Dies läßt auch auf die Erwartungshaltung schließen, die weiblichen Figuren entgegengebracht wurde: Bildete freundliches *lachen* die Norm, so bedurfte jede Form der Zurückhaltung oder gar des abweisenden Verhaltens, die sich in anderen Formen des *lachsens* zeigen konnte, mindestens eines erläuternden Kommentars im Text, damit die Frauenfigur, deren *lachen* nicht der Norm entsprach, nicht negativ gewertet wurde.

Die vorangegangenen Ausführungen weisen bereits darauf hin, welche Perspektiven sich für eine Untersuchung des *lachsens* von *vrouwen* im Minnesang und in Texten höfischer Epik ergeben. Nicht allein ermöglicht sie Aussagen über Verhaltensnormen von Frauen in der Literatur, sondern sie beleuchtet gleichzeitig auch Darstellung und Funktion verschiedener Frauenfiguren aus Epik und Minnesang. Die folgende Analyse berücksichtigt daher zwei verschiedene, einander ergänzende Aspekte: Zum einen untersucht sie die Verhaltensnormen des *lachsens*, die, wie sich zeigen wird, in den Werken textübergreifend sichtbar werden und dort vor dem Hintergrund eines 'Systems Hof' propagiert, verschiedentlich (z.B. als allgemein gültiges Interaktionswissen in sentenzhafter Weise) argumentativ eingesetzt, aber auch kontrovers diskutiert und in Frage gestellt werden. Hierbei gilt es insbesondere, die Spielregeln<sup>8</sup> des *lachsens* von Frauenfiguren zu eruieren sowie systematisch und detailliert darzustellen. Zum anderen verfolgt die Analyse die Funktion des *lachsens* bei der poetischen Gestaltung der einzelnen

---

<sup>6</sup> Ein Beispiel dafür ist Walthers Lied 28,IV: *Rôter munt, wie dû dich swachest! / lâ dîn lachen sîn. / scham dich, daz dû mich an lachest / nâch dem schaden mîn. / Ist daz wol getân? / owê sô verlornen stunde, / sol von minneklichem munde / solhe unminne ergân!*

<sup>7</sup> Vgl. z.B. Ulrichs von Winterstetten Lied XIV,3,14: *diu vil liebe wolte mir ze fröiden nie gelachen.* Zitiert nach: KLD.

<sup>8</sup> Vgl. zum Begriff der "Spielregeln" Kap. 3.2.



Texte, seine Rolle beim Aufbau der Handlung (so wird das *lachen* der *vrouwe* insbesondere in der Epik verschiedentlich zum handlungsauslösenden Element<sup>9</sup>) und bei der Darstellung verschiedener Frauenfiguren, die, wie beispielsweise Orgeluse<sup>10</sup> oder Kudrun,<sup>11</sup> durch ihr *lachen* unverwechselbar werden. Das *lachen* der *vrouwe* bietet sich darüber hinaus als Untersuchungsgegenstand aus mehreren Gründen in besonderer Weise an:

Erstens besteht innerhalb der mhd. Texte für weibliche Figuren häufig ein enger gesteckter Handlungsrahmen als für männliche. Frauenfiguren, denen es durch ihre soziale Stellung als Frau häufig versagt ist, aktiv in das Geschehen einzugreifen, nehmen statt dessen oft in erster Linie durch ihr emotionales Gebaren dazu Stellung. Im Rahmen des Minnesangs erscheint dies zunächst paradox, da die *vrouwe* hier meist als Minneherrin dargestellt ist, der die Entscheidungsgewalt über Freude oder Leid des Sänger-Ichs zufällt.<sup>12</sup> Obgleich ihre Position hier derjenigen eines Herrschers analog ist,<sup>13</sup> zeigen die Verhaltensmuster, die innerhalb des Genres Minnesang vorgegeben sind, fast immer das Sänger-Ich als aktiv Werbenden, die *vrouwe* dagegen als Umworbene, deren Reaktion zumeist in emotional gefärbtem Gebaren besteht. Die Dame kann durch ihr *lachen* oder ihren *gruoz* die freundliche Reaktion zeigen, um die der Mann wirbt, oder aber, durch Abwenden oder gar spöttisches *lachen*, ihre Ablehnung zum Ausdruck bringen, was dann vom Werbenden beklagt wird. Auch in der Epik, in der Frauenfiguren nicht nur in der Rolle der Umworbene, sondern verschiedentlich auch

---

<sup>9</sup> Vgl. beispielweise das *lachen* der Cunneware. Siehe dazu Kap. 5.1.3.3.

<sup>10</sup> Zum *lachen* der Orgeluse siehe Kap. 5.3.2.

<sup>11</sup> Zum *lachen* der Kudrun siehe Kap. 5.3.4.

<sup>12</sup> Vgl. zur Umkehrung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse im Minnesang Schnell (1994).

<sup>13</sup> Insofern ist hier der Ansatz Althoffs von großer Bedeutung, der die Bedeutsamkeit emotionalen Gebarens im kulturellen Kontext des mittelalterlichen Hofes hervorhebt. Siehe dazu Kap. 3.2.

in der der Mißhandelten auftreten,<sup>14</sup> bleibt vielen Frauenfiguren angesichts ihres vergleichsweise eingeschränkten Aktionsradius häufig allein die Möglichkeit, durch ihr emotionales Gebaren, auch durch ihr *lachen*, die Situation, in der sie sich befinden, zu kommentieren. So tun dies beispielsweise Jeschute, Cunneware und Orgeluse im 'Parzival', Isolde Weißhand in den Tristan-Fortsetzungen oder Kudrun im gleichnamigen Epos.<sup>15</sup> Eine Analyse ihrer Emotionen ist für das Verständnis dieser Frauenfiguren von besonderem Interesse.

Zweitens bietet sich das *lachen* von Frauenfiguren in besonderer Weise als Untersuchungsgegenstand an, weil sich hier eine zentrale Form emotionalen Gebarens fassen läßt. Das Lachen ist ein Kernpunkt spezifisch menschlicher Emotionalität, das weder der Sprache noch nichtsprachlichen Gesten und Gebärden eindeutig zugeordnet werden kann. Es kann als spontaner Gefühlsausbruch erfolgen, aber ebenso als bewußtes Kommunikationssignal gesetzt werden. Im überlegenen Lachen besteht die Möglichkeit, innerhalb einer Kommunikationssituation Distanz aufzubauen, ebenso wie durch freundlich-entgegenkommendes Lachen Distanz abgebaut werden kann.<sup>16</sup> Schon der kurze Blick auf Walthers Lied 78 hat gezeigt, daß *lachen* im Kontext des Minnesangs als reines Zeichen der Freundlichkeit von großer Bedeutung ist. Es tritt also, wenn auch häufig damit gleichgesetzt oder gar verwechselt, nicht allein im Zusammenhang mit dem Phänomen der Komik auf. Auch in den mhd. Texten, die im folgenden analysiert werden, erscheint *lachen* in konfliktfreiem wie in konflikthaftem Kommunikationskontext und kann in ebenso pointierter Weise Zeichen der Ablehnung und Ag-

---

<sup>14</sup> Frauenfiguren erscheinen darüber hinaus noch in verschiedenen anderen Rollen. Zu den unterschiedlichen Rollen *lachender* Frauenfiguren in der Epik siehe Kap. 5.

<sup>15</sup> Vgl. zum *lachen* der Jeschute Pz 131,6, 137, 20, der Orgeluse Pz 521,15, 523,2, 531, 9. Zum *lachen* der Isolde Weißhand Ul: Tr 404. Ku. Zum *lachen* der Kudrun Ku 1320,1. Siehe zur Untersuchung des *lachsens* dieser Frauenfiguren die folgenden Analysekapitel.

<sup>16</sup> Differenzierte Ausführungen zur inhaltlichen Spannbreite des Phänomens Lachen bietet die Arbeit von Plessner (1950). Zu Plessner und seiner Bedeutung für die vorliegende Arbeit siehe Kap. 2.2.

gression wie der Freude oder der Freundlichkeit sein. Tatsächlich kann es in jedem Kommunikationskontext auftreten, was das Phänomen des Lachens als potentiell gefährliches Element der Kommunikation erscheinen läßt, da stets auch die Gefahr besteht, daß Werte, die in einer Gesellschaft Gültigkeit haben, durch spöttisch-ironisches Verlachen zeitweilig oder gar dauerhaft relativiert werden. Im Minnesang wie in der Epik wird seine potentielle Vieldeutigkeit verschiedentlich thematisiert, wenn beispielsweise eine Art des *lachens*, die in einer Kommunikationssituation angemessen erscheint, der nicht angemessenen kontrastiv gegenübergestellt wird,<sup>17</sup> oder wenn die Bedeutung des *lachens* selbst zunächst nicht deutlich wird, was Aggressionen oder sogar Furcht hervorrufen kann.<sup>18</sup> Speziell das *lachen* von Frauenfiguren weist also eine größere kommunikative Spannbreite auf als einzelne sprachliche Äußerungen oder nicht-sprachliche Formen der Kommunikation wie Gesten der Unterwerfung oder der Huld,<sup>19</sup> aber auch andere Emotionsäußerungen wie beispielsweise das Weinen.<sup>20</sup> Im Lachen kann ein Knotenpunkt emotionalen Verhaltens erfaßt werden, der eine breite Untersuchungsbasis für die Darstellung und Bewertung von Normen weiblichen Verhaltens in der Analyse eines einzelnen Phänomens bietet.

Drittens ergibt sich in einer Untersuchung des *lachens* der *vrouwe* die Möglichkeit, durch die Darstellung der Verhaltensnormen von Frauen, die in den untersuchten literarischen Texten dargestellt werden, auch Aussagen über die Gesellschaft zu machen, für die diese geschrieben wurden. Literarische Texte stellen die umfangreichste Quellenbasis für

---

<sup>17</sup> Vgl. beispielsweise das *lachen* der *vrouwe* über den Werbenden im Lied 1 des Grafen Kraft von Toggenburg (SM), das dem freundlichen *lachen* dieser Dame gegenübergestellt wird. Für eine genauere Untersuchung dieses Minneliedes siehe Kap. 4.4.3.

<sup>18</sup> Vgl. beispielsweise das *lachen* der Kudrun (Ku 1320) oder das der Isolde Weißhand in Ulrichs von Türheim Tristan-Fortsetzung Ul: Tr 404.

<sup>19</sup> Vgl. aber zu *lachen* als Zeichen der Huld Kap. 3.2.

<sup>20</sup> Auch das Weinen stellt einen wichtigen Untersuchungsgegenstand dar. Vgl. dazu z.B. Weinand (1958), Röcke (2000).

eine Rekonstruktion höfischen Lebens dar. Tatsächlich finden sich in der Literatur, die für die adlige Gesellschaft dieser Zeit geschrieben ist, auch die ausführlichsten Schilderungen dieses Kulturkreises. Literatur und Literarizität selbst wird in der Forschung zunehmend zu einem wichtigen Bestandteil höfischer Repräsentation und höfischen Daseins.<sup>21</sup> Gerade im Bezug auf bestimmte Lebensformen, die im höfischen Bereich immer wieder anzutreffen sind, ist also mit einem Interaktionswissen zu rechnen, das bei Text und Publikum in ähnlicher Weise ausgeprägt ist.<sup>22</sup> Es kann von einer Autor

---

<sup>21</sup> Im Hinblick auf die Frage, wie das Verhältnis von Literatur und außerliterarischer Realität zu werten ist, weist Jan-Dirk Müller mit Bezugnahme auf die neuere Ethnologie in überzeugender Weise darauf hin, daß auch Kulturen als Texte zu lesen sein könnten, als "[...] ein Konstrukt, deren 'Herstellungsregeln' wie die eines poetischen Textes expliziert werden können." Ebenso sei es möglich, Texte als Teile von Kulturen zu lesen, "[...] nämlich als Modelle möglicher Welten [...], die in einem beschreibbaren Verhältnis zu anderen Modellen der Welt - alltagspraktischen, geglaubten, normativen usw. - stehen. Der Unterschied zwischen beliebigen kulturellen Phänomenen und dem besonderen Wahrheits- und Geltungsstatus literarischer Texte ist also nicht aufgehoben, jedoch verfließt die konventionelle Unterscheidung zwischen 'objektiver Realität' und 'bloßer Fiktion'. Auch jene 'Realität' ist Ergebnis einer Konstruktion und nur als Ensemble von Zeichenordnungen faßbar. Die Regeln des Zeichengebrauchs und die Teilnehmer am Austausch der Zeichen sind nicht auf allen Ebenen des kulturellen Diskurses dieselben, doch stehen unterschiedliche Zeichensysteme in Wechselbeziehungen miteinander." Müller (1998). S. 43.

<sup>22</sup> Der Begriff 'Interaktionswissen' ist hier allerdings differenzierter zu betrachten als Haferland dies tut, der schreibt: "Die mögliche Wirklichkeit der höfischen Epik entspringt so gut wie die Realität der höfischen Gesellschaft der Imagination höfischen Interaktionswissens. Die höfischen Erzähler tauchen ihre Figuren in die Aura höfischen Interaktionswissens. Der imaginäre Ort, an dem das Interaktionswissen der Erzähler und das ihrer Figuren ununterscheidbar wird, ist die Absicht, aus der heraus eine Figur sich verhält, oder der Grund, mit dem sie handelt. Aber auch in den Regeln stimmt beider Interaktionswissen noch überein: Die Regeln, nach denen höfische Interaktion zustandekommt und die Regeln, die die in der Epik dargestellten Interaktionen hervorzubringen und endlich auch auszudenken erlauben, sind die gleichen. Es gibt hier nicht nur eine Konvergenz, sondern eine Kongruenz der Realitäten [...]." Vgl. Haferland (1989). S. 12. Müller (1998, S. 43) plädiert dagegen für eine differenziertere Betrachtung des sozialen Kontextes: "Statt 'historische Mentalität' als einen Durchschnittswert zu verstehen, gewonnen aus möglichst vielen und möglichst verschiedenartigen 'Quellen', sollte sie als Plurale tantum aufgefaßt werden, als Ineinander und Gegeneinander

persönlichkeit ausgegangen werden, die innerhalb eines höfischen Normensystems lebt und Teile davon auch auf die Texte adaptiert. Das zeigt sich beispielsweise darin, daß bei der Darstellung bestimmter Rituale der Erzähler darauf hinweist, daß diese auf korrekte Art und Weise erfolgen.<sup>23</sup> "Die Erzählungen [gehen] von der Idealvorstellung beispielsweise eines Festes, eines Empfangs [...] oder eines Abschieds aus, dessen Teile schon vorher feststehen und vom Leser erwartet werden."<sup>24</sup> Dazu gehört auch die Darstellung des Gebarens der Figuren: "Somit ist die Gebarenschilderung nicht nur Beiwerk der Erzählung. Sie entspricht der Bedeutung, die das Gebaren für den mittelalterlichen Zeitgenossen hatte."<sup>25</sup> Es läßt sich festhalten, daß zur Rekonstruktion der Bewertung emotionalen Gebarens in der höfischen Kultur des Mittelalters auch literarische Quellen nicht nur geeignet, sondern geradezu notwendig sind, stellen diese doch selbst einen Teil höfischer Kultur dar.

"Innerhalb der Literatur bildet sich eine besondere Spezies der *ouillage mental* aus: Gattungen, Strukturschemata, Verlaufstypen, rhetorische Verfahren dienen zur Deutung und Aneignung von Welt. In den *loci communes* wird 'Welt' verfügbar gehalten und werden zugleich Muster

---

unterschiedlich integrierter Komplexe von Habitus, Verhaltensmustern, Werten und Normen, Welt- und Gesellschaftsbildern, ausdifferenziert in unterschiedlichen Gruppen und Typen von Texten und Zeichenordnungen."

<sup>23</sup> So beschreibt Gottfried beispielsweise die Taufe Tristans, indem er betont, daß sie *nâch cristenlichem sîte* vollzogen wird. (Tristan 2044).

<sup>24</sup> So schon Krämer (1984).

<sup>25</sup> Schubert (1991). S. 192. Besonders deutlich wird dies bei dem Vergleich eines literarischen Textes mit seiner Quelle, die möglicherweise aus einem anderen Kulturkreis stammt: Verschiedentlich erwähnen hier Dichter Gebarenformen von Figuren nicht, die in den Quellen auftreten, oder sie versuchen, für Verhalten eine Erklärung zu finden, das ihnen ungewöhnlich erscheint. Schubert (ebd., S. 50) verweist auf die Bedeutung der Quellenkritik: "In eine Untersuchung sind [...] immer die Quellen einzubeziehen, denn die Gebarenschilderung ist eine notwendige Auseinandersetzung mit der Schilderungsweise in der Quelle. Über diese fließen Gewohnheiten anderer Kulturbereiche ein, die in historischen Quellen für unseren Forschungsraum nicht belegt sind. [...] Leicht erkennbar sind natürlich Formen, die offensichtlich dem Zeitgenossen nicht verständlich waren: sie mußten schon im Text glossiert werden."

ihrer Erschließung und Entdeckung weitergegeben. In konventionalisierte *plots* der Heldenepik etwa gehen Annahmen über den (wirklichen oder wünschbaren) Lauf der Welt ein. In den Rollenspielen des Minnesangs werden Entwürfe höfischer Ordnung erprobt."<sup>26</sup>

Es ist also anzunehmen, daß die Darstellung und Bewertung des *lachsens* von Frauenfiguren innerhalb der literarischen Texte in engem Zusammenhang mit dem emotionalen Gebaren des weiblichen Publikums der Texte stand, so daß innerhalb der Texte möglicherweise Verhaltensnormen des *lachsens* entworfen wurden, die auch bei Hofe von Bedeutung waren.

Es läßt sich somit festhalten, daß die folgende Analyse des *lachsens* der *vrouwe* in Texten des Minnesangs und der Epik in verschiedenen Bereichen Möglichkeiten eröffnet: Es lassen sich hier Muster des *lachsens* Verhaltens ausmachen, die in den Texten wertend dargestellt und in Kontrast zueinander gesetzt werden. Für die Untersuchung der Verhaltensnormen von Frauen eignet sich emotionales Gebaren in besonderer Weise, weil es unter Umständen die einzige Aktionsmöglichkeit für die Protagonistinnen darstellt. Gerade das *lachen* ist als Gegenstand der Analyse besonders geeignet, weil sich in ihm ein Knotenpunkt menschlicher Emotionalität fassen läßt, da es - auch in den mhd. Texten - in den unterschiedlichsten kommunikativen Kontexten erscheint und dort eine Vielzahl von Bedeutungen haben kann. Eine Untersuchung des *lachsens* der *vrouwe* ermöglicht damit gleichzeitig auch eine recht differenzierte Analyse des Phänomens *lachen* in seinen Einzelaspekten. Da literarische Texte immer in Wechselwirkung mit der Gesellschaft stehen, für die sie geschrieben wurden, erlaubt die folgende Untersuchung darüber hinaus einen Blick auf Wertvorstellungen der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft, die auch in der Darstellung des *lachsens* der *vrouwe* deutlich werden.

---

<sup>26</sup> Müller (1986), S. 65.

## 1.2 Präzisierung des Untersuchungsgegenstandes

In der germanistischen Mediävistik finden sich nur wenige Arbeiten speziell zum *lachen* in mhd. Literatur, verschiedene Arbeiten dagegen zu den eng verwandten Bereichen von Komik oder Humor.<sup>27</sup> Diese Arbeiten behandeln vor allem die mhd. Epik, seltener dagegen den Minnesang. Dies ist daraus erklärbar, daß der begrenzte Handlungsrahmen des klassischen hohen Minnesangs nur vergleichsweise selten komische Textpassagen zuläßt. Komik erscheint erst im Rahmen späterer, schwankhafter Minnelieder wie beispielsweise derer Neidharts. Das *lachen* der *vrouwe* findet sich jedoch vor allem bei jenen Autoren des späten Minnesangs, für die es inhaltlich eine ähnliche Rolle spielt wie bei Walther, nämlich als Zeichen freundlichen Entgegenkommens. Es ist bei diesen Autoren nicht übermäßig häufig durch Komik ausgelöst.<sup>28</sup> Freundliches *lachen* ist in der Forschung bisher nicht berücksichtigt worden, wohl auch deshalb, weil die Autoren, bei denen es sich verstärkt nachweisen läßt, in erster Linie aufgrund ihrer formkünstlerischen Qualitäten in der germanistischen Mediävistik Beachtung gefunden haben.<sup>29</sup> Eine größere Zahl von Arbeiten behandelt dagegen *lachen* im Kontext epischer Werke, allerdings ebenfalls meistens im Zusam-

---

<sup>27</sup> Trotz des häufigen Auftretens des Wortes *lachen* in Minnesang und Epik fehlt bisher eine umfassende Untersuchung des *lachs* in mhd. Literatur. Allein Kremer hat 1961 eine Dissertation vorgelegt, die "Das Lachen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters" behandelt, dabei aber - schon aufgrund der Fülle der Belege - inhaltlich über eine thematische Gruppierung des Textmaterials nicht hinausgeht. Der erste Hauptteil der Arbeit, der eine Aufschlüsselung und Darbietung des Textmaterials leisten will, fehlt zudem. Ein vollständiges Exemplar von Kremers Arbeit, die für die vorliegende Arbeit von großem Wert gewesen wäre, ist auch am Germanistischen Seminar der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität Bonn nicht auffindbar, obgleich sich in den vorhandenen unvollständigen Exemplaren ein diesbezüglicher Vermerk findet.

<sup>28</sup> Das *lachen* der *vrouwe* wird in den im folgenden analysierten Texten des Minnesangs nur achtmal durch Komik ausgelöst. Für eine Auflistung der Belege siehe die Tabelle in Anhang 1.3.

<sup>29</sup> Siehe zur Forschungsproblematik in Bezug auf den späten Minnesang Kap. 4.6.2.

menhang mit Komik.<sup>30</sup> Hier handelt es sich um Einzeluntersuchungen, die sich auf vergleichsweise wenige Textstellen beschränken.<sup>31</sup> Im Gegensatz dazu untersucht die vorliegende Arbeit gattungsübergreifend eine vergleichsweise große Menge von Belegstellen des Wortes *lachen*, was es ermöglicht, die gesamte inhaltliche Spannbreite des *lachens* der *vrouwe* in den Texten des Minnesangs und der Epik in den Blick zu nehmen.

Schon das vorangegangene Kapitel hat deutlich gemacht, daß das Lachen neben der Komik eine Vielzahl von potentiellen Bedeutungen und Auslösern haben kann und in den unterschiedlichsten Kommunikationssituationen auftritt. Für den Untersuchungsbereich der vorliegenden Arbeit ist zudem wichtig, daß die Bedeutung des mhd. Wortes *lachen* wesentlich weiter ist als die des neuhochdeutschen 'lachen', beinhaltet es doch nicht nur '(lautes) lachen', sondern auch 'lächeln' und 'freundlich aussehen bzw. blicken'.<sup>32</sup> Das mittelhochdeutsche Wort umfaßt also ein noch breiteres Verhaltensspektrum als sein neuhochdeutscher Nachfolger, was sich insbesondere mit Bezug auf das *lachen* der *vrouwe* in den zu untersuchenden Texten als wichtig erweisen wird. Vor diesem Hintergrund wird es notwendig, den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit präzise abzugrenzen.

---

<sup>30</sup> Zu Komik im Minnesang vgl. z.B. schon Hamann (1889), später aber auch Heinen (1994). Schweikle (1982). Tomasek (1999b), S. 28.

<sup>31</sup> Viele dieser Arbeiten, die zum Teil auch das Textmaterial behandeln, das im folgenden analysiert wird, sind auch für die folgende Untersuchung von großem Wert. Vgl. neben der in den folgenden Analysekapiteln genannten Literatur vor allem Huber (1996). Kellermann (1999). Madsen (1970). Müller (1984). Spechtler (1994). Wehrli (1966), S.105-124. Wolf (1976).

<sup>32</sup> Vgl. auch das Lemma 'Lachen' in Lexer (1992). Eine lexikalische, diachrone Untersuchung des Wortes "Lachen" bietet Schläfer (1987). Vgl. auch Galler (1997). Gallers Arbeit untersucht "Lachen" und "Lächeln" im Neuhochdeutschen, geht aber auch kurz auf die mittelhochdeutschen Begriffe ein, wobei sie dem Phänomen des Lachens allerdings für diesen Zeitraum eine zu geringe Bedeutung zuweist.



Die Beantwortung der Grundfrage der Arbeit danach, wo das Wort *lachen* auftritt, erfordert zunächst die Erstellung eines Belegstellencorpus des Wortes *lachen* für die ausgewählten Texte.<sup>33</sup> Um die Homogenität der Arbeit nicht zu gefährden, bleibt sie auf das Wort *lachen* beschränkt. Zwar tritt im Mittelhochdeutschen, ähnlich wie im Neuhochdeutschen, eine Vielzahl von Synonymen für das Wort *lachen* auf. Diese werden jedoch in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt, da sie sich (wie fast alle Synonyme) in ihrer Bedeutung nur partiell mit dem Wort *lachen* überschneiden. Die Betrachtung all ihrer zusätzlichen Bedeutungen würde eine Verwässerung des Untersuchungsgegenstandes bedeuten, zumal dann, wenn auch Grenzfälle wie beispielsweise *grînen* mit einbezogen würden. Synonyme wie *smielen* oder *lecheln* finden jedoch dann Berücksichtigung, wenn sie in engem textlichen Zusammenhang mit *lachen* auftreten, so als Synonyme an einer Textstelle, oder wenn in einer Bearbeitung des gleichen Stoffes durch zwei Autoren in der gleichen Szene des Textes eines Autors das Wort *lachen*, in dem des anderen aber das Wort *lecheln*, *smielen* etc. gesetzt wird.<sup>34</sup>

Aufbauend auf dieser Untersuchungsbasis müssen verschiedene Fragen beantwortet werden. Zunächst ist es notwendig, die Darstellung und Funktion des *lachens* auf der Textebene näher zu analysieren. Die vorliegende Arbeit berücksichtigt allein solche Textstellen, an denen das Wort "*lachen*" erscheint; sie nimmt potentiell "*lach-trächtige*" Situationen wie Begrüßung oder freundschaftliches Gespräch nicht in den Blick, wenn die Texte dort nicht das Wort "*lachen*" aufweisen. Als literaturwissenschaftliche Arbeit hat sie keine andere Basis als den Wortlaut der Texte nach den verwendeten Ausgaben, auf die sie sich beruft. Es ist hier danach zu fragen, wie sich das *lachen* der *vrouwe* in den Themen- und Motivkomplex des jeweiligen Genres einordnet. Bei der Untersuchung der Einzeltexte ist herauszuarbeiten, wie es dar-

---

<sup>33</sup> Siehe dazu die Tabellen in den Anhängen 1 und 2.

<sup>34</sup> Diese Belegstellen werden jedoch in den Tabellen im Anhang nicht aufgeführt.

gestellt und eventuell kommentiert wird und ob es als textgliederndes Element, etwa als Reimwort oder als Leitmotiv, eine besondere Rolle spielt. Darüber hinaus ist seine Funktion innerhalb des Gesamtwerks der einzelnen Dichter sowie die wechselseitige Beeinflussung der verschiedenen Dichter zu analysieren. Erst eine detaillierte Untersuchung von Auftreten, Darstellung und Funktion des Wortes *lachen* innerhalb der Texte ermöglicht es, Aussagen über Normen des *lachens* der *vrouwe* zu machen, wie sie hier dargestellt werden.

Es wurde bereits darauf eingegangen, daß Frauenfiguren häufig allein die Möglichkeit bleibt, durch ihr emotionales Gebaren Situationen zu kommentieren, daß also gerade eine Untersuchung der Emotionsäußerungen von Frauen Aufschluß geben kann über Normen weiblichen Verhaltens. Das *lachen* von männlichen Protagonisten wird dagegen im folgenden nur dann berücksichtigt, wenn es sich an Frauen richtet oder wenn es durch ihr Verhalten ausgelöst wurde. Für den Minnesang bedeutet dies, daß fast alle Belegstellen des Wortes *lachen* mit einbezogen werden, da es sich hier größtenteils um das *lachen* der Minnedame handelt, auf das in einigen Fällen der Werbende mit *lachen* reagiert.<sup>35</sup> In der Epik dagegen fällt ein Teil der Belege weg, da hier verschiedentlich Situationen geschildert werden, in denen sich das *lachen* von Männern auf Männer bzw. auf ihr Verhalten bezieht.<sup>36</sup>

Die Tatsache, daß sich im Phänomen des Lachens ein Knotenpunkt menschlicher Emotionalität fassen läßt, impliziert gleichzeitig, daß die Komik nur einen Teilbereich des Lachens ausmacht. Daher ist auch die folgende Analyse des *lachens* nicht gleichzusetzen mit einer Untersuchung des Phänomens der Komik. Komische Textpassagen finden nur dann Berücksichtigung, wenn in ihnen das *lachen* von Figuren des Textes erscheint. Es geht allein um das *lachen* der Figuren im Text,

---

<sup>35</sup> Zusätzlich wird jedoch kurz auch das *lachen* des Sänger-Ichs untersucht werden. Siehe dazu Kap. 4.5.

<sup>36</sup> Siehe jedoch zu einem Vergleich des *lachens* männlicher und weiblicher Protagonisten Kap. 6.2.

nicht um das Lachen von Rezipienten über potentiell komische Textstellen.<sup>37</sup>

Es läßt sich also festhalten, daß die vorliegende Arbeit ihren Untersuchungsgegenstand in folgender Weise präzisiert: Sie berücksichtigt in erster Linie das Wort *lachen*, Synonyme wie *smielen* oder *lecheln* dagegen nur in Ausnahmefällen. Darüber hinaus behandelt sie in erster Linie das *lachen* von Frauenfiguren in verschiedenen Texten des Minnesangs und der Epik, das von männlichen Protagonisten dagegen nur dann, wenn es im Zusammenhang mit Frauenfiguren steht. Nicht berücksichtigt wird dagegen das Lachen von Rezipienten der Texte über potentiell komische Textstellen, an denen das Wort *lachen* keine Erwähnung findet. Auch andere potentiell lach-trächtige Situationen, an denen ein *lachen* der Protagonisten nicht ausdrücklich genannt ist, können nicht Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sein. Die folgende Untersuchung hat sich somit die Aufgabe gestellt, unter besonderer Berücksichtigung des weiblichen Personals das gesamte Spektrum von *lachen* von fröhlicher Zustimmung über feindselige Ablehnung bis hin zum *lachen* angesichts von Wahnsinn und Tod zu analysieren und zu interpretieren.

### 1.3 Zur Auswahl des Textcorpus

Als Untersuchungsmaterial für die folgende Textanalyse eignen sich vor allem solche Werke, in denen das Wort *lachen* möglichst häufig auftritt und in denen darüber hinaus in erster Linie Frauenfiguren *lachen* oder das *lachen* männlicher Protagonisten durch Frauen ausgelöst bzw. auf diese bezogen ist. Innerhalb der Gattung des Minnesangs findet sich eine Vielzahl von Dichtern, bei denen das Wort *lachen* nur

---

<sup>37</sup> Freilich kann die Komik einer Textstelle neben dem *lachen* der Protagonisten auch ein Lachen des Publikums hervorrufen; verschiedentlich weisen Textstellen aber auch komische Merkmale auf, denen kontrastiv ein Nicht-*lachen* der Protagonisten gegenübergestellt wird, so daß das Verhalten des Publikums im Gegensatz steht zu dem der Protagonisten im Text. Solche Belege, an denen das Wort *lachen* erscheint, werden im folgenden auch unter dem Aspekt der Komik analysiert. Siehe dazu Kap. 5.2.2 und 5.3.2.

vereinzelt erscheint. Es hat sich hier als sinnvoll erwiesen, die Bedingung zu stellen, daß sich innerhalb der überlieferten Lieder eines Dichters mindestens fünf Belege für das *lachen* der *vrouwe* nachweisen lassen müssen, damit dieser in der Untersuchung näher berücksichtigt wird.<sup>38</sup> Im Bereich des Minnesangs werden somit im Rahmen der vorliegenden Arbeit die Lieder von 15 Dichtern aufgenommen:<sup>39</sup> Neben Heinrich von Morungen<sup>40</sup> und Walther von der Vogelweide<sup>41</sup> sind dies Ulrich von Winterstetten (KLD), Gottfried von Neifen (KLD), Rudolf von Rotenburg (KLD), der Düring (KLD), Heinrich Hetzbold von Weissensee (KLD), der Tugendhafte Schreiber (KLD), Ulrich von Liechtenstein (KLD), Kraft von Toggenburg (SM)<sup>42</sup>, Ulrich von Singenberg (SM), Konrad von Landeck (SM) und der von Trostberg (SM). Insgesamt lassen sich im Werk dieser Dichter ca. 210 Belege des Wor-

---

<sup>38</sup> Nicht aufgenommen wurde daher beispielsweise Walther von Mezze, bei dem *lachen* fünfmal erscheint (KLD, Walther von Mezze, Lied Ia, 10; Lied III, 2,6; Lied VI, 1,5, 1,6; Lied VII, 1,4), es sich aber nur in zwei Fällen auf das *lachen* der *vrouwe* bezieht. Fälle wie dieser werden in der folgenden Untersuchung nicht berücksichtigt. Auch die Lieder Neidharts fallen für die Betrachtung aus, da ein *lachen* der *vrouwe* innerhalb der 10 Belege des Wortes *lachen*, die sich bei diesem Dichter nachweisen lassen (SL 13,VI,8; SL 17,II,1; SL 28,V,2; WL 1,II,1; WL 2,II,2; WL 8,V,4; WL 19,VI,2; WL 23,VIII,10; WL 27,III,5; WL 32,VII,9), nur an einer Stelle auftritt (WL 23,VIII,10). Vgl. Wießner (1984). Vgl. dazu auch: Bennewitz-Behr (1984). Tatsächlich ist das Wort *lachen* bei Neidhart meist negativ konnotiert. Dies ist bemerkenswert, weil Neidhart verschiedene Elemente des "klassischen" Minnesangs, so auch den Frauenpreis, aufgreift und verfremdet. Vgl. dazu u.a. Schweikle (1990). S. 105-122. Eine Begründung dafür, daß das *lachen* der *vrouwe* nicht ironisiert, sondern eher ignoriert wird, liegt möglicherweise darin, daß es erst bei Zeitgenossen Neidharts, die der "klassischen" Linie und insbesondere auch Walther folgen, mehr und mehr zum festen Bestandteil des Frauenpreises im Minnesangs wird (siehe dazu auch Kap. 4.6.2 ), Neidhart sich aber verstärkt mit seinen Vorgängern auseinandersetzt.

<sup>39</sup> Für eine Auflistung der einzelnen Belege siehe die Tabellen im Anhang 1.2.

<sup>40</sup> Vgl. für Morungen: MF. Für eine Eruierung der Belege in MF vgl. Heffner / Petersen (1942).

<sup>41</sup> Vgl. zur Eruierung der Belege bei Walther Hornig (1979). Heffner / Lehmann (1950).

<sup>42</sup> Vgl. zur Eruierung der Belege in SM Janssen (1984).

tes *lachen* ausmachen.<sup>43</sup> Innerhalb des Gesamtwerkes der Dichter ist das Wort *lachen* von unterschiedlicher Bedeutung, da es bei einigen Minnesängern nur mit relativ wenigen Belegen, bei anderen dagegen recht häufig auftritt. Die vergleichsweise kleine Menge der Belege ist in einigen Fällen mit der geringen Anzahl der überlieferten Lieder zu erklären, so bei Kraft von Toggenburg (7 Lieder mit 7 Belegen). Bei einigen dieser Dichter findet sich zudem ein Großteil der Belege in einem einzigen Lied, so beispielsweise bei dem von Trostberg, bei dem vier der sechs überlieferten Belege in Lied III nachweisbar sind.<sup>44</sup> Bei anderen Minnesängern tritt das Wort *lachen* dagegen in auffälliger Weise gehäuft auf, so bei Gottfried von Neifen (51 Lieder mit 46 Belegen) oder Ulrich von Winterstetten (27 Belege in 40 Liedern und 5 Leichs). Die folgende Untersuchung muß eine ihrer Aufgaben darin sehen, diese unterschiedliche Verteilung der Belegstellen zu berücksichtigen und, wenn möglich, zu deuten. Darüber hinaus hat sie auf die Tatsache einzugehen, daß ein Großteil der Belegstellen für das Wort *lachen* auf Lieder des späten Minnesangs fällt, die inhaltlich in der Nachfolge Walthers stehen. Auf die Bedeutung Walthers in diesem Zusammenhang wird im folgenden ebenfalls noch näher einzugehen sein.<sup>45</sup>

Bei der Auswahl der epischen Texte müssen noch zusätzliche Kriterien berücksichtigt werden, was mit den unterschiedlichen inhaltlichen Voraussetzungen der beiden Gattungen zusammenhängt. Im Vergleich zur Epik tritt *lachen* im Minnesang in einem wesentlich eingeschränkteren Handlungskontext auf, thematisiert diese Gattung doch immer verschiedene Momente der Werbung, die in der Regel aus der Position eines Sänger-Ichs geschildert werden, wie beispielsweise den der Klage über die abweisende Haltung der *vrouwe* oder den Preis der Umworbe-

---

<sup>43</sup> Vereinzelt Belege anderer Dichter werden jedoch verschiedentlich am Rande miteinbezogen.

<sup>44</sup> Siehe zu diesen Angaben Anhang 1.2.

<sup>45</sup> Siehe dazu Kap. 4.1.

nen. Daraus ergibt sich, daß hier auch nur wenige Akteure an der Kommunikationssituation beteiligt sind, in der sich *lachen* nachweisen läßt: Meist beschreibt das Ich der Texte, der Minnende, die Wirkung, die das *lachen* der *vrouwe* auf ihn hat. Die Epik zeigt dagegen männliche und weibliche Protagonisten in einer Vielzahl von Rollen, da diese Gattung nicht allein die Werbungssituation, sondern verschiedene Schicksale ihrer Protagonisten schildert. Ein weiterer Unterschied gegenüber dem Minnesang besteht darin, daß das *lachen* der unterschiedlichen Figuren in der Epik häufig nicht explizit kommentiert und bewertet wird. Minnesang und Epik kontextualisieren *lachen* folglich in unterschiedlicher Weise: Sind es im Minnesang vor allem verschiedene Reflexionen über *lachen*, die in immer ähnlichem Handlungskontext erscheinen, zeigen sich in der Epik in erster Linie unterschiedliche Situationen, in denen *lachen* auftritt. Eine Analyse des *lachens* in der Epik muß daher immer die jeweilige Handlungssituation, in der das Wort erscheint, erläuternd miteinbeziehen. Um den Rahmen der folgenden Untersuchung nicht zu sprengen, wird es daher notwendig, unter den zahlreichen Romanen des Mittelhochdeutschen eine repräsentative Auswahl zu treffen.

Auch hier gilt zunächst das Kriterium, daß epische Texte nur dann berücksichtigt werden können, wenn sich in ihnen das *lachen* der *vrouwe* mindestens fünfmal nachweisen läßt. Zahlreiche Belegstellen des Wortes *lachen* finden sich in einzelnen Werken, die bereits zur Zeit des Hohen Minnesangs entstanden, so beispielsweise im 'Parzival'<sup>46</sup> (41 Belege, von denen 27 das *lachen* der *vrouwe* darstellen) und in Gottfrieds 'Tristan'<sup>47</sup> (31 Belege, von denen 9 das *lachen* der *vrouwe* darstellen). Gehäuft tritt das Wort *lachen* aber auch in verschiedenen

---

<sup>46</sup> Zur Eruiierung der Belege im 'Parzival' vgl. Hall (1990).

<sup>47</sup> Vgl. zur Eruiierung der Belege im 'Tristan' Hall (1993). Ergänzend werden hier die Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg herangezogen, die insbesondere durch ihre Darstellung der Isolde-Weißhand-Figur in der Episode des 'kühnen Wassers' von Interesse sind. Vgl. Ul: Tr, H: Tr.

späteren Texten der Epik auf, so in der 'Kudrun'<sup>48</sup> (8 von 17 Belegen stellen das *lachen* der *vrouwe* dar) und in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst'<sup>49</sup> (35 Belege, von denen 22 das *lachen* der *vrouwe* darstellen). Es zeigt sich, daß *lachen* in einer Vielzahl von Genres mhd. höfischer Epik gehäuft vorkommt: Neben dem Artusroman, der durch 'Erec', 'Parzival' und die Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türlenheim und Heinrichs von Freiberg vertreten ist, werden auch der höfische Roman mit dem 'Tristan' und darüber hinaus die Heldenepik mit der 'Kudrun'<sup>50</sup> berücksichtigt.<sup>51</sup>

Bei der Auswahl der Romane spielt darüber hinaus eine Rolle, daß innerhalb der mhd. Epik ein möglichst breiter zeitlicher Rahmen abgedeckt wird. Die vorliegende Arbeit berücksichtigt daher auch Hartmanns von Aue 'Erec',<sup>52</sup> der um 1185 datiert wird,<sup>53</sup> handelt es sich bei ihm doch um den ersten bekannten deutschsprachigen Artusroman,<sup>54</sup> obgleich sich hier bei den insgesamt neun Belegen nur vier Belege des *lachsens* der *vrouwe* finden. Die zeitliche Spannbreite der untersuchten Texte geht bis zu Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst', dessen Entstehungszeit in die Zeit um 1255 fällt<sup>55</sup> und umgreift auch die Tristan-Fortsetzung Heinrichs von Freiberg, die um 1285/90 datiert wird.<sup>56</sup> Eine Analyse der Texte muß daher auch die Frage beantworten,

---

<sup>48</sup> Vgl. zur Eruierung der Belege in der 'Kudrun' Schmidt (1994).

<sup>49</sup> Vgl. zur Eruierung der Belege im 'Frauendienst' Schmidt (1980).

<sup>50</sup> Siehe dazu Kap. 5.3.4. Das 'Nibelungenlied' muß für eine Betrachtung dagegen ausfallen, da sich innerhalb der sieben Belege des Wortes '*lachen*' (447, 521, 709, 940, 1166, 1646, 1716) nur ein Nachweis des *lachsens* der *vrouwe* (447) findet.

<sup>51</sup> Einen Sonderfall stellt dagegen Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' dar, in dem sich Elemente verschiedener Gattungen finden und zudem Minnesang und Epik eng miteinander verflochten sind. Siehe dazu Kap. 4.2.3.3.

<sup>52</sup> Er. Vgl. zur Eruierung der Belege im 'Erec' Boggs (1979).

<sup>53</sup> Vgl. Cramer (1995), S. 444.

<sup>54</sup> Vgl. Ruh (1967), Wapnewski (1969).

<sup>55</sup> Vgl. Spechtler (1987), S. 189-217.

<sup>56</sup> Vgl. Steinhoff (1981).

ob und wie sich Auftreten und Funktion des Wortes *lachen* innerhalb dieser Zeitspanne verändern.<sup>57</sup>

Insgesamt umfaßt das Corpus der epischen Texte sieben Werke, die näher untersucht werden. Der breitere Handlungskontext der Epik zeigt wesentlich häufiger als der des Minnesangs auch *lachen* männlicher Protagonisten. Von den 149 Belegen, die hier eruiert werden können, beziehen sich 79 auf das *lachen* der *vrouwe*. Das Textcorpus der vorliegenden Untersuchung umfaßt somit die Lieder von 15 Sängern und sieben epische Werke. Die Gesamtzahl der Belegstellen des Wortes *lachen* beläuft sich auf ca. 360, von denen ca. 260 das *lachen* der *vrouwe* darstellen.

## 1.4 Zum Vorgehen

Die folgende Untersuchung gliedert sich in sechs Teile. Nach dem ersten Teil, der Einleitung, erfolgt im zweiten Teil die Einordnung des Analysegegenstandes "*lachen*" in den Forschungskontext. Es wird davon ausgegangen, daß eine Untersuchung des *lachs* der *vrouwe* eine Betrachtung des Phänomens "Lachen" mit seinen unterschiedlichen bedeutungsmäßigen Facetten voraussetzt. Darüber hinaus ist es notwendig, seine Bedeutung speziell im mittelalterlichen höfischen Kontext zu untersuchen. Einer Einführung in verschiedene Arbeiten zum Phänomen des Lachs folgt daher im zweiten Teil eine Darstellung der Forschung zum Lachen im kulturellen Kontext der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft.

Der dritte Teil stellt das Zugriffsinstrumentarium vor, dessen Entwicklung sich aus der Problematik des Untersuchungsgegenstandes ergibt. Schon in der Erläuterung der Auswahl des Textcorpus ist deutlich geworden, daß eine Vielzahl von Belegen des Wortes *lachen* in Minnesang und Epik zu untersuchen ist. Bestätigt dies noch einmal die Berechtigung der folgenden Textanalyse, so liegt hier gleichzeitig auch ein Problem der Arbeit, da sich die Frage stellt, wie eine systematische

---

<sup>57</sup> Siehe dazu Kap. 5.4.



Untersuchung des *lachens* bei dieser Belegfülle überhaupt möglich ist, die darüber hinaus noch einer Vielzahl von Einzeltexten aus verschiedenen Gattungen entstammt, in denen das *lachen* in unterschiedlicher Weise kontextualisiert wird. Eine Lektüre der Texte macht jedoch deutlich, daß sich hier, wie bereits erwähnt, verschiedene Verhaltensmuster des *lachens* ausmachen lassen, die zueinander in Kontrast stehen. Davon ausgehend wird es möglich, unter Zuhilfenahme der zuvor vorgestellten Arbeiten zum Themenkomplex des Lachens ein Instrumentarium zu entwickeln, innerhalb dessen die Belege text- und gattungsübergreifend nach drei **Grundmustern des *lachens*** gruppiert werden. Die Analyse der Texte entlang der Grundmuster des *lachens* läßt verschiedene Verhaltensregeln bezüglich des *lachens* hervortreten, die teilweise allein im Rahmen eines Grundmusters, zum Teil aber auch grundmusterübergreifend Gültigkeit haben. Diese werden im folgenden als **Spielregeln des *lachens*** bezeichnet.

Der vierte und fünfte Teil der Arbeit analysiert die Texte des Minnesangs und der Epik. Trotz des gattungsübergreifenden Ansatzes werden Minnesang und Epik zunächst getrennt behandelt, um die Übersichtlichkeit zu wahren. Im Anschluß an die gattungsinterne Analyse erfolgt dann in einem sechsten Teil ein Vergleich von Minnesang und Epik. Schon die gattungsinterne Analyse orientiert sich aber an den gattungsübergreifenden Kategorien der Grundmuster.

Im vierten Teil der Arbeit finden die Texte des Minnesangs in mehreren Schritten nähere Betrachtung: Auf die allgemeine Darstellung eines Grundmusters folgt jeweils die Modellanalyse eines einzelnen Liedes. Im Anschluß daran werden Auftreten und Funktion des Wortes *lachen* im Kontext des Oeuvres des jeweiligen Dichters dargestellt. Zum Abschluß der Analyse der drei Grundmuster wird ihre jeweilige Bedeutung für den Minnesang zusammengefaßt, wobei insbesondere auf ihre Bewertung innerhalb der Texte eingegangen wird. Die epischen Texte werden im fünften Arbeitsteil in ähnlicher Weise analysiert: An die allgemeine Darstellung eines Grundmusters schließt sich die nähere Interpretation einzelner Textstellen an, um dann die jeweilige Textstelle

in den Kontext des Gesamtwerkes zu stellen, in dem sie erscheint und die Bedeutung und Bewertung der jeweiligen Grundmuster in der Epik zu diskutieren. Diese einheitliche Grundstruktur erleichtert wegen ihrer Übersichtlichkeit den Vergleich der Genres und der Grundmuster untereinander. Der sechste Teil vergleicht schließlich resümierend die Untersuchungsergebnisse aus Minnesang und Epik, indem er text- und gattungsübergreifende Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede aufzeigt. Hier wird es schließlich möglich, gattungsübergreifende Aussagen zur Funktion des *lachens* zu machen, indem seine Darstellung und Bewertung innerhalb der drei Grundmuster zusammengefaßt wird. Für eine bessere Übersicht der Belegstellen finden sich in den Anhängen 1 und 2 systematische Darstellungen.

## **2. Zur Einordnung der Arbeit in den Kontext der 'Lach-Forschung'**

Lachen tritt in allen bekannten menschlichen Gesellschaften auf, wird in unterschiedlicher Umgebung aber verschieden beurteilt. Das *lachen*, das in mhd. Texten dargestellt wird, kann deshalb nicht ohne weiteres gleichgesetzt werden mit dem Lach-Verhalten anderer Epochen, Sprachen oder Kulturen. Im vorangehenden Kapitel wurde bereits auf die Notwendigkeit verwiesen, die Texte, die im folgenden untersucht werden, in ihren kulturellen Kontext einzubetten, vor einer Analyse des *lachens* der *vrouwe* in Minnesang und Epik also speziell Untersuchungen zum Phänomen des Lachens im Mittelalter in den Blick zu nehmen, um anachronistische Fehlschlüsse zu vermeiden.

Eine Einordnung der vorliegenden literaturwissenschaftlichen Arbeit in den Kontext der Lach-Forschung macht deutlich, welche Aufgaben sie hier erfüllen kann. Gleichzeitig ergibt sich dadurch die Möglichkeit, Anhaltspunkte zum Phänomen des *lachens* selbst in seiner Vielfalt und Vieldeutigkeit zu gewinnen. Um die Beurteilung des *lachens* in den mhd. Texten zu verstehen, ist es auch notwendig, das Phänomen des Lachens als solches zu betrachten, also danach zu fragen, wie Lachen zustande kommt. Innerhalb des breiten Feldes der Forschung zum Lachen sind daher für diese Untersuchung auch solche Ansätze von Interesse, die das Lachen als allgemein menschliches, überzeitliches Phänomen betrachten. Diese Arbeiten zeigen die inhaltliche Spannweite des Lachens auf, die sich auch in seiner Darstellung in den mhd. Texten widerspiegelt, und bieten gleichzeitig Erklärungsmuster für das Entstehen des Lachens in unterschiedlichen Situationen.

### **2.1 Zum interdisziplinären Feld der 'Lach-Forschung'**

In der Untersuchung des Lachens überschneidet sich eine Vielzahl von Disziplinen, die sich aus unterschiedlicher Perspektive die Betrachtung des Menschen zur Aufgabe gemacht haben. Hier treffen sich Natur-,

Geistes- und Gesellschaftswissenschaften in dem Bemühen um ein Phänomen, das sich doch, wie immer wieder betont wird, in seiner Vieldeutigkeit einer klaren Definition zu entziehen scheint.<sup>1</sup> Gerade dies aber macht offensichtlich den Reiz des Lachens aus. Tatsächlich sind in vielen Beiträgen Ansatzpunkte unterschiedlicher Fachrichtungen so eng miteinander verknüpft, daß einzelne Arbeiten häufig keiner Disziplin mehr eindeutig zuzuordnen ist, so daß es sinnvoll erscheint, vom interdisziplinären Feld einer 'Lach-Forschung' zu sprechen. Es ist aber möglich, innerhalb der Lach-Forschung vier Perspektiven zu unterscheiden: So untersuchen unterschiedliche Arbeiten philosophische, psycho-physische, soziale und sprachlich-kommunikative Aspekte des Lachens.<sup>2</sup>

Die Philosophie<sup>3</sup> spielt insofern eine übergeordnete Rolle, als sie die einzige Disziplin darstellt, die versucht, die Frage "Was ist Lachen?" in ihrem ganzen Umfang zu beantworten, sich dem Phänomen also in seiner Gesamtheit zu nähern und es möglichst genau zu bestimmen. Alle anderen Disziplinen versuchen dagegen, Teilaspekte des Forschungsgegenstandes aus ihrer spezifischen Perspektive zu thematisieren. Psycho-physische Aspekte des Lachens, also die Vorgänge, die

---

<sup>1</sup> Bergson (1972), S. 11.: "Was bedeutet das Lachen? Was steckt hinter dem Lächerlichen? [...] Seit Aristoteles haben sich die größten Denker in dieses kleine Problem vertieft, und doch entzieht es sich jedem, der es fassen will, es gleitet davon, verschwindet, taucht wieder auf: eine einzige spitzbübische Herausforderung an die philosophische Spekulation."

<sup>2</sup> Eine solche Unterteilung ist freilich nicht die einzig mögliche. Auch ist die Anzahl der hier genannten Disziplinen sicherlich noch erweiterbar, beispielsweise durch die Kunstgeschichte. Hier kann es jedoch nur darum gehen, die Spannbreite der Lachforschung ansatzweise zu skizzieren und vor allem solche Einzelaspekte zu nennen und zu verorten, die später noch aufgegriffen und näher diskutiert werden. Vgl. für einen umfassenderen Forschungsüberblick die Unterscheidung verschiedener Forschungsbereiche in der extensiven Bibliographie im Anschluß an Zijdervelds Studie über Humor und Lachen: Zijderveld (1983).

<sup>3</sup> Vgl. zu verschiedenen philosophischen Ansätzen ausführlich Hartmann (1998). Eine knappere, übersichtliche Einführung bietet: Berger (1998). Darin: Kap. 2: Philosophien des Komischen und die Komödie der Philosophie. S. 19-45.

während des Lachens physisch und mental ablaufen und durch dieses bewirkt werden, analysiert beispielsweise die Medizin, häufig zusammen mit der Psychologie<sup>4</sup>, ebenso wie die Biologie.<sup>5</sup> Soziologie,<sup>6</sup> Eth

---

<sup>4</sup> Die Psychologie stellt sich etwa die Frage, welche Rolle das Lachen für die Gesundheit der menschlichen Psyche spielt. Lachen wurde schon in medizinischen Abhandlungen der Antike und der Renaissance als gesundheitsförderndes Mittel hervorgehoben. Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise Link-Heer (1999). Weinrich (1976). Vgl. zur sozialen und psychologischen Notwendigkeit des Lachens in der modernen Gesellschaft: Ekmann (1984). Vgl. allgemein zum Thema Lachen in der Psychologie und Psychoanalyse die Angaben in der Bibliographie von Zijderveld (1983), Teil A, III: Psychology and Psychoanalysis. S. 68-74 und Teil B, VII: Mental Health. S. 93-97. Die bekanntesten Arbeiten der Psychologie über das Lachen im Zusammenhang mit Komik sind sicher Freuds Untersuchungen über den Witz und seine Beziehung zum Unbewußten bzw. über den Humor: Freud (1996). Für die folgende Textanalyse sind Freuds Untersuchungen jedoch nicht von Interesse, da sie sich in erster Linie mit Lachen beschäftigt, das durch aggressiven Humor und hier insbesondere durch die Pointen von Witzen, hervorgerufen ist. Diese Form des Lachens findet sich im Zusammenhang mit Frauenfiguren in den Texten, die im folgenden betrachtet werden, nur in einem Einzelfall (vgl. Fd 133,6-134,1). Siehe zur Untersuchung dieser Belegstelle Kap. 4.2.3.3.

<sup>5</sup> So stellt die Biologie den - ursprünglich philosophischen - Leitsatz vom Lachen als spezifisch menschlicher Eigenschaft mehr und mehr in Frage, indem sie nachweist, daß auch bei Primaten diese Verhaltensweise in Erscheinung tritt. Vgl. Vogel (1989). Kamper / Wulf (1986). Die Biologie fragt nach der Rolle des Lachens in der menschlichen Evolution (vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise Fry (1977)), aber gemeinsam mit der Psychologie auch nach der in der menschlichen Entwicklung vom Säugling zum Erwachsenen. Vgl. Vogel (1989), S. 191-204 und Grotjahn (1974) Darin: Kap. 3: Die Entwicklung des Sinns für Humor. S. 60-70. Wulf (1986). Vgl. auch die Bibliographie bei Zijderveld (1983). Darin Teil A, IX: Children. S. 96-98.

<sup>6</sup> Die Soziologie untersucht beispielsweise Lachen als Spiel mit Werten, die innerhalb einer sozialen Gruppe Gültigkeit haben, aber auch den Einfluß des Lachens auf die Beziehungen innerhalb einer Gruppe und zwischen verschiedenen Gruppen. Vgl. z.B. neben Ekmann (1984) Kane (1977). Pollio (1977). So kann das Lachen über andere diese aus der Gruppe ausschließen und gleichzeitig einen stärkeren Gruppensammenhalt herstellen. Vgl. Dupréel (1928). Freundliches Lachen kann den Kontakt zwischen Einzelpersonen oder Gruppen vereinfachen. Tatsächlich bestehen nach Aussagen soziologischer Forschungen zwischen bestimmten Mitgliedern sozialer Gruppen sogenannte "joking relationships", in denen sich die Kommunikationspartner meist lachend begegnen. Vgl. dazu z.B. Fine (1983). Vgl. ergänzend auch die Literatur in Zijdervelds (1983) Bibliographie unter Teil A, II: Sociology, S. 66-68 und unter Teil B, V: Group Solidarity and Social Control. S. 86-87. Gemeinsames Lachen kann auch zur Entspannung in einer Gruppe dienen: Nicht selten ist

nologie,<sup>7</sup> Geschichte und Theologie<sup>8</sup> widmen sich hingegen sozialen Aspekten des Lachens, seiner Rolle in unterschiedlichen Gesellschaften und zu verschiedenen Zeiten. Sprachlich-kommunikative Aspekte, die Rolle des Lachens im Gespräch und in Texten, werden außerdem verstärkt von Sprach-<sup>9</sup> und Literaturwissenschaft<sup>10</sup> untersucht. Einen Sonderfall bilden in diesem Zusammenhang die Gender-Studies, deren Interessengebiet Lachen im Zusammenhang mit männlich oder weiblich geprägten Sozialstrukturen und auch mit geschlechtsspezifischem Kommunikationsverhalten ist.<sup>11</sup>

Diese Aufgliederung der Lach-Forschung in die philosophische Betrachtung des Lachens und die seiner psycho-physischen, sozialen und sprachlich-kommunikativen Aspekte kann freilich nicht mehr als ein Hilfskonstrukt bleiben, überschneiden sich die verschiedenen Richtungen doch ständig. So wie die Philosophie der gedanklichen Zugänge aller anderen Disziplinen bedarf, greifen diese auch immer wieder auf philosophische Ansätze zurück, die durch den Versuch einer näheren Definition den zunächst unzugänglich erscheinenden Bereich ver-

---

innerhalb einer Gesellschaft bestimmten Personen die Rolle eines Komödianten zugewiesen, der - möglicherweise im Spiel mit anerkannten gesellschaftlichen Werten - Lachen auslösen soll.

<sup>7</sup> Vgl. z.B. Ramondt (1962). Pfeleiderer (1986), S. 338-351. Vgl. auch die in Zijdervelds (1983) angegebene Literatur unter Teil B, IV: Ethnicity. S. 83-86.

<sup>8</sup> Vgl. zur Geschichte und Theologie die folgenden Kap. 2.4.1 und 2.4.2.

<sup>9</sup> Die Sprachwissenschaft betrachtet vor allem zwei Probleme: Zum einen analysiert sie, was Menschen in einer Kommunikationssituation zum Lachen bringt, so beispielsweise sprachliche Strukturen wie Komik, Humor oder Ironie. Vgl. dazu z.B. Raskin (1985). Fietz (1996). Bausinger (1987). Stempel (1976). Zum anderen betrachtet sie aber auch das Wortfeld 'Lachen' selbst, was eine genauere begriffliche Abgrenzung von Komik, Humor etc. ermöglicht. Vgl. Schläfer (1987). Darüber hinaus nimmt die Sprachwissenschaft auch sprachhistorische Veränderungen des Wortes Lachen in den Blick. Vgl. dazu Kap. 1.2.

<sup>10</sup> Vgl. dazu die Literatur in den folgenden Analysekapiteln.

<sup>11</sup> Gerade im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit, die sich speziell mit dem Lach-Verhalten weiblicher Protagonisten beschäftigt, sind gender-studies von Interesse. Eine Kombination mit Lach-Forschung erscheint gerade in neueren Arbeiten immer häufiger. Siehe dazu Kap. 6.2.

ständlicher machen. Auch einige der Disziplinen, die unterschiedliche Aspekte des Lachens betrachten, ergänzen und überschneiden sich - so beispielsweise Sprachwissenschaft und Soziologie bei der Analyse einer lach-erregenden Situation in einer sozialen Gruppe.

In verschiedenen Bereichen der Lach-Forschung finden sich für die vorliegende Analyse wichtige Ansatzpunkte. Neben Arbeiten der germanistischen Mediävistik zieht die folgende Untersuchung solche aus den Bereichen der Philosophie, der Soziologie und der Geschichte heran, die das Phänomen des Lachens als überzeitliches, allgemein menschliches Charakteristikum beleuchten, aber auch auf seine spezielle Bedeutung in der mittelalterlichen höfischen Kultur näher eingehen.

## **2.2 Lachen und Lächeln als anthropologische Phänomene – der Ansatz Helmuth Plessners**

Innerhalb der Vielfalt der Disziplinen, die aus ihrer jeweiligen Perspektive einen Beitrag zur Lach-Forschung leisten, fällt auf, daß verschiedene Arbeiten z.B. aus dem Bereich der Soziologie oder der Biologie nicht das Phänomen des Lachens selbst in den Vordergrund stellen, sondern seine Anlässe oder seine Funktion in bestimmten Kontexten. Ein Problem dieser - an sich notwendigen - Betrachtung von Einzelaspekten besteht darin, daß diese häufig mit dem Lachen selbst gleichgesetzt werden, etwa Lachen mit Komik. Um jedoch der Darstellung des *lachens* in mhd. Texten gerecht werden zu können, ist es notwendig, den gesamten inhaltlichen Umfang des Lachens in den Blick zu nehmen.

Im Rahmen seiner philosophischen Anthropologie hat Helmuth Plessner<sup>12</sup> den Versuch unternommen, zunächst das Phänomen 'Lachen' selbst und anschließend den gesamten Umfang seiner Anlässe systema-

---

<sup>12</sup> Plessner (1950). Neben Max Scheler ist Helmuth Plessner einer der Begründer der neueren philosophischen Anthropologie. Plessner sieht in der philosophischen Anthropologie eine integrative Disziplin, die die Untersuchungen verschiedener anderer Wissenschaften über Eigenschaften und Leistung des Menschen in sich vereint.

tisch zu erfassen. Das Lächeln wird bei ihm als kontrastive Verhaltensweise separat betrachtet.<sup>13</sup> Auch Plessner hat die eingeschränkte Perspektive von Untersuchungen über das Lachen, aber auch über das Weinen kritisiert.<sup>14</sup> Er versucht, diese Problematik durch einen Zugriff zu bewältigen, in dem Lachen (und auch Weinen) als spezifisch menschliche Ausdrucksformen betrachtet werden:

"Lachen und Weinen als Ausdrucksformen betrachten heißt, vom Menschen als Ganzem ausgehen, nicht von Partikularem, das sich quasi selbständig aus dem Ganzen loslösen läßt wie Körper, Geist, Seele, Sozialverband. Als Ganzer ist uns der Mensch, d.h. der Mitmensch, und wir uns selber zugänglich im Konnex des Verhaltens, des Umgangs mit unseresgleichen und der Umwelt. In diesem Konnex leben wir, von ihm leben wir, es ist die (geschichtlich freilich variabel geformte) Basis aller Erfahrung. Ausdrucksformen sind demnach Formen des Verhaltens zu anderen, zu sich, zu Dingen und Ereignissen, zu allem, was Menschen begegnen kann."<sup>15</sup>

Diese universelle Betrachtungsweise des Lachens und des Lächelns als menschliche Ausdrucksformen macht den Ansatz Plessners für die vorliegende Arbeit wertvoll.<sup>16</sup> Plessner begreift Lachen und Lächeln

---

<sup>13</sup> Vgl. Plessner (1982). Es erscheint zunächst erstaunlich, daß eine gleichzeitige Bearbeitung der - scheinbar sehr ähnlichen - Phänomene "Lachen" und "Lächeln" dem Autor nicht problemlos möglich erschien, wohl aber die der scheinbar entgegengesetzten des Lachens und Weinens. Dies begründet sich jedoch, wie sich zeigen wird, aus der kontrastiven Motivation des Lächelns im kommunikativen Prozeß. Da das mhd. Wort *lachen* auch mit "lächeln" bzw. "freundlich aussehen" zu übersetzen ist, sind hier die Ausführungen Helmuth Plessners von besonderer Bedeutung.

<sup>14</sup> "Nicht das Lachen bzw. das Weinen selbst stand zur Diskussion, sondern sein Motiv; nicht die Ausdrucksform in ihrer Wunderlichkeit, neben den anderen Ausdrucksformen der Sprache, der Geste und Gebärden, sondern ihr Anlaß. Auf das Worüber des Lachens, das Warum des Weinens hatten es die Theoretiker meistens abgesehen, auf die ästhetischen und psychologischen Gesetze des Lustigen und Traurigen, des Komischen und Tragischen. Lachen und Weinen spielten in ihren Studien die Rolle von Indikatoren, die den Ablauf einer Reaktion anzeigen. Die Analyse bemühte sich um die Reaktion, der Indikator behandelte sie nur als Mittel." Plessner (1950), S. 15.

<sup>15</sup> Ebd. S. 27.

<sup>16</sup> Die folgenden Abschnitte berufen sich, wo nicht anders erwähnt, neben Pietrowicz (1992) auf Lorenz (1990). Vgl. außerdem: Diemer (1978). Darin besonders S. 57-58, S. 158.



nicht als Summe ihrer Anlässe, sondern als Reaktionen, die sich aus der Beschaffenheit des Menschen - seiner Fähigkeit zur Reflexion - ergeben. Um seine Auffassung des Lachens deutlich hervortreten zu lassen, seien hier kurz die Grundzüge seiner Anthropologie skizziert. Das Wesen des Menschen ist nach Plessner bestimmt durch seine Bindung an die Körperlichkeit und gleichzeitig durch die darüber hinausgehende Fähigkeit zur Reflexion. So erfährt er seinen Körper zugleich gegenständlich und zuständig: Gleichzeitig ist er Mensch als Körper, durch seine Fähigkeit zur Reflexion Mensch im Körper und sich selbst beobachtend Mensch außerhalb des Körpers. In seiner Fähigkeit zur Selbstreflexion und im Bewußtsein seiner Körperlichkeit liegt für den Menschen ein Moment von Freiheit mit gleichzeitiger Gebundenheit:

"[...] er weiß sich frei und trotz dieser Freiheit in eine Existenz gebannt, die ihn hemmt und mit der er kämpfen muß. Ist das Leben des Tieres zentrisch, so ist das Leben des Menschen, ohne die Zentrierung durchbrechen zu können, zugleich aus ihr heraus, exzentrisch."<sup>17</sup>

In der Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Umwelt bilden Körper und Geist normalerweise eine Einheit: Der Geist weiß die entsprechende Situation sinnvoll zu beantworten und läßt so den Körper als "Instrument" durch Sprache, Gesten etc. antworten. Unbeantwortbare Lagen sind dem Menschen allerdings unerträglich.

"Unerfüllbaren Ansprüchen gegenüber versagen [Handlung und Sprache, Geste und Gebärde]. [...] In solchen Lagen, mit denen der Mensch nichts mehr anzufangen weiß, entfällt notwendigerweise das, woraufhin er zu seiner physischen Existenz ein Verhältnis finden könnte. [...] Mit dem verschwundenen Woraufhin eines Ausgleichs zwischen Körper-Sein und Körper-Haben ist die Desorganisation da."<sup>18</sup>

---

Eßbach (1994). Redeker (1993).

<sup>17</sup> Plessner (1981), S. 364.

<sup>18</sup> Ebd. S. 201.

Der Mensch versucht entweder, sie zu ändern, oder er flieht sie, und sei es nur durch innere Distanz.

Die Reaktion des Lachens ist nach Plessner eine Ausdrucksweise des Menschen auf nicht beantwortbare Situationen hin, die aber nicht bedrohlich erscheinen. Weiterhin ist es notwendig, daß sich der Mensch von der jeweiligen Situation so stark gebunden fühlt, daß er sich nur durch Lachen von ihr lösen kann, was bedeutet, daß er einen Widerstand lösen muß und nicht anders vor der Situation fliehen kann. Unbeantwortbarkeit und bindende Kraft sind so die Hauptcharakteristika einer Situation, die zum Lachen reizt:<sup>19</sup> "Die Bedingungen, welche ihre Beantwortbarkeit ausschließen, entscheiden zugleich über ihre bindende Kraft. Nur solche Lagen geben zu Lachen Anlaß."<sup>20</sup> Hier zerbricht der Mensch als leib-geistige Einheit. Der Geist des Menschen kapituliert vor einer Situation, die er nicht beantworten kann oder will. Statt dessen übernimmt der Körper für ihn die Antwort: Er lacht. Der Geist des Menschen verliert in diesem Moment die Beherrschung über

---

<sup>19</sup> Im Gegensatz dazu wird das Weinen nach Plessner durch Situationen ausgelöst, die keinerlei Anknüpfungspunkte bilden und so völlig unzugänglich erscheinen. Die Situation (z.B. Reue über eine nicht zu ändernde Tat, Trauer über einen Verlust, aber auch Freude und Rührung über ein unfassbares Ereignis) scheint übermächtig und bedeutungsvoll zu werden, und die Verhältnismäßigkeit des Daseins scheint durch diese Übermacht aufgehoben. "Nicht alle Gefühle können Weinen auslösen [...], sondern nur solche, in denen der Mensch einer Übermacht inne wird, gegen die er nichts vermag. Dieses Gewahrwerden der eigenen Ohnmacht muß gefühlsmäßig geschehen, es muß uns treffen und ergreifen, um den Akt der inneren Preisgabe auszulösen, welcher das Weinen bedingt." Plessner (1950), S. 177. Lachend wendet sich der Mensch von einer Situation ab, weinend dagegen läßt er sich von ihr ergreifen und geht ganz in ihr auf. Zwischen Anlaß und Reaktion ist im Weinen erst ein reflexiver Akt eingeschaltet, der die Situation auf den Betrachter bewegend wirken läßt. Es entwickelt sich deshalb erst allmählich. Weinen findet sich in der mhd. Epik in Verbindung mit *lachen* und ist hier Zeichen starker emotionaler Beteiligung, was die Situationen, in denen diese Form emotionalen Gebarens erscheint, innerhalb des Textes als bedeutsam hervortreten läßt. Siehe dazu Kap.5.1.5. Des weiteren wird insbesondere in der Epik die Verweigerung des *lachens* mit demonstrativem Weinen und Klagen verbunden, was als Hinweis darauf zu werten ist, daß den Klagenden ein Unrecht geschehen ist. Siehe dazu Kap.5.2.2.

<sup>20</sup> Ebd. S. 150.

den Körper, der Mensch "verliert die Beherrschung". Gleichzeitig stellt das Lachen aber auch die Balance des Menschen als Leib-Geist-Einheit wieder her, weil es in der entsprechenden Situation die einzig sinnvolle Reaktion darstellt, besonders dann, wenn andere Menschen die Situation ebenso beurteilen: "Der Anlaß des Lachens [...] wirkt umso stärker, je 'objektiver' er erscheint. Und er erscheint in dem Maße objektiv, in welchem auch andere davon gepackt sind. Insoweit bedarf er der Bestätigung durch andere und gewinnt an Kraft in der Gemeinschaft."<sup>21</sup> So ist das Lachen auch als spezifisch menschlich erklärbar: Nur der Mensch ist "exzentrisch" organisiert, hat die Möglichkeit der Reflexion, kann sie aber für Momente auch verleugnen oder verlieren. Das Lächeln stellt dagegen ein völlig anderes Phänomen dar. Es steht im Kontrast zum Lachen und auch zum Weinen, die von Plessner als physische Automatismen<sup>22</sup> bezeichnet werden:

"Ihr explosiver und desastreuser Ausdruck reißt auch die Mimik mit sich, läßt aber der Person gerade keine Freiheit zu ausdrückender Gebärde mehr. Sie ist das katastrophale Ende aller Mimik, wiewohl darin ein Zeugnis menschlicher Distanz und ein Monopol des Menschen. Im Lächeln dagegen bewahrt er seine Distanz zu sich und zur Welt und vermag sie, mit ihr spielend, zu *zeigen*. Lachend und weinend ist der Mensch Opfer seines Geistes, lächelnd gibt er ihm Ausdruck."<sup>23</sup>

Plessner bezeichnet deshalb das Lächeln auch als "Mimik des Geistes", durch die der Mensch deutlich macht, daß er bewußt, nicht unwillkürlich, auf die jeweilige Situation reagiert. Obwohl sich das Lächeln aber nur lautlos und gedämpft vollzieht, können die Erregungen, die ihm zugrunde liegen, sehr stark sein. Die Stärke des Gefühls hat mit der des Ausdrucks nichts zu tun.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Ebd. S. 196.

<sup>22</sup> Vgl. Plessner (1982), S. 432.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> "Über die Größe [...] und Echtheit des Gefühls ist damit nichts gesagt. Es braucht darum nicht schwächer [...], oberflächlicher oder gar unecht zu sein, weil es sich in zarter Gebärde äußert. Es kann in reinster und kräftigster Entfaltung lebendig sein und erfüllt

Trotz der Unterschiede finden sich bei Plessner auch Gemeinsamkeiten von Lachen und Lächeln. Beide drücken ihm zufolge Geöffnet-Sein zur Welt<sup>25</sup> und Kommunikationsbereitschaft aus. Lachen und Lächeln gehen oft ineinander über, auch kann ein Lächeln ein angedeutetes Lachen sein oder aber ein im Kommunikationskontext bewußt eingesetztes Lachen, daß sich nicht automatisch-eruptiv entwickelt,<sup>26</sup> kann das Lächeln ersetzen:

"Im Lächeln [...] malen *wir* unsere Regung, *geben* ihr Ausdruck im Spielfeld des Gesichts. [...] Durch seine Distanziertheit gewinnt das Lächeln Bedeutung als Mittel und Ausdruck der Kommunikation. Man gibt sich lächelnd zu verstehen: gemeinsames Wissen um etwas, Gemeinsamkeit überhaupt, auch in der Form des Getrenntseins wie Triumph und Niederlage, Überlegenheit, Verlegenheit, Demut. Das Lächeln reagiert auf die Situation und bestätigt zugleich sich selbst und dem anderen, daß man die Situation begreift und insofern ihre Bindung wieder gelockert hat."<sup>27</sup>

Nach Plessner ist das Lächeln in seiner Vieldeutigkeit eines der ambivalentesten Ausdrucksmittel des Menschen. So kann es nicht allein Ausdruck der Freude oder Freundlichkeit<sup>28</sup> sein, sondern beispielsweise auch Zeichen der Verachtung, des Mitleids oder der Ironie.<sup>29</sup> Deshalb wird in verschiedenen Kommunikationssituationen nicht ohne weiteres deutlich, welche Bedeutung das Lächeln hat. In dieser Hinsicht, so

---

sich doch in dieser und keiner anderen Ausdrucksform." Ebd. S. 424.

<sup>25</sup> Plessner (1950): "Der Lachende ist zur Welt geöffnet." S. 154.

<sup>26</sup> Plessner spricht hier von "künstlichem" Lachen: "'An sich' ist Lächeln keine künstliche Geste, sondern eine natürliche Gebärde, zu bestimmten Regungen passend. Aber von gewissen Grenzfällen abgesehen, läßt sich die natürliche Ausdrucksgebärde durch die künstliche Geste des freundlich jovialen, des fröhlichen usw. 'Lachens' ersetzen." Plessner (1982), S. 426.

<sup>27</sup> Ebd. S. 427 f.

<sup>28</sup> Freundliches *lachen*, hier als 'Lächeln' zu übersetzen, findet sich als kommunikatives Signal, das von der *vrouwe* ausgeht, gehäuft im Minnesang. Siehe dazu Kap 4.2.1, 4.2.2. und 4.2.3.

<sup>29</sup> "Die Situationen, die Stimmungen, in denen Lächeln auftritt, haben nichts miteinander gemein [...]." Ebd. S. 421.

Plessner, ähnelt das Lächeln dem beredten Schweigen: "Es hat damit den gleichen Hintergrund wie die Sprache, es gibt zu verstehen, besagt und bedeutet, wiewohl in verhaltener, verhüllter, unausgesprochener Form."<sup>30</sup>

Es zeigt sich, daß Plessner die Frage danach, wie Lachen und Lächeln entstehen, aus der psycho-physischen Beschaffenheit des Menschen heraus beantwortet. Dies macht eine Gleichsetzung von Lachen mit Komik unmöglich, die dem Phänomen des Lachens selbst nicht gerecht und auch für die Textanalyse der vorliegenden Arbeit eine zu eingeschränkte Perspektive bedeuten würde. Plessner nennt dagegen für das Lachen eine Vielzahl von Auslösern, von denen hier diejenigen kurz dargestellt werden sollen, die bei der anschließenden Untersuchung der mhd. Texte von Bedeutung sind: Neben der Komik, die im Anschluß ausführlicher betrachtet wird,<sup>31</sup> sind dies Jubel, aber auch Verzweiflung.

Unabhängig von seinem Anlaß ist Lachen immer insofern lustvoll, als es eine Loslösung der Bindung von der jeweiligen unbeantwortbaren Situation bedeutet; so ist es Ausdruck der Fähigkeit des Menschen zur geistigen Distanz. Mit zunehmender Distanz zum Anlaß gewinnt das Lachen jedoch an Fülle und Tiefe, mit abnehmender Distanz durch Mitgenommenheit oder Benommenheit verliert es sie.

Ohne Ausdruck der Gefühle sind nach Plessner keine ausgeprägten Gefühlsregungen möglich. Dennoch sei es "keineswegs sicher, daß das, worüber man sich freut, den Grund darstellt, aus welchem man lacht."<sup>32</sup> Er unterscheidet deshalb zwischen "Lachen" und "Jubeln".<sup>33</sup> Jubel

---

<sup>30</sup> Ebd. S. 429.

<sup>31</sup> Siehe dazu das folgende Kapitel.

<sup>32</sup> Ebd. S. 93.

<sup>33</sup> Vgl. ebd. S. 94. In den mhd. Texten findet sich diese Form des Lachens vor allem als *lachen* und Weinen von Verwandten, die sich nach einer langen Zeit der Trennung wieder begegnen. Als Form sozialen Gebarens ist es in den mhd. Texten stets positiv beurteilt. Siehe dazu Kap.5.1.5.1.

bedeutet nach Plessner frohe Stimmung, Gelöstheit durch frohe Ereignisse. In solcher Stimmung kann es leicht zum Lachen kommen, das dann durch Scherze und Witzigkeit hervorgerufen wird. Hier ist es möglich, von der Ernsthaftigkeit des sonstigen Lebens Abstand zu nehmen - der Geist, der die Situation nicht zu beantworten braucht, kann die Antwort dem Körper überlassen.<sup>34</sup> In diesem Moment wird aber nicht aus Jubel, sondern aufgrund der auslösenden Komik gelacht. Wahre Ausdrucksgebärde des Jubels ist, so Plessner, das Lachen als "Siegesjubel über bezwungenen Schmerz",<sup>35</sup> das auf unerträglich erscheinende Situationen folgt.

Verzweiflung bedeutet dagegen, daß der Mensch mit einer Situation nicht umgehen kann: "Die Desorganisation des Verhältnisses von Mensch und Umwelt verhindert ein organisiertes Verhältnis vom Menschen zu seinem Körper. So können - wie in der Verlegenheit, nur unter gesteigertem Druck - die Ausdrucksreaktionen der Desorganisiertheit, Lachen und Weinen, den Verzweifelten überkommen."<sup>36</sup> Jede Reaktion, sei es Lachen, Weinen oder Toben, ist nach Plessner immer noch positiver einzuschätzen als die stille Verzweiflung, die die wirkliche Kapitulation bedeute.<sup>37</sup> Das Lachen der Verzweiflung sei aber nicht zu verwechseln mit Galgenhumor, bei dem der Mensch schon einen gewissen Abstand zu der Verzweiflung seiner Lage gewonnen habe.<sup>38</sup>

## 2.3 Lachen und Komik

Der Ansatz Plessners zeigt, wie wichtig eine Unterscheidung der Phänomene Komik und Lachen ist. Eine Verwechslung beider kommt vor

---

<sup>34</sup> Vgl. dazu auch Kremer (1961), S. 108-09.

<sup>35</sup> Vgl. Plessner (1950), S. 96.

<sup>36</sup> Ebd. S. 149.

<sup>37</sup> Vgl. ebd. S. 148.

<sup>38</sup> Lachen der Verzweiflung findet sich in den mhd. Texten beispielsweise im *lachen* der Isolde Weißhand in den Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg. Siehe dazu Kap.5.3.3.

allem dadurch zustande, daß komische Situationen durch Lachen als solche kenntlich gemacht werden. Tatsächlich ist Komik einer der Hauptanlässe des Lachens, so auch des *lachens* in den im folgenden analysierten mhd. Texten, insbesondere in der Epik, das jedoch in der Häufigkeit seines Auftretens von *lachen* als Zeichen freundlichen Entgegenkommens übertroffen wird.<sup>39</sup> Auch vor dem Hintergrund der zahlreichen Untersuchungen über die Komik<sup>40</sup> erscheinen die Ausführungen Plessners für die vorliegende Arbeit besonders hilfreich. Er baut gedanklich auf dem bekannten Essay Bergsons zum Lachen auf.<sup>41</sup> Während sich Bergson aber in erster Linie auf das Phänomen der Komik als Auslöser des Lachens konzentriert, richtet Plessner dadurch, daß er durch Komik verursachtes Lachen vor dem Hintergrund seiner anthropologischen Konzeption betrachtet, seine Aufmerksamkeit auf das Entstehen des Lachens selbst in der komischen Situation. Zusätzlich ergänzt er unter Rückgriff auf Friedrich Georg Jünger<sup>42</sup> den Gedankengang Bergsons dadurch, daß er die Bedeutung des Beobachters für die komische Wirkung der Situation hervorhebt.

Die Interpretation mhd. Texte zeigt jedoch, daß auch Plessner nur einen Teilbereich des Lachens über Komik berücksichtigt, analysiert er doch in Anlehnung an Bergson in erster Linie aggressive Formen des Lachens, die denjenigen, der es hervorruft, strafen sollen, das Auslachen also. Der niederländische Soziologe Zijderveld hat ergänzend auf einen weiteren Aspekt der Komik hingewiesen, der auch innerhalb der Texte, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysiert werden, eine wesentliche Rolle spielt: den des Scherzens als Ausdruck von allgemeiner Fröhlichkeit.<sup>43</sup> Neben den Ausführungen Bergsons und Plessners, die

---

<sup>39</sup> Siehe dazu die Anhänge 1 und 2.

<sup>40</sup> Siehe zur Forschung über Komik bereits die in Kap. 2.1 angegebene Literatur.

<sup>41</sup> Bergson (1972).

<sup>42</sup> Jünger (1948).

<sup>43</sup> Die Analyse der mhd. Texte zeigt, daß *lachen* über Scherze als stabilisierender Faktor der höfischen Gesellschaft von wesentlicher Bedeutung ist. Siehe dazu Kap. 5.3.5. und 5.3.6.

für die folgende Textanalyse von Bedeutung sind, seien deshalb auch die Aspekte des Lachens über Komik, die Zijderveld nennt, kurz aufgeführt und vergleichend diskutiert.

Bergsons Ausführungen gelten in erster Linie dem spottenden Lachen, das auch an unterschiedlichen Textstellen mhd. Literatur eine Rolle spielt.<sup>44</sup> Er nennt verschiedene Merkmale des Lachens über Komik, die hier von Bedeutung sind: Meist sei es, so Bergson, mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden, denn Mitleid oder Mitgefühl mit dem 'Opfer' des Lachens mache es unmöglich, weiterzulachen: "Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt."<sup>45</sup> Zudem habe Lachen über Komik immer sozialen Charakter. "Der Intellekt, an den sich das Lachen hier wendet, muß [...] mit anderen Intellekten in Verbindung bleiben."<sup>46</sup> Das Lachen einer Gruppe setze ein Einverständnis zwischen den Lachenden voraus, das innerhalb der Gruppe die Bindungen festige, aber jene ausschließe, die nicht mitlachen könnten. An dieser Stelle zeigen sich die Grenzen von Bergsons Ansatz, der Lachen allein als soziales Korrektiv betrachtet. Es bestrafe solches Verhalten, das innerhalb einer bestimmten Gesellschaft und Situation unangemessen erscheine. Bergson bezeichnet diese Art des Verhaltens als 'steif-mechanisch'. Äußerlich könne es durch steife Bewegungen des Körpers offenbar werden,<sup>47</sup> geistige 'Steifheit' äußere sich in Zerstreutheit.<sup>48</sup> Die menschliche Gesellschaft verlange jedoch Anpassungsfähigkeit an die jeweilige Situation und geistige Elastizität, die den Menschen befähige, mit anderen zusammenzuleben. Jede Versteifung des Geistes oder des Körpers wecke den Verdacht, daß der Mensch seine

---

<sup>44</sup> Siehe zum spöttischen *lachen* die Kap. 5.3.1, 5.3.2 und 5.3.3.

<sup>45</sup> Bergson (1972), S. 13.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Bergson nennt an dieser Stelle das Beispiel eines Menschen, der auf der Straße stolpert und fällt. Bergson (1972), S. 15.

<sup>48</sup> Vgl. ebd. S. 16-17.



Anpassungsfähigkeit oder -willigkeit verloren haben könnte. Lachen wirke in diesem Moment als soziale Geste, indem es unangepaßtes Verhalten sanktioniere.<sup>49</sup> Der Ausgelachte werde versuchen, sein Verhalten zu korrigieren, um die komische Situation zu beenden, die ihm selbst unangenehm sei. "Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe."<sup>50</sup>

Die Perspektive Plessners erweitert Bergsons Ergebnisse insofern, als sie nicht allein die soziale Funktion des Lachens über Komik berücksichtigt, sondern auch nach dem Ursprung des durch Komik verursachten Lachens fragt, der nach Bergson im komischen Konflikt liegt. Dieser besteht darin, daß sich der Mensch mit einer Situation konfrontiert sieht, die ihm unverständlich erscheint und die er nicht deuten kann. Auf Bergson übertragen heißt das: Der komische Konflikt liegt im gleichzeitigen Vorhandensein von Lebendigkeit und mechanischer Steifheit. Diese Gleichzeitigkeit zweier Eigenschaften, die einander eigentlich ausschließen sollten, stellt eine Normwidrigkeit dar. Dadurch, daß sie nicht ernstgenommen wird, wirkt sie aber nicht anstößig, sondern nur komisch.

Mit Hilfe des Ansatzes von Jünger<sup>51</sup> macht Plessner auf einen weiteren Aspekt der Komik aufmerksam, der auch für die folgende Textanalyse von besonderem Interesse ist. Er betont, daß die Wirkung der Komik sich erst entfalten könne, wenn sie von jemandem, der die Situation beobachte, erkannt und begriffen werde. Das Entstehen der Komik liegt

---

<sup>49</sup> Plessners Vorwurf, Bergson habe dem Lachen so einen "kleinen Heiligenschein" verliehen, ist m. E. nicht berechtigt, weil Bergson die Normen und Werte einer Gesellschaft, die diese durch Lachen zu stabilisieren versucht, nicht selbst gutheißt. Gelacht (und gespottet) werden kann auch über jemanden, der eine Ansicht vertritt oder eine Haltung zeigt, die nach den ethischen Gesichtspunkten einer anderen Gesellschaft die bessere oder menschlichere ist. Bergson bezeichnet (Aus-) Lachen nicht als positiv, sondern beschränkt sich auf die neutrale Feststellung, daß es den Zusammenhalt einer Gruppe stärkt: "Das Lachen muß gewissen Anforderungen des Gesellschaftslebens genügen. Das Lachen muß eine soziale Bedeutung haben." Ebd. S. 15.

<sup>50</sup> Bergson (1972), S. 22.

<sup>51</sup> Jünger (1948).

also tatsächlich erst beim Beobachtenden:

"Der Zuschauer ist hier nicht das bloße Auge, das fertige Bilder aufnimmt, sondern das Maß und die Regel, die Vergegenwärtigung der Norm, vor der allein das Schiefe schief, das Krumme krumm erscheint. Von mehreren Personen braucht darum die Komik nicht abzuhängen; ich bin auch mein eigener Zuschauer. Aber das Spiel des unernsten Konflikts entwickelt sich nur im Konflikt der Norm, die ihr Licht eben nicht auf das Phänomen zurückfallen läßt, wenn kein Spiegel da ist, der es reflektiert."<sup>52</sup>

Eine Definition der Ambivalenz des Komischen kann es also nur insofern geben, als jeder Mensch seinen eigenen, individuell und soziokulturell bestimmten Hintergrund mitbringt, der es ihm erlaubt, bestimmte Situationen als sinnvoll oder als komisch-unsinnig zu definieren. Komik definiert sich somit aus dem Umgang unterschiedlicher Menschen mit der jeweiligen Situation.<sup>53</sup> Dieser Hinweis ist für die vorliegende Arbeit insofern von großer Bedeutung, als es bei dem Umgang mit mhd. Texten zu beachten gilt, daß das, was einem modernen Rezipienten komisch erscheint, nicht notwendigerweise auch von den mittelalterlichen Verfassern der Texte als komisch intendiert sein mußte. Ein eindeutiger Hinweis auf Komik findet sich dann, wenn der Text darauf hinweist, daß Protagonisten auf eine komische Aussage oder Verhaltensweise *lachend* reagieren.

Bergson, und in Anlehnung an ihn auch Plessner, beachten jedoch nicht, daß Komik nicht nur unabsichtlich entsteht, sondern auch absichtlich herbeigeführt werden kann. Auch in der mhd. Literatur findet sich vielfach das *lachen* beispielsweise über Scherze.<sup>54</sup> Diesen Aspekt

---

<sup>52</sup> Plessner (1950), S. 120.

<sup>53</sup> "Die Dinge überraschen uns durch ihr Aussehen, sie nehmen eine unvorhergesehene Wendung, sie bilden Situationen, zu denen sich kein ernsthaftes Verhältnis mehr finden läßt. Bedeuten solche Überraschungen und Grenzlagen unserer Weltorientierung im Ganzen für uns keine Gefahr, oder haben wir die Kraft, dieser Gefahr gegenüber die Freiheit des Anstandes zu wahren, so finden wir sie - falls die näheren Bestimmungen im Phänomen erfüllt sind - komisch." Ebd. S. 123.

<sup>54</sup> Siehe dazu die Kapitel 5.3.5. und 5.3.6.

der Komik betont Zijderveld,<sup>55</sup> der ebenfalls auf die Wichtigkeit von Beobachtern für die komische Wirkung einer Aussage oder Verhaltensweise hinweist.<sup>56</sup> Bergsons Definition, daß Komik aus dem Erscheinen von etwas Mechanischem in etwas Lebendigem resultiere und durch Lachen sanktioniert werden solle, will Zijderveld dagegen nicht folgen. Er unterscheidet sich von ihm vor allem in zwei Punkten: Zum einen ist es seiner Meinung nach vielmehr umgekehrt so, daß Komik verursacht werden kann durch das Auftreten von etwas Unerwartetem (und insofern 'Lebendigem') in einer ansonsten institutionalisierten und routiniert-mechanischen Gesellschaft. Er nennt in diesem Zusammenhang das Beispiel eines Komikers, der durch seine Scherze gerade die institutionalisierten Werte und Mechanismen kurzzeitig umzukehren scheine und so ihre Steifheit deutlich mache.<sup>57</sup> Darüber hinausgehend lehnt Zijderveld den Gedanken ab, daß allein Mechanik und Starrheit schon Komik und Lachen hervorrufen könnten: "In fact, one of the major techniques of humor is *not* the endless repetition of the same, but

---

<sup>55</sup> Zijderveld (1983). Vgl. für eine kürzere Ausführung seiner Thesen auch Zijderveld (1996).

<sup>56</sup> "Crucially important [...] is the willingness of [...] [the] audience to define a given situation, or a given event, or some spoken words, as being humorous, funny or comic. [...] this willingness depends very much on the circumstances of the moment and the definitions that prevail - variables, in other words, which have nothing to do with humour." Zijderveld (1983), S. 34. Vgl. auch schon Dupréel (1928), S. 213-260. Der Autor betont besonders die Bedeutung der sozialen Gruppe für das Lachen - erst wenn hier die notwendige Grundstimmung, die Bereitschaft zum Lachen vorhanden sei, könnte einer der möglichen Anlässe, so beispielsweise die Komik, ihre Wirkung entfalten. Zijderveld erweitert diesen Gedanken noch, indem er darauf hinweist, daß die einzige adäquate Reaktion auf das Lachen antwortendes Lachen sei: "The infectious nature of laughter can be understood now: just as speech invites speaking, so laughter triggers laughing, giving rise to a humorous situation. Laughter is infectious because, like the spoken word, it needs a response: the only adequate response to laughter is, of course, laughter." Zijderveld (1983), S. 34.

<sup>57</sup> "The humorist, juggling with the institutionalized structures of meaning, derives from the mechanical fabric of social life, upsetting it for the duration of the laughter it triggers. Humour, in short, is something living in something (institutionally) mechanical." Ebd. S. 21.

the skilful exploitation of the unexpected and the unpredictable."<sup>58</sup> Zum anderen sieht Zijderveld die Funktion des Lachens nicht in erster Linie darin, die verlachte Person oder den belachten Tatbestand zu negieren. Vielmehr werde durch das Lachen gerade die Harmlosigkeit des Belachten sichergestellt. Zwar werde durch die Witze eines Scherzenden den Lachenden für einen Moment beispielsweise die Starrheit der Normen und Werte bewußt, innerhalb derer sie lebten:

"The order of routine meanings is thoroughly disturbed, but we realize at the same time that this reign of anarchy is only temporary because it is just a joke. The tension is dissolved in laughter. Laughter defines the whole happening as an innocent play with meanings."<sup>59</sup>

Ziel der Scherze sei es folglich nicht, die sozialen Gegebenheiten tatsächlich zu zerstören: "On the contrary, a humorist who was out to destroy the dominant values and traditional meanings of a society would be like a small child who destroys its toys."<sup>60</sup>

Zijderveld selbst sieht folglich die Funktion des Lachens über Komik innerhalb einer Gesellschaft als ein Zeichen des Humors, der aggressiv-sanktionierenden, aber vor allem auch harmlos-spielerischen Charakter haben kann. Humor bedeutet für ihn die zeitweilige spielerische Aufhebung gesellschaftlicher Normen und Werte, die für einen Moment darauf verweist, daß die jeweiligen Gegebenheiten menschlicher Gesellschaften nicht selbstverständlich sind und ebensogut anders sein könnten.

Es zeigt sich, daß sich die Ansätze Zijdervelds und Plessners / Bergsons dadurch ergänzen, daß beide einen Teilaspekt der Komik berücksichtigen, bezieht sich ein Großteil von Zijdervelds Aussagen doch in erster Linie auf intentional hervorgerufene Komik, etwa in Form von Witzen, während Bergson und Plessner hauptsächlich unabsichtlich

---

<sup>58</sup> Ebd. S. 22.

<sup>59</sup> Ebd. S. 21.

<sup>60</sup> Ebd. S. 42.

komisches Verhalten betrachten, das durch unangemessenes Verhalten in einer Situation entstehen kann. Die folgende Analyse mhd. Texte wird zeigen, daß hier die gesamte Spannbreite der Komik auftritt, die in der folgenden Gegenüberstellung der beiden Ansätze deutlich wird. Zunächst gilt es festzuhalten, daß das Lachen denjenigen, der sich unfreiwillig komisch verhält, immer als Opfer der Situation kennzeichnet, während das Lachen über einen Witz zum Zeichen der Anerkennung des Scherzenden wird. Ist der eine also der Situation unterlegen, indem er mit den Gegebenheiten seiner Umwelt nicht zurechtkommt, so ist der andere im Moment des Scherzens insofern Herr seiner Umwelt, als er über diese reflektieren und sie in seinem Scherz beurteilen kann. Kommt ein Mensch mit seiner Umwelt nicht zurecht, hat dies potentiell zunächst etwas Angsteinflößendes, und zwar je stärker, desto eher andere ihm die Bewältigung der jeweiligen Situation zugetraut haben - nach Plessner handelt es sich in diesem Fall um eine widersprüchliche Situation, an die der Beobachtende aber aufgrund ihres Vorhandenseins doch gebunden ist. Er zeigt hier also tatsächlich so etwas wie 'Steifheit' in bezug auf seine Umwelt. Sind die Konsequenzen dieser Situation harmlos, können sie ein Lachen auslösen, das jedoch immer ein Zeichen von Distanz bleiben wird. In diesem Zusammenhang nennen sowohl Zijderveld als auch Bergson und Plessner das Beispiel eines Mannes, der auf der Straße stolpert und fällt, was bei Beobachtenden unwillkürlich ein Lachen auslöst.<sup>61</sup> Entweder handelt es sich um ein reintegrierendes Lachen als Reaktion, das dem Opfer der Situation - möglicherweise in Verbindung mit weiteren Zeichen der Freundlichkeit - deutlich machen will, daß seine Würde durch die Peinlichkeit des Vorfalls nicht wirklich verletzt wurde, also um eine Distanzierung des Opfers von der Situation. Diese Reaktion findet vor allem bei Zijderveld Berücksichtigung.<sup>62</sup> Oder aber das Lachen wird nicht von Zeichen der Freundlichkeit, sondern von denen des Spottes begleitet, durch den

---

<sup>61</sup> Vgl. Bergson (1972), S. 15, Plessner (1950), S. 109, Zijderveld (1983), S. 33.

<sup>62</sup> Vgl. Zijderveld S. 33f.

sich der Beobachtende in eine dem Opfer überlegene Stellung bringen will, also eine Distanzierung des Beobachtenden von der Situation und ihrem Opfer, was für dies eine doppelte Demütigung bedeutet, da es sich - zumindest für den Moment des Lachens - nicht allein den Dingen seiner Umwelt, sondern auch seinen Mitmenschen unterlegen fühlen muß. Plessner und Bergson sehen im Lachen immer auch ein Moment dieses Spottes.<sup>63</sup> In jedem Fall aber ist das Beobachtet-Werden für das Opfer der Situation meist unangenehm, da auch das mitleidvolle Lachen als Zeichen der Re-Integration bedeutet, daß es sich zumindest für einen Moment unter dem sozial akzeptierten Niveau menschlichen Verhaltens befunden hat. Dies zeigt sich auch darin, daß die Stärke des Lachens meist die 'Fallhöhe' anzeigt - je 'tiefer' der Fall, desto stärker das Lachen, um die Position des Opfers wieder herzustellen. Dies gilt allerdings nur so lange, wie die Konsequenzen der Situation im Bereich der Harmlosigkeit bleiben. Gelacht werden kann aber auch, um sich (beim spöttischen, böartigen Lachen) möglicherweise wenigstens einmal einer Person überlegen zu fühlen, der man sich sonst unterlegen glaubt. Hier kann die Stärke des Lachens die Größe der Demütigung anzeigen.

Eine Kontrastsituation findet sich beim Lachen, das durch einen Scherz oder durch absichtlich komisches Verhalten hervorgerufen wird. Hier verhält sich derjenige, der das Lachen hervorruft, nicht selbst unangemessen, sondern kann - wie bei Zijderveld ausgeführt - scherzend vielmehr Unstimmigkeiten, 'Steifheit' in seiner Umwelt sichtbar machen. Das Lachen ist dann immer Zeichen der Anerkennung für die Überlegenheit des Scherzenden, der seine Umwelt intentional zum Lachen bringen konnte. Für den Scherzenden ist also ein Publikum notwendig, Beobachtet-Werden ist ihm angenehm. Das Lachen zeigt hier an, daß die Pointe des Witzes verstanden wurde und die (möglicherweise kritische) Perspektive des Scherzenden zumindest für den Moment des Lachens eingenommen wird, wenn diese nicht ohnehin

---

<sup>63</sup> Vgl. Bergson (1972), S. 15 f., Plessner (1950), S. 109.

schon im sozialen Umfeld der lachenden Gruppe vorgegeben war.<sup>64</sup> Auch hier ist zu unterscheiden zwischen Lachen als Reaktion auf "harmlose" Witze - Zijderveld nennt in diesem Zusammenhang *nonsensical humor* als Beispiel - und dem über potentiell aggressive Witze, die sich beispielsweise gegen Menschen einer anderen Gruppe richten. Je gelungener dabei der Scherz die Gegebenheiten des behandelten Sachverhaltes darstellt, desto stärker das Lachen. Bei potentiell aggressiven Witzen heißt das auch, daß die *pointe* besonders spitz geschliffen sein muß. Gleichzeitig hängt die Stärke des Lachens aber auch von der sozialen Stellung des Scherzenden ab: So wird ein schlechter Scherz eines sozial Höhergestellten häufig lauter und länger belacht als ein besserer, der von einem Niedriggestellten gemacht wird. Es läßt sich also zusammenfassen, daß unterschieden werden muß zwischen Lachen über intentionell hervorgerufene Komik, wie es vor allem von Zijderveld analysiert wird, und dem über unabsichtlich komisches Verhalten, das vor allem bei Bergson und Plessner Berücksichtigung findet. Dieses Lachen kann entweder Zeichen der Freundlichkeit, der Übereinstimmung mit demjenigen sein, der das Lachen verursacht hat und ihn so in die mögliche Gruppe der Lachenden integrieren - auch diesen Aspekt betont Zijderveld - oder aber als Zeichen des Spottes und der Aggressivität den Verlachteten aus der Gruppe ausschließen. Auf einen Moment der Gefühlskälte weist vor allem Bergson in seiner Formulierung der "momentanen Anästhesie des Herzens"

---

<sup>64</sup> Zijderveld (1983) grenzt sich in diesem Zusammenhang von psychoanalytischen Theorien, insbesondere von der Freuds ab, die den aggressiven Charakter des Lachens über sog. "tendenzielle" Witze hervorheben, indem er betont, daß ein großer Teil der Scherze harmlos-spielerischer Natur sei, was in der bisherigen Forschung zu wenig Berücksichtigung gefunden habe: "Psychoanalytical theories run the risk of underestimating the superficial and naive dimensions of humor and laughter - if they do not actually deny them altogether. The human being is not exclusively a *homo homini lupus*, but also, and at least as much, a *homo ludens*. We are, as human beings, able to kill even by means of jokes and laughter. But we are just as capable of playing innocently and naively, particularly in our jokes and laughter!" S. 42.

hin.<sup>65</sup> Das Auslachen kann sich jedoch immer nur auf das Opfer einer Situation beziehen, während ein Witzeerzähler durch Lachen nicht gestraft, sondern belohnt wird - seine Strafe besteht in der Verweigerung des Lachens.

## **2.4 Lachen als historisch bestimmtes Phänomen – zur Beurteilung des Lachens im Mittelalter**

Die vorausgehenden Kapitel behandelten Lachen und Lächeln als überzeitliche Phänomene, indem sie versuchten, das Entstehen und die Bandbreite der Bedeutungen dieser spezifisch menschlichen Fähigkeiten deutlich zu machen. Darüber hinaus aber ist im Kontext der vorliegenden Arbeit für einen Umgang mit mhd. Literatur von Interesse, wie das Lachen speziell im Mittelalter beurteilt wurde. Hier sind zwei gesellschaftliche Umfelder von besonderer Bedeutung, die sich nicht vollkommen voneinander trennen lassen: der Hof und die Kirche. Der Einfluß beider auf die Autoren mhd. Epik und des Minnesangs ist unumstritten<sup>66</sup>, die Beurteilung des Lachens bei Hof und Kirche also von wesentlicher Bedeutung. Es wird sich zeigen, daß gerade in der Bewertung dieses Phänomens deutlich wird, wie unterschiedlich in beiden Milieus die Frage danach beantwortet wird, worin ein vorbildliches und gutes Leben besteht, aber auch, wo Gemeinsamkeiten liegen. Hier stellt sich das Problem, inwieweit sich eine Auseinandersetzung mit der kirchlichen Sicht des Lachens in Texten wiederfindet, die für die höfische Gesellschaft verfaßt wurden. Eine kurze Darstellung, wie Hof und Kirche das Lachen bewerteten, ist daher an dieser Stelle unumgänglich.

---

<sup>65</sup> Vgl. zum einschließenden bzw. ausschließenden Charakter des Lachens auch schon Dupréel (1928).

<sup>66</sup> Vgl. Bumke (1994a). Darin: Kap. VII: Der Literaturbetrieb der höfischen Zeit. S. 595-783. Bumke (1979).



### 2.4.1 Zur kirchlichen Beurteilung des Lachens im Mittelalter <sup>67</sup>

Bei der Untersuchung, wie die mittelalterliche Kirche menschliches Lachen beurteilt, wird in erster Linie immer wieder auf die angeblich feindselige Haltung des Christentums dieser Verhaltensweise gegenüber hingewiesen.<sup>68</sup> In diesem Zusammenhang werden vor allem zwei Argumente hervorgehoben, die die Kirche dem Lachen gegenüber vorbrachte: Zum einen gehe aus keiner Stelle des Neuen Testaments hervor, daß Christus selbst gelacht habe.<sup>69</sup> Zum anderen deute das

---

<sup>67</sup> Wo nicht anders erwähnt, folgt dieses Kapitel im wesentlichen dem Gedankengang von Suchomski (1975). Darin besonders: Kapitel 1: Die sittliche Beurteilung von Lachen und Scherz. S. 9-65. Vgl. außerdem: Kremer (1961), S. 148-153. Curtius (1961). Schmitz (1980). Wehrli (1982). Steidle (1938). Thiede (1986). Differenziertere Ausführungen als Thiede zur Behandlung des Lachens in verschiedenen Ordensregeln bietet le Goff (1990). S. 93-103. Vgl. auch allg. zum Lachen im Mittelalter: Le Goff (1989). Le Goff (1999). Jetzt auch in Le Goff (2004). Eine der bekanntesten - und nicht unumstrittenen (vgl. Moser (1990), Gurjewitsch (1991), Nährlich-Slatewa (1991), Moser (1991)) - Arbeiten über die "Lachkultur des Mittelalters" ist die Arbeit von Bachtin (1990). Bachtins Ausführungen können jedoch im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden, weil sie nicht die höfische Kultur, sondern "volkstümliche Lachkultur" (ebd. S. 27) behandeln, die sie zudem vor dem Hintergrund des Karnevals festes analysieren. Eine Diskussion der Bachtinschen Darstellung des Lachens im Zusammenhang mit seinem Bild des mittelalterlichen grotesken Volksleibs würde im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu weit führen.

<sup>68</sup> Vgl. z.B. Kremer (1961), S. 148-153.

<sup>69</sup> Vgl. Kremer (1961), S. 150. Daraus wird auf die Sündhaftigkeit des Lachens selbst geschlossen, "denn wie die Fähigkeit zu lachen besaß Christus auch die *potestas* zur Sünde. Aber seine *voluntas* lehnte sie ab." Suchomski (1975), S. 13. Wohl aber zeigten verschiedene Passagen Christus trauernd und weinend. Auch die Worte Jesu aus der Feldrede, "*Vae vobis, qui hic ridetis, quoniam lugebitis*" (Lk 6, 25), schienen auf die Abgeneigtheit Jesu gegenüber dem Lachen zu weisen, zumal er offensichtlich das Weinen in positiven Kontrast dazu setzte: "*Beati, qui nunc fletis: quia ridebitis*" (Lk 6, 21). Andere Bibelstellen wurden argumentativ herangezogen, "und wenn man die wichtigsten der durch Jahrhunderte herangezogenen Bibelstellen aneinanderreihet, so hat man den Eindruck, als könne der Christ das Lachen niemals gutheißen." Suchomski (1975), S. 13. Vgl. auch Wahrig (1955). Le Goff (1999) weist darauf hin, daß die Frage, ob Christus je gelacht habe, sich als Topos vom frühen Christentum bis zum Ende des Mittelalters in der Literatur finde: "[...] dieser Topos, dem man in Predigten, in homiletischer Literatur, begegnet, [war] nicht auf mönchische oder streng kirchliche Gesellschaften beschränkt, sondern auch in den Universitäten höchst lebendig [...]. Im 13. Jahrhundert organisierte die

Lachen auf eine falsche Einstellung gegenüber der Problematik menschlichen Daseins in der Welt hin, das immer durch die menschliche Sündhaftigkeit geprägt sei. Jedes "weltliche" Lachen bedeute nur eine *laetitia temporalis*, eine "Freude an irdischen und somit vergänglichen Gütern [...]".<sup>70</sup> die selbst auch vergänglich sei. Statt dessen sei es für Christen notwendig, über ihre eigene menschliche Unvollkommenheit zu trauern.<sup>71</sup> Wer dagegen jetzt lache, werde nach dem Tod weinen.<sup>72</sup>

Verschiedene Forschungsarbeiten, so vor allem die von Suchomski,<sup>73</sup> haben jedoch betont, daß hier eine differenziertere Betrachtungsweise notwendig ist. Zum einen beurteilt der monastische Bereich das Lachen kritischer als der Weltklerus, insbesondere die kirchlichen Höfe, die in ihrer Lebensführung Ähnlichkeiten mit den weltlichen Höfen aufweisen. Tatsächlich ähnelt die Beurteilung des Lachens hier der der Adelsgesellschaft. Stets ist die Bewertung des Lachens abhängig ers-

---

Universität von Paris alljährlich ein *quod libet* [...] über genau dieses Thema." S. 46.

<sup>70</sup> Suchomski (1975), S. 14

<sup>71</sup> "Sie sollen trauern über begangene Sünden, über das unterlassene Gute, über die andauernden Versuchungen sowie darüber, daß sie den Teufel und die Hölle noch nicht besiegt haben, daß sie ihrer Auserwähltheit noch nicht sicher sind, daß sie noch nicht *de exilio ad patriam* gelangt sind." Ebd.

<sup>72</sup> Die Fähigkeit, zu weinen und zu trauern, soll im Gebet erfleht werden, allerdings nicht jede Art von Trauer. Die Unterscheidung Johannes Cassians († um 435) wird hier gültig: "Die eine, bekämpfenswerte Art der Trauer zieht den Menschen von Gott weg, sie führt ihn in qualvolle Verzweiflung (*desperatio poenalis*), die andere aber, so Cassian, hat in sich alle Früchte des Heiligen Geistes." Schmitz (1980), S. 11. Ein Beispiel für den Kontrast zwischen der richtigen und der falschen Art, über die eigene Unvollkommenheit zu trauern, findet sich in Wolframs 'Parzival'. Parzival, der vor dem Gral versagt hat, überläßt sich zunächst einem Zustand, der mit *desperatio poenalis* gleichzusetzen ist. Er wendet sich von Gott ab, dessen scheinbare Ungerechtigkeit er nicht begreift, und kündigt ihm den Dienst auf. Erst der Aufenthalt bei Trevrizent, dem Einsiedler, bei dem dieser ihn belehrt, läßt ihn zur *compunctio cordis* finden. Unterstrichen wird die Ernsthaftigkeit der Situation dadurch, daß das Nicht-lachen Parzivals und seines geistlichen Lehrers hier ausdrückliche Erwähnung findet: *ir munt wart selten lachens lût* (Pz 486, 4).

<sup>73</sup> Suchomski (1975).

tens von seinen Anlässen und zweitens von der Art und Weise des Lachens selbst. Abgelehnt wird grundsätzlich solches Lachen, das auf Charaktereigenschaften des Lachenden hinweist, die nicht mit der christlichen Ethik übereinstimmen, beispielsweise Lachen als Zeichen böartigen Spottes oder der Schadenfreude. Bei der Beurteilung des Lachens über Scherze gehen die Meinungen allerdings auseinander: Wird diese Form des Lachens im monastischen Bereich ebenfalls zunächst abgelehnt,<sup>74</sup> entscheidet im Bereich des Weltklerus die Art und Weise des Scherzens über Angemessenheit oder Unangemessenheit des Lachens. Scherze um ihrer selbst willen sind zwar verboten, innerhalb einer Predigt in maßvoller Weise aber erlaubt, wenn sie so die Aufmerksamkeit der Zuhörer fesseln und sie die christliche Lehre leichter aufnehmen lassen - ein rhetorisches Mittel aus der Antike.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Die rigoros anmutende Ablehnung des Lachens, die sich in den Schriften verschiedener geistlicher Autoren findet, wird allerdings im Hinblick auf die asketische Gesamthaltung der Verurteilenden abgemildert, "[...] denn je asketischer die Gesamthaltung eines Einzelnen ist, desto normaler und unbedeutender erscheint seine Strenge bei der Beurteilung eines Teilaspektes." Suchomski (1975), S. 9.

<sup>75</sup> Vgl. Schmitz (1980), S. 8. Vgl. auch Schubert (1991, S. 92): "Zudem gab es im Mittelalter eine Form des Lachens, die beinahe liturgischen Charakter hat: Das Osterlachen, *risus paschalis*. [...] Als 'Gefahrenverlachen' und als 'erlösendes Lachen' - bezeichnenderweise nicht als 'erlöstes Lachen' - zeigt sich in vielen Kulturkreisen die erlösende Wirkung des Lachens, das das Selbstbewußtsein stärkt, das in Gefahr oder kurz nach Gefahr dazu dient, Spannung zu lösen. In diesem Zusammenhang ist das Osterlachen zu verstehen: zwar als Freude über die Auferstehung, aber in erster Linie als Verlachen des Todes und Auflösen der Spannung." Der *risus paschalis* findet sich jedoch vor allem im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Der Brauch, daß über Scherze des Predigers gelacht wurde, der nach der Fastenzeit und in der Feier der Auferstehung Jesu die Gemeinde heiter stimmen wollte, wurde - in der Kirche ohnehin stets heftig umstritten - durch die Einflüsse der Reformation auch in der katholischen Kirche letztlich untersagt. Hier handelt es sich allerdings nicht um ein rituelles oder gar liturgisch festgelegtes Lachen, sondern um eine Reaktion auf scherzhafte Predigtexempel, die - der antiken Rhetorik folgend - zum Zweck der besseren Zugänglichkeit komisch gefärbt sind. Immerhin ist jedoch ein solches Nutzbarmachen der Komik im religiösen Rahmen bemerkenswert. Vgl. zum *risus paschalis* Fluck (1934). Warning (1974). Darin: Kap. D: Von der frohen Botschaft zum *risus paschalis*: Osterspiel und rituelles Lachen. S. 107-122. Wendland (1980).

Hier zeigt sich der Einfluß von Argumenten aus der antiken Philosophie, die - wie beispielsweise Ciceros '*De oratore*' - im geistlichen wie im weltlichen Bereich immer wieder herangezogen werden. Die Antike schätzt das Lachen als Mittel zur Entspannung, nach der man ernsthaften Gedanken wieder leichter zugänglich sein soll. Es ist aber wichtig, nicht über alles und nicht übermäßig zu lachen. Das richtige Maß des Scherzens zeigt gesellschaftliche Gewandtheit.<sup>76</sup> Tatsächlich bildet der Gedanke der Mäßigung, die auch vom Christen gefordert wird, einen gemeinsamen Ansatzpunkt für antikes und mittelalterliches geistliches und weltliches Gedankengut.<sup>77</sup> Sind Lächeln und gemäßigt Lachen in bestimmten Bereichen der Kirche erlaubt, wird jedoch lautes, heftig-eruptives Lachen, das auf mangelnde Beherrschtheit des Lachenden hinweist, stets abgelehnt. Diese Form des Lachens widerspricht nicht allein christlicher, sondern auch höfischer Ethik. Die antiken Quellen bilden die Basis, die, soweit es möglich ist, durch biblische Zitate bestätigt wird.<sup>78</sup> Während die biblisch-christliche Argumentation hauptsächlich für den Bereich des Klerus gilt, werden die Argumente antiker Autoren eher im weltlichen Bereich angeführt. Hier wie dort läßt sich allerdings keine feste Grenze ziehen. Eine "Trennung von christlicher Laienmoral und biblisch-christlicher Ethik [ist] nicht strikte nach geistlichem Stand und Laienmoral [zu] vollziehen."<sup>79</sup> Auch geistliche Herren können für sich die Eigenschaft der *urbanitas* beanspruchen, die ja nicht nur Weltgewandtheit, sondern auch Geist beinhaltet. Es läßt sich also festhalten, daß Lachen nicht grundsätzlich seitens der Kirche abgelehnt wird, sondern in erster Linie im monastischen Be-

---

<sup>76</sup> Zu unterschiedlichen Bewertungen des Lachens in der Antike vgl. Ueding (1996).

<sup>77</sup> Gerade hier zeigt sich aber auch die Unterschiedlichkeit der Positionen, da sich in beiden Bereichen durchaus verschiedene Werte mit dem Begriff der *mâze* - bzw. im kirchlichen Kontext mit dem der *temperantia* - verbinden. Vgl. dazu Rücker (1975). Zur eventuellen Beeinflussung der höfischen *mâze*-Vorstellung durch antike oder scholastische Texte vgl. den auf dort S. 5-8 gegebenen Forschungsüberblick.

<sup>78</sup> Für Beispiele verschiedener christlicher Autoren vgl. Suchomski (1975), S. 35-60.

<sup>79</sup> Suchomski (1975), S. 62.

reich. Auch hier aber finden sich Anlässe und Formen des Lachens, die befürwortet werden, weil sie die christlichen Wertvorstellungen unterstützen. Die Art und Weise des Lachens ist ebenfalls von großer Bedeutung: Wenn es sich in der richtigen Form vollzieht, also ein gedämpftes Lachen oder ein Lächeln ist, wird es als Zeichen der Freude über gute Taten, als Zeichen des Mitgefühls oder der Freundlichkeit sogar gutgeheißen.<sup>80</sup>

#### **2.4.2 Zur Beurteilung des Lachens im höfischen Kontext**

Wie in der Kirche, so werden auch innerhalb der Hofgesellschaft allein solche Formen des Lachens befürwortet, die den dort vertretenen Wertvorstellungen entsprechen. Auch bei Hof wird maßloses Lachen, das auf Unbeherrschtheit oder gar auf Wahnsinn schließen läßt, stets verurteilt.<sup>81</sup> Andererseits werden andere Formen des Lachens, die von der Kirche nur geduldet sind, im höfischen Bereich geradezu notwendig, zeigt sich in ihnen doch die Lebenseinstellung der adlig-elitären Gesellschaft.

Gerade in den Texten, die im folgenden Teil dieser Arbeit analysiert werden, drückt sich das Selbstwertgefühl der Hofgesellschaft aus, für das sie verfaßt wurden, ein Gefühl, das oft *hövescheit*<sup>82</sup> genannt wird. "*hövesch* beschreibt Aussehen, Kleidung und Benehmen, bedeutet Zugehörigkeit zur *werelt*, zur Gruppe derer, die zählen, und die sich auch gegen die Außenstehenden abschließen, die als *dörperlich* be-

---

<sup>80</sup> Vollkommene Ernsthaftigkeit war aber besonders im monastischen Bereich im Zweifelsfalle einer allzugroßen Heiterkeit vorzuziehen, weil das Lachen immer die Gefahr in sich barg, den Mönch die nötige Ernsthaftigkeit vergessen zu lassen. Vgl. die Ausführungen zu Bernhard von Clairvaux bei Suchomski (1975), S. 18-19.

<sup>81</sup> Siehe dazu Kap. 5.3.2 und 5.3.4.

<sup>82</sup> Vgl. zur Begriff der *hövescheit*, aber auch zu den Verwandten Begriffen der *curialitas* und *urbanitas* neben Bumkes (1991) Ausführungen Ganz (1977), der zunächst eine präzisere begriffliche Fassung des "Höfischen" anmahnt, um in späteren Arbeiten selbst den Versuch einer genaueren Darstellung zu machen: Ganz (1986). Ganz (1990). Sammelband Fleckenstein (1990). Vgl. auch Zotz (1990).

zeichnet oder diffamiert werden."<sup>83</sup> Die Stabilität und Zusammengehörigkeit der Gruppe derer, die sich zur Hofgesellschaft rechnen, äußert sich in freudig-freundlichem Verhalten zueinander.

"Wer den Forderungen der Gesellschaft entsprach, besaß *vreude* und *hohen muot*. [...] Im höfischen Kontext [...] stand es für die Hochherzigkeit und das gesellschaftliche Hochgefühl des Ritters. Auch der Begriff der *vreude* war auf die Gesellschaft gerichtet. *vreude* bezeichnete nicht ein subjektives Gefühl, sondern den Zustand der festlichen Erregtheit und der Erhabenheit über den Alltag, ein gesteigertes Selbstbewußtsein, wie es sich im Lärm der Hoffeste bezeugte."<sup>84</sup>

Zu den Eigenschaften und Fähigkeiten des höfischen Mannes, insbesondere des Herrschers, gehört daher neben Weisheit, Schönheit, Gerechtigkeit und Tapferkeit auch die Fähigkeit zur geistreich-witzigen Rede.<sup>85</sup> Das Lachen miteinander über Scherze, die nur innerhalb der Gruppe verstanden werden können, und das eventuelle Verlachen von Feinden stärkt den Gruppenzusammenhalt. Auch für den mittelalterlichen Adel erhält diese Funktion des Lachens als Abgrenzung der eigenen Gruppe Bedeutung.<sup>86</sup>

Verschiedene Aspekte adliger Lebensauffassung, die in diesen Formen des Lachens zum Ausdruck kommen, stehen im Gegensatz zu der der Kirche und konnten deshalb von dieser nicht gutgeheißen werden. Ist es auch nicht möglich, den mittelalterlichen Adelshof und die Kirche dieser Zeit streng voneinander zu trennen,<sup>87</sup> da es neben den weltlichen

---

<sup>83</sup> Ganz (1990), S. 45.

<sup>84</sup> Bumke (1994a), S. 427-428.

<sup>85</sup> Vgl. Zotz (1990), der auf verschiedene Herrschergestalten hinweist, in deren Lebensbeschreibungen "die *facetiae*, der Witz" (S. 400) einen Teil der Panegyrik ausmacht.

<sup>86</sup> Vgl. Zotz (1990): "Wir fassen hier ein wesentliches Charakteristikum höfischer Gesellschaft im 12. Jahrhundert, nämlich das Lachen und Scherzen bei Hofe als Ausdruck der Identität einer Gruppe und ihrer Abgrenzung gegenüber anderen, die nicht zum Hof gehören." S. 402.

<sup>87</sup> Zum einen sind Kleriker an Adelshöfen tätig, so werden Prinzen und adlige Mädchen (vgl. Bumke (1994a), S. 483) von Geistlichen erzogen, Ärzte und Architekten sind oft

Höfen auch die der Bischöfe und des Papstes gibt, bringen dennoch gerade verschiedene Mitglieder der Kirche dem Hof und seinen Werten Kritik entgegen: "Kirchliche Reformer brachten höfische Lebenskultur und christliches Ethos in einen unversöhnlichen Gegensatz."<sup>88</sup> Während das freudige "höfische" Lachen Zeichen der Abgrenzung der Adelsgesellschaft ist, so ist das kirchlich geduldete Lachen Zeichen christlichen Gottvertrauens und somit nicht am Diesseits, sondern am Jenseits orientiert. Höfische *vreude* muß hier als Lust gelten,<sup>89</sup> *hóher muot* als Hochmut.<sup>90</sup> Auch jedes andere Zeichen höfischen Lebens, wie die Repräsentation durch Statussymbole, wird als maßlos abgelehnt.<sup>91</sup> Der Hof selbst versucht, christlichen wie weltlichen Maßstäben gerecht zu werden, "das Ansinnen christlicher Nächstenliebe und Entsagung sowohl mit herrenmäßiger Existenz und Gewaltanwendung als auch mit der neuen kämpferischen Intellektualität des 12. und 13. Jahrhunderts zu verbinden. Höfische Dichter versuchten, dem Anspruch der Welt und dem der Kirche in ihren Werken Genüge zu tun."<sup>92</sup> Aber auch die christliche Kritik dem Hof gegenüber schwächt sich im Laufe der Zeit ab.<sup>93</sup> Eine weniger ablehnende Haltung zeigt sich unter anderem darin,

---

gleichzeitig auch Kapläne, und Geistliche sind am Hof als Schreiber tätig (vgl. ebd. S. 76).

<sup>88</sup> Schreiner (1986). Hier: S. 68. Die literarische Gattung der "Hofkritik" verbreitet sich gleichzeitig mit aufwendigerem höfischem Leben. Vgl. zur Hofkritik außerdem Szabó (1990).

<sup>89</sup> Schreiner (1986), S. 99.

<sup>90</sup> Bumke (1994a), S. 427.

<sup>91</sup> Die Wertschätzung materieller Repräsentationsgegenstände und die Bedeutung, die der Institution des Hofes zugemessen wird, stößt besonders im monastischen Bereich der Kirche, deren Begriff der *temperantia* anders orientiert ist, verschiedentlich auf Widerstand. Vgl. Jaritz (1986).

<sup>92</sup> Ebd. S. 429.

<sup>93</sup> Auf lange Sicht setzt sich "der Gedanke durch, daß der Hof ein Steuerungsinstrument darstelle, das, richtig gehandhabt, dazu beitragen kann, die politische und soziale Ordnung zu verchristlichen." Schreiner (1986), S. 119. Die Aufgabe der Hofkleriker wird darin gesehen, auf die Herrscher christlichen Einfluß zu nehmen - eine Möglichkeit, mönchisches Leben mit dem bei Hofe zu vereinbaren.

daß in die religiöse Terminologie Metaphorik der höfischen Sprache eingeflochten wird. "Weltliche Wörter, die in die theologische Metaphorik Eingang fanden, streiften ihre negativen Konnotationen ab."<sup>94</sup> Auch in der weltlichen Dichtung wird Gott als "höfisch" bezeichnet: So redet Gottfried im 'Tristan' von "*gotes hövscheit*" (Go: Tr 15552). In Legendendichtungen wird Maria als höfische Dame dargestellt, ihr und Christus werden Schönheitsattribute des Adels, in denen sich innere Qualitäten spiegeln sollten, zugeschrieben.<sup>95</sup> Auch das Bild einer lächelnden Muttergottes findet sich in späterer Marienliteratur:

"Eine lächelnde, heiter gestimmte Maria ist eine Errungenschaft franziskanischer und dominikanischer Mystik, die dem Körper des Menschen die Fähigkeit zutraute, Bewegungen des Geistes und des Herzens sichtbar zu machen. [...] Marienfrömmigkeit im Bereich der Bettelorden blieb also keineswegs auf eine tränen- und schmerzreiche Maria beschränkt. In der heiteren Gestimmtheit, mit der Maria ihren franziskanischen Verehrern sich zeigt und entgegenkommt, greift ein verändertes Lebensgefühl Platz."<sup>96</sup>

Nach einer völligen Ablehnung höfischer Werte speziell im monastischen Bereich kommt es also immer mehr zu einer Annäherung von Hof und Kirche. Die Schriften des Thomas von Aquin sind hier von

---

<sup>94</sup> Ebd. S. 130, vgl. auch ebd. S. 129-138.

<sup>95</sup> Siehe zum Zusammenhang von Schönheit und Tugend Kap. 4.2.1.

<sup>96</sup> Schreiner (1994). Darin: Hat Maria auch gelacht? S. 84-88. Hier: S. 87. Schreiner nennt verschiedene Belege mittelalterlicher Dichtung, in denen eine lächelnde Maria erscheint. Lautes Lachen dagegen wird auch als Verhalten der Gottesmutter nicht angenommen. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Blaicher (1970). Der Autor nennt z.B. die "Marienlegende vom guten Ritter und seinem eifersüchtigen Weib" (S. 520), in der die Frau sich und ihre Kinder getötet hat, Maria aber dem betenden Ritter lächelnd die Freigabe ihrer Seelen aus dem Fegefeuer gewährt. Blaicher kommt bei der Kommentierung dieses Verhaltens zu dem Ergebnis, daß kirchliche und weltliche Ideale des Verhaltens sich einander annähern: "Maria wird an diesen Stellen als gutgelaunte, höfische Dame dargestellt, die verzeiht, wenn man nur zu ihr betet. In der Diktion dieser Stelle wird französischer Einfluß spürbar. Wenn, wie es hier geschieht, die für den mittelalterlichen Christen zentralen Fragen nach Sünde und Buße, Schuld und Bestrafung im Kontext höfischfröhlichen Verhaltens behandelt werden, dann liegt es nahe, über dieses Lächeln auf Wandlungen in der mittelalterlichen Frömmigkeit zurückzuschließen" (ebd.).



wesentlicher Bedeutung, betont dieser doch in seiner '*Summa theologica*' "zum ersten Mal seit der Antike wieder *expressis verbis*, daß die geregelte Scherzhaftigkeit [...] als *Tugend* gewertet werden muß, die nicht nur tolerierbar, sondern unerlässlich ist."<sup>97</sup> Es ist bemerkenswert, daß zu der Zeit, in der diese Gedanken entstehen, auch gehäuft höfische Literatur verfaßt wird, in der insbesondere freundlich-anerkanntes *lachen* von Frauenfiguren immer häufiger positiv hervorgehoben wird.

---

<sup>97</sup> Vgl. Suchomski (1975), S. 57. Zu Thomas' Ausführungen über die Einflußmöglichkeiten eines Klerikers bei Hofe vgl. Schreiner (1986), S. 119-120.

### 3. Grundmuster und Spielregeln des *lachens*

#### 3.1 Die Grundmuster des *lachens*

Schon die Vorstellung des Textcorpus hat deutlich gemacht, daß im folgenden eine große Zahl von Belegen des Wortes *lachen* zu untersuchen ist. Dies erscheint zunächst nicht unproblematisch, da das Phänomen des Lachens verschiedenste Bedeutungen haben und in unterschiedlichsten Kommunikationssituationen auftreten kann, und da es sich zudem bei der vorliegenden Arbeit um eine gattungsübergreifende Analyse handelt, in der die Belege des Wortes *lachen* aus Minnesang und Epik stammen. Ein Vergleich der Gattungen hat gezeigt, daß sie das Wort *lachen* in unterschiedlicher Weise kontextualisieren, ist doch der Handlungskontext der Epik wesentlich weiter als der des Minnesangs, in dem in der Regel allein ein Sänger-Ich die Minnesituation reflektiert.

Aus dieser Problematik ergibt sich die Notwendigkeit, ein Instrumentarium zu entwickeln, das als Einteilungsraster fungiert und es erlaubt, durch möglichst eindeutige Zuordnungskategorien das Material der Arbeit systematisch zu erfassen. Zu diesem Zweck wird für die folgende Textanalyse ein Raster erstellt, das breit genug sein muß, um eine gattungsübergreifende Einordnung zuzulassen, gleichzeitig aber auch präzise genug, um den schnellen Zugriff auf jeden Beleg zu ermöglichen, und in dem jeder Beleg eindeutig, also nur einmal verortbar ist. Um gattungsübergreifende Aussagen über das *lachen* in Minnesang und Epik möglich zu machen, ist es sinnvoll, die Untersuchung der Belegstellen auf eine elementare Beschreibung des Kommunikationsaktes zu reduzieren, in dem das Wort *lachen* belegt ist, wodurch *lachen* zunächst unabhängig vom Kontext der unterschiedlichen gattungsbedingten Gegebenheiten analysiert wird. Verschiedene Arbeiten, die das Lachen als anthropologisches Phänomen untersuchen, weisen darauf hin, daß es stets Teil eines kommunikativen Prozesses in einem

sozialen Umfeld ist.<sup>1</sup> Lachen ist immer eine Reaktion auf Gegebenheiten dieses sozialen Umfelds, meist auf das Verhalten eines Gegenübers. Plessners Arbeit macht in diesem Zusammenhang deutlich, daß selbst derjenige, der für sich und über sich selbst lacht, sich von sich selbst distanziert und sich als Gegenüber beobachtet.<sup>2</sup> Auch in den zu untersuchenden mhd. Texten ist *lachen* Teil der dort dargestellten Kommunikation. Es sind hier Verhaltensmuster des *lachens* zu erkennen, die voneinander abgrenzbar sind. Aus dieser Tatsache heraus ergibt sich die Möglichkeit, verschiedene Arten des Lachens in Abhängigkeit von der jeweiligen kommunikativen Situation zusammenzustellen, indem gefragt wird, wodurch das Lachen bedingt ist.<sup>3</sup> Diese Arten des *lachens*, das in den hier analysierten mhd. Texten auftritt, sollen im folgenden als Grundmuster des *lachens* bezeichnet werden.

Es wird möglich, für Minnesang und Epik text- und gattungsübergreifend drei Grundmuster des *lachens* herauszuarbeiten. Im folgenden wird unterschieden erstens zwischen dem **freundlichen *lachen*** einer Figur im Text, zweitens ihrem **Nicht-*lachen*** und drittens dem ***lachen über*** absichtlich oder unabsichtlich komisches Verhalten einer Figur.

---

<sup>1</sup> Siehe dazu Kap. 2.2 und 2.3.

<sup>2</sup> Dies betont Plessner in seiner Darstellung der exzentrischen Position des Menschen. Siehe dazu Kap. 2.2.

<sup>3</sup> Die vorliegende Arbeit folgt dabei grundsätzlich den Aussagen Plessners zum Lachen sowie zu seiner Entstehung aus unterschiedlichen Anlässen heraus. Sie muß jedoch ein anderes Verfahren wählen als Plessner, der zunächst das Phänomen Lachen selbst erläutert, um anschließend verschiedene Anlässe des Lachens zu analysieren. Dabei ist es durchaus möglich, daß verschiedene Anlässe des Lachens in ein und derselben Situation vorhanden sind (so beispielsweise Jubel und Verzweiflung im *lachen* der Herzloyde, siehe dazu Kap. 5.1.5.2). Da im Rahmen der vorliegenden Arbeit, keine Aussagen über das Lachen als anthropologisches Phänomen gemacht werden sollen, sondern deren Ergebnisse sich auf die analysierten mhd. Texte beschränken, muß die Arbeit für die Einteilung der Belege ein Raster wählen, in dem zum einen die Vielfalt der Situationen erfaßt werden kann, in denen *lachen* in mhd. Texten erscheint, das es zum anderen aber auch ermöglicht, jeden Beleg eindeutig an nur einer Stelle zu verorten. Daraus ergibt sich die folgende Einteilung in Grundmuster des *lachens*, die zunächst situationsunabhängig von der Frage ausgeht, wodurch das *lachen* jeweils bedingt ist.

Das **freundliche lachen** einer Figur ist stets Ausdruck ihrer entgegenkommenden Haltung und ihrer Freude über die bestehende Kommunikationssituation. Hier ist das mhd. Wort *lachen* zumeist mit 'lächeln' oder 'freundlich aussehen' zu übersetzen. Dieses erste Grundmuster des *lachens* drückt ebensosehr die Fähigkeit zu *lachen* aus wie die tatsächliche Aktivität des *lachens*.<sup>4</sup> Im Kontrast dazu kennzeichnet das zweite Grundmuster des *lachens*, also das **Nicht-lachen**,<sup>5</sup> stets die fehlende Bereitschaft oder Fähigkeit des nicht *lachenden* Akteurs zu freundlicher Kommunikation. Das Nicht-*lachen* einer Figur beinhaltet aber mehr als die bloße Abwesenheit freundlichen *lachens* - es kennzeichnet stets eine massive Störung der höfischen Kommunikationssituation, was ihm eine eigenständige Bedeutung zukommen läßt. Das dritte Grundmuster, **lachen über** das Verhalten eines Protagonisten im Text, steht immer im Zusammenhang mit dem Phänomen der Komik und kann entsprechend freundliche Anerkennung, aber auch aggressive Ablehnung ausdrücken. Das mhd. Wort kann hier stets mit 'lachen' oder 'spöttisch lächeln' übersetzt werden. Die folgende Textanalyse wird deutlich machen, daß das hier untersuchte Textcorpus die gesamte Spannbreite der Komik aufweist, die im vorangehenden theoretischen Teil entfaltet worden ist.<sup>6</sup> Das *lachen* der Figuren in den Texten, die im folgenden analysiert werden, entspricht stets einem - und nur einem - der drei Grundmuster.

---

<sup>4</sup> So wird beispielsweise im Minnesang die potentielle Fähigkeit der *vrouwe*, zu *lachen*, ebenso hervorgehoben wie das *lachen*, das sie dem Sänger-Ich gewährt. Zur näheren Ausführung und für Textbeispiele siehe Kap. 4.2.1.

<sup>5</sup> Da die vorliegende Arbeit als Untersuchungsgrundlage das Auftreten des Wortes *lachen* hat (siehe zur Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands Kap. 1.2), werden im Rahmen des zweiten Grundmusters allein solche Textstellen berücksichtigt, an denen das Nicht-*lachen* der Figuren ausdrücklich genannt wird, wie beispielsweise in Pz 137, 20: *sunder lachen*.

<sup>6</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen Bergsons, Plessners und Zijdervelds, die einander hier ergänzen. Siehe für eine vergleichende Diskussion ihrer Ansätze Kap. 2.3.

Diese drei Grundmuster des *lachsens*, die das *lachen* der Figuren als Bestandteil der im Text dargestellten Kommunikationssituationen untersuchen, ermöglichen einen gattungsübergreifenden Vergleich der Belege in Minnesang und Epik. Die vorliegende Untersuchung kann vor diesem Hintergrund differenzierte Aussagen zur Rolle des *lachsens* bei der Darstellung von Frauenfiguren machen und dabei auch einzelne Belege vor dem Hintergrund des jeweiligen Grundmusters interpretieren.

### 3.2 Die Spielregeln des *lachsens*

Der Vergleich, wie das Lachen aus der Sicht von Hof und Kirche des Mittelalters beurteilt wird, hat deutlich gemacht, daß sich die Milieus nicht konträr gegenüberstanden, sondern beide freundlich-moderates Lachen guthießen. Die Tatsache, daß das Lach-Verhalten Regeln unterlag, verweist auf die Bedeutung des Lachsens als nonverbales Element der Kommunikation. Die Integrations- und Distinktionsfunktion des *lachsens* macht es nicht nur zum wesentlichen Teil höfischer Kommunikation, sondern darüber hinaus zu einem kommunikativen Sonderraum, in dem sich das Funktionieren bzw. Nicht-Funktionieren zwischenmenschlicher Beziehungen und Bindungen ausdrücken kann. Auf den Wert dieser Bindungen im höfischen Kontext wurde bereits hingewiesen:<sup>7</sup> Alle Vorstellungen vorbildlichen höfischen Verhaltens, so beispielsweise die der *triuwe* und *staete*, aber auch die der *ere* und der *schame*, stehen damit in Zusammenhang. Verschiedene Forschungsbeiträge insbesondere der neueren Mediävistik beschäftigen sich verstärkt mit der Bedeutung nonverbalen Gebarens in der mittelalterlichen Öffentlichkeit:

"Die poetologischen Verfahren der volkssprachlichen Dichtung weisen grundsätzlich über die Schrift hinaus auf die Kommunikation im Raum der wechselseitigen Wahrnehmung und vermitteln zugleich einen Anspruch, der dem 'höfischen' Adligen abverlangt, seinen Status öffentlich lesbar zu machen in der Kleidung, in der Rede, in der Bewegung der Hände und der

---

<sup>7</sup> Siehe zum Wert zwischenmenschlicher Bindungen bei Hofe Kap. 2.4.2.

Stellung der Füße, im Verhalten gegenüber Frauen, im Kampf und in der Tischsitte. Nur wenn jedes einzelne Mitglied des Hofes den Ort, den es einnimmt, auch sinnfällig darstellt, kann sich die Idee des Hofes als harmonische Konfiguration erfüllen."<sup>8</sup>

Die Tragweite solchen Verhaltens im Mittelalter zeigt sich schon in der Spannweite der Bedeutung von mhd. *gebâren*:

"In mhd. *gebâren* und *gebaerde* sind [...] wesentlich weitere Bedeutungsräume abgedeckt als in irgendeinem der neuhochdeutschen Begriffe: Sie umfassen die allgemeine Beschreibung der Äußerungsweisen einer Person, sowohl optischer als auch akustischer Art, in denen ihr Wesen und ihr Charakter deutlich werden. Die Wichtigkeit dieser Kommunikationsform für den mittelalterlichen Menschen muß wesentlich höher angesetzt werden als für uns."<sup>9</sup>

In engem Zusammenhang damit ist die allgemeine Bewertung des Gebarens im Mittelalter zu sehen. Man sieht einen direkten Zusammenhang zwischen äußerer Form, dem korrekten Verhalten, und innerem Wert des Menschen. Das Gebaren wird zum Ausdruck des inneren Wesens. Gebaren ist in diesem Zusammenhang nichts Individuelles, sondern wird gerade durch die Typisierung verständlich und bedeutsam.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Wenzel (1994), S. 199.

<sup>9</sup> Schubert (1991), S. 5. Vgl. zum Wortfeld des Gebarens auch Peil (1975). Im folgenden soll für das mittelalterliche Phänomen der von Schubert verwendete neuhochdeutsche Begriff "Gebaren" gebraucht werden: "Ich verstehe [...] unter Gebaren die Summe aller einzelnen Ausdrucksbewegungen und Ausdruckshaltungen eines Menschen sowie jede Form von Kommunikation, die nicht sprachlich vollzogen wird. Dies bezieht Kleidung, Haartracht und Objektadaption mit ein." Schubert (1991), S. 6-7.

<sup>10</sup> Besonderen Wert legt man auf korrektes Gebaren in offiziellen Situationen, so beispielsweise in der Rechtsprechung, wo bestimmte Gesten Rechtsvorgänge erst gültig machen. Vgl. Schmidt-Wiegand (1990). Schmidt-Wiegand erwähnt als Rechtsgebärden u.a. das Neigen des Kopfes, die Handauflage, verschiedene Fingergebärden, aber auch das (Aus-) Lachen als Spottgebärde. Vgl. Sp. 1413. Vgl. zur Darstellung von Gebaren bei Begrüßung und Abschied in mhd. Epik Roos (1975). Die Schilderung von Gebaren kann im Rahmen mhd. Texte Verschiedenes bewirken: Sie kann handlungstragend und -ausgestaltend wirken. In den Mittelpunkt rückt sie, wenn sie die Benennung eines Sachverhalts ersetzt, etwa die Schilderung freudigen Gebarens statt der Verwendung des Wortes *vröude*. Sie ist wichtiger Bestandteil der Personenschilderung, doch sind es immer

Bei der Untersuchung des *lachsens* als Form emotionalen Gebarens ist der Ansatz Althoffs<sup>11</sup> von Interesse, da dieser sich unter anderem auf die Äußerung von Emotionen in der Öffentlichkeit des Mittelalters bezieht. Er konstatiert ein vermehrtes Auftreten überschwenglich erscheinender Emotionalität. "Die Palette diesbezüglicher Verhaltensmuster reicht vom Ausdruck höchster Freude bis zur tiefsten Verzweiflung, vom hemmungslosen Schmerz zu überschäumender Wut."<sup>12</sup> Dieses Gebaren wirkt auf den Betrachter des 20. Jahrhunderts unkontrolliert und überemotionalisiert und ist auch tatsächlich so interpretiert worden.<sup>13</sup> Althoff sieht den Grund für das Auftreten dieser scheinbaren emotionalen Ausbrüche dagegen in einer anderen Form öffentlicher Kommunikation im Mittelalter.<sup>14</sup> Die politische Kommu

---

wieder typisierte Gebärden, die diese Funktion erfüllen - so gehen meist Schönheit und Tugend Hand in Hand. Die Formelhaftigkeit von Gebaren zeigt sich auch darin, daß nicht auf die jeweilige Beschreibung von Gebaren, sondern auf die korrekte Ausführung Wert gelegt wird. Allerdings ist die Schilderung von Gebaren in einem literarischen Text immer das Ergebnis der Auswahl des jeweiligen Dichters und somit ein Produkt seiner persönlichen Einschätzung, seiner "Gebarenphilosophie". Vgl. zu diesem Begriff Schubert (1991), S. 95. So deutet "[...] die Art und Weise, in der nicht-sprachliche Äußerungen des Menschen beschrieben werden, [...] zum einen auf das zugrundeliegende Menschenbild, das durch die Epoche der Abfassung geprägt ist, zum anderen auf die stilistischen Eigenheiten des Autors hin." ebd. S. 1.

<sup>11</sup> Vgl. Althoff (1997). Speziell zum Spielregelbegriff im Bezug auf literarische Texte vgl. Althoff (1999).

<sup>12</sup> Althoff (1997d). Hier: S. 258.

<sup>13</sup> Das bekannteste Beispiel bietet wohl Elias (1992), der von einer Dämpfung der Triebe im Laufe der Geschichte ausgeht. Erst das höfische Zusammenleben, das eine psychologisierende Sicht des Menschen und rationalisiertes Triebverhalten erforderlich gemacht habe, sei Anlaß für das veränderte Verhalten des Menschen geworden. Vgl. besonders Elias Bd. 2, zweiter Teil, Kap. V.: Die Dämpfung der Triebe. Psychologisierung und Rationalisierung. Kritik an Elias äußert besonders Dürr (1988-90).

<sup>14</sup> "Es handelte sich um Verhaltensmuster, die in bestimmten Situationen formelhaft verwendet wurden. Die gezeigten Emotionen unterstrichen die Ernsthaftigkeit des Vorgangs; es waren verbindliche Absichtserklärungen sei es der Konflikts-, sei es der Friedensbereitschaft. Bestimmte Emotionen gehörten zu bestimmten Vorgängen wie bestimmte Kleidung, wie die entsprechende Sprache der Gesten und Gebärden. [Sie waren] wichtiger Bestandteil des Kommunikationsstils dieser Zeit - der insgesamt mehr

nikation in der Öffentlichkeit sei, so Althoff, nicht durch Diskussionen und argumentative Auseinandersetzungen, sondern durch Akte non-verbaler Kommunikation, menschliches Gebaren, geprägt gewesen. Entscheidungen, die zuvor im vertraulichen Gespräch festgelegt worden seien, hätte man in der Öffentlichkeit nicht verbal proklamiert, sondern meist im Gebaren demonstriert. Ein Mittel solcher Demonstration sei auch der Einsatz von Emotionen gewesen.<sup>15</sup> Besonders bei Kommunikationssituationen wie Bitten, dem Beginn oder dem Ende eines Konflikts seien sie eingesetzt worden. Wichtig sei dabei gewesen, daß alle Mitglieder einer Gesellschaft diese Zeichen verstanden hätten. Das sei durch Formelhaftigkeit des emotionalen Gebarens gewährleistet worden. Daraus erklärt sich die Notwendigkeit von Regeln, die eine gewisse Eindeutigkeit der Bedeutung auch von emotionalem Gebaren garantieren, von Spielregeln des Verhaltens: "Unter dem Begriff 'Spielregel' habe ich alle die Regeln für Verhalten, alle die Verhaltensmuster subsumiert, die den Status von Gewohnheiten hatten und in bestimmten Situationen von bestimmten Personen zwingend erwartet wurden, deren Einhaltung also eine reibungslose, konfliktfreie Kommunikation möglich machte."<sup>16</sup>

---

durch Demonstration geprägt wurde als durch Argumentation." Althoff (1997d), S. 279.

<sup>15</sup> Die Bedeutung der These Althoffs für die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit wird dann deutlich, wenn in den Blick genommen wird, in welchem Zusammenhang das Wort *lachen* in der fiktiven Öffentlichkeit literarischer Texte erscheint. Ein Beispiel: Tristan wird am Hofe des Königs Marke für sein höfisches Verhalten bestaunt. Besonderes Aufsehen erregen seine Fähigkeiten beim Zerlegen eines Hirsches nach der Jagd. Er lehrt die erstaunte Hofgesellschaft, wie das korrekt zu geschehen habe. König Marke ernennt ihn daraufhin zum Jägermeister, was beim Hofstaat großes Freudengelächter auslöst: *hie wart ein michel lahter van.* (Go: Tr 3371). Nach Althoffs These hat dieser - scheinbar spontane - emotionale Ausbruch verweisenden Charakter. Das Freudengelächter bei einer Entscheidung des Königs deutet nicht nur auf momentane frohe Stimmung, sondern auch darauf, daß der Hofstaat mit der Entscheidung seines Herrschers einverstanden ist. Das zeigt wiederum, daß die Situation bei Hofe politisch stabil ist: Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes an den Hof wird gutgeheißen, die Entscheidung des Herrschers befürwortet und durch das *lachen* unterstützt.

<sup>16</sup> Althoff (2000), S. 102.



In Analogie zu Althoffs Spielregel-Begriff wird es möglich, Spielregeln des *lachens* speziell im höfischen Bereich festzuhalten. Die Analyse der Texte wird deutlich machen, daß die verschiedenen Formen des *lachens* in Minnesang und Epik in textübergreifend gleicher Weise bewertet werden.<sup>17</sup> Das *lachen* kann hier - je nachdem, wodurch es bedingt ist - ebenso deutlich als positives, anzustrebendes Verhalten wie als Negativverhalten gekennzeichnet sein. Es wird sich zeigen, daß gerade im Bereich der höfischen Literatur *lachen* speziell weiblichen Figuren zugeschrieben wird und so erwartbar gemacht wird, so daß das *lachen* in diesem Kontext als wichtiger Bestandteil weiblichen Verhaltens gekennzeichnet ist, daß aber auch die verschiedenen Formen des *lachens* männlicher Figuren immer wieder in gleicher Weise negativ oder positiv beurteilt werden. Es ist also möglich, Verhaltensnormen in der Darstellung und Bewertung des *lachens* zu rekonstruieren, die im folgenden in Form von Spielregeln des *lachens* zusammengefaßt werden sollen. Der in Analogie zu Althoff gebrauchte Begriff der 'Spielregel' impliziert eine Gültigkeit solcher Regeln über die einzelne Situation hinaus: Indem die vorliegende Untersuchung ihn übernimmt, setzt sie voraus, daß die untersuchten Texte nicht habitualisierte Verhaltensweisen des *lachens* zufällig widerspiegeln, sondern daß es in diesem Bereich Verhaltensregeln gegeben haben muß, die sich präzise fassen lassen und in Abhängigkeit voneinander standen.<sup>18</sup>

Die Formulierung von Spielregeln des *lachens*, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung erfolgt, stellt somit einen Versuch dar, die Verhaltensnormen des *lachens*, die text- und gattungsübergreifend deutlich werden, in regelhafter Form zusammenzufassen. Verschiedentlich findet sich die Formulierung solcher Regeln explizit formuliert in

---

<sup>17</sup> Vgl. zu einer Diskussion von Verhaltensregeln bezüglich des *lachens* und zu einer zunehmend didaktisierenden Darstellung des *lachens* speziell weiblicher Figuren Kap. 6.1.

<sup>18</sup> Als Resultat einer Studie über Konflikte in hochmittelalterlichen Klöstern kritisiert Patzold (2000) Althoffs Spielregel-Begriff, indem er darauf hinweist, daß es notwendig sei, "schärfer als bisher zu trennen zwischen *regelmäßigen* und *regelgemäßen* Verhaltensweisen" (S. 334) der an der Kommunikationssituation Beteiligten.

den behandelten Texten,<sup>19</sup> ihre Gültigkeit zeigt sich darüber hinaus in der Darstellung des *lachens* bzw. der *lachenden* Figur. Im folgenden sollen so viele Spielregeln des *lachens* wie nötig, aber so wenige wie möglich formuliert werden.<sup>20</sup> Dies setzt voraus, daß zum einen die Formulierung der einzelnen Spielregeln so präzise wie möglich ist, und daß zum anderen die inhaltlichen Einzelaspekte, die die Spielregel in sich vereint, im Rahmen der Textanalyse detailliert diskutiert werden, so beispielsweise die Frage, wer *lacht*, an wen sich das *Lachen* richtet, in welchem kommunikativen Kontext es steht etc. Die vorliegende Arbeit wird zeigen, daß die Bedeutung der Textstellen, an denen das Wort *lachen* auftritt, erst bei Kenntnis des dahinterstehenden Regelwerks wirklich deutlich wird.

Die Spielregeln des *lachens* erfassen somit die Verhaltensregeln bezüglich des *lachens*, die in den Texten teils durch die Darstellung der *lachenden* Figuren und ihres Umfelds deutlich werden, teils aber auch explizit formuliert sind. Es wird sich zeigen, daß die Spielregeln den Gesamtkomplex des Phänomens Lachen, also seinen freundlich-integrativen ebenso wie den aggressiv-spöttischen Bestandteil, erfassen. Gleichzeitig wird deutlich werden, daß sich zwar für Minnesang und Epik dieselben Spielregeln des *lachens* eruieren lassen, daß aber im weiteren Handlungskontext der Epik mehr Regeln auffindbar sind als im Minnesang.<sup>21</sup> Die Reihenfolge der Spielregeln des *lachens*, die in

---

<sup>19</sup> Insbesondere im Minnesang wird jedoch verschiedentlich in regelhafter Weise formuliert, wie die *vrouwe*, aber auch, wie das Sänger-Ich zu *lachen* habe, so beispielsweise bei dem tugendhaften Schreiber: "*Ir vil saeldenrîchen frouwen, / lât und grûezen an iu schouwen, / lachet guoten friunden sô / daz sie mit iu lachen müezen. / iuwer lachelîchez grûezen / machet sendiu herzen frô.*" (KLD, der tugendhafte Schreiber, Lied IV, 2, 1-5). Im folgenden werden regelhafte Formulierungen des *lach*-Verhaltens mit \*\*\* gekennzeichnet.

<sup>20</sup> Die vorliegende Arbeit erhebt dabei nicht den Anspruch, einen abgeschlossenen, nicht mehr erweiterbaren Kanon von Spielregeln zu erstellen - es steht zu vermuten, daß die Analyse weiterer Texte und Genres, die zusätzliche Kommunikationssituationen darstellen, in denen *lachen* auftritt, weitere Spielregeln des *lachens* hervortreten läßt.

<sup>21</sup> Siehe dazu Kap. 5.

Minnesang und Epik auftreten, ergibt sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit aus der Einteilung der Belege in Grundmuster des *lachsens*. Sie werden im folgenden durchnummeriert: Spielregel eins und zwei finden sich im Rahmen des ersten Grundmusters, Spielregel drei und vier im Rahmen des zweiten Grundmusters und Spielregel fünf, sechs und sieben im Rahmen des dritten Grundmusters.<sup>22</sup> Hier erweist sich die Sinnhaftigkeit der Einteilung, die für die folgende Untersuchung gewählt wurde: So werden die Spielregeln entsprechend ihrer Wichtigkeit in den Texten präsentiert. Die gewählte Einteilung der Belege in Grundmuster ermöglicht eine Analyse der Spielregeln in vielfältiger Weise: Die Spielregeln kommen einzeln zur Sprache, sie können mit den anderen Spielregeln des jeweiligen Grundmusters verglichen, aber auch im Zusammenhang mit Spielregeln betrachtet werden, die im Rahmen anderer Grundmuster deutlich werden. Es wird deutlich werden, welche Spielregeln für Minnesang und Epik und welche allein für die Epik gelten. Zudem wird sich zeigen, daß die Bedeutung einzelner Kommunikationssituationen, in denen *lachen* auftritt, erst mit Kenntnis des dahinterstehenden Regelwerks wirklich deutlich wird.

Althoff weist darauf hin, daß die Autoren mittelalterlicher Texte die Spielregeln des Verhaltens in vielschichtiger Weise nutzen: "1. Sie lassen Personen gemäß dieser Regeln handeln.[...] 2. Die Dichter verfremden, ironisieren, karikieren Spielregeln, treiben ihr Spiel mit den Spielregeln, was einerseits vergnüglich ist, sie erzielen andererseits so aber auch eine gesellschaftskritische, ja subversive Haltung. Überdies konstruieren sie 3. Situationen, in denen die Befolgung gängiger Regeln keine Lösung bietet, erhöhen damit Spannung und Anteilnahme

---

<sup>22</sup> Die Präsentation der Reihenfolge der Spielregeln, die sich in den Texten ausmachen lassen, wird jedoch durch die Tatsache beeinflusst, daß die Texte von Minnesang und Epik zwecks besserer Übersichtlichkeit nacheinander untersucht werden. Da sich im eingeschränkteren Handlungskontext des Minnesangs weniger Spielregeln des *lachsens* eruieren lassen als in der Epik, werden zunächst Spielregel eins, drei, vier und fünf eingeführt, denen bei der Analyse der epischen Texte Spielregel zwei, sechs und sieben hinzugefügt werden.

der Hörer oder Leser und leisten so zugleich auch einen Beitrag zur Kritik dieser Regeln. Und 4. dispensieren sie ihre Helden von der Beachtung einschlägiger Regeln, ohne daß die Konsequenzen eintreten, die in der Realität zu erwarten wären."<sup>23</sup> Die folgende Untersuchung wird mit Hilfe des hier entwickelten Orientierungsrasters der Grundmuster verfolgen, inwieweit die in den Texten auffindbaren Spielregeln des *lachens* normativ dargestellt, aber auch diskutiert, ironisiert und möglicherweise sogar zeitweilig ungültig werden.

---

<sup>23</sup> Althoff (2000). S. 105 / 106.

## 4. Die Grundmuster des *lachen* im Minnesang

### 4.1 Freundliches *lachen* der *vrouwe* als erwartete Norm – zur Bedeutung Walthers

Bei der Betrachtung der Belegstellen für das Wort *lachen* im Minnesang fällt auf, daß sie erst im hohen, vor allem aber im späten Minnesang gehäuft auftreten.<sup>1</sup> Finden sich in 6,7% der 60 Lieder Reinmars Belege des Wortes *lachen*, bereits in 28,6% der Lieder Heinrichs von Morungen und in 25,8% der Lieder und Sangsprüche Walthers,<sup>2</sup> so steigert sich diese Zahl in auffälliger Weise bei Gottfried von Neifen (90,2%) und bei Ulrich von Winterstetten (57,7%). Eine inhaltliche Untersuchung des Wortes *lachen* macht deutlich, daß sein verstärktes Auftreten im späten Minnesang mit einer inhaltlich-konzeptionellen Veränderung dieser Gattung seit Walther einhergeht.

Die zentrale Bedeutung des *lachen* der *vrouwe* im Minnesang besteht darin, daß es ihre Position als Umworbene widerspiegelt. Das *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, ist hier von großer Wichtigkeit, da es zum Zeichen ihrer Kommunikationsbereitschaft, im Plessnerschen Sinne ihres 'Geöffnet-Seins'<sup>3</sup> gegenüber den Wünschen des Sänger-Ichs wird und somit stets positiv beurteilt ist.<sup>4</sup> Die Texte

---

<sup>1</sup> Die folgenden Zahlen beziehen sich auf alle Grundmuster des *lachen*. Vor Morungen finden sich in MF allein vereinzelte Belege bei Albrecht von Johansdorf (Lied VII, 2, 5-6), Heinrich von Rugge (Lied V, 2,7 und Lied X, 3,3) und Rudolf von Fenis (Lied VII, 2,6). Bei keinem der genannten Autoren findet sich allerdings das *lachen* einer *vrouwe*. Dies tritt vor Morungen allein im Lied eines anonymen Sängers auf (Namenlos XIV, 3,6).

<sup>2</sup> Im folgenden werden jedoch allein die Lieder Walthers berücksichtigt. Für eine detaillierte Auflistung der Belege siehe Anhang 1.2.

<sup>3</sup> Siehe dazu Kap. 2.2.

<sup>4</sup> Negativ beurteiltes *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, findet sich dagegen im Minnesang nicht, was sich aus dem Argumentationsgang der Lieder erklären läßt, die die Werbung des Sänger-Ichs immer berechtigt und somit freundliches *lachen* der *vrouwe* angemessen erscheinen lassen.

stellen es als allgemeine Fähigkeit der höfischen Dame,<sup>5</sup> wesentlich häufiger jedoch als bewußt eingesetzte Geste dar,<sup>6</sup> als belohnende Reaktion auf das korrekte Verhalten eines Werbenden. Stets ist die Minnedame jedoch durch ihr *lachen* als Beherrscherin der Situation gekennzeichnet. Auf diese Weise fokussiert sich die Machtposition der Minnedame in ihrem *lachen*, das sie als Zeichen der Kontaktaufnahme gewähren, aber auch verweigern kann.<sup>7</sup> Somit wird es zu einem Zeichen von Huld,<sup>8</sup> das im höfischen Kontext gleichzeitig immer ein Moment der Verpflichtung beinhaltet. Die Feststellung, die Althoff für das Gebaren realhistorischer Herrscher macht, trifft auch für die literarische Figur der Minnedame zu: "Wer Huld erweist oder jemandem hold ist, zeigt seine Bereitschaft, weiterhin die Verpflichtungen zu erfüllen, die ihm aus einer bestehenden Bindung erwachsen. Er signalisiert Zufriedenheit mit der Bindung und weiterhin Wohlverhalten. Der Hulderweis kann natürlich auch am Beginn der Bindung stehen und

---

<sup>5</sup> So beispielsweise Konrad von Landeck: "*Wer kan trûren baz verswachen / danne ir zartez, roeselehtez lachen?*" SM, Lied XII, 3, 5-6.

<sup>6</sup> So beispielsweise bei Ulrich von Liechtenstein: \*\*\*"*Swâ ein werdez wîp an lachet / einen minne gernden man / unde ir munt ze küssen machet / des muot muoz gelîche stan / hoch der sunne / sin wunne ist ob aller wunne.*" KLD, Lied XXXI, 5, 1-3.

<sup>7</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen zum zweiten Grundmuster des *lachs* im Minnesang in Kap. 4.3.

<sup>8</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Schleusener-Eichholz (1985), S. 722, die freundliche Blicke der Dame im Minnesang allgemein als "huldvolle Geste" betrachtet. Die Bedeutung weiblicher Huld betonen die Lieder verschiedener Minnesänger, indem sie sie noch über Schönheit und Tugend der Dame stellen, wie beispielsweise Ulrichs von Liechtenstein Lied XXXI, 4: "*Wibes schoene, wîbes êre, / wîbes güete, wîbes zuht / ist für wâr ein êren lêre, / minne gerndes herzen suht. / sô ist hulde / alles guotes übergulde.*" Die folgende Strophe des Liedes macht deutlich, worin weibliche Huld besteht: \*\*\*"*Swâ ein werdez wîp an lachet / einen minne gernden man / unde ir munt ze küssen machet / [...]*" (5, 1-3). Weibliches *lachen* und die Huld der Dame sind allerdings nicht in jedem Fall gleichzusetzen - ist ihr freundliches *lachen* in jedem Fall Zeichen der Huld, so kann sich Huld auch in anderen Zeichen der Freundlichkeit wie beispielsweise dem *gruoz* äußern.

Wohlverhalten erstmals versprechen."<sup>9</sup> Wird also das *lachen* der *vrouwe* gepriesen, so bedeutet dies gleichzeitig den Preis einer Kontaktaufnahme mit den Verpflichtungen, die für die Minnedame daraus erwachsen. Die vorliegende Untersuchung wird deutlich machen, daß sich in Bezug auf das freundliche *lachen* der *vrouwe*, das im Rahmen der vorliegenden Arbeit dem ersten Grundmuster zuzuordnen ist, hier die wichtigste Spielregel des *lachens* zeigt, von der alle anderen Verhaltensregeln in Bezug auf das *lachen* abhängen:

**Spielregel 1: Wenn B sich korrekt verhält, soll A freundlich *lachen*, damit funktionierende Kommunikation entsteht und besteht.**<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Althoff (1997), S. 202. An dieser Stelle ist aber auch ein entscheidender Unterschied zwischen Minnedame und 'realer' Herrschergestalt anzumerken, der darin besteht, daß das Verhalten des Herrschers tatsächlich immer auf die höfische Öffentlichkeit gerichtet ist: "Den Akten, mit denen man Huld erweist, [...] ist gemeinsam, daß sie einen ausgesprochen demonstrativen Charakter haben. Sie richten sich nicht nur an den, dem die Huld jeweils zuteil wird, sondern zielen darüber hinaus auf eine Öffentlichkeit, die so zum Zeugen und Garanten dieses Aktes wird [...]." Althoff (1997), S. 202. Die im Text dargestellte Minnebeziehung wird dagegen verschiedentlich ausdrücklich als *tougen* bezeichnet, also als etwas, das vor der Gesellschaft geheim gehalten werden müsse. Der Vergleich erscheint dennoch berechtigt, und dies nicht nur, weil die Dame dem Sänger-Ich gegenüber Entscheidungsgewalt ausübt, sondern auch, weil - wenn nicht immer auf der Text-, so doch auf der Rezeptionsebene - die höfische Gesellschaft als Öffentlichkeit zum Ziel des Textes und auch zum Zeugen des Verhaltens der Figuren in den Texten wird, mit denen es sich identifizieren kann.

<sup>10</sup> A steht hier für den *lachenden* Protagonisten, B für das Gegenüber in der Kommunikationssituation. Wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit das *lachen* der *vrouwe* auch in den Vordergrund gestellt, so wird sich doch zeigen, daß die Spielregeln des *lachens*, die in den untersuchten Texten eruiert werden können, in den meisten Fällen für weibliche und männliche Protagonisten Gültigkeit haben. Dies gilt auch für die hier genannte Spielregel. Siehe aber auch das Minneschmerz auslösende *lachen* der *vrouwe* (Kap. 4.2.5) sowie das Nicht-*lachen* des Sänger-Ichs, das durch Minneverwundung ausgelöst ist (Kap. 4.5.1). Eine Untersuchung der epischen Texte, die einen erweiterten Handlungskontext beinhalten, wird darüber hinaus deutlich machen, daß hier noch zusätzliche Spielregeln des *lachens* Gültigkeit haben. Siehe dazu die Analysekapitel des zweiten Teils der Arbeit.

Die Gültigkeit dieser Spielregel wird bereits im Rahmen der Texte Reinmars und Morungens deutlich.<sup>11</sup> Erst Walther jedoch formt im Minnesang das Ideal einer reziproken Beziehung zwischen Sänger-Ich und umworbener *vrouwe* in konsequenter Weise aus. Steht bei Morungen Frauenpreis, auch der Preis weiblichen *lachs*, noch stets in Verbindung mit Klage, da seine Lieder die Figur der umworbenen Minnedame als weit entferntes, unerreichbares Ideal darstellen, so wird erst bei Walther die Idealsituation freundlichen weiblichen *lachs* nicht allein als Wunschvorstellung vorgeführt. Walthers Lied 78, das schon in der Einleitung zitiert wurde, ist im Rahmen der vorliegenden Untersuchung von besonderer Bedeutung, da es zum ersten Mal das *lachen* der *vrouwe* als Grund der Freude des Werbenden hervorhebt: "*Swaz ich fröiden zer werlte ie gewan /daz hât ir schoene und ir güete gemachet /und ir rôter munt, der sô lieplichen lachet.*" (Walther, Lied 78, II,6-7). Ihr freundlich-entgegenkommendes Verhalten, in dem das Minneglück des Werbenden begründet ist, läßt die Figur der Minnedame bei Walther in Kontrast zu den distanziert erscheinenden *vrouwe*-Figuren des Hohen Minnesangs treten. Es ist bemerkenswert, daß *lachen* hier zum erstenmal in dieser Funktion im Minnesang erscheint.

Tatsächlich findet sich erst bei Walther in der positiven Darstellung einer Minnebeziehung die explizite Formulierung regelhaften Verhaltens, das in verschiedenen Liedern verstärkt hervorgehoben wird, was im Zusammenhang mit der veränderten Minnekonzeption zu sehen ist, die hier deutlich wird. Diese Lieder betonen den Gedanken der Gegenseitigkeit in der Minnebeziehung und argumentieren, daß nicht allein der Dienende, sondern auch die Umworbene entsprechendes Verhalten zu zeigen habe, damit eine Minnebeziehung funktionieren könne. Minne wird hier also als geteiltes Erleben geschildert.<sup>12</sup> Die Lieder stehen aber nicht in völligem Gegensatz zu denen der Hohen Minne, denn auch sie betrachten Freude und Zugewinn von Ansehen als

---

<sup>11</sup> Zur Auflistung der Belege in den Liedern dieser Dichter siehe Anhang 1.2.

<sup>12</sup> Vgl. dazu McLintock (1983).



Hauptziele des Minnedienstes.<sup>13</sup> Neu ist hier, daß nicht nur der Werbende, sondern auch die *vrouwe* sich die Minnebeziehung durch angemessenes Verhalten verdienen muß. Der Appell an Barmherzigkeit und Güte der Dame wird hier zur Forderung, was deutlich macht, daß Minne nicht mehr als einseitiges Abhängigkeitsverhältnis betrachtet wird. In diesen Zusammenhang rückt der Topos des *scheidens*, der schon im klassischen Minnesang auftaucht, in den Blick. Während in der Konzeption der Hohen Minne nur die Minnedame zwischen würdigen und unwürdigen Bewerbern zu unterscheiden hat, um ihrem eigenen Ansehen nicht zu schaden, unterscheidet bei Walther jetzt auch die Sängersfigur zwischen guten und unwürdigen Minnedamen: "*scheiden uns diu wîp als ê, / daz si sich ouch liezen scheiden / daz gefrumt uns iemer mê, / mannen unde wîben, beiden.*" (Walther, Lied 25, 3, 5-8).<sup>14</sup> Das angemessene Verhalten der Minnedame aber besteht darin, den Sänger in seinem Werben auf Dauer nicht allein zu lassen, sondern auf seine Werbung zu reagieren.

"Walther modifiziert literarische Welten, ihre Strukturen, ihr Personal. Der Mann ist nicht mehr der bedingungslos Dienende, die Frau nicht mehr die bedingungslos Fordernde. In zahlreichen Liedern, in denen Walther neue Wege zu beschreiten versucht, findet man eine selbstbewußte Haltung der Frau gegenüber. Der sprechende Mann macht deutlich, daß es keinen Dienst um jeden Preis gibt, sondern daß der Dienst gebunden sein muß an Lohn, sprich: daß der Dienst an der Frau positive Erwidern finden muß. Bleibt diese aus, dann wendet sich der Mann von ihr ab und anderen Frauen zu. Der Frau werden deutliche Grenzen gesetzt!"<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Ranawake (1989), die in diesem Zusammenhang die Sentenz in Walthers Lied 65, IV zitiert: "*swer wirde und fröide erwerben wil / der gediene guotes wîbes gruoz.*" (S. 178).

<sup>14</sup> Wegen der Interpunktion zitiert nach Ranawake (1989), S. 188.

<sup>15</sup> Bein (1997), S. 132. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Willson (1971): "Eine Dame, die ungnädig ist, verfehlt die Verwirklichung ihres Seins (*esse*), des tiefsten Wesens und des *ordo* einer *frowe*, nämlich gnädig zu sein. Walthers ethische Verdammung ist einfach und direkt." (S. 651), und Sievert (1990). Darin Kap. V.1.: Das Bild der Frau in den Liedern Walthers. Auch bei Morungen findet sich bereits - teils in scherzhafter, teils in ernster Weise - die Anklage der abweisenden Minnedame, die hier jedoch nie mit der letztlichen Konsequenz der Dienstabsage in Verbindung gebracht wird. Verhält sich die Minnedame auch grausam, so bleibt der Minnende doch im Dienst für immer an sie gebunden. Besonders deutlich macht dies Morungen Lied XXXIV (MF), das die Dame darauf

Hier rückt das didaktische Moment in den Vordergrund; Minnesang ist Didaxe nicht allein für den Mann, sondern auch für die Frau.<sup>16</sup> Die gegenseitige Minne wird so bei Walther zu einem Ideal, das nicht mehr nur erhofft, sondern ausdrücklich gefordert wird: "*Minne entouc niht eine, / si sol sîn gemeine, / sô gemeine, daz si gê / dur zwei herze und durch dekeinez mê.*" (Walther, Lied 27, IV,5-9). Bezogen auf das *lach*-Verhalten von *vrouwen* heißt das, daß nur die Minnedame, die durch freundliches *lachen* Entgegenkommen zeigt, das im Rahmen der vorliegenden Arbeit dem ersten Grundmuster entspricht, auch gut sein kann. Erst bei Walther wird das *lachen* der *vrouwe* in uneingeschränkter Weise zum Zeichen der Wechselseitigkeit und des Funktionierens der Minnebeziehung. Der Preis weiblichen *lachs* bedeutet hier also gleichzeitig die Formulierung einer Norm, da ihr Lächeln nicht allein als Tatsache gepriesen, sondern, wenn weibliches *lach*-Verhalten in einer entsprechenden Situation fehlt, auch vermißt wird.

Walthers Minnekonzeption, die besagt, daß nur die Frau als Minnedame würdig sei, die sich auch freundlich verhalte, wird in verschiedenen Liedern des späten Minnesangs aufgegriffen und verstärkt mit dem *lachen* der *vrouwe* in Verbindung gebracht.<sup>17</sup> Das gehäufte Auftreten des Wortes *lachen* läßt hier die Entwicklung einer *lach*-Motivik erkennbar werden, die im Kontext der Werke verschiedener Dichter geradezu zu einer Leitmotivik wird. Diese Motivik ist immer mit einer

---

verweist, daß es ihr nichts nütze, den Minnediener durch ihre Grausamkeit zu töten, da er ihr auch nach dem Tode weiterhin dienen werde. Im Anschluß an Walther, insbesondere an sein *sumerlatten*-Lied (Walther, Lied 49), wird langandauernde Grausamkeit der Minnedame dagegen häufiger zum Anlaß für die Aufgabe des Dienstes. Vgl. in diesem Zusammenhang Brunner (1997). Brunner macht direkte Absagelieder verstärkt im späten Minnesang ausfindig.

<sup>16</sup> Vgl. Ranawake (1989), insbes. S. 191-195.

<sup>17</sup> In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, daß die explizite Nennung des freundlichen *lachs* der *vrouwe* auch im späten Minnesang keine notwendige Voraussetzung für die Darstellung einer funktionierenden Minnebeziehung ist. Wo es aber erscheint, wird es stets zum Indikator für die Bereitschaft der Dame, dem Werbenden freundlich zu begegnen.

bestimmten Erwartungshaltung des im Text erscheinenden Sänger-Ichs, aber auch mit derselben Erwartungshaltung der Rezipienten verknüpft, die entgegenkommendes *lachen* der *vrouwe* als eine mögliche Vorbedingung für funktionierende Minne kennengelernt haben.

Das *lachen*, das im Rahmen der vorliegenden Arbeit dem ersten Grundmuster entspricht, wird gemäß der oben formulierten Spielregel zum erwarteten Rollenverhalten von Frauen, das in den Liedern insbesondere Neifens und Winterstettens, Ulrichs von Liechtenstein und ihrer Nachfolger<sup>18</sup> immer häufiger nicht nur erbeten und erhofft, sondern regelrecht eingefordert wird. So ist Frauenpreis, auch der Preis weiblichen *lachs*, häufig nicht allein Teil der Werbung, sondern wird in verschiedenen Liedern auch argumentativ eingesetzt, um die Berechtigung der Bitte um Lohn hervorzuheben.<sup>19</sup> Während sich die Frauenpreislieder in der bloßen Beschreibung des Ideals erschöpfen,<sup>20</sup> scheint in der Minnekanzone<sup>21</sup>

"[...] der Frauenpreis als eigentlicher Gegenpol zur Klage zu fungieren, die das lyrische Ich vorträgt; das Gegensatzpaar von Klage und Preis gibt überhaupt die virtuellen Pole ab, zwischen denen sich die Kanzone entfaltet. Daß die Dame zum säkularen, höfischen *summum bonum stilisiert* wird, sieht in *concreto* so aus, daß im Frauenpreis ein Ideal säkularer Freude formuliert wird, gegen das die Klage die defizitäre Realitatserfahrung des lyrischen Ich stellt."<sup>22</sup>

Im Frauenpreis wird also ein Ideal aufgebaut, das in seiner Normativität gleichzeitig eine Herausforderung bedeutet. Eine gute Minnedame

---

<sup>18</sup> Auch im Werk Ulrichs von Singenberg (KLD) finden sich bereits 9 Belege für das Wort *lachen* in den 36 überlieferten Liedern, wobei das *lachen* der *vrouwe* allerdings nur in 2 Liedern (XVII und XIX) mit insgesamt 3 Belegen Erwähnung findet.

<sup>19</sup> Dies ist bereits in den Liedern des Hohen Minnesangs der Fall. Die explizite Verpflichtung der *vrouwe* zu freundlichem Verhalten mit allen moralischen Konsequenzen wird dagegen erst im späten Minnesang betont.

<sup>20</sup> Vgl. beispielsweise die entsprechenden Frauenpreisstrophen bei Walther, in denen auch das Wort *lachen* erscheint: 11,V 11,VI.

<sup>21</sup> Vgl. zum Begriff der Minnekanzone Hübner (1996), S. 30-34.

<sup>22</sup> Ebd., S. 21.

verhält sich so, wie in den entsprechenden preisenden Strophen geschildert - tut sie dies nicht, so wird Anklage gegen sie erhoben. Der Bitte um Erhörung wird auf diese Weise in Verbindung mit Frauenpreis erhöhter Nachdruck verliehen:<sup>23</sup> Schönheitspreis kann explizit auch selbst als entsprechendes Argument verwendet werden, wie in dem unten behandelten Lied Gottfrieds von Neifen.<sup>24</sup> Der Frauenpreis kann aber auch - scheinbar unverbunden - neben Bitte und Klage stehen, wie beispielsweise in einem Lied Ulrichs von Winterstetten, das eigentlich ein Klagelied ist, in dem aber der Situation unerwiderten Werbens die potentielle Fähigkeit der Minnedame, Freude zu schenken, in Form eines Refrains wiederholt gegenübergestellt wird. Ihre positive Eigenschaft wird in diesem Moment zur Verpflichtung: "*sî kan trûren swachen, / daz ist mir wol kunt / ahî, froeliche lachen / kan ir rôter munt!*" (KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied XXIII, 1,13-16, 2,13-16, 3,13-16). Der Preis der Minnedame wird auf diese Weise zum Argument für die Lohnforderung, wobei dem *lachen* der *vrouwe* sowohl als gepriesener Eigenschaft als auch als erbetenem Minnelohn besondere Bedeutung zukommt.

In Bezug auf die drei Grundmuster des *lachens* bedeutet dies, daß, wie bereits erwähnt, im Minnesang speziell das freundliche *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, eine dominante Position einnimmt. Tatsächlich beschreibt mit 162 der Belegstellen ein Großteil der Minnelieder das erste Grundmuster des *lachens*, freundliches *lachen* entsprechend der oben formulierten Spielregel als ein Ziel der Werbung. Im Kontrast dazu erscheint in Einzelfällen aber auch *lachen* von Frauen, das den Charakteristika des zweiten oder des dritten Grundmusters entspricht, was im Kontext der Werbungssituation stets Negativverhalten bedeutet, da es sich hier um die Verweigerung freundlichen Entgegenkommens gegenüber dem sich höfisch verhalten-

---

<sup>23</sup> Das *lachen* der *vrouwe* ist allerdings nicht immer Bestandteil des Frauenpreises. Tritt es jedoch in diesem Kontext auf, wird es häufig argumentativ eingesetzt.

<sup>24</sup> Siehe Kap. 4.2.4.1.

den Werbenden oder um spöttisches *lachen* handelt, das sich gegen den Werbenden richtet.<sup>25</sup> Schon ein Lied Morungens beklagt, daß die Dame den Minnenden nicht an-, sondern auslache.<sup>26</sup> Gerade im späten Minnesang aber muß dieses *lach*-Verhalten einer Minnedame vor dem Hintergrund der vielfach bezeugten und somit bekannten korrekten Verhaltensweise des dominanten ersten Grundmusters falsch und schlecht erscheinen. So stellen auch verschiedene Lieder dem spöttischen *lachen* bzw. der Verweigerung des *lachs* das geforderte freundliche *lachen* der *vrouwe* kontrastiv gegenüber.<sup>27</sup>

Es läßt sich also festhalten, daß das *lachen* der *vrouwe* zwar schon seit Morungen im Minnesang erscheint, aber erst im Anschluß an Walther und die Minnekonzeption, die in verschiedenen seiner Lieder zum Ausdruck kommt, die volle Bedeutung erhält, die es als *lach*-Motivik im späten Minnesang hat. Das *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, wird hier als Zeichen der Gegenseitigkeit der Minnebeziehung zum erwarteten Rollenverhalten einer Dame, die zu freundlichem Entgegenkommen nunmehr verpflichtet ist. Abweichende Formen des *lach*-Verhaltens, die dem zweiten oder dem dritten Grundmuster des *lachs* entsprechen, treten vor dem Hintergrund der hier deutlich gewordenen Spielregel des *lachs* umso stärker negativ in Erscheinung, weil das erste Grundmuster als das am häufigsten auftretende bekannt ist und erwartet wird. Umgekehrt rückt aber gerade durch ihr freundliches *lachen* die *vrouwe* in eine Position, die die Minnebeziehung als besonders wertvoll erscheinen läßt, gewährt sie doch auch dann noch höfische *vröude*, wenn die sonstige höfische Welt diese nicht mehr zu zeigen scheint.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Vgl. aber das Nicht-*lachen* des Werbenden, das in Kap. 4.5 untersucht wird.

<sup>26</sup> Vgl. MF, Heinrich von Morungen, Lied XVI,2,1. Siehe dazu auch Kap.4.4.2.

<sup>27</sup> Siehe z.B. Kap. 4.4.3.

<sup>28</sup> Siehe dazu insbesondere das Kap. 4.2.3.3 über das *lachen* der *vrouwe* in Ulrichs 'Frauendienst'.

## 4.2 Grundmuster 1: Freundliches *lachen*

### 4.2.1 Zur Darstellung des freundlichen *lachens* der *vrouwe* im Minnesang

Das *lachen* der *vrouwe* im Minnesang, das dem ersten Grundmuster entspricht, demonstriert stets ihre Schönheit und Güte oder steigert diese noch, was ihre Position als Minnedame festigt.<sup>29</sup> Die Minnelyrik schildert es nicht als spontanen Ausbruch der Heiterkeit, sondern als bewußt eingesetztes Kommunikationssignal,<sup>30</sup> als "huldvolle Geste",<sup>31</sup> was auch dadurch deutlich wird, daß es häufig mit anderen Zeichen des Entgegenkommens wie dem Blickkontakt<sup>32</sup> oder dem *gruoz*<sup>33</sup> in Verbindung steht. Das *lachen* der *vrouwe* kennzeichnet in verschiedenen Liedern als initiales Moment das Entstehen der Minne,<sup>34</sup> spielt aber auch bei der Fortführung einer bereits bestehenden Bindung als Zeichen der Bestätigung der Minne eine bedeutende Rolle.<sup>35</sup> Ihr *lachen* wird hier durch zahlreiche Adjektive näher geschildert, die sich teils auf ihre physischen, noch häufiger aber auf ihre moralischen Qualitäten beziehen: "Die Schönheit löst die Minne aus, von der *güete* ist jedoch die Erfüllung zu erwarten."<sup>36</sup> Die *vrouwe* zeigt durch ihr *froelichez*<sup>37</sup>

---

<sup>29</sup> Siehe dazu auch das nächste Kapitel.

<sup>30</sup> Zur Unterscheidung des spontan-eruptiven Lachens von dem bewußt eingesetzten Kommunikationssignal des Lächelns siehe die Ausführungen zu Plessner in Kap. 2.2.

<sup>31</sup> Schleusener-Eichholz (1985), S. 722.

<sup>32</sup> Vgl. z.B. MF, Heinrich von Morungen, XXII, 4,5.

<sup>33</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, XIV, 5,7.

<sup>34</sup> Vgl. z.B. MF, Heinrich von Morungen, Lied XXII, 4, 6-8: "*lachen sî began ûz rôtem munde tougen / sâ zehant enzunte sich mîn wunne / daz mîn muot stêt hohe alsam diu sunne*".

<sup>35</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied VI, 5, 3-6: "*wil si daz ich singe mê / der ich han gesungen her vil lange / sô gebe mir lacheliche ir gruoz / zehant sô wirt mir sorge buoz*".

<sup>36</sup> Hübner (1996), S. 22. Vgl. auch Schnell (1985), der feststellt, daß "[...] die Schönheit einer Person als entscheidende *causa amoris* in den verschiedenen Literaturgattungen und -

oder *güetlichez*<sup>38</sup> *lachen* ihre Kontaktbereitschaft. Die Liebesfreude, die ihr *lachen* bei dem Sänger-Ich auslöst, wird besonders dann dargestellt, wenn die Texte es als *minneclîch*<sup>39</sup>, *fröidebaere*<sup>40</sup> oder *wunnesân*<sup>41</sup> beschreiben. Aber auch ihre moralische Vorbildlichkeit zeigt sich hier: So *lacht* die Minnedame *inneclîch*<sup>42</sup> und *kiuschlîch*<sup>43</sup>, also nicht heftig-eruptiv, sondern sanft und freundlich. Das *lachen* der *vrouwe* ist aber noch mehr als bloßes Zeichen ihrer Freundlichkeit: Schon durch die häufige Verbindung mit den Wörtern *minne*<sup>44</sup> oder *liebe*<sup>45</sup> ist es auch Zeichen dafür, daß die Umworbene dazu in der Lage ist, Minne nicht nur zu empfangen, sondern auch zu geben.

---

sprachen während des ganzen Mittelalters nachzuweisen ist. Doch gibt es Anzeichen dafür, daß in einem bestimmten Literaturbereich, den ich mit den Begriffen 'weltlich-höfisch' und 'volkssprachlich' [...] vage eingrenzen möchte, Versuche unternommen wurden, die dominierende Rolle der Schönheit bei der Entstehung von Liebe zurückzudrängen (und damit gleichzeitig den Eindruck einer *cupiditas*-Liebe zu vermeiden)" (S. 272). Schnell betont, daß der Einklang von Schönheit und Güte (Kalokagathie) in diesem Bereich keine uneingeschränkte Gültigkeit mehr besessen habe (vgl. Fußnote 305). Rohr (1988), S. 94-95, weist dagegen den Zusammenhang von Schönheit und Güte für verschiedene Sprachzeugnisse der französischen Literatur nach, und verweist zusätzlich auf durch Schönheit vorgetäuschte Güte - möglicherweise eine Weiterentwicklung dieses Motivs? Die Bevorzugung der Güte in der "*schoene-güete*"-Diskussion bemerkt auch Tervooren (1988). Hier: S. 171 f. und S. 176.

<sup>37</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, XXXI, 4,6.

<sup>38</sup> Vgl. z.B. KLD, Gottfried von Neifen, Lied III, 3,1.

<sup>39</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, XIV, 4,1.

<sup>40</sup> Vgl. z.B. SM, Konrad von Landeck, XVI, 2,10.

<sup>41</sup> Vgl. z.B. SM, Johannes Hadlaub, LIII, 7,1.

<sup>42</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied VI, 4,3.

<sup>43</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XLVII, 7,6.

<sup>44</sup> Ca. 10 Belege schildern weibliches *lachen* als *minneclîch* oder in Verbindung mit *minne*.

<sup>45</sup> Ca. 20 Belege beschreiben das *lachen* der *vrouwe* als *lieplîch* oder in Verbindung mit *liebe*.

Die Fähigkeit der *vrouwe*, Freude und Liebe zu schenken, zeigt sich auch dann, wenn ihr *roselehtez*<sup>46</sup>, *zartez*<sup>47</sup>, *süezez*<sup>48</sup> oder *schoenez*<sup>49</sup> *lachen* ihre körperliche Schönheit noch steigert. Ihr *lachen* wird zu einem Bestandteil der Schönheitsbeschreibung im Minnesang, die "[...] sich in der mal. Literatur, v.a. Lyrik, potentiell stets auf junge Frauen bzw. (geschlechtreife) Mädchen [richtet], die sich durch ein eindeutiges Schönheitsideal auszeichnen, das man knapp als schlank, wohlproportioniert, [...] mit [...] rotem Mund und einem sanften Lächeln ausgestattet umschreiben kann [...]"<sup>50</sup> Hier werden allerdings nicht individuelle Wesenszüge verschiedener Minnedamen geschildert, sondern ein Idealbild, das für alle Lieder gleichbleibt.<sup>51</sup> Der Schönheitspreis ist topisch, so daß sich beim Vergleich der Minnelieder untereinander verschiedene Formen der Beschreibung des weiblichen Körpers unterscheiden lassen: Beispielsweise gibt es Darstellungen ihres ganzen Körpers, häufiger aber sind Beschreibungen mit Aussparung sexuell konnotierter Körperteile oder der Frauenpreis, der sich auf den Kopf bzw. das Gesicht der Minnedame beschränkt.<sup>52</sup> Das *lachen* der *vrouwe* steht hier in Verbindung mit der Schilderung der Augen, vor allem aber mit der des Mundes, ist also Teil der Kopfbeschreibung. Der Preis von Mund und Augen gehört aber auch generell zur Metaphorik des Minnesangs, so daß *lachen* hier in einen erweiterten Zusammenhang einge-

---

<sup>46</sup> Vgl. z.B. SM, Konrad von Landeck, Lied XII, 3,6.

<sup>47</sup> Vgl. z.B. KLD, der Düring, IV, 3,6.

<sup>48</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XLIII, 2,5.

<sup>49</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Liechtenstein, XLIII, 5,1.

<sup>50</sup> Krüger (1993), S. 137. Zur Schönheitsbeschreibung vgl. auch: Rohr (1988). Er weist in diesem Zusammenhang auf die Wichtigkeit des Lachens von Augen und Mund auch für die französische Literatur hin.

<sup>51</sup> Vgl. dazu auch Willms (1990), S. 116-117.

<sup>52</sup> Vgl. Krüger (1993), S. 135-138. Krüger bezeichnet die unterschiedlichen Schönheitsbeschreibungen als Teil des Topos 'puella bella'. Vgl. ähnlich zu unterschiedlichen Schönheitsbeschreibungen auch Hübner (1996), S. 18, und Willms (1990), S. 113-114.



bunden wird.

Insbesondere in der Dichtung Gottfrieds von Neifen, aber auch Ulrichs von Winterstetten, ist der rote Mund der Dame als Motiv des Minnesangs bekannt.<sup>53</sup> In Verbindung mit dem Wort *lachen* tritt er aber auch bei vielen anderen Dichtern des späten Minnesangs auf.<sup>54</sup> Tatsächlich ist dies die häufigste Form der Schilderung weiblichen *lachens* im Minnesang,<sup>55</sup> die ihm über das bloße Zeichen der Zuwendung hinaus auch erotischen Reiz verleiht. Nur selten wird der physische Vorgang des *lachens* tatsächlich geschildert, wie das bei Trostberg der Fall ist: "*Nâch hât sî mit lachen an gewonnen / mînen lib, als ich iu wil verjehen: / Von mir wolde diu sêle sîn endrunnen, / dô ich sach so minneklîchen brehen / Wîzze zene ûz rôtem munde.*" (SM, Der von Trostberg, Lied II,3,1-5). Viel häufiger sind dagegen Anspielungen, die auf den Bekanntheitsgrad des Motivs schließen lassen, wie die bloße Nennung der Farben Rot und Weiß mit implizitem Bezug auf Mund und Zähne der Dame<sup>56</sup> oder allein die Beschreibung des 'roten' oder 'rosenfarbenen *lachens*' der Dame.<sup>57</sup> Die Metaphorik findet insbesondere bei Neifen eine Erweiterung, bei dem nicht die *vrouwe* selber, sondern an ihrer Stelle als *pars pro toto* ihr roter Mund angesprochen und zum *lachen*

---

<sup>53</sup> So betont de Boor (1960) die Motivik des roten Mundes bei Neifen: "Seine Zeichnung der weiblichen Schönheit beruht auf drei formelhaft immer wiederholten Komponenten: dem Lachen, den blitzenden (*spilnden*) Augen und namentlich dem roten Mund" (S. 353). Auch Winterstetten, so de Boor, greife Motivik und Sprache Neifens auf, "[...] dessen Freudensymbolik des roten Mundes er, zur Stichwortformel gefestigt, weiterzuführen sucht." (S. 355). De Boor betont in diesem Zusammenhang allerdings allein die Bedeutung des roten Mundes und übersieht die des *lachens* der *vrouwe*.

<sup>54</sup> Bei fast allen Autoren des Minnesangs, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden, erscheint diese Verbindung. Eine Ausnahme bildet allein Ulrich von Singenberg.

<sup>55</sup> Ca. 50 Belege.

<sup>56</sup> "*ich sach unbetwungen / rôet durch wîz gedrunnen. / lachelich des muoz ich / jungen.*" KLD, Heinrich Hetzbold von Wissense, Lied IV, 2, 5-7.

<sup>57</sup> "*Wer kan trûren baz verswachen / danne ir zartez, roeselehtez lachen?*" SM, Konrad von Landeck, Lied XII, 3, 5-6.

aufgefordert wird.<sup>58</sup> Durch die Verbindung mit der Rosenmetaphorik<sup>59</sup> wird das Bild des *lachenden* roten Mundes noch weiter ausgebaut: Auch hier erfolgt nicht nur der explizite Vergleich des Mundes der Dame mit einer Rose, deren Rot er noch übertrifft<sup>60</sup>, sondern sie selbst wird als Rose bezeichnet<sup>61</sup>.

Auf das *lachen* der *klâren*<sup>62</sup>, *spilnden*<sup>63</sup> und *liehten*<sup>64</sup> *ougen* der Minnedame, die ihre Schönheit zeigen, aber auch ihre Tugend widerspiegeln, wird häufig verwiesen.<sup>65</sup> Nicht allein die Augen der *vrouwe*, sondern auch die des Sänger-Ichs haben generell einen wichtigen Platz in der Minnemetaphorik, führt doch der Weg der Minne durch die Augen ins Herz<sup>66</sup>: Der Anblick der Schönheit der Minnedame läßt im Herzen des

---

<sup>58</sup> "Rôter munt, nu lache, / daz mir sorge swinde; / rôter munt, nu lache, daz mir sendez leit zergê." KLD, Gottfried von Neifen, Lied IV,3,1-3. Vgl. in diesem Zusammenhang auch de Boor (1960): "Das Leuchten des im Lachen bewegten roten Mundes zumal wird für Neifen so sehr zum Wesensausdruck der Frau überhaupt, daß *rôter munt* ein bildlich umschreibendes Synonym für die Frau selbst werden kann" (S. 353).

<sup>59</sup> "Motive wie R[ose]npflücken, -darreichen und -kränzewinden [...] werden auch in profane Zusammenhänge (Liebesgarten) übertragen. [...] Ähnlich wie das Einhornsymbol oszilliert auch die R[ose] im MA zw[ischen] sublimiert-geistl[icher] und höf[isch]-erot[ischer] Symbolik (R[ose]npflücken als Zeichen des Sexualakts) [...]" Ott (1995).

<sup>60</sup> "Mir schât der rîfe noch der snê / sît ich weiz stê sô lachelîchen einen munt, / der alse ein niuwer rôse erspriuzt / der sich entsliuzt; noch roeter ist er zaller stunt;" KLD, der Düring, Lied VII, 2, 1-4.

<sup>61</sup> "rose in dem touwe, nu schouwe mich, frouwe, unde lache!" KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich V, Z. 64.

<sup>62</sup> Vgl. z.B. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XXXI, 2, 2.

<sup>63</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XLIII, 5, 1.

<sup>64</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, XVIII, 3, 9.

<sup>65</sup> Ca. 20 Belege. Das Bild der *lachenden* Augen der Dame wird insbesondere bei Ulrich von Liechtenstein weiter ausgeführt. Vgl. dazu auch Kap. 4.2.3.3.

<sup>66</sup> "Die Augen sind der Führer in der Liebe, sie sind ihre Interpreten. Das Sehen gehört zu den fünf *lineae amoris*, die seit dem Terenzkommentar des Aelius Donatus bis in die Renaissance von verschiedenen Autoren aufgezählt werden [...]" Schleusener-Eichholz (1985), S. 764. Vgl. zur Bedeutung des Ansehens aber auch Scheer (1990), und Schnell (1985), S. 241-274.

Minnenden die Liebe entstehen.<sup>67</sup> Gegenseitiges Ansehen ist hier für das Entstehen einer reziproken Minnebeziehung von noch größerer Bedeutung, kennzeichnet es doch ihren Beginn und heimliche Liebe. "*Flîzeclîche, dicke, lange* oder *steteclîche* ansehen betont das starke Interesse an einer Sache oder Person, besonders in der Liebe."<sup>68</sup> Wird in diesem Zusammenhang das freundliche *lachen* der Augen der Dame gepriesen, so bedeutet das die Verknüpfung zweier literarischer Motive des Minnesangs, die beide auf den eigentlichen Minnekontakt hinweisen. Hier wird das *lachen* der *vrouwe* in noch verstärktem Maß zum Zeichen ihrer Kontaktbereitschaft.<sup>69</sup> Gerade im Zusammenhang mit dem roten Mund der Dame ist das *lachen* ihrer Augen auch in erotischem Kontext zu sehen und ist so ein Hinweis auf ihre Liebesfähigkeit. Lichtmetaphorik beschreibt hier den Weg der Minne aus den Augen der Dame in das Herz des Sängers: "*sô lieblich lachet in liebe ir sûezer rôter munt / und strâle ûz spilnden ougen schiezent in mannes herzen grunt.*" (Walther, Lied 11, V, 9-10).<sup>70</sup>

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß weibliches *lachen*, das dem ersten Grundmuster entspricht, als Teil der Schönheits- und Tugend-

---

<sup>67</sup> Zum Verhältnis von Auge und Herz in der Liebe vgl. auch Schleusener-Eichholz (1985), S. 769-787.

<sup>68</sup> Vgl. Schleusener-Eichholz (1985), S. 760.

<sup>69</sup> Auch in der Epik erscheinen *lachende* Augen im höfischen Kontext wie dem der Begrüßung oder Verabschiedung, in dem sie Zeichen allgemeiner freundlicher Stimmung sind und offenbar "einer gesellschaftlichen Konvention entsprechen". Schleusener-Eichholz (1985), S. 721. Die Autorin weist in diesem Zusammenhang auch auf mehrere Stellen hin, an denen das *lachen* der Figuren, das scheinbar Ausdruck ihrer Güte ist, in Wirklichkeit ihre Falschheit verbergen soll.

<sup>70</sup> "Die Beziehung zwischen Auge und Herz des Sängers kompliziert eine Beziehung von Auge zu Auge und zum Herzen. Das Auge als Lichtspender und als lichtdurchlässiges Medium, das das Licht ins Herz reflektiert, sind poetische Bilder der Erfahrung der Minne als Erkenntnis des inneren Seelenbildes, die sich aus der mittelalterlichen Sehtheorie erklären, die dem Auge eine lichterzeugende Kraft zuschreiben und das Licht als Träger der Erkenntnis, als die Erkenntniskraft sehen. [...] Die visuelle Kraft des Lichts gewinnt die Kraft machtvoller Berührung. Die sinnliche Schönheit findet einen direkten Weg zum Herzen des Sängers." Goheen (1984), S. 108/109.

beschreibungen eine wichtige Rolle spielt. Es tritt nicht nur als eigenständiges Motiv auf, das die Fähigkeit der Dame, Freude zu schenken, verdeutlicht, sondern wird gleichzeitig auch mit anderen Motiven wie dem des erotisch konnotierten roten Mundes oder dem der freundlich glänzenden Augen verknüpft. Dadurch gewinnt es auch inhaltlich zusätzlich an Bedeutung.

#### **4.2.2 Zur Untergliederung der Belege des Minnesangs im Rahmen des ersten Grundmusters**

Minnelyrik schildert, wie bereits bemerkt, verschiedene Situationen des Liebeswerbens aus der Sicht eines Sänger-Ichs. Die Erscheinungsformen des *lachen*s unterscheiden sich aus diesem Grund in erster Linie dadurch, wie das Sänger-Ich sie beurteilt. Ca. 160 Belege, davon 145 das *lachen* der *vrouwe*, fallen hier dem Grundmuster 1 zu. Die Darstellungen der verschiedenen Lieder setzen sich hier zu einem detaillierten Bild der Bedeutung des ersten Grundmusters in der Werbungssituation zusammen, das sich im Minnesang in drei Erscheinungsformen untergliedern läßt, das erfreuende, das erbetene und das Minneschmerz auslösende *lachen* der *vrouwe*. Die erste Erscheinungsform, das erfreuende *lachen* der *vrouwe*, umfaßt die meisten Belegstellen (70 der Belege des ersten Grundmusters). Nur hier zieht das *lachen* der *vrouwe* unmittelbar Glücksbekundungen des Sänger-Ichs nach sich.<sup>71</sup> Häufig wird es aber auch innerhalb von Bitten um Zuwendung genannt<sup>72</sup> (ca. 50 der Belege). Zum Anlaß von Minneschmerz (ca. 30 der Belege) wird es vor allem in der Retrospektive, wobei häufig die vergangene, positive Situation des *lachen*s der defizitären Gegenwart gegenübergestellt wird.<sup>73</sup> Innerhalb eines Liedes tritt meist nicht nur eine Erscheinungsform auf, sondern mehrere Formen werden argumentativ kombi-

---

<sup>71</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.3.1.

<sup>72</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.4.

<sup>73</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.5.

niert, so beispielsweise Lobpreis und Bitte.

### 4.2.3 Erfreuendes *lachen* der *vrouwe*

#### 4.2.3.1 Die erfreuende und heilende Wirkung weiblichen *lachs*

Preisen verschiedene Minnelieder das *lachen* der *vrouwe*, so wird der Lobpreis meist mit den Auswirkungen begründet, die es auf das Sänger-Ich hat. Da die Dame durch ihr freundliches *lachen* die Einseitigkeit der Minnebeziehung beendet oder zumindest zeitweilig aufhebt, drücken die Lieder hier nicht allein Freude über das kontaktbereite Verhalten der *vrouwe* aus, sondern betonen zusätzlich, auf die Topik der Minneverwundung<sup>74</sup> anspielend, daß ihr *lachen* das Sänger-Ich geheilt und von Minneschmerz befreit habe. Es bringt so nicht allein *vröude*,<sup>75</sup> *wunne*<sup>76</sup> und *heil*,<sup>77</sup> sondern bewirkt vor allem, daß das *trûren* bzw. die *sorgen* des Werbenden *swachen*,<sup>78</sup> sein *leit*<sup>79</sup> vergeht etc.<sup>80</sup>

---

<sup>74</sup> Vgl. zur Topik der Liebeskrankheit Hoffmann (1990).

<sup>75</sup> Vgl. z.B. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XIV, 3, 2-4: "*wer kan fröide machen / mit vil lieben sachen? / wer kan lieplîche lachen?*"

<sup>76</sup> Vgl. z.B. MF, Heinrich von Morungen, Lied XXII, 4, 6-8: "*lachen sî began ûz rôtem munde tougen. / sâ zehant enzunte sich mîn wunne, / daz mîn muot stêt hôhe alsam diu sunne.*"

<sup>77</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied XVIII, 3, 7-13: "*swenne ir rôserôter munt / unde ir liechten ougen / blickent in mîns herzen grunt / lachelîchen tougen / sô wirde ich wol gesunt. / liep gedinge tuot mich geil, / ich gewinne heil.*"

<sup>78</sup> Vgl. z.B. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XVI, 5, 4-5: "*ir vil minneclîchez lachen / kan mir sendez trûren swachen.*"

<sup>79</sup> Vgl. z.B. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XVII, 3, 5-9: "*wîp kan friunde friuntlîch lachen / [...] / wîp, dû kanst wenden / leit, liep senden.*"

<sup>80</sup> Vgl. dazu auch Kremer (1961): "Es ist kein Wunder, daß die Männer dem Lächeln der 'vrouwe' verfallen, ungewiß, ob zu ihrem Heil oder ihrem Unheil; denn sie versprechen sich viel von einem Lächeln, das ihnen gilt. Es schenkt Freude oder hohen Mut oder 'trost', so preisen sie; es nimmt das 'truren' von ihnen, macht sie 'heil' oder 'gesund' oder 'wol', befreit sie von 'sorge' oder 'not', so hoffen oder versichern sie" (S. 95).

Als freudenstiftendes Verhalten gewinnt das *lachen* der *vrouwe* zusätzliche Bedeutung, da *vröude* auch als spezifisch höfische Geisteshaltung, die zur Erhaltung der Stabilität des Systems Hof selbst notwendig ist, ausdrücklich eingefordert wird.<sup>81</sup> Durch ihr *lachen* zeigt die *vrouwe* nicht allein freundliches Entgegenkommen, sondern verpflichtet dadurch gleichzeitig auch den Werbenden zu entsprechender Reaktion, da er sich durch mangelnde Freude unhöfisch verhalten würde - auch hier gilt die oben formulierte Spielregel des *lachsens*. Dies wird in einem Lied Ulrichs von Liechtenstein besonders deutlich, das die Verpflichtung der höfisch Werbenden zur *felicitas* in sentenzhafter Weise deutlich macht: \*\*\*"Swâ ein wîp niht frô gemachen / kan ir herzelieben man / mit ir triuten, mit ir lachen / dem ist fröide gar zergan. / fröit in nicht ir süezez lösen / in gemachent nimmer frô des meien rôsen." (KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XLV, 2).

Wird *lachen* im hier genannten Zusammenhang immer gepriesen, so kann es doch auf verschiedene Stufen der tatsächlichen Liebeserfüllung verweisen. Hier zeigt sich die Ambivalenz des Phänomens 'Lächeln', die auch von Plessner hervorgehoben wird: Wie bereits ausgeführt, stellt er fest, daß sich Lächeln und Schweigen durch ihre Vieldeutigkeit ähneln.<sup>82</sup> Gerade diese Vieldeutigkeit des Lächelns läßt es für die Darstellung verschiedener Stufen der Minnebeziehung geeignet erscheinen. Kann es im o.g. Lied 78 von Walther als erotisches *lachen* interpretiert werden, das im Zusammenhang mit Liebeserfüllung steht, so erscheint es dagegen im Kontext anderer Lieder im Kontrast zum sonstigen abweisenden Verhalten der *vrouwe* (möglicherweise angesichts der im Text angedeuteten höfischen Öffentlichkeit) und ermöglicht so als Ausdruck nonverbaler Kommunikation Andeutungen heimlicher Zuwendung. Ebendies wird in einem anderen Lied Walthers angesprochen, wo die Dame, die dem Werbenden ihre Gunst scheinbar versagt, ihre Absage durch ein Lächeln wieder rückgängig zu machen scheint,

---

<sup>81</sup> Siehe dazu auch Kap. 2.4.2.

<sup>82</sup> Siehe Kap. 2.2.

woraus das Sänger-Ich Hoffnung schöpft: "*Ich minne ein wip, diu ist guot und wol getan, / die lat mich aller rede beginnen, / ich kan aber endes nit gewinnen. / dar umbe waere ich nu verzaget / wan dasz ein wenic lachet, so si mir versaget.*" (Walther, Lied 94, II, 5-9).<sup>83</sup> Die Bedeutung des *lachs* der *vrouwe*, als bewußt eingesetztes Signal nonverbaler Kommunikation dargestellt, überwiegt hier das zuvor Gesagte - erneut ein Hinweis auf die Wichtigkeit dieser Verhaltensform.<sup>84</sup>

Es läßt sich also festhalten, daß das *lachen* der *vrouwe*, das in dem Minneliedern gepriesen wird, als Ausdruck der Zuwendung und Kontaktbereitschaft der Dame beim Sänger-Ich nicht nur Freude verursacht, sondern vor allem als Heilmittel für die durch einseitiges Werben verursachte "Minneverwundung" wirkt. Durch den Ausdruck der Freude erweist sich der Werbende selbst ebenfalls als höfisch, weil er auf diese Weise die Stabilität der Minnebeziehung bestätigt. Die Bedeutung weiblichen *lachs*, das als bewußt eingesetzte, nonverbale Geste dargestellt wird, sticht vor allem dann hervor, wenn ihr freundliches Lächeln im Kontrast zu ihrem sonstigen Verhalten steht.

#### 4.2.3.2 Ulrichs von Liechtenstein Lied XLIII - Modellanalyse

Ein Beispiel für den Preis des *lachs* der *vrouwe* stellt das Lied XLIII des steirischen Minnesängers Ulrich von Liechtenstein<sup>85</sup> dar, das die

---

<sup>83</sup> In ähnlicher Weise steht auch in Walthers Lied 37 das scheinbar grausame Verhalten der Minnedame im Kontrast zu ihrem *lachen*: Hier wird eine Phantasievorstellung des Sänger-Ichs beschrieben, in der er bei der Minnedame liegt und sie fragt, ob sie ihm erneut Schmerz zufügen wolle: "*So sprich ich: 'Wiltus immer me / beginnen, du vil saelic wip / daz du mir aber tuos so <sere> we?' / So lachet si vil minnecliche.*" (II, 5-8).

<sup>84</sup> Kremer (1961) macht in diesem Zusammenhang eine ähnliche Feststellung: "Der Minnende erlebt das Lächeln der 'vrouwe' als eine Brücke zwischen ihr und ihm, eine schwankende Brücke, gewiß, vieldeutiger als Worte, aber auch beseligender. [...] Ein Lächeln vermag mehr auszudrücken, ein Lächeln schafft Reiz und Spannung." (S. 97).

<sup>85</sup> Vgl. Müller (1995). Zum Minnesang Ulrichs von Liechtenstein seien hier im Anschluß an die Bibliographie in Spechtlers Ausgabe des 'Frauendienst' nur folgende Titel genannt: Heinen (1986). McCann (1987). Ranawake (1989). Touber (1988). Rischer (1992). Vgl. zu

Fähigkeit der Dame, Freude zu schenken, zum Thema hat. Dieses Lied, das sich im Rahmen des zweiten Frauendienstes des Protagonisten Ulrich findet, bietet sich in diesem Zusammenhang für eine Analyse an, weil weibliches *lachen* hier als bewußt eingesetztes Kommunikationssignal dargestellt wird, durch das die Umworbene ihr Entgegenkommen zu verstehen gibt. Darüber hinaus bildet das Lied in zweifacher Weise einen Sonderfall: Zum einen ist hier das *lachen* der *vrouwe* selbst inhaltlicher Mittelpunkt, es bildet das thematische Zentrum des Liedes, um das herum sein weiterer Gedankengang aufgebaut wird. Dies ist insofern ungewöhnlich, als im Minnesang weibliches *lachen* meist als eine unter mehreren positiven Eigenschaften der Dame genannt wird.<sup>86</sup> Zum anderen wird hier die Motivik des *lachs* der Augen bzw. des roten Mundes der Dame ausgeweitet und spezifiziert. Hierbei handelt es sich offensichtlich um eine Besonderheit der Lieder Ulrichs von Liechtenstein, bei denen diese Art der Differenzierung häufig zu finden ist.<sup>87</sup> Es wird sich zeigen, daß in diesem Lied auch andere Motive des Minnesangs erweitert werden.

1                                    *Wunneclîchen hôhe mîn gemüete*  
*stât. des habe mîn frouwe danc,*  
*diu mir mit ir manicvalten güete*  
*mînen muot ie hôhe twanc.*  
*diu vil reine süeze tuot mir sô*  
*daz ich bin in aller zît von herzen frô.*

2                                    *Diu vil guote zweier hande lachen*  
*lachtet, diu ich nennen wil.*

---

Ulrichs 'Frauendienst' auch die Literatur in Kap 5.1.4.1. und 5.3.5.

<sup>86</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.1.

<sup>87</sup> Zwar finden sich auch in den Liedern anderer Minnesänger Strophen, in denen neben dem *lachen* des Mundes auch das der Augen thematisiert wird, aber nirgends sonst findet es in so differenzierter Weise Betrachtung. Innerhalb der Abfolge der Lieder des 'Frauendienst' nimmt dieses Lied eine wichtige Stellung ein, weil in mehreren nachfolgenden Liedern ebenfalls separat auf das *lachen* von Mund und Augen eingegangen wird, so in den Liedern XLVII und XLVIII.



*diu kan sî sô minneclîchen machen,  
daz si sint mîn herzen spil.  
so ich ir süezer lachen einez sol  
sehen, sô ist mir in dem herzen wol wol wol.*

3 *Einez sî mit rôsenvarwem munde  
kan: daz ist sô minneclîch,  
daz ein man dar inne fröide funde,  
der ê nie wart fröiden rîch.  
sîst der minne gernden meien zît:  
in ir lachen fröiden hort der süeze lît.*

4 *Lachen kan mîn tugendrîchîu frouwe  
mit ir spilnden ougen sô,  
swanne ich mich dar inne rehte schouwe,  
daz ich bin von herzen frô.  
swen ir ougen gütlich lachent an,  
der muoz immer sîn ein fröiden rîcher man.*

5 *Mit ir spilnden ougen lachen schône  
kan diu reine süeze wol.  
des trag ich der hôhen fröiden krône,  
alse ir ougen touwes vol  
werdent ûz ir reines herzen grunt,  
von ir lachen: sâ sô wirde ich minne wunt.*

6 *Ir vil kleinvelwîzer hals, ir kinne,  
munt, brâ, wângel, ougen liht,  
ist der minnen spiegel, dâ man inne  
manger hande wunne siht.  
solde ich in den süezen spiegel sehen  
alle zît, mir kunde nimmer baz geschehen.*

7 *Wolde got, sold ich ir hals, ir ougen,  
brüstel, kinne, wângel, munt  
mit ir guotem willen küssen tougen  
hundert tûsent tûsent stunt!  
manger giht, des waer mir alze vil,  
der mit wîben niht kan spiln der minne spil.*

Die erste Strophe gibt zunächst eine stimmungsmäßige Einführung: Hier ist allgemein von der Freude die Rede, die die *vrouwe* dem Sänger-Ich bereitet. Erst in der folgenden Strophe findet sich die Begründung für diese frohe Stimmung - die Dame sei in der Lage, auf zweierlei Weise zu *lachen*, die das Sänger-Ich hier nennen wolle. Diese Erwähnung zweier Arten des *lachens* stellt eine Möglichkeit dar, in der Aufführungssituation Spannung aufzubauen, da hier nicht sofort deutlich wird, was damit gemeint ist und das Sänger-Ich lediglich betont, welches Wohlgefühl schon eine der beiden Arten des *lachens* in seinem Herzen hervorrufe. Mit dem dreimaligen Erwähnen des Wortes *lachen* in 2,1, 2,2 und 2,5 korrespondiert hier das dreimalige *wol* am Ende der Strophe (2,6).<sup>88</sup>

Die dritte Strophe nennt nun die erste Art des *lachens* der *vrouwe*, nämlich das *minneclîche lachen* ihres Mundes. Hier tauchen die üblichen erotischen Signale auf, die im Kontext anderer Lieder häufig im Zusammenhang mit dem Natureingang stehen.<sup>89</sup> Der Mund der Dame hat die Farbe von Rosen, und sie selbst wird mit "*der minne gernden meien zît*" (3,5) gleichgesetzt. Dazu kommt noch der Hinweis, daß in ihrem *lachen* ein Schatz von Freuden verborgen liege, der ebenfalls eine erotische Anspielung darstellt.

Die andere Form des *lachens* der *vrouwe*, das ihrer Augen, wird in zweifacher Weise gedeutet und deshalb in den folgenden zwei Strophen beschrieben. In ihren Augen spiegelt sich einerseits die Tugendhaftigkeit der Minnedame, die sich in ihrer Bereitschaft äußert, freundliches Entgegenkommen zu zeigen. Das Sänger-Ich schildert hier - ebenfalls in der üblichen Topik des Minnesangs verbleibend - das Glücksgefühl, sich in diesen Augen zu spiegeln, was körperliche Nähe voraussetzt.<sup>90</sup> Zusätzlich wird betont, daß all diejenigen, die sie freund-

---

<sup>88</sup> Hs. C bietet jedoch nur ein *wol*. Vgl. KLD Kommentar. S. 548-549.

<sup>89</sup> Zum Natureingang vgl. auch die Arbeit von Curtius (1975). S. 69-111, und von Wulfen (1963).

<sup>90</sup> Zur Spiegelmotivik vgl. auch Langen (1940). Goldin (1967). Schmidt (1978).

lich anlächle, selbst Freude empfinden müßten. Andererseits findet sich aber hier auch die Verbindung von Augen und Herz der Dame in der Beschreibung ihres *lachens* mit feuchten Augen<sup>91</sup>, bei dem die Tränen aus dem Grunde ihres Herzens kommen und damit zum Zeichen seiner Reinheit werden.<sup>92</sup> Bemerkenswert erscheint, daß der Anblick dieses tränenfeuchten Lächelns der Minnedame wiederum dem Sänger-Ich eine Minnewunde schlägt. Dies ist ebenfalls konventionelle Minnetopik, die aber in dieser Kombination eine Besonderheit erhält: Steigen die Tränen der Dame aus "*ir reines herzen grunt*" (5,6) in ihre Augen, so bewirkt das Ansehen dieser Tränen in Kombination mit ihrem *lachen* beim Sänger-Ich die Minneverwundung<sup>93</sup>: Das Lied greift hier das Motiv der Minne, die von den Augen ins Herz geht, auf.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> M.E. kann in diesem Zusammenhang nicht von "Tränen lachen" die Rede sein, da dies zum einen inhaltlich nicht in den Kontext des Liedes passen würde - übermäßiges *lachen*, als "Lachen" zu übersetzen, ist meist negativ konnotiert (siehe dazu bereits Kap. 2.4.2) - und zum anderen häufig vom *lachen* der Dame mit *spilnden ougen* die Rede ist (vgl. beispielsweise MF, Morungen, Lied XXII, 4, 5-6), eine Motivik, die hier nur weiter ausgeführt wird. Siehe dazu auch Kap. 4.2.1. Auch in anderem Zusammenhang sind Tränen ein Zeichen der Tugend, so die Tränen der Herzloyde (113, 27-114, 3) und die der Belakane (28, 14-17) in Wolframs 'Parzival'. Siehe dazu auch Kap. 5.1.5. Zum Weinen in der mittelhochdeutschen Literatur vgl. allgemein Weinand (1958).

<sup>92</sup> Goheen (1984) weist in diesem Zusammenhang verschiedentlich auf das Herz der Dame als Sitz ihrer Tugend hin: "Der eifrigste Verfechter weiblicher Herzenstugend im spätmhd. Liebeslied ist Ulrich von Lichtenstein, der Tugendlehre und Tugendpreis in eine Fülle verschiedenartiger Herzbilder faßt. Die von der Frau verkörperten Werte ruhen in der Eigenschaft ihres Herzens. [...] Ulrich von Lichtenstein verlegt männliche und weibliche Tugend in die Tiefe des Herzens und bestimmt *grunt* als fruchtbaren Boden für diese Haltung. Damit ist die Zier der Tugend, die Tiefe, mit der das Wesen des Menschen von der Tugend bestimmt ist, und die nach der organischen Funktion des Herzens geformte Kraft des Herzens, die Tugend zu erhalten, zu nähren, zusammengefaßt [...]" S. 126 und 130. Zur Funktion des Herzens in Ulrichs 'Frauendienst' vgl. auch ebd. S. 134-35.

<sup>93</sup> Auf das *lachen* der *vrouwe* als Auslöser von Minneschmerz und in diesem Zusammenhang auf den Topos der Minneverwundung wird in Kap. 4.2.5 noch näher eingegangen.

<sup>94</sup> Die Begriffe *ouge* und *herze* werden mit Bezug auf das Sänger-Ich zwar nicht explizit genannt, es ist aber anzunehmen, daß die Topik der Minneverwundung "durch die Augen ins Herz" hier im Hintergrund stand und auch dem höfischen Publikum bewußt war.

Speziell im Zusammenhang mit Ulrichs Minnelyrik läßt sich also festhalten, daß das *lachen* des Mundes der *vrouwe* hier stärker mit ihren erotischen Reizen in Verbindung gebracht wird, während das der Augen offensichtlich zusätzlich ihre Tugendhaftigkeit betont, was sich in den Adjektiven *tugendrîch*, *güetlîc*, *rein* und *süez*<sup>95</sup> zeigt, die in diesem Zusammenhang auftreten. Darüber hinaus fällt in Bezug auf das vorliegende Lied auf, daß das Wort *lachen*, das innerhalb der sieben Strophen achtmal vorkommt - eine auch für Ulrich ungewöhnliche Häufung<sup>96</sup> -, hier strukturell eingesetzt wird, um die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu lenken. Tritt es in der ersten Strophe gar nicht auf, so erscheint es in der zweiten gleich dreimal, einmal in Form einer *figura etymologica* ("*diu vil guote zweier hande lachen / lachet [...]*"(4,1 und 5,2). In den folgenden Strophen erscheint das Wort stets an exponierter Stelle, nämlich am Anfang oder am Ende der Strophe.<sup>97</sup> Wie sich zeigen wird, ist es aber nicht allein als strukturelles, sondern auch und vor allem als argumentatives Element in diesem Lied von besonderer Bedeutung.

Erst die Strophen sechs und sieben greifen verstärkt die erotische Metaphorik wieder auf und steigern diese zum Schluß des Liedes bis hin zur direkten Äußerung des Wunsches nach Liebeserfüllung. Das Lied, das zunächst als reines Frauenpreislied erscheint, weist hier auch argumentative Strukturen auf, die sich rückwirkend auf die vorausgehenden Strophen beziehen, indem das Sänger-Ich nach dem Lob der Schönheit die Hoffnung auf Liebeserfüllung äußert.

"In Kombination mit dem Hoffnungsmotiv dient der Frauenpreis dazu, mit den Qualitäten der Dame die Hoffnung des Liebenden auf Erhörung zu begründen. [...] Die von ihren Qualitäten

---

<sup>95</sup> Vgl. 4,1 und 5,2.

<sup>96</sup> Zur Häufung von Belegen für das Wort *lachen* in sonstigen Liedern Ulrichs siehe Anhang 1.2.

<sup>97</sup> Ein weiteres Motiv, das sich durch das Lied zieht, ist die Auswirkung dieses *lachens* auf das Sänger-Ich: In verschiedenen Variationen wird auf Freude und *hohen muot* hingewiesen, die es verursacht.

evozierte Hoffnung kann darüber hinaus zu einer Verpflichtung für die Dame gemacht werden, die Hoffnung des Liebenden nicht zu frustrieren. Der Frauenpreis erhält dann offen normative Funktionen. Zu diesem Zweck läßt sich neben der *güete* auch die affektive Wirkung funktionalisieren: Die Dame darf als Freudestifterin die Freude, die der Hoffnung innewohnt, nicht zerstören."<sup>98</sup>

Obwohl das Wort *lachen* in den letzten beiden Strophen nicht mehr auftaucht, sind sie gerade aus diesem Grund für den Argumentationsgang des Liedes von Bedeutung. Strophe sechs greift das Spiegelmotiv noch einmal auf und variiert es - jetzt wird der Körper der Dame, der in Form einer Kopfbeschreibung präsentiert wird, selbst zum "*minnen spiegel, dâ man inne / manger hande wunne siht.*" (6,3-4). Die Äußerung der Hoffnung, in diesen Spiegel sehen zu dürfen, ist hier klar als Wunsch nach Liebeserfüllung zu verstehen, der auch in Strophe sieben explizit gemacht wird. Hier findet die *descriptio corporis* noch Erweiterung: Neben *hals, ougen, kinne, wängel* und *mund* der Dame, die das Sänger-Ich mit Küssen bedecken möchte - Mund und Augen stehen hier in exponierter Position am Ende der Zeile - werden hier auch ihre *brüstel* genannt.

Zunächst überraschend erscheint dagegen der - anscheinend recht lakonische - Schluß des Liedes "*manger giht, des waer mir alze vil, / der mit wîben nicht kan spiln der minne spil*" (7,5-6). Nur derjenige, der bei Frauen keinen Erfolg habe, könne annehmen, das Sänger-Ich habe sich sein Ziel zu hoch gesteckt. Diese scheinbare Berufung auf eigene Erfahrung, die fast an Kürenbergers "*wîp unde vederspil*" anzuklingen scheint ("*swer sî ze rehte lucket, so suochent sî den man*" (MF, der von Kürenberg, Lied II, 13, 2)), steht, was den Tonfall angeht, im Kontrast

---

<sup>98</sup> Hübner (1996), S. 339. Allerdings ist diese Beobachtung Hübners nicht vollkommen korrekt, da er der Ansicht ist, dieser Funktionskontext schränke "die Preistopik auf die *güete* ein, weil sich nur aus der moralischen Integrität der Dame Prognosen über ihr weiteres Verhalten ableiten" ließen. (S. 339). Der Kontext des vorliegenden Liedes Ulrichs von Liechtenstein zeigt jedoch, daß hier die Hoffnung auf erotische Erfüllung letztlich auf die physisch-erotischen Quantitäten der Dame zurückgeführt wird, wohingegen ihre *güete* in den letzten beiden Strophen keine Erwähnung findet.

zum vorherigen Lobpreis der *vrouwe*, läßt sich aber mit einem genaueren Blick auf die Argumentationsstruktur des gesamten Liedes erklären.<sup>99</sup> Die *vrouwe* wird hier als perfekte Minnedame gepriesen: Nicht nur erweist sie sich durch ihr *lachen* als schön und erotisch anziehend, sondern zugleich auch als entgegenkommend-freundlich. Hieraus leitet das Sänger-Ich des Liedes auch Hoffnung für sich selbst ab. Die Prämisse, die das Lied durch den Frauenpreis andeutet, lautet: *lachende vrouwen* sind nicht nur schön, sondern zeigen auch Tugendhaftigkeit durch Entgegenkommen (*praemissa maior*). Auch die eigene Dame zeigt diese positive Verhaltensweise (*praemissa minor*). Aus diesem Grund - so die *conclusio*, die zwar nicht explizit ausgesprochen, im Argumentationsgang des Liedes aber doch deutlich ist - müsse die Dame dem Minnenden auch erotische Erfüllung gewähren. Auch hier liegt im Frauenpreis also implizite Lohnforderung. Die Steigerung der erotischen Motivik am Ende des Liedes macht den Wunsch des Minnenden zusätzlich deutlich: Der Körper der *vrouwe*, fähig, Freude zu schenken, müsse letztlich auch zur Liebeserfüllung bereit sein. So erklärt sich auch die überraschend selbstbewußte Äußerung des Sänger-Ichs am Schluß des Liedes, die als impliziter Verweis auf seine

---

<sup>99</sup> "Jede Argumentation, jeder Zug in einem argumentativen Sprachspiel, läßt sich [...] auf eine Grundstruktur zurückführen, die dem Modell des aristotelischen Syllogismus folgt. Gegenstand von Argumentation sind jedoch nicht analytische Schlüsse, die aus axiomatischen Prämissen mit formalisierten Verfahren notwendig wahre Sätze ableiten, sondern [...] dialektische Schlüsse, die bloß auf wahrscheinlichen, im Vergleich mit der *conclusio* jeweils konsensfähigeren Prämissen beruhen, deren Schlußverfahren nur alltagspraktisch akzeptiert sind und die insgesamt lediglich alltagspraktische Wahrscheinlichkeit, nicht logische Gültigkeit beanspruchen können. [...] Dialektische Schlüsse, deren diskursive Gestalt die aristotelische Rhetorik Enthymen nennt, leiten also aus wahrscheinlichen, konsensfähigen Prämissen weniger konsensfähige Folgerungen ab, um sie plausibel zu machen. Im Enthymen werden dabei die einzelnen Schritte der Schlußfolgerung weder genau expliziert, noch wird die logische Abfolge diskursiv genau repräsentiert, noch wird die schlußfolgernde Sprechhandlung durch einschlägige sprachliche Zeichen - Konjunktionen wie *weil, denn, also* - jeweils im Einzelnen genau angezeigt. Enthymene sind nur teilweise explizierte und sozusagen (aus bestimmten und guten Gründen) nicht ganz ordentlich vorgetragene dialektische Schlüsse." Hübner (1996), S. 39.

eigene Erfahrung im Bereich der Liebe gewertet werden kann. Gleichzeitig wirkt diese aber auch komisch, weil sie in gewisser Weise in Kontrast zum klagend-werbenden Tonfall der vorangehenden Verse steht. Wird hier das Sänger-Ich als Hoffender dargestellt, der auf die Zuwendung der Dame als Gnade angewiesen ist und deshalb seinen Lohn nicht explizit einfordern kann und verleiht es dem Wunsch nach Liebeserfüllung in berschwenglicher Weise Ausdruck, so bedeutet die vergleichsweise sachliche Bezugnahme auf die eigenen Fähigkeiten und Erfahrungen bei "*der minne spil*" einen Spannungsbruch. Dieser unerwartete Kontrast rief möglicherweise bei den höfischen Rezipienten des Liedes selbst ein Lachen hervor.

Es ist deutlich geworden, daß dem *lachen* der *vrouwe* in diesem Lied die Funktion eines Leitwortes<sup>100</sup> zukommt, auf das seine Argumentation aufgebaut ist und das als Mittel eingesetzt wird, um die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu lenken. Die Differenzierung zwischen dem *lachen* der Augen als Zeichen von Tugendhaftigkeit und dem des Mundes als Zeichen erotischer Anziehungskraft weist darauf hin, daß die Dame physisch wie moralisch als Minnedame geeignet erscheint, was sie zu entsprechendem Verhalten verpflichtet - eine *lachende vrouwe* sollte auch bereit sein, erotische Freude zu gewähren.

#### **4.2.3.3 Zur Funktion des *lachs* der *vrouwe* in Ulrichs 'Frauendienst'**

Das *lachen* der *vrouwe* spielt nicht nur im oben behandelten Lied Ulrichs eine wichtige Rolle, sondern ist auch im Kontext des gesamten 'Frauendienst' von großer Bedeutung. Da die Minnelieder hier in einen epischen Text eingebettet sind,<sup>101</sup> bedeutet eine Analyse des *la*

---

<sup>100</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch KLD Kommentar: "Auch inhaltlich sind die Strophen auf das engste verkettet, insbesondere 2-5 durch das Leitwort *lachen*, das siebenmal wiederkehrt." S. 540.

<sup>101</sup> Die äußere Form des 'Frauendienst' ist in der Literatur des Mittelhochdeutschen einmalig. In den epischen Text der 1850 achtzeiligen Strophen hat der Dichter 58 Lieder, 3 "Bchlein", die in Reimpaaren verfaßt sind, und 7 Briefe, davon 3 in Prosa, eingebaut. In

*chens* von Ulrichs Minnedamen ein Hinausgehen über die Gattung Minnesang, das aber mit Blick auf die vorherrschende Minne- und Werbungsthematik dieser Passagen gerechtfertigt erscheint.<sup>102</sup> Auch sollen hier in erster Linie die Belege für das Wort *lachen* aus dem Minnesang Berücksichtigung finden. In den 58 Liedern und einem Leich, die unter dem Namen Ulrichs von Liechtenstein überliefert sind, ist 25 mal das Wort *lachen* nachweisbar.<sup>103</sup>

Der Protagonist Ulrich dient als Minneritter zwei verschiedenen Damen. Während die erste aber seine Bemühungen nur mit Spott und Kälte beantwortet und sich dadurch als unhöfisch erweist, kommt die zweite seinem Werben entgegen. Der Inhalt der unterschiedlichen Handlungsepisoden wird jeweils in den Liedern zusammengefaßt, was sich auch in der Stimmung der Lieder widerspiegelt. Dominieren so in den Liedern des ersten Frauendienst in erster Linie Klagelieder und solche, die die Dame auf ihre Verpflichtung zu entgegenkommendem Verhalten hinweisen, thematisieren im Kontrast dazu die Lieder des zweiten Minnedienstes hauptsächlich den Freude- und Preisgedanken.<sup>104</sup>

---

dem Werk finden sich Elemente der Epik des 12. Jahrhunderts, aber auch solche des Minnesangs. Vgl. zu der hier vorhandenen Mischung von Gattungs- und Stilelementen, die vor und nach Ulrich in dieser Form in der mhd. Literatur nicht auftritt, Müller (1995), Sp. 1276-77 und Heinen (1986). Die Mischung von Epik und Lyrik hat in der Forschung besonderes Interesse geweckt. Touber (1988) sieht einen Zusammenhang mit den *Vidas* und *Razos* der provencalischen *Trobadors*, zu denen er außerdem mehrere vergleichbare Handlungsmotive und *Topoi* entdeckt. Seiner Meinung nach sind die Übereinstimmungen "zu zahlreich, um auf Zufall zu beruhen" (S. 440). Er vermutet, daß der Dichter die provencalischen *Vidas* und *Razos* kannte und von ihnen beeinflusst wurde, obwohl er ansonsten in deutscher Tradition stand, minnesängerisch besonders in der *Walthers*.

<sup>102</sup> In Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' spielt nicht nur das *lachen* der zweiten Minnedame eine große Rolle. Die anderen Textstellen, in denen *lachen* von signifikanter Bedeutung ist, werden in Kap.5.1.4.1. und 5.3.5 behandelt.

<sup>103</sup> Siehe auch Anhang 1.1. und 1.2.

<sup>104</sup> Vgl. Hübner (1996): "[...] es handelt sich [...] fast durchweg um Freudenkanzonen. Sie bringen das subjektiv ungetrübte Liebesglück zum Ausdruck, das dem Sänger-Erzähler zuteil wird. Zwar tendieren schon viele Lieder des ersten Dienstes dazu, einen eher positiv



In diesem Zusammenhang kommt der Erwähnung des *lachen* der Protagonisten entscheidende Bedeutung zu, denn auch an ihm läßt sich die Entwicklung der Minnebeziehung nachvollziehen: Die ersten Belege des Wortes *lachen* im 'Frauendienst' beschreiben allein das des Sänger-Ichs in Hoffnung auf die Güte der Umworbenen.<sup>105</sup> In einem einzelnen Lied<sup>106</sup> wird die Dame selbst um ein *lachen* gebeten, das sie dem Werbenden aber niemals schenkt. Bemerkenswerterweise erscheint weibliches *lachen* als Idealverhalten einer Minnedame zum ersten Mal in Lied 31,<sup>107</sup> dem Lied, das der Passage, in der der Protagonist seine zweite, freundlichere Minnedame kennenlernt, unmittelbar vorausgeht. Dieses Lied stellt ein Freudenprogramm auf, indem es die Idealvorstellung einer beidseitigen Minnebeziehung evoziert. Die letzte Strophe formuliert in sentenzhafter Weise, was im zweiten Teil des 'Frauendienst' als Begründung der Idealität der Minnedame leitmotivisch immer wieder zum Ausdruck kommen wird: \*\*\*"Swâ ein werdez wîp an lachet / einen minne gernden man / unde ir munt ze küssen machet / des muot muoz gelîche stân / hôch der sunne. / sîn wunn ist ob aller wunne" (KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XXXI, 5). Im zweiten Dienstverhältnis des Protagonisten spiegelt sich das vorbildliche Verhalten der zweiten Minnedame in ihrem *lachen*, das nun in zahlreichen Liedern gepriesen wird<sup>108</sup> und hier verschiedentlich als Hauptanlaß des Lobpreises dargestellt wird, wie in dem oben analysierten Beispiel.

---

gestimmten Minnesang zu realisieren, doch bleiben sie allesamt im Rahmen der Klagekanzone; jetzt fallen die Klagetöne fast ganz weg." S. 296.

<sup>105</sup> Vgl. die Lieder IV, 3,7, VII, 2,1 VIII, 7,3 und XIX, 1,3.

<sup>106</sup> Lied XII, 5,5.

<sup>107</sup> Schon zuvor allerdings findet sich im *lachen* der *niftel*, in dem sich die Treue der Verwandten widerspiegelt, eine andere Form weiblichen Idealverhaltens. Siehe dazu Kap. 5.1.4.1.

<sup>108</sup> So in den Liedern XXXI, XXXVIII, XLIII, XLV, XLVII, XLVIII, XLIX und LVI.

Durch die Kontrastierung des ersten mit dem zweiten Frauendienst wird die Einseitigkeit von Minnebeziehungen *ad absurdum* geführt, wodurch sich Ulrich in die Tradition Walthers stellt.<sup>109</sup> Der erweiterte Kontext der epischen Handlung in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' ermöglicht es, das schon bei Walther entwickelte Minnekonzept weiter auszuführen. Propagieren die Lieder der 'Hohen Minne' noch den Dienst für die Dame auch entgegen ihrem eigenen abweisenden Verhalten, so übersteigert der erste Handlungsteil des 'Frauendienst' nun die Ablehnung der Dame so weit, daß der Dienst parodistischen Charakter erhält<sup>110</sup> und zeichnet schließlich eine Situation, in der er nicht mehr möglich ist.<sup>111</sup> Der zweite Dienst schildert dagegen die Minnebeziehung, wie sie insbesondere in den Liedern des späten Minnesang wiederholt als Ideal dargestellt und gefordert wird: Im Entgegenkommen der Dame, das sich in ihrem *lachen* äußert, der Basis für Reziprozität in der Minnebeziehung, liegt die Möglichkeit für höfische *vröude*, die letztlich auch vorbildliches Verhalten des Minnenden auf lange Zeit gewährleisten kann.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Walther wie Ulrich betonen, daß die Dame sich selbst vorbildlich zu verhalten habe, wenn sie auf den Dienst des Minnenden Wert lege. In diesem Zusammenhang verwendet Ulrich in Lied XXII wie Walther das Wort des *scheidens* und betont, daß fehlende Unterscheidung zwischen guten und schlechten Frauen den Guten Unrecht zufüge: "*Ich wil guotiu wîp von boesen scheiden, / al die wîle ich von in singen wil. / Swer gelîche sprichet wol in beiden, / der hât gegen der guoten valsches vil.*" (KLD, Ulrich von Liechtenstein, XXII, 6,1-4). Der Terminus des *scheidens* tritt auch in den folgenden Liedern noch mehrmals auf. Vgl. dazu auch Grubmüller (1985), S. 47, Ranawake (1989). Auch bei Walther tritt der Gedanke des Unterscheidens zwischen geeigneten und ungeeigneten Minnedamen in Lied 25,III,5-8 in ähnlicher Formulierung auf. Siehe zum Gedanken des *scheidens* bei Walther auch Kap. 4.1.

<sup>110</sup> So beispielsweise durch die Lippenoperation in Str. 80 ff., den verlorenen Finger in Str. 340 ff. und schließlich durch die heimliche Zusammenkunft mit der Dame in Str. 1124 ff.

<sup>111</sup> Vgl Fd, Str. 1365, 4-6.

<sup>112</sup> Vgl in diesem Zusammenhang auch Lied XXXVIII, das die Verpflichtung der Männer bei Hofe thematisiert, als Ritter für ihre Minnedamen zu kämpfen, und das mit der Begründung für die Dienstwilligkeit des Sänger-Ichs selbst endet: "*des twinget mich ir lachen / daz chan si süeze machen.*" (7, 5-6).

Gleichzeitig wird in der Figur der zweiten Minnedame deutlich, daß das Verhalten einer guten *vrouwe* den im Minnesang vorgegebenen Handlungsspielraum nicht überschreiten darf. Bei einem Vergleich des ersten und des zweiten Minnedienstes ist in der Forschung vielfach beklagt worden, daß die Figur der zweiten Minnedame im Gegensatz zur ersten relativ blaß und unspektakulär bleibe: Sie sei "eine nicht mehr als notwendige Andeutung [...], ein fast völlig ungreifbares Phantom[...]".<sup>113</sup> Tatsächlich wird insbesondere der ersten Minnedame ein größerer Handlungsspielraum eingeräumt, in dem aber gerade ihr Negativverhalten detailliert geschildert wird. Das Gebaren von Ulrichs zweiter *vrouwe* muß dagegen vergleichsweise unoriginell erscheinen. Wird es jedoch vor dem Hintergrund der Spielregeln des *lachsens* betrachtet, die die Untersuchung des *lachsens* der *vrouwe* ergibt, zeigt sich hier ein anderes Bild: Gerade in der Konventionalität ihres Verhaltens liegt seine Vorbildlichkeit. Ihr freundliches Entgegenkommen, das sich in ihrem *lachen* fokussiert, stellt das Idealverhalten einer Minnedame dar, das den Protagonisten Ulrich auch in der Zeit größter Bedrängung noch höfische *vröude* empfinden läßt.

Im Verlauf der Handlung des epischen Textes gewinnt das *lachen* der *vrouwe* so noch zusätzliche Bedeutung: Während seines Dienstes für die zweite Minnedame wird der Protagonist Ulrich von seinen eigenen Gefolgsleuten über ein Jahr lang gefangengehalten. Nach seiner Befreiung hat er alles verloren, nicht nur seinen gesamten materiellen Besitz durch den Verlust seiner Burg, sondern auch seine zwei Söhne (also seine Erben) und seine Töchter (also die Möglichkeit, durch Heiraten freundschaftliche Beziehungen zu anderen Familien herzustellen). Seine Situation erscheint desolat, denn es steht zu vermuten, daß er mit Besitz und Kindern auch die Möglichkeit verloren hat, weiterhin *hövescheit* durch *vröude* zu zeigen. Umso erstaunlicher erscheint die Aussage des Protagonisten: "[...] *ich het verlorn starches guot / waz danne?*"

---

<sup>113</sup> So z.B. Herzog (1975), S. 518.

*ich het aber hohen muot.*"<sup>114</sup> Er rechnet offenbar selbst mit dem Ers-taunen des Publikums, wenn er es persönlich anspricht: Sie wären jetzt sicher gespannt, was ihn seine Not habe vergessen lassen?<sup>115</sup> "*Ich sach, daz mir noch sanfte tuot / die vrowen min mich lachen an, / da von ich hohen muot gewan, / ir lachen tet mir also wol, / daz ich da von wart freuden vol.*"<sup>116</sup> Hier wird keine persönliche Begegnung mit der Minne-dame dargestellt, sondern der Prozeß des Sich-vor-Augen-Führens des Anblicks der *lachenden* Minnedame. Der epische Text wie auch das folgende Lied XLVIII greifen eine in Minnesang und Epik gleicherma-ßen bekannte Topik auf: die des Bildes der Dame im Herzen,<sup>117</sup> das hier wiederum mit dem Motiv des *lachens* der *vrouwe* verknüpft wird. Zwar sei er "[...] *in ungemüete / chomen* [...]" (KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XLVIII, 2, 3-4), so betont der Minneritter Ulrich; allein der Anblick des Bildes der *lachenden* Dame aber, das er in "[...] *dem her-zen mîn versigelt*" (ebd., 4,1)<sup>118</sup> trage, sei Grund genug, daß er immer noch Freude und *hohen muot*<sup>119</sup> empfinde. Hier ist es nicht mehr der reale Kontakt mit der Dame, sondern das reine Gedenken an sie, das

---

<sup>114</sup> Die Zitate, die nicht aus den Liedern in Ulrichs 'Frauendienst' stammen, werden aus der unten genannten Textausgabe zitiert. Fd 1731, 7-8.

<sup>115</sup> Vgl. Fd 1732, 1-3.

<sup>116</sup> Fd, 1732, 4-8.

<sup>117</sup> "Beide, der höfische Roman wie die höfische Liebeslyrik seit etwa 1150 verbinden das Herz mit der höfischen Liebe und kennen die Formulierungen, daß die Dame sich im Herzen des dichtenden Ich befinde, oder sein Herz bei ihr sei." Von Erzdorff (1965). Hier S. 8. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Neumeister (1998). Auch im geistlichen Kontext gibt es schon dieses Bild. Vgl. dazu Ohly (1970).

<sup>118</sup> Auch Goheen (1984), S. 105, untersucht das Bild der Dame im Herzen insbesondere mit Bezug auf den späten Minnesang und bemerkt zu diesem Lied Ulrichs: "Gegenüber der einfachen Feststellung bleibender Verslossenheit des Herzens, die das anonyme Lied des frühen Minnesangs mit dem Verlust des Schlüssels bezeichnet (MF, VIII), steigert Ulrich von Lichtenstein den Ausdruck der Permanenz mit dem Bild des doppelt gesicherten Verschlusses und expliziert dazu das Bekenntnis der *staete* des Sängers [...]".

<sup>119</sup> "*swanne ich iwer schoene schouwe / und mich iwer ougen lachent an / so wird ich als herzenlîchen vrô, / daz mîn muot stat für die sunnen hô.*" KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XLVIII, 1, 3-6.

den Minnenden Freude empfinden läßt und somit sein höfisches Verhalten ermöglicht. Das *lachen* der *vrouwe* gewinnt dadurch über reines Kommunikationsverhalten hinaus an Bedeutung: Es wird zur Eigenschaft der Dame, die so untrennbar zu ihr gehört, daß der weit entfernte Liebende sie sich nicht anders ins Gedächtnis rufen kann als *lachend*, was eine funktionierende Minnebeziehung auch über weite räumliche Distanz ermöglicht.

"Die Liebe im Herzen als Voraussetzung eines lebenswerten Lebens, die Freude, die das Ich in seinem Herzen von ihr erfährt, machen deutlich, daß das Herz die gesamte geistige Existenz des Ich umschließt. Es ist das persönliche, geistige Innen dieses Ich, das, offensichtlich aus eigenem Entschluß, die Liebe in sich trägt."<sup>120</sup>

In diesem Zusammenhang gewinnen auch die Aussagen der vorhergehenden Passage an Gewicht, denn der Minneritter Ulrich zeigt, daß ihm die Zuwendung der Dame mehr bedeutet als materielle Güter. Frauendienst und die Liebe zur Dame werden hier über alles andere, über gesellschaftlich-politische Stabilität wie auch materielle Sicherheit, gestellt, was dem Minnekonzept lebensleitenden Charakter verleiht.<sup>121</sup> Als Zeichen des Funktionierens dieser Minnebeziehung aber gewinnt das *lachen* der *vrouwe* hier essentielle Bedeutung.

---

<sup>120</sup> Von Erzdorff (1965), S. 12.

<sup>121</sup> Verschiedentlich betont die Ulrich-Forschung den Zusammenhang des Minnekonzeptes im 'Frauendienst' mit den im epischen Teil dargestellten Elementen, die realhistorischen Anschein erwecken, und setzen beides in Verbindung. Verschiedene Arbeiten vertreten die Ansicht, das Konzept gegenseitiger Minne solle auch für den Aufbau einer Idealgesellschaft als Leitbild gelten, so Dittrich (1970), S. 530, und Rischer (1992), S. 156. Andere setzen Ulrichs Minneideal in Kontrast zu der im Text geschilderten Realität, so Herzog (1975). Der Ansicht von Frey, der im 'Frauendienst' die Beschreibung eines Entwicklungsprozesses des Protagonisten Ulrich vom Konzept der Minne weg erkennen will, vermag ich nicht zuzustimmen. Vgl. Frey (1981).

#### 4.2.4 Erbetenes *lachen der vrouwe*

Im Zusammenhang mit Bitten um Zuwendung wird das *lachen der vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, ebenfalls recht häufig genannt.<sup>122</sup> Hier besteht im Gegensatz zum situativen Kontext der ersten Erscheinungsform eine defizitäre Grundsituation: Das *lachen der vrouwe* ist nicht vorhanden, sondern wird erbeten, erhofft und erfleht.<sup>123</sup> Es wird hier als notwendige Reaktion auf die Werbung des Sänger-Ichs dargestellt. Schönheit und Güte der Umworbenen, die sich in ihrem *lachen* ausdrücken, erwähnen die Lieder nicht immer explizit. Offensichtlich genügt schon die Nennung des Wortes *lachen*, um die entsprechenden Assoziationen bei den Rezipienten hervorzurufen. Statt dessen stellen die Lieder in erster Linie die Auswirkungen dar, die es auf das Sänger-Ich hätte, wenn die Dame sich zum *lachen* bewegen ließe. So betonen sie häufig, daß dieses Entgegenkommen demwerbenden Freude bereiten würde,<sup>124</sup> gelegentlich auch in hyperbolischer Form wie bei Ulrich von Singenberg: "*mich vröwete, waer ich halber tôt / geruohte mich ein saelich wîp von herzen an gelachen.*" (SM, Ulrich von Singenberg, Lied XVII, 1,10-11).<sup>125</sup> Vielfach sagen die Minnenden auch, daß das *lachen der vrouwe* sie aus ihrer gegenwärtigen Situation der Klage und des Leids befreien würde, wie zum Beispiel im Lied XLVIII Ulrichs von Liechtenstein: "*lachtet mich mit spilnden ougen an / sô muoz al mîn trûren gar zergan*" (KLD, Ulrich

---

<sup>122</sup> Ca. 50 Belege. Siehe dazu Anhang 1.3.

<sup>123</sup> Neben ausdrücklichen Bitten um das *lachen der vrouwe*, wie im Lied VI des Tugendhaften Schreibers: "*lache ein wênic, rôter munt*" (3,5-6), werden im folgenden auch Fragen, wie in Gottfrieds von Neifen Lied XXXIII,2,5-6: "*wenne wiltu sîeze fröide machen / also daz ir rôter munt mir lieplîch wolde lachen?*", und konjunktivische Formulierungen, wie im Lied I von Heinrich Hetzbold von Wissensee: "*Könd ich erwerben ein lachen zart / sô waer bewart mîn sendez ungemach.*" (1,1-2), mit einbezogen.

<sup>124</sup> 12 von 50 Belegen nennen das *lachen der vrouwe* im Zusammenhang mit Freude.

<sup>125</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Kremer (1961): "Hauptsächlich die späteren Minnesänger benutzen Hyperbeln, um die Macht des weiblichen Lächelns zu schildern." S. 97.

von Liechtenstein, Lied XLVII, 2,5-6). Da die Minnedame mit ihrem *lachen* um Zuwendung gebeten wird, findet sich gerade hier häufig die Verbindung von *lachen* und *gruoz*<sup>126</sup> oder anderen Zeichen der Kontaktaufnahme wie *blicken* oder *winken*.<sup>127</sup> Besonders die Lieder Ulrichs von Winterstetten bitten die Minnedame nicht allein um ihr *lachen*, sondern fordern es direkt, indem sie das Anrecht des Werbenden darauf argumentativ begründen.<sup>128</sup>

Verschiedentlich wird auch mit der Bitte um Lohn auf den Zusammenhang von Schönheit und Güte verwiesen. Nur wenige Lieder machen dies so explizit wie das von Heinrich Hetzbold von Wissensee: "*Waz solt ein wîp alsô zart, sî entwünge, / daz man doch sünge ir vil werdekheit? / \*\*\* waz solt ein munt alsô rôt, er enlache, / dâ von doch swache vil sorge und leit?*" (KLD, Heinrich Hetzbold von Wissense, Lied III, 2, 1-4). Das Lied führt den Gedanken noch weiter aus und endet mit einer sentenzhaften Formulierung: "*man sol die schoene niht lobe âne güete*" (ebd. 3, 3), die auf die Verpflichtung der Gepriesenen hinweist, sich durch Freundlichkeit höfisch zu erweisen. Andere Lieder thematisieren diesen Zusammenhang nicht so ausdrücklich; ihre Argumentationsstruktur ist aber ebenfalls so aufgebaut, daß Frauenpreis mit impliziter Lohnforderung verbunden wird.

---

<sup>126</sup> 7 Belege. Vgl. zur Bedeutung des *gruozes* in mittelhochdeutscher Literatur Krause (1978). Krause verweist zum einen auf den *gruoz* als Akt der Besänftigung von Mißtrauen in einer Kommunikationssituation, an der nur Männer beteiligt sind, und der die Verpflichtung nach sich zieht, auf spätere aggressive oder ablehnende Verhaltensweisen zu verzichten. Darüber hinaus nennt er Grußvermeidung als negatives Ritual, da Grußverlust als Ehrverlust anzusehen ist. Der Aussage Krauses, speziell der *gruoz* der *vrouwe* habe im Kontext der Minnelyrik "[...] einen zu stark konventionalisierten und formelhaften Charakter, als daß er mit den viel elementarereren Grußsituationen der Epik vergleichbar wäre [...]" (S. 405), kann ich nicht zustimmen.

<sup>127</sup> Vgl. z.B. das Lied I des Tugendhaften Schreibers: "*dâ meht ein lachen, ein blicken, ein friuntlichez grüezen / mir sende swaere vil sanfte gebüezen.*" (1, 1-2).

<sup>128</sup> Siehe zum argumentativen Einsatz des *lachsens* der *vrouwe* bei Winterstetten auch Kap. 4.3.4.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die Bitte um weibliches *lachen*, das dem ersten Grundmuster zugeordnet werden kann, mit der um freundliche Zuwendung gleichzusetzen ist, wie sie im Kontext der ersten Erscheinungsform als Ideal dargestellt wird. Meist wird hier nicht in erster Linie auf die Qualitäten des *lachens* selbst verwiesen, sondern vielmehr auf die heilende Wirkung, die es auf den minnekranken Werbenden hätte. Häufig findet sich auch die Verbindung von *lachen* und *gruoz*. Die Bitte um das *lachen* der *vrouwe* ist in den Argumentationskontext des Liedes eingebunden, entweder explizit als Lohnforderung oder aber implizit durch die Kontrastierung von Schönheit und fehlender Güte.

#### 4.2.4.1 Gottfrieds von Neifen Lied XXIII - Modellanalyse

1                    *Nu siht man aber die heide val;*  
                       *nu siht man valwen grüenen walt;*  
                       *nu hoert man niht der kleinen vogel singen.*  
                       *die sint geswigen überal.*  
                       *ir stimme diu was manicvalt.*  
                       *die nahtegal die wil der winter twingen.*  
                       *der nôt klag ich, und dâ bî mîne swaere,*  
                       *die mir diu herzeliebe tuot.*  
                       *dâ von sô bin ich ungemuot.*  
                       *must sie doch guot diu liebe unwandelbaere.*

2                    *Wâ wart ie mündelîn sô rôr?*  
                       *wâ wart ie baz gestalter lîp?*  
                       *wâ wurden ie sô froelîch stêndiu ougen,*  
                       *diu mich hânt brâht in grôze nôr?*  
                       *genâde, minneclîchez wîp:*  
                       *ach haete ich iuwer sûeze minne tougen!*  
                       *nu wizzet daz ich gerne bî iu waere.*  
                       *genâde, rôsevarwer munt:*  
                       *wan machest dû mich nicht gesunt?*  
                       *sprich zeiner stunt 'ich wil dir bûezen swaere.'*

3                    *Nu lache daz ich frô bestê,*  
                       *nu lache daz mir werde wol;*



*vil rôter munt, nu lache lachelîche;  
nu lache daz mîn leit zergê:  
sô wirde ich sender fröiden vol.  
nu lache daz mir ungemüete entwîche;  
nu lache daz min sendiu sorge swinde;  
nu lache mich ein wênic an,  
sît ich dir nicht entwenken kan,  
ich sender man, unz ich dich lieplîch vinde.*

4 *Einmüetic dast ein lieplîch wort;  
einmüetic dast der minne gir;  
einmüetic sendiu herzen fröide lêret;  
einmüetic dast der liebe ein hort,  
swie doch diu minneclîche mir  
mit wîbes güete selten fröide mêret;  
einmüetic mange süeze fröide machet;  
einmüetic fröit ze manger stunt;  
\*\*\* einmüetic dast ein lieplîch funt,  
swâ rôter munt gein liebe lieplîch lachet.*

5 *Wâ wart ie herzen mê sô wol  
dan dâ zwei sendiu herzen sint  
einmüetic nach der süezen Minne willen?  
si sint sô tougen fröiden vol:  
doch machet sie diu Minne blint,  
si kan in beiden herzeleit wol stillen.  
si fröiwent sich besamen und niht besunder.  
swâ herzeliep bî liebe lît,  
daz wunnebernde fröide gît,  
dast âne strît, dâ tuot diu Minne ein wunder.*

6 *Sît daz diu Minne wunder kan,  
war umbe tuot si wunder niht  
an mir und an der minneclîchen süezen?  
nu bin ich doch ir dienstman,  
swie man mich in dien sorgen siht.  
daz mac diu minneclîche mir wol büezen.  
vil hêriu Minne, twinc sie fröiderîche,  
daz sie niht gar in wunnen swebe  
ê daz si mir ir hulde gebe.  
die wîle ich lebe ich dien ir eigenlîche.*

Die Bitte um weibliches *lachen*, die in der dritten Strophe des Liedes XXIII des schwäbischen Minnesängers Gottfried von Neifen<sup>129</sup> emphatisch hervorgehoben ist, wirkt, wie auch sonst manches Element seiner Dichtung, durch den parallelen Satzbau und die geringe gedankliche Breite dieser Strophe zunächst formelhaft und repetitiv.<sup>130</sup> Hugo Kuhn macht im Hinblick auf das Gesamtwerk des Dichters eine ähnliche Feststellung: "Es wiederholen sich dieselben Elemente unaufhörlich, dieselben Beiworte, ja dieselben Zeilen. Das ist nicht einfach Lässigkeit oder Unvermögen. Es ist konsequente, absichtliche Übung: bestimmte Reime haben bestimmte Motive bei sich oder umgekehrt, das eine zieht das andere herbei."<sup>131</sup> Ein Blick auf die Argumentationsstruktur des Liedes macht jedoch deutlich, daß es mehr darstellt als eine bloße Stilübung: Zum einen ist die emphatisch hervorgehobene Bitte um das *lachen* der Umworbenen hier auch inhaltlich von Bedeutung, zum anderen gewinnt dieses *lachen* selbst vor dem Hintergrund der Funktion weiblichen *lachs* allgemein im Minnesang an Gewicht. Das Lied beginnt mit einem - für die Topik Neifens charakteristischen - Natureingang.<sup>132</sup> Es beklagt den Rückzug der lebendig-fröhlichen Natur zu Beginn des Winters, stellt aber in Kontrast zum Wechsel der

---

<sup>129</sup> Vgl. zu Gottfried von Neifen neben den im folgenden genannten Titeln de Jong (1923). Im Anschluß an die bei de Jong genannte Literatur: Kuhn (1967). Mertens (1987). Cramer (1983).

<sup>130</sup> Dieser Eindruck wird mit Blick auf das Lied IV noch verstärkt, das eine sehr ähnlich gestaltete dritte Strophe ausweist: "*Rôter munt, nu lache, daz mir sorge swinde;/ Rôter munt, nu lache, daz mit sendez leit zergê. / lachen du mir mache, / daz ich frôide vinde; / rôter munt, nu lache, daz mîn herze frô bestê. / sît dîn lachen mir gît hochgemüete, / neinâ, rôter munt, sô lache mir durch dîne güete / lachelîche, roselehte: wes bedôrftê ich mê?*".

<sup>131</sup> Kuhn (1967), S. 72.

<sup>132</sup> Vgl. zur Topik des Natureingangs allgemein Curtius (1975). Zur Diskussion des Jahreszeitentopos im Anschluß an Curtius vgl. Adam (1979). Der Natureingang wird von der Neifen-Forschung als charakteristisches Stilmerkmal dieses Dichters ausgewiesen. Vgl. dazu neben von Wulffen (1963), S. 62-63 und Kuhn (1967), S. 74-75, Perrin (1982); Goheen (1984), S. 18-91, insbes. S. 34; Joschko (1986), Touber (1964). Neben Kuhn (1967), S. 75-76 weist auch schon de Jong (1923), S. 100-102 auf eine mögliche Beeinflussung Neifens durch Neidhart bei der Verwendung des Natureingangs hin.

Jahreszeiten die sich nie verändernde Güte der Dame. Die zweite Strophe preist die Schönheit der Dame in Form von rhetorischen Fragen: Wo sonst auf der Welt finde sich eine so anziehende Minnedame? In diesem Zusammenhang werden Augen und Mund der Dame besonders hervorgehoben. Dem Frauenpreis schließt sich unmittelbar die explizite Bitte um Gnade an - auch hier zeigt sich also wieder die Argumentation, daß die Schönheit der Dame sie zur Güte verpflichte. Die Frau wird um Freundlichkeit als Buße für das bisher offensichtlich mangelnde Entgegenkommen gebeten, wobei das Lied hier als *pars pro toto* den *rôsenvarwen munt* der Dame anspricht.

Die Art dieser Buße macht das Lied in der dritten Strophe deutlich, in der es den *rôten munt* der Dame gleich siebenmal zum *lachen* auffordert. Hier folgt der Bitte um *lachen* immer die Beschreibung der Wirkung, die es auf das Sänger-Ich haben würde: Nicht nur würde es ihn *frô* bleiben lassen, ihm also weiterhin die Möglichkeit zu höfischer *felicitas* geben, sondern es würde ihm erst Minneschmerz, *ungemüete* und *sendiu sorge* nehmen. Durch den anaphorischen Aufbau der Strophe, bei dem die Aufforderung "*nû lache*" am Anfang von sechs der zehn Verse steht, wirkt diese so, als würde ein überschwenglich Werbender die Dame bestürmen, ihm ihre Gunst zu zeigen,<sup>133</sup> was vermutlich auch in der Aufführungssituation mimisch und gestisch eindrucksvoll umgesetzt werden konnte. Dazu kommt, daß die Dame aufgefordert wird, *lachelîche* zu *lachen* - eine ebenfalls für Neifen typische Doppelung,<sup>134</sup> die zusätzlich dadurch hervorgehoben wird, daß sie am Ende des Verses steht. Auch inhaltlich zeigt sich in dieser Strophe eine Pointierung: Während die Dame zunächst sechsmal allgemein um ihr *lachen* gebeten wird, spezifiziert erst die siebte Wiederholung: "*nu*

---

<sup>133</sup> Eine ähnliche Feststellung macht in Bezug auf Neifen schon Kremer (1961), S. 98: "[...] die Kunst der Sprache reißt auch den modernen Leser mit im Strom des Drängens und Begehrens".

<sup>134</sup> Vgl. KLD Kommentar, S. 119. Siehe dazu auch das folgende Kapitel.

*lache mich ein wenic an [...]*" (ebd. 3,8).<sup>135</sup> Eine Begründung für diese Flut von Bitten schließt sich in HS C durch zwei kausale *sît* an: Der Werbende könne dem lieblichen roten Mund der Dame nicht untreu werden.<sup>136</sup>

Eine ähnliche Anapherstruktur wie die dritte Strophe zeigt auch die vierte, nur befindet sich statt des Appells "*nu lache*" hier das Adjektiv "*einmüetic*" in zentraler Position, das in engem inhaltlichem Zusammenhang mit der vorhergehenden Bitte steht, weil die Dame, wenn sie

---

<sup>135</sup> Hervorhebung von mir, Ch.D. Eine ähnliche Stelle findet sich auch schon in Morungens Werk, einem der Vorbilder Neifens. Hier beklagt das Sänger-Ich, daß die Dame allen anderen das gleiche *lachen* als Aufmerksamkeit zukommen lasse, was seine Bedeutung als Privileg aufhebe: "*Sî ensol niht allen liuten lachen / alsô von herzen, same si lachet mir, / und ir ane sehen sô minneclîch niht machen. / waz <hât> aber ieman ze schouwen daz an ir, / Der ich leben sol / und an der ist mîn wunne behalten?*" MF, Heinrich von Morungen, Lied XI a, 2,1-6 bzw. XI b, 5,1-6. Kremers Hinweis, daß das *lachen* der *vrouwe* den Werbenden leiden lasse, solange es unverbindlich-allgemein sei, und daß es ihn nur dann glücklich mache, wenn es ihm allein gelte, ist hier aber nicht uneingeschränkt zuzustimmen (Kremer 1961, S. 93). Wie sich bereits bei der Analyse des o.g. Liedes Ulrichs von Liechtenstein zeigte, weisen verschiedene Lieder auch auf die allgemeine Fähigkeit der Dame hin, zu *lachen* und Freude zu schenken, woraus die Lieder folgern, daß auch Hoffnung für den Werbenden bestehe, was ebenfalls bereits Freude hervorrufen kann. Siehe dazu auch Kap. 4.2.3.2.

<sup>136</sup> Die Verwendung von Konditional- und Kausalsätzen ist ebenfalls ein Charakteristikum Neifens. Toubert (1964), S. 51, schreibt dazu: "Es ist für den reflexiven Charakter dieser Lyrik bezeichnend, daß Anreden und Ausrufe, die ja qualitate qua einen spontanen Charakter haben, sehr oft mit dem kausalen *sît* eingeleitet oder verbunden werden." In diesem Zusammenhang erscheint die Korrektur verfehlt, die von Kraus für Str. 4,10 des Liedes vornimmt, indem er das zweite *sît* der Strophe durch *unz* ersetzt (vgl. Str. 3,10). Er schreibt: "Doch zeigt dieses *sît* unmittelbar nach dem vorhergehenden *sît*, daß die Überlieferung fehlerhaft ist. Ich schreibe für *sît* daher *unz* <*biz*>; der Sinn ist: 'ich kann dir nicht entrinnen, bis ich dich *lieplîch vinde*', d.h. bis du *lieplîch* geworden bist, also bis beide *einmüetic* sind [...]" (KLD Kommentar, S. 120). M.E. fügt sich das zweite *sît*, das immerhin handschriftlich vorgegeben ist (vgl. HS C), wesentlich besser sowohl in die Struktur als auch in den Argumentationsgang des Liedes ein, führt es doch zum einen die anaphorische Struktur der Strophe bis zu ihrem Ende fort, und läßt es sich auch problemlos übersetzen, in dem Sinne "lächle mich ein wenig an / weil ich von dir nicht ablassen kann / ich Sehnsüchtiger, weil ich Deine Lieblichkeit erkenne." Von Kraus' Übersetzung impliziert dagegen, daß die Dame das Sänger-Ich nur so lange zu fesseln vermöchte, wie sie ihm eben ihr *lachen* verweigere.

durch ihr *lachen* auf das Bitten des Werbenden eingehen würde, eines Sinnes mit den Wünschen des Sängers wäre. So werden dem Wort denn auch verschiedene positive Assoziationen zugeordnet: Nach Einmütigkeit strebe die Minne, Einmütigkeit bringe Freude und sei ein Schatz für die Liebe. In Kontrast dazu setzt die Strophe das Verhalten der Dame, die selber keine Güte zeige und daher auch keine Freude bringen könne. Die letzten zwei Verse fassen den Inhalt der dritten und vierten Strophe in pointierter Form zusammen: \*\*\*"einmüetic dast ein lieplîch funt / swâ rôter munt gein liebe lieplîch lachet" (ebd., 4, 9-10).

<sup>137</sup>

Der Gedanke der Einmütigkeit wird auch in der folgenden Strophe erneut aufgegriffen und in Form einer rhetorischen Frage ausgeführt, wodurch das wichtigste rhetorische Mittel aus der zweiten Strophe noch einmal aufgegriffen wird. Das Lied führt hier die Minne als personifizierte Macht ein,<sup>138</sup> wodurch dem Wunsch des Werbenden nach Erhörung über die eigene Liebesbeziehung hinaus Geltung verliehen wird: "[...] wenn die Personifikation 'Liebe' (*Amors*) als Inbegriff alles Guten und Vollkommenen fungiert, kann eine konkrete Liebesbeziehung, wenn sie stets auf diese Personifikation rückbezogen wird (in ihr repräsentiert erscheint), als Ausformung einer idealen Liebe gelten."<sup>139</sup> Das zeigt sich auch in dieser Strophe: Es sei nach dem Willen der Minne selber, so der Gedankengang, daß Liebende sich "*besamen und niht besunder*" (ebd. 5,7) freuten. Gegenseitige Liebe - in geistiger wie in körperlicher Hinsicht - sei ein Wunder, zu dem die Minnemacht verhelfen könne.

Eng daran schließt sich die Forderung des Werbenden an, die in der sechsten Strophe schließlich ausgesprochen wird: Wenn die Minne

---

<sup>137</sup> In diesem Zusammenhang wirkt von Kraus' Bemerkung in KLD Kommentar unverständlich, der den Anschluß der dritten an die vierte Strophe für "etwas gezwungen [...]" hält (S. 119).

<sup>138</sup> Vgl. dazu auch Schnell (1985), S. 349-505.

<sup>139</sup> Schnell (1985), S. 392.

dazu imstande sei, Wunder zu wirken, warum wirke sie diese nicht bei ihm und seiner Minnedame? Erneut verweist das Sänger-Ich auf seine eigene Stellung als Dienender, dem Lohn zustehe. Die personifizierte Macht der Minne wird ausdrücklich darum gebeten, die Dame keine Freude verspüren zu lassen, bis diese nicht ihm, dem Werbenden, ihre Huld schenke. Dieser Gedanke zeigt sich auch schon in der dritten Strophe, in der der rote Mund der Dame darum gebeten wird, speziell den Werbenden anzulacheln.

Das Lied XXIII Gottfrieds von Neifen erweist sich als inhaltlich wie formal streng durchkomponiert.<sup>140</sup> Verschiedene Gedanken, wie der der Einmütigkeit oder der der weiblichen Güte, die allein dem Werbenden gelten sollte, werden zunächst eingeführt, um in späteren Strophen wieder aufgegriffen und argumentativ eingesetzt zu werden. In diesem Zusammenhang ist das Wort *lachen* von besonderer Bedeutung: Es bildet nicht nur in der dritten Strophe, in der es siebenmal erscheint, den inhaltlichen Mittelpunkt, sondern wird durch die Nennung des roten Mundes der Dame schon in der zweiten Strophe implizit angekündigt und auch in Strophe vier und fünf durch die inhaltliche Verknufpfung mit dem Wort *einmüetic*, die in Strophe 4,9-10 explizit gemacht wird, beibehalten. Schon durch seinen inhaltlichen Aufbau ist das Lied als charakteristische Dichtung Neifens zu erkennen: "Im Aufbau seiner Lieder geht Neifen zwar früher betretene Wege, er bildet

---

<sup>140</sup> Darauf hat auch Touber (1964) verwiesen, der den inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem weiblichen Lächeln und dem *muot* des Werbenden hervorhebt. Für ihn ist dieses Lied "ein eindrucksvolles Zeugnis für die architektonische Kraft Neifens" (S. 120): "Nach dem obligatorischen Natureingang sagt der Dichter, daß er *ungemuot* ist (1. Strophe). In der zweiten Strophe fragt er, wo ein Mund je so rot war, wie der seiner Geliebten; das führt zu der 6x wiederholten Aufforderung an den Mund, zu *lachen*, damit sein *ungemüete* verschwinde. Nicht *ungemuot* sollte man sein, sondern *einmüetic* mit der Frouwe (7x) 4. Strophe, [!] Das wird in der 5. Strophe noch einmal variiert in der 7. Zeile: *si froiwent sich besamen und niht besunder*. Das Lied klingt mit einer allgemeinen Strophe aus. Man hat in diesem 6 strophigen Gedicht Zentralstellung von *lachen* (3. Strophe) und *einmüetic* (4. Strophe), welche Begriffe beide mit dem Rest des Liedes verknüpft sind: ein seltenes Beispiel für Integration bei Neifen." S. 120-121.

aber mit traditionellen Mitteln seine eigene Liedart, die konstante Folge: Natur - Klage - Frau Minne."<sup>141</sup> Darüber hinaus aber verweist neben verschiedenen anderen Motiven, die auch im Werk anderer Autoren des späten Minnesangs auftreten, insbesondere das *lachen* der *vrouwe* auf die gedankliche Nähe zu den anderen Dichtern des späten Minnesangs, die das *lachen* der *vrouwe* thematisieren, und letztlich auf die allen gemeinsame Beeinflussung durch Walther, wird hier doch der Wunsch nach Wechselseitigkeit in der Minnebeziehung hervorgehoben, die sich im *lachen* der *vrouwe* äußert.

#### 4.2.4.2 Zur Funktion des *lachens* der *vrouwe* im Gesamtwerk Neifens

Das Gesamtwerk Gottfrieds von Neifen weist im Vergleich mit dem aller anderen Dichter, die im Rahmen dieser Untersuchung Beachtung finden, die meisten Belegstellen für das Wort *lachen* auf: Es erscheint in 90, 2% seiner Lieder.<sup>142</sup> Davon preisen 33,3% der Belege das *lachen* der *vrouwe*; 45% erbitten es als Zeichen freundlichen Entgegenkommens. Schon durch sein häufiges Auftreten spielt das Wort also im Gesamtwerk Neifens eine große Rolle.

Die Neifen-Forschung hat immer wieder betont, daß bei diesem Dichter bestimmte Reime oft mit bestimmten inhaltlichen Motiven einhergehen, und auf die relative Begrenztheit seines Vokabulars hingewiesen.<sup>143</sup> Das bekannteste Motiv, ein Leitmotiv bei Neifen, ist das des roten Mundes.<sup>144</sup> Der rote Mund als 'Markenzeichen' Neifens wurde schon bei seinen Nachfolgern als Besonderheit des Dichters hervorgehoben, so bei dem Taler: "*der Nifer lobt die frouwen sîn / ir roselehtez münde-*

---

<sup>141</sup> Toubert (1964), S. 45.

<sup>142</sup> Siehe vergleichend auch Anhang 1.2.

<sup>143</sup> Vgl. neben dem o.g. Zitat von Kuhn (1967), S. 72, auch Toubert (1964), S. 45.

<sup>144</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Joschko (1986), S. 115, der darauf hinweist, daß der rote Mund der Dame als erstes bei Morungen und Walther genannt werde, bei Neifen aber ein Eigenleben führe und zum Hauptgegenstand der Variation werde.

*lîn [...]*" (SM, der Taler, IV, 2, 16-17).<sup>145</sup> Bei der Betrachtung dieser stilistischen Besonderheit Neifens zeigt sich, daß es in vielen Fällen als Motiv des *lachenden* roten Mundes verstanden werden müßte, da in 16 der 21 Strophen des Dichters, in denen das Wort *lachen* erscheint, auch der rote Mund der Dame auftritt.<sup>146</sup> Das *lachen* der *vrouwe* in Verbindung mit ihrem roten Mund setzt, wie bereits erwähnt, ein deutliches erotisches Signal - die *lachende* Dame zeigt so, wenigstens hofft das der Werbende, auch ihre Bereitschaft zur Gewährung erotischer Wünsche. So wird diesen in vielen Liedern des Dichters Ausdruck verliehen, beispielsweise auch im o.g. Lied Neifens mit den Worten "*swâ herzeliep bî liebe lît / daz wunnebernde fröide gît*" (KLD, Gottfried von Neifen, Lied XXIII, 5, 8-9).

Eine weitere feststehende Formulierung, die für die Lieder Neifens charakteristisch ist, ist die des *lachelîchen lachens*. Sie findet sich in dieser Form nur bei diesem Dichter, hier aber wiederholt: Allein im Zusammenhang mit dem ersten Grundmuster des *lachens* tritt sie viermal auf.<sup>147</sup> Auch andere Dichter verwenden das Adjektiv *lachelîch*, das als "freundlich" zu übersetzen ist, nie aber in direkter Verbindung mit dem Verb *lachen*. "Die Vorliebe für die häufige Wiederholung bedeutungsvoller Worte stammt wohl von Singenberg [...]",<sup>148</sup> nimmt von Kraus an. Die Formulierung *lachelîches lachen* ist formal und inhaltlich von besonderer Bedeutung. Sie tritt immer nur in Strophen auf, in denen das Wort *lachen* ohnehin gehäuft erscheint, wie beispielsweise im o.g. Lied XXIII. So ist es zunächst ein formales Spiel mit diesem Wort in Form einer Paronomasie, die möglicherweise durch die häufige

---

<sup>145</sup> Auf dieses Zitat wird vielfach verwiesen: vgl. KLD Kommentar, S. 86, de Jong (1923), S. 126, Joschko (1986), S. 116.

<sup>146</sup> Vgl. KLD, Gottfried von Neifen, Lied III, 2,10, 4,1, IV, 2,7, 3,1, 3,3, 3,6, 3,8, V, 5,2, XIII, 5,5, XIV, 3,5, XXIII, 3,3, 4,10, XXIX, 5,2, XXXI, 2,5, XXXIII, 2,6, XXXIV, 2,2, XXXVIII, 3,6, XLV, 2,5, XLVII, 4,1, XXIX, 5,2.

<sup>147</sup> Die Formulierung *lachelîches lachen* findet sich in III,3,7 und 4,2, IV,3,9 und XXIII,3,3.

<sup>148</sup> KLD Kommentar S. 85.



Wiederholung auch witzig wirken kann. Darüber hinaus scheint sich mit der Doppelung des Wortes *lachen* auch die positive Wirkung dieses *lachens* zu verstärken, wird doch hier die potentiell mehrdeutige Gebärde des Lächelns unmißverständlich als *lachelîche*, also freundlich, gekennzeichnet.<sup>149</sup>

Auch auf die kunstvolle Reimtechnik Neifens wird vielfach verwiesen.<sup>150</sup> Hier fällt die besondere Bedeutung des Wortes *lachen* bei Neifen als Endreim ins Auge. Schon bei den Vorgängern Neifens, Morungen, Reinmar, Walther und Singenberg,<sup>151</sup> erscheint das Wort *lachen* in der Hälfte der Fälle am Ende des Verses, also als Reimwort.<sup>152</sup> In den Liedern Neifens aber tritt es dadurch besonders hervor, daß es zum einen so häufig als Endreim Verwendung findet wie bei keinem seiner Vorgänger, was schon mit der großen Menge der Belegstellen zusammenhängt.<sup>153</sup> Seine Position als Reimwort verleiht dem Wort *lachen* besondere Bedeutung, weil es so ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Rezipienten gesetzt wird. Zum anderen verwendet Neifen das Wort

---

<sup>149</sup> Die positive Bedeutung des Adjektivs *lachelîche* wird auch in Walthers Sangspruch 11,XII deutlich, der freundliches und falsches *lachen* einander gegenüberstellt. "*Mich griulet, sô mich lachent an die lechelaere / den diu zunge honeget und das herze gallen hât.*" (4-5), so beklagt das lyrische Ich die Situation bei Hofe, um fortzufahren: "*Nû tuo mir lachelîche oder lache aber anderswâ*" (8). Während hier das *lachelîche tuon* dem falschen Lächeln der Heuchler positiv gegenübergestellt wird, steigert sich also bei Neifen noch die Freundlichkeit des Ausdrucks im "*lachelîche lachen*".

<sup>150</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere Kuhn (1967), S. 44-90, der auf Neifens Strophenbau eingeht.

<sup>151</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang KLD Kommentar: "Gottfried kommt von der Kunst Reimars [!], Morungens und Walthers her." S. 85.

<sup>152</sup> An folgenden Stellen befindet sich das Wort *lachen* am Ende des jeweiligen Verses: Bei Morungen (MF) in XI a, 2,1, XI b, 5,1, XVI, 2,1, bei Reinmar (MF) in XXXIII, 2,1, LV, 4,11, bei Walther in 16, III, 4, 28, IV,3, 37, I,8, 41, IV,2, 51, IV,5, 77, V,3, 78, I,7, II,7, 107, I,4, 112, 7 und bei Singenberg (SM) in X, 2,1, XVII, 1,11, XVIII, 2,5, XXXV, 3,6.

<sup>153</sup> Bei Neifen (KLD) findet sich das Wort *lachen* an 19 Stellen als Endreim: III, 4,2, 4,3, IV, 2,7, 3,1, V, 5,3, XIII, 5,6, XIV, 3,4, XV, 3,8, XVI, 5,4, XVII, 3,5, XXIII, 3,3, 4,10, XXIX, 5,5, XXXIII, 2,6, XXXVIII, 3,7, XLV, 2,4, 2,5, XLII, 3,1, XLVIII, 2,2.

*lachen* meist formelhaft in Verbindung mit verschiedenen Reimen.<sup>154</sup> Am häufigsten sind Formulierungen, die auf die Wirkung des *lachs* der *vrouwe* hinweisen, wie beispielsweise "*fröide machen*" oder "*leit swachen*". Kein Dichter vor Neifen verwendet das Reimwort "*krachen*", das im Zusammenhang mit dem *lachen* des Sänger-Ichs steht. Obwohl er freudig lächele, so das Sänger-Ich, drohe sein Herz unter dem Leidensdruck der unerfüllten Minnebeziehung zu brechen.<sup>155</sup> In dieser Anklage der Umworbenen liegt erneut die Bitte um Erhörung. Bei Nachfolgern Neifens wie Kraft von Toggenburg, Konrad von Landeck und dem von Trostberg taucht *lachen* ebenfalls als Endreim häufiger auf, hier ebenfalls meist in Verbindung mit "*machen*" und "*swachen*".<sup>156</sup> Die Verbindung mit dem "*krachenden*" Herzen des Sängers findet sich außer bei Neifen nur bei Winterstetten und bei dem Düring, die auch sonst gedanklich wie formal Ähnlichkeiten mit Neifen aufweisen.<sup>157</sup> Auch in Bezug auf das Wort *lachen* zeigt sich also die Bedeutung und der Einfluß Neifens als Formkünstler.

---

<sup>154</sup> Bei Morungen und Reinmar findet sich allein "*machen*" und "*swachen*" als Reim, bei Walther und Singenberg zusätzlich noch "*wachen*" und "*sachen*".

<sup>155</sup> Vgl. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XXIX, 5,5-6 und XLV, 2,11.

<sup>156</sup> Bei Toggenburg (SM) findet sich *lachen* als Endreim in den Liedern I, 5,8, V, 3,6, bei Konrad von Landeck (SM) in den Liedern XII, 3,6, XIV, 3,2, XV, 3,10, XVI, 2,10 und XXI, 2,6, und bei Trostberg (SM) in II, 4,1, III, 2,1 und 3,1.

<sup>157</sup> Vgl. zu Winterstettens Nachfolge de Jong (1923), die für den Dichter ohnehin eine erhöhte Abhängigkeit von anderen Dichtern erkennen will und deshalb eine Abhängigkeit Winterstettens von Neifen konstatiert: "In der Gesamtheit seiner höfischen Minnelieder nun [...] können wir sowohl dieselben Motive wie wörtliche Übereinstimmungen und Gleichheit in metrischer und stilistischer Beziehung mit Neifen konstatieren." S. 114. So weist die Autorin im Kontext zweier Lieder Neifens (KLD, XXIX und XLV) in Bezug auf den Reim *lachen* - *krachen* Parallelen mit einem Leich und zwei Liedern Winterstettens (KLD, Leich I und die Lieder XIV und XXXII) nach. Die Abhängigkeit des Düring von Neifen konstatiert Worstbrock (1980), der eine Ähnlichkeit allerdings nur für die Lieder VI und VII erkennen will, die "in vielem älter" (Sp. 247) wirkten als die anderen. Möglicherweise findet sich auch in Lied II, 2,7-10 des Düring schon eine Stelle, die auf die Beeinflussung des Düring durch Neifen hinweist.

Dazu kommt, daß im Gesamtwerk keines anderen Dichters das erbetene *lachen* der *vrouwe* so häufig evoziert wird. Kremer hebt in diesem Zusammenhang die hervorragende Stellung Neifens hervor: "Neifens Kult der Beschwörung des Lächelns der 'vrouwe' hat keine so meisterlichen Nachahmer gefunden. Direkte Aufforderungen finden sich [später] nur vereinzelt."<sup>158</sup> Darüber hinaus ist das *lachen* der *vrouwe* bei Neifen aber auch inhaltlich von großer Bedeutung. Der Dichter zeigt sich hier als Nachfolger Walthers, indem er ebenfalls die Umworbene nicht von vornherein als perfektes, weit entferntes Ideal darstellt, sondern sie zu freundlichem Entgegenkommen verpflichtet und wiederholt darauf hinweist, daß eine gute Minnebeziehung von beiden Seiten Aktivität erfordere, weil sie nur so beiden Freude bringe: "*swâ Minne ir liebe waege / gelîche und daz si pflaege / ir fröide, dâ von werden sendiu herzen fröiden vol. / mir sol lieb ein lieplîch ende machen, / dâ von zwei herzen lachen [...]*" (KLD, Gottfried von Neifen, Lied XV, 3,4-8).

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß das Wort *lachen* bei Neifen nicht nur als formales Element erhöhte Bedeutung erlangt, sondern der Dichter gerade mit diesem häufig verwendeten Motiv auch die gedanklichen Neuerungen Walthers weiterführt, nach denen Gegenseitigkeit in der Minnebeziehung notwendige Voraussetzung derselben sei. Das *lachen* der *vrouwe* wird hier zum Zeichen dieser Notwendigkeit. Neifen ist damit der Autor, der den Gedanken der Gegenseitigkeit in der Minnebeziehung fest mit dem Motiv des *lachsens* der *vrouwe* in Verbindung bringt, was bei vielen seiner Nachfolger Nachahmung findet.

#### **4.2.5 Minneschmerz auslösendes *lachen* der *vrouwe***

Ruft das *lachen* der *vrouwe* in den meisten Fällen als Reaktion beim Werbenden Freude hervor (ca. 120 Belege), so bewirkt es in einigen Fällen (ca. 20 Belege) aber auch eine scheinbar gegensätzliche Re-

---

<sup>158</sup> Kremer (1961) S. 98.

aktion. Wurde im Kontext der anderen Lieder um freundliches weibliches Lächeln als Heilmittel für bestehenden Minneschmerz gebeten, so löst das *lachen* jetzt selber Liebesschmerz aus, indem es Minnewunden verursacht, so beispielsweise in einem Lied Ulrichs von Winterstetten, das das Lächeln der Dame als Teil ihrer Schönheit hervorhebt: "*Minneklêchez lachen, wunneclêcher ougen blicke, / brûne brâwe, liehte varwe ûf wengel rôet / hât ein wîp: diu fûeget mînen kumber alsô dicke / daz ich lîde jâmers pîn und da bi sende nôet.*" (KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied XXX, 5,1-4). Es stellt sich die Frage, wodurch weibliches *lachen* einmal als Anlaß für Freude und Erfüllung erlebt werden kann, in anderem Zusammenhang aber Anlaß zu Trauer und jammervoller Klage gibt. Verliert angesichts der Belegstellen, in denen das Sânger-Ich freundliches *lachen* der *vrouwe* beklagt, die oben formulierte Spielregel ihre Gültigkeit? Handelt es sich hier überhaupt um freundliches *lachen*, oder müßte weibliches *lachen*, das Klage hervorruft, nicht ein anderes Grundmuster darstellen?

Kremer ist der Ansicht, daß es sich hier tatsächlich um eine besondere Art des *lachens* handele: "Das 'lachen' der 'vrouwe', es bezaubert als freundliches Lächeln, läßt die Minne im Manne aufflammen, läßt ihn leiden, solange es unverbindlich-allgemein ist, und macht ihn glücklich, wenn es ihm und nur ihm gilt."<sup>159</sup> Weibliches *lachen* ist also nach Kremers Beobachtung nur dann wirklich positiv, wenn es sich direkt auf den Werbenden richtet, ansonsten aber ruft es Leid hervor. Diese Aussage erweist sich aber bei näherer Betrachtung der Belege als ungenau, wenn nicht als falsch. Zeigt schon das o.g. Lied Ulrichs von Liechtenstein, daß weibliches *lachen* auch als eine allgemeine Fähigkeit der Dame gepriesen werden kann, aus der der Werbende Hoffnung auf persönliche Liebeserfüllung ableitet,<sup>160</sup> so wird bei eingehender Analyse der Textstellen auch deutlich, daß das Lächeln der Umworbenen gerade dann Minnewunden schlägt, wenn es sich direkt auf den Wer-

---

<sup>159</sup> Kremer (1961), S. 93.

<sup>160</sup> Siehe Kap. 4.2.3.2.

benden richtet.<sup>161</sup> So beispielweise in einem Lied Walthers, das diese Wirkung schildert: "*Dâ mac ein man wol verliesen die sinne / von grôzer nôt / lachet si in an, sô ist ir munt und ir kinne / wîz unde rôt.*" (Walther 113, V, 1-4).

Tatsächlich handelt es sich hier um dasselbe Grundmuster des *lachsens*, das mit den gleichen Adjektiven umschrieben und positiv dargestellt wird: So ist es *minneclîch*,<sup>162</sup> *zarte*<sup>163</sup> und steht in Verbindung mit dem *rôten munt* der Dame.<sup>164</sup> Woraus begründet sich die Tatsache, daß das offensichtlich gleiche Grundmuster des *lachsens*, das freundliches Entgegenkommen und Kontaktbereitschaft ausdrückt, einmal zur Heilung von Minneschmerz erbeten wird, ein andermal diesen aber selbst auslöst? Um diese Frage zu beantworten, muß der im Minnesang übliche Topos der Minneverwundung kurz näher betrachtet werden.

Ist von einer Minneverwundung die Rede, so wird immer auf den Anlaß einer Minnebeziehung Bezug genommen, häufig in der Retrospektive, indem der Werbende klagend auf die Minneverwundung hinweist, die er schon lange in sich trage und die noch immer nicht geheilt sei, so beispielweise in einem Lied Gottfrieds von Neifen: "*Ez ist nû vil manic jâr / daz ir liechten ougen klâr / in mîn herze lieplich blihten tougen, / unde ir rôsevarwer munt / gein mir tet sîn lachen kunt. / dar zuo spilten ir wol liechten ougen. / seht, dô wart ich siech von minnewunden. / wâfenâ! des ist mir dâ / dicke wê und anderswâ / die stânt noch von der lieben unverbunden.*" (KLD, Gottfried von Neifen, Lied XXX I,2). Der Anblick der Minnedame, ihrer Schönheit und Tugendhaftigkeit, die sich hier in ihrem *lachen* zeigen, löst beim männlichen Gegenüber die Minneverwundung, d.h. den Wunsch nach Lie-

---

<sup>161</sup> Kremer (1961) scheint sich der Ungenauigkeit solch einer generalisierenden Aussage nicht bewußt zu sein, bringt er doch im Anschluß daran Beispiele, in denen die Dame das Sänger-Ich anlacht, was bei diesem Minneschmerz hervorruft. Vgl. dazu S. 94.

<sup>162</sup> Vgl. z.B. KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied XXX, 3,1.

<sup>163</sup> Vgl. z.B. MF, Heinrich von Morungen, Lied XXIV, 1,2.

<sup>164</sup> Vgl. z.B. SM, der von Trostberg, Lied III, 1,7.

beseerfüllung aus, bewegt ihn also erst dazu, sie werbend zu begehren - dies ist kein einmaliges Erlebnis, sondern erneuert sich immer wieder im unerfüllten Werben.

Häufig wird die Minneverwundung als gewaltsames Einbrechen der Dame in das Herz des Minnenden dargestellt: "*Mich wundert harte / daz ir also zarte / kan lachen der munt. / ir liechten ougen / diu hant âne lougen / mich senden verwunt. / Diu brach also tougen / al in mîns herzen grunt. / dâ wont diu guote / vil sanfte gemuote. / des bin ich ungesund.*" (MF, Heinrich von Morungen, Lied XXVI,1).<sup>165</sup> Wie bereits erwähnt, geht der Weg der Minne durch die Augen ins Herz des Liebenden.<sup>166</sup> Nicht nur die Augen des Minnenden, sondern auch die der Dame spielen hier eine große Rolle, zeigen doch ihre Blicke - insbesondere in Kombination mit einem *lachen* - verstärkte Kontaktbereitschaft.<sup>167</sup> Gerade der Anblick einer offenbar kontaktbereiten Dame löst Minneschmerz aus. Vielfach beschreiben die Lieder mit Hilfe von Licht- und Wärmemetaphorik die Blicke und das *lachen* der Dame, die direkt in das Herz des Minnenden dringen und dieses erhellen,<sup>168</sup> etwa eine Strophe Konrads von Landeck: "*Lachelîch ein lôser blick / ûz ir liechten, spilnden ougen / zarte, minneklîchen tougen / sach ich liuhten in mîns herzen grunt.*" (SM, Konrad von Landeck, XVI, 2,1-4). Das Eindringen der Lichtstrahlen in das Herz des Sängers kann auch mit der durch Pfeile verwundenden allegorischen Frau Minne in Bezug gesetzt

---

<sup>165</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Kellner (1997), die darauf verweist, daß Gewalt gerade in den Liedern Heinrichs von Morungen eine wichtige Kategorie darstelle.

<sup>166</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.1.

<sup>167</sup> So werden die Augen bzw. Blicke der Dame in Verbindung mit Minneschmerz auslösendem *lachen* neunmal erwähnt: MF, Heinrich von Morungen, Lied XXVI, 1,4, KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich III, 27, Lied XXX, 5,1, XXXII, 3,1, KLD, Gottfried von Neifen, XXXI, 2,1, 2,6, KLD, der Dürinc, III, 3,9, SM, Konrad von Landeck, XVI, 2,1, 2,2.

<sup>168</sup> Vgl. auch Schleusener-Eichholz (1985): "Wenn das Auge die geliebte Person sieht, so wird es im Herzen des Schauenden hell [...]" S. 775.

werden;<sup>169</sup> selten allerdings geschieht das so deutlich wie bei dem Tugendhaften Schreiber. Seine Bezugnahme auf die Pfeile der Frau Minne bleibt eine Ausnahme: "*Ein lachen machen kan ir süezez mündel rô / daz es gêt durch die ougen mîn. / der sachen krachen muoz daz herze mîn vor nô / ich wânde ez waer der sunnen schîn / swer mir des niht gelouben wil / der minne strâle und al ir quâle / in tuo wunt als sî der senden wundet vil.*" (KLD, der Tugendhafte Schreiber, IX, 3).<sup>170</sup>

Der Anblick der Dame, besonders dann, wenn sie ihre Blicke auf das Sânger-Ich richtet, verursacht also im Herzen die Minneverwundung:<sup>171</sup>

Der Liebende wird "*siech von minne wunden*" (KLD, Gottfried von Neifen, XXXI, 2,7), er ist schlaflos,<sup>172</sup> sein Herz zerbricht.<sup>173</sup> Im Minnesang dominiert "das Bild der körperlichen Verwundung, das unablässig wiederholt und allenfalls variiert wird. Sofern nicht das Ich, die Person als solche wund oder verwundet ist, ist die Wunde stets im Herzen lokalisiert - etwas ganz Natürliches, ist das Herz doch das Organ der

---

<sup>169</sup> Vgl. zur allegorischen Figur der Frau Minne auch Keller (1998), S. 26-27: "Frau Minne operiert mit einem ebenso vielsagenden wie folgenreichen Attribut: dem Pfeilbogen. Schon Eros, Amor und Venus haben sich seiner bedient, um das Herz oder das Auge ihrer Opfer ins Visier zu nehmen. Pfeilverletzungen sind - im Gegensatz zur Anschaulichkeit dieses Bildes - immer schon als besonders durchtriebene, weil unsichtbar und aus der ferne zugefügte Versehrung gedeutet worden. Mit Frau Minnes Pfeilschüssen faltet sich der Bildbereich vom Liebeskrieg weiter aus (verletzen, fesseln, sterben und töten) und wird in weltliche wie geistliche Literatur des Mittelalters hinein und weit darüber hinaus produktiv."

<sup>170</sup> Vgl. zum metaphorischen Sprachgebrauch der *strale* Hoffmann (1990), S. 243. Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. die Lieder XVI und XXI Konrads von Landeck (SM).

<sup>171</sup> Hoffmann (1990) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß in der Minnelyrik im Gegensatz zur Epik die Symptome der Liebeskrankheit nicht ausführlich geschildert würden: "In der mittelhochdeutschen Lyrik ist die Vorstellung von der Liebe als Krankheit nirgends in ihrer Komplexität, als Syndrom, d.h. mit allen oder auch nur der Mehrzahl der Einzelzüge, entfaltet. Wohl aber werden unzählige Male einzelne Momente herausgegriffen, die im Minnesang des 13. Jahrhunderts als jederzeit bereitliegende stereotype Versatzstücke fungieren, unter denen die Metapher von der Verwundung bzw. der Wunde des Liebenden und insbesondere seines Herzens weitaus dominiert." S. 229.

<sup>172</sup> Vgl. SM, Konrad von Landeck, XXI, 3,1-3.

<sup>173</sup> Vgl. KLD, der Tugendhafte Schreiber, IX, 3,3.

Liebe und darüber hinaus das Zentrum des Menschen im wörtlichen wie im übertragenen Sinn."<sup>174</sup>

Gerade im Zusammenhang mit höfischem *lach*-Verhalten ist dies aber von besonderer Bedeutung, da hier die Trauer des Minnenden, die in seiner Verwundung symbolisiert wird, im Kontrast steht zum *lachen* der *vrouwe* und ihrer Fähigkeit, Freude zu schenken. Die Nennung einer Verwundung impliziert deshalb immer auch die Bitte um Heilung. Diese erfolgt nicht immer ausdrücklich, ergibt sich aber stets aus der Kombination des Preises weiblichen *lachs* mit dem Hinweis auf die eigene Liebespein, dem Verweis auf die Überlegenheit der Dame und die eigene Unterlegenheit: "Die Dame hat Gewalt über den Werber, sie kann ihn fangen, verletzen, ja tödlich verwunden. Der Stilisierung der Minnedame zur grausamen Herrin und Herrscherin entspricht auf seiten des männlichen Partners die Betonung seiner Wehrlosigkeit, Ohnmacht und Erniedrigung [...]".<sup>175</sup> Der Hinweis auf die eigene Hilflosigkeit verstärkt so die Verpflichtung der Dame, sich des Werbenden zu erbarmen. Besonders deutlich macht dies ein Lied Ulrichs von Liechtenstein, das auf die Wichtigkeit der Verbindung von Schönheit und Güte hinweist: \*\*\*"Swelch wîp güetlîch lachen kan / schôn mit zûhten, hât diu rôten munt, / diu mac einem werden man / siuften bringen ûz des herzen grunt. / guot gebaerde frouwen schône stât. / wol ir diu bî schoene güete hât." (KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied LI,3). Die Heilung des Verwundeten aber kann nur in weiterer Freundlichkeit, möglicherweise in weiterem *lachen* der Dame bestehen.

"[...] so wie Ovid *remedia amoris* empfiehlt und die Mediziner Mittel gegen den *amor hereos* erproben, so existieren sie selbstverständlich auch in der deutschen Literatur des Mittelalters. In der deutschen Minnelyrik sind sie freilich genauso auf bestimmte Versatzstücke reduziert wie die Symptome des Leidens. Es ist naheliegend, daß eben jener Körperteil der 'vrouwe', der mehr als andere für die Verwundung des Mannes verantwortlich gemacht wird, nämlich der rote Mund, ihm auch Heilung bringen soll, mithin eine Korrelation zwischen der Verursachung

---

<sup>174</sup> Hoffmann (1990), S. 235.

<sup>175</sup> Kellner (1997), S. 35.



und der Therapie der Krankheit."<sup>176</sup>

Bei der Betrachtung des Topos der Minneverwundung wird also deutlich, daß die Aussage der Lieder, in denen das *lachen* der *vrouwe* nicht als Anlaß der Freude gepriesen wird, sondern in denen ein Verwundeter die schmerzhaftige Wirkung dieses *lachs* beklagt, durchaus mit der sonstigen Werbung um Zuwendung übereinstimmt:<sup>177</sup> Durch seine Liebe hat sich das Sänger-Ich in Abhängigkeit von der Dame begeben - diese hat ihn dazu gezwungen, eben durch ihr So-Sein. Jetzt aber hat sie die Verpflichtung, ihren 'Eigenmann' als Herrscherin entsprechend zu behandeln, wenn sie sich nicht unhöfischen Verhaltens bezichtigen lassen will. Es zeigt sich, daß die oben formulierte Spielregel 1 auch in diesem Kontext Gültigkeit hat, entsteht hier doch erst durch das freundliche *lachen* der *vrouwe* die Möglichkeit zu höfischer Kommunikation, zu der auch die Liebesklage gehört. Die Minneverwundung bedeutet so zunächst die Anerkennung der Qualitäten der *vrouwe*, die sie als Minnedame geeignet erscheinen lassen, impliziert aber gleichzeitig die Bitte um entsprechendes Verhalten. Sie ist also an sich nichts Negatives, sondern notwendiger Teil der Liebesbeziehung, da durch das Offenlegen dieses Desiderats die Werbungssituation erst entsteht.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Hoffmann (1990), S. 244. Hoffmann unterschätzt in diesem Zusammenhang allerdings die - verwundende wie heilende - Wirkung weiblichen *lachs*, schreibt er doch, Kristan von Hamle erwarte von der Dame "lediglich ein 'lachen', d.h. ein Lächeln (Lied 4, V.21)." S. 246.

<sup>177</sup> Auch Kremer (1961) weist schließlich auf den Zusammenhang von Minnenot und dem *lachen* der *vrouwe* hin: "Es ist kein Widerspruch, wenn die Minnenot häufig mit dem Lächeln der 'vrouwe' beginnt; in der reizbaren Disposition des Minnejüngers wird durch das weibliche Lächeln das Feuer der Minne angefacht." S. 94.

<sup>178</sup> Der enge Zusammenhang von Liebe und Leid spielt generell in literarischen Reflexionen über die Minne eine wichtige Rolle, so auch in einem der wichtigsten Texte zu diesem Thema, Gottfrieds Tristan-Prolog: "swem nie von liebe leit geschach, / dem geschach ouch liep von liebe nie. / liep unde leit diu wâren ie / an minne ungescheiden. / man muoz mit diesen beiden / êre unde lop erwerben / oder âne sî verderben." Tristan 204 - 210.

#### 4.2.5.1 Konrads von Landeck Lied XXI - Modellanalyse

1            *Kalte winde  
gar geswinde  
selwent heide.  
grôzzer leide  
kumt uns mê:*

*Winter nâhet  
unde gâhet  
ûf uns balde.  
vor dem walde  
dorret klê.*

*Dâvon swîget manig nahtegal,  
zîsel schrîget:  
ungefrîget  
ist sîn swaere.  
wê der maere!  
linde ist val.*

2            *Swaere buozze,  
starke unmuozze  
muoz ich dulden  
nâh ir hulden,  
der ih bin.*

*Sunder lachen  
muoz ich wachen,  
nahtes sorgen,  
trûren morgen  
âne sin,*

*Sît daz mir ir munt ein lachen bôt:  
daz erlûhte  
des mich dûhte  
sam diu sunne  
gên mir brunne  
rubînrrôt.*

3

*Ich gedâhte  
dô mir brâhte  
fröide ir lachen  
daz mir swachen  
solde leit.*

*An der süezzen  
ougen grüezzen  
sach ich dike:  
in dem blike  
sich versneit*

*An ir ougen dâ mîn bester sin,  
wan ich brinne  
nâch ir minne,  
diu mich schiuhet  
und noch fliuhet,  
swâ ich bin.*

4

*Swen diu Minne  
sîner sinne  
gar beroubet  
der geloubet  
dester baz*

*Daz mir waere  
siuftebaere  
lît in herzen  
minne smerzen  
füegent daz,*

*Wan ich die vil guoten mîden muoz.  
sol ich lîden  
sî vermîden  
lebe ich iemer  
mir wirt niemer  
sorgen buoz.*

5

*Frouwe reine  
wandels eine  
süezze, wende  
mîn ellende*

*lieber lîp.*

*Lâ mîn werben  
niht verderben!  
eteswenne  
triuwe erkenne  
saelig wîb.*

*Herzentrût, du lâ geniezen mich,  
daz diu ougen  
sunder lougen  
iemer wolden,  
daz si solden  
sehen dich.*

Konrads von Landeck Lied XXI bildet nicht nur deshalb ein anschauliches Beispiel für Minneschmerz auslösendes *lachen* der *vrouwe*, weil es die Minneverwundung des Sänger-Ichs vergleichsweise ausführlich schildert, sondern auch, weil es die Konsequenz dieser Verwundung, die Bitte um Heilung, in seiner letzten Strophe explizit formuliert. Das Lied verdeutlicht die Erwartungshaltung, die das *lachen* der *vrouwe* beim Minnenden auslöst: "*Ich gedâhte / dô mir brâhte / fröide ir lachen / daz mir swachen/ solde leit*". Es stellt die vorhandene Situation unerwiderten Werbens in Kontrast hierzu und verdeutlicht dadurch die Verpflichtung der Minnedame, die Bitte des Sänger-Ichs zu erhören. Der Argumentationsgang des Liedes wird dadurch unterstützt, daß es verschiedene Motive, die einem höfischen Publikum als Kennern des Minnesangs bekannt sein mußten, zunächst aufgreift, um sie in einer der folgenden Strophen weiter auszuführen: Neben dem *lachen* der *vrouwe*, das zum einen als potentiell freudestiftendes, zum anderen als erotisches Element dargestellt ist, ist es das Motiv des Ansehens bzw. des Grußes durch die Dame, durch das das Sänger-Ich zum einen seiner Sinne beraubt wird, das zum anderen aber auch in Kontrast steht zur im Lied beklagten Distanz. Die Motive werden dabei auf höchst artifizielle Weise miteinander verknüpft.

Das Lied beginnt mit dem für den Dichter üblichen Natureingang,<sup>179</sup> einer Klage über das Kommen des Winters, die zwar in den folgenden Strophen nicht aufgegriffen wird und so zunächst unverbunden neben dem Rest des Liedes zu stehen scheint,<sup>180</sup> durch verschiedene Elemente aber dennoch in die klagende Stimmung des Liedes einführt.<sup>181</sup> Nicht nur deuten der kalte Wind und verdorrtes Gras auf das Herannahen des Winters, auch das Laub der Linde, des Baumes erotischen Zusammenstreffens und sommerlichen Tanzes, ist verwelkt. Der ungehört verklingende Schrei des Zeisigs<sup>182</sup> deutet auf die Situation des unerhörten Werbenden hin, die in den folgenden Strophen näher beschrieben wird.

---

<sup>179</sup> Zum Natureingang bei Konrad von Landeck vgl. Kirchner (1912). Speziell zu Lied XXI vgl. S. 46. Bolduan (1982).

<sup>180</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Bolduan (1982): "Die mit dem nachfolgenden Liedgehalt unverbundene Naturstrophe bildet ein in sich geschlossenes Ganzes, eine für sich bestehende Einheit. Vom Minneteil weitgehend unabhängig, ist der einstrophige Natureingang ein eigenständiger Bestandteil des Liedes, das den Gesamtaufbau entscheidend mitstrukturiert. Die inhaltliche Bezogenheit wird durch eine formbildende und -stützende abgelöst." S. 65. Bolduan weist aber selbst auch auf die stimmungsmäßige Ähnlichkeit vom Natureingang und den folgenden Strophen hin, die einen indirekten Bezug zwischen beiden Teilen des Liedes herstellen. Vgl. S. 65, Fußnote 1. Vgl. dazu auch schon Kirchner (1912), S. 60, der ebenfalls auf ähnlichen oder aber kontrastierenden Stimmungsgehalt als Möglichkeit der Überleitung hinweist.

<sup>181</sup> Der Ansicht von Weber (1995), S. 83, daß "[...] der Klagegestus bei Konrad von Landeck, sofern er überhaupt eingebaut wird, nicht mehr selbstzweckhaft verwendet wird, sondern stattdessen lediglich als funktionsloses, weil nicht mehr bedeutsames Tribut an die Tradition des Hohen Minnesangs weiterhin bemüht wird [...]", kann ich nicht zustimmen.

<sup>182</sup> Vgl. Bolduan (1982): "[...] in Lied 21, V.12 wird der für den Wintereingang charakteristisch verstummte Vogel zum ersten Mal durch einen qualvoll schreienden ersetzt [...]". S. 80. Bolduan (1982) weist darauf hin, daß Konrad von Landeck in seinen Natureingängen eine Vielzahl von Vögeln verwende, und verweist in diesem Zusammenhang vor allem auf die Bedeutung der Nachtigall, die meist an exponierten Stellen der Strophen zu finden sei: "Das Motiv, das ursprünglich inhaltlicher Höhepunkt der Vogelreihe war, wird von Landeck eingesetzt, um den Abschluß des Aufgesangs, bzw. Abgesangs zu betonen. Er stellt es [...] in den Dienst der Strophenform. Die inhaltliche Aussage (Nachtigall als vornehmster Vogel) ist allgemeingültige Vorstellung geworden, und als 'objektives' poetisches Element übernimmt es die Aufgabe der Formgestaltung." S. 74.

Die zweite Strophe stellt den Bezug auf das Leid des Sänger-Ichs her: Hier beklagt der Werbende seine Unruhe und Sehnsucht nach der Huld der *vrouwe*. Das Lied führt jetzt das Motiv des *lachen* der *vrouwe* ein, dessen Wirkung auf das Sänger-Ich auf zweierlei Weise spezifiziert wird: Zum einen steht es in Verbindung mit der fehlenden *vrode* des Werbenden. Der Gedanke an ihr *lachen*, das sie ihm einmal gezeigt habe, läßt ihn nicht nur die Nächte schlaflos verbringen, sondern hat ihn auch seines eigenen *lachen* beraubt (vgl. Str. 2, 6-11).<sup>183</sup> Das *lachen* der *vrouwe* bringt also das des Minnenden zum Verstummen,<sup>184</sup> vorher offenbar vorhandene *vrode*, als höfische Grundhaltung von wesentlicher Bedeutung, wird durch die Einseitigkeit der Minnebeziehung zerstört. Dieser Gedanke wird in der dritten Strophe noch einmal aufgegriffen, die die Situation des *lachen* der Minnedame aus der Retrospektive beschreibt:<sup>185</sup> Er habe, so der Werbende, darauf gehofft, daß durch ihr Lächeln sein Liebesleid verringert werde (vgl. Str. 3, 1-5). Zum anderen ist die erotische Gewalt dieses *lachen*, deren Beschreibung durch Farb- und Lichtmetaphorik das gesamte letzte Drittel der zweiten Strophe in Anspruch nimmt, von großer Bedeutung: Es ist

---

<sup>183</sup> Zum *lachen* bzw. Nicht-*lachen* des Sänger-Ichs siehe auch Kap. 4.5.

<sup>184</sup> Eine ähnliche Situation findet sich auch im 'Tristan', Tr 949-952. Siehe dazu auch Kap. 5.1.3.1.

<sup>185</sup> In ähnlicher Weise schildert ein Sänger-Ich seine Verwundung durch das *lachen* der *vrouwe* auch in Lied III des von Trostberg (SM). Zunächst beklagt es den Liebesschmerz, den ihr Lächeln bei ihm verursacht habe: "*Ich lebe in senelicher not / sit min ougen lachen sähen / dinen lieben munt so rot.*" 1, 5-7. Die freudige Situation des Anblicks dieses weiblichen Lächelns setzt es in Kontrast zu seiner gegenwärtigen Situation: "*Ich wande, ich iemer solde lachen / do ich dich, frowe, lachen sach. / Min muot begunde an fröiden swachen [...]*" 2, 1-3. Das Lied schließt mit einem allgemeinen Preis des Lächelns der Dame, der mir einer impliziten Bitte um Erhörung gleichzusetzen ist: "*Rosenrot ist ir daz lachen/ der vil lieben frowen min. / Waz kunde er wonders an ir machen, der ir gab so liechten schin!*" 3, 1-4. Auf die Bedeutung des *lachen* der *vrouwe* bei Trostberg verweist auch Schiendorfer (1995), Sp. 1077, der ebenfalls auf die Vorbildfunktion Neifens hinweist: "Eine ähnliche Rolle [wie der rote Mund der Dame als erotisches Signal] spielt das spezifischere 'Lachen' der Dame in den Liedern 2 und 3; in letzterem antwortet darauf das Lachen des Sängers; in 5 lachen die Blumen über den wiedergekehrten Sommer."

hell und heiß wie die Sonne und brennt *rubîn rôt* (vgl. Str. 2,11-16).<sup>186</sup> Auch dieser Gedanke wird in der folgenden Strophe noch einmal aufgegriffen: Das Sänger-Ich, offensichtlich vom *lachen* der *vrouwe* entflammt, brennt nun selbst nach ihrer Minne (Str. 3, 12-13).

Die dritte Strophe führt darüber hinaus ein weiteres Motiv ein, das die Problematik der Minnebeziehung näher beschreibt: das des Ansehens bzw. Grüßens durch die Dame. Der Blick der Dame, so beschreibt es der Minnende, habe ihn seines Verstandes beraubt,<sup>187</sup> erneut eine Variante der Verwundung durch die Augen der Dame. Die hier dargestellte Wehrlosigkeit des Werbenden, die durch das freundliche Entgegenkommen der Dame verursacht wurde, muß die in der folgenden vierten Strophe beklagte Distanz der *vrouwe* als umso schärferen Kontrast erscheinen lassen.

Das minnekranken Sänger-Ich appelliert hier an die Erfahrungswerte anderer, die durch die Macht der Minne<sup>188</sup> verwundet worden seien: Sie könnten sicher die Symptome der Minneverwundung, die sich an ihm zeigten, nachfühlen. Der Liebesschmerz füge ihm schweren Kummer zu, der offenbar nicht vergehen könne, so lange er lebe. Der Grund dieses Kummers aber bestehe darin, daß er die Geliebte meiden müsse. Der hier dargestellte Kontrast zwischen einstiger Nähe und jetziger Distanz verleiht der Bitte Berechtigung, die schließlich in der fünften Strophe explizit formuliert wird. Hier wendet sich das Sänger-Ich direkt an die Umworbene und bittet sie um Gnade. Sie möge seinen elenden Zustand verändern, sein treues Werben erkennen und dafür sorgen, daß es nicht vergeblich sei. Diese Strophe greift das Motiv des

---

<sup>186</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Kirchner (1912), S. 66-67, der darauf verweist, daß bei Konrad von Landeck verschiedentlich Mund und Augen der Minnedame *lachen*.

<sup>187</sup> Vgl. auch Kirchner (1912), der in der dritten Strophe "das Liebesgeständnis und [...] die erste Steigerung" (S. 31) sieht, die in der letzten Strophe mit der Bitte um Erhörung noch weiter geführt werde (S. 32).

<sup>188</sup> Auf die personifizierte Macht der Minne bei Konrad von Landeck, die einmal als Helferin, ein andermal als grausame Herrscherin adressiert werde, verweist auch Kirchner (1912), S. 94-101.

Ansehens wieder auf, indem der Minnende der Hoffnung Ausdruck verleiht, seine Augen möchten die Geliebte immer schauen dürfen. Der Argumentationsgang des Liedes wird hier deutlich: Hat die Dame durch ihr freundliches *lachen* und ihren *gruoz* im Werbenden Hoffnung auf Entgegenkommen geweckt, ist das Lächeln ihrer Augen verwundend durch seine Augen in sein Herz eingedrungen, so besteht die einzige Heilungsmöglichkeit für ihn darin, daß seine Augen erneut ihre Freundlichkeit sehen könnten, wodurch sein Herz mit Freude erfüllt würde. Zur Heilung seiner Minneverwundung aber, so die Logik des Liedes, hat sich die Dame schon dadurch verpflichtet, daß sie dem Minnenden erstmalig durch ihr entgegenkommendes *lachen* Bereitschaft zu weiterer Freundlichkeit gezeigt hat. Die Strophe verleiht der Bitte zusätzlich dadurch Nachdruck, daß sie erstens die moralischen Qualitäten der Dame - "*reine, / wandels eine / süezze*" (5,1-3) - hervorhebt und sie so implizit darauf verpflichtet<sup>189</sup>, daß sie zweitens die Qualitäten des höfischwerbenden Sänger-Ichs andeutet: "*eteswenne / triuwe erkenne*" (5,8-10) und drittens - nur implizit, aber dennoch deutlich - auf die Konsequenzen verweist, die die Nicht-Beachtung dieser Bitten hätte: Sein Werben wäre dadurch vergeblich, und dies käme in Anbetracht der Tatsache, daß sie ihm zuvor schon Beachtung geschenkt habe, dem Widerruf eines gegebenen Versprechens gleich. Eine weitergehende Analyse zeigt, daß Konrads von Landeck Lied in seiner Argumentation nach einem bestimmten Schema vorgeht. In der Darstellung der Minnebeziehung folgt auf die Klage über die Gegenwart die kontrastive Darstellung der positiven Vergangenheit, um daraus wiederum die aktuelle Situation der Klage und schließlich die resultierende Bitte abzuleiten. Das Lied verfährt also nach dem zeitlichen Schema "jetzt - einst - jetzt". Eng damit verbunden ist der Einsatz der o.g. Motive, die nicht nacheinander aufgeführt, sondern stropfenübergreifend ineinander verschränkt werden. So folgt der Klage über das Nicht-*lachen* des Sänger-Ichs (Str. 2, Präsens) eine Darstellung der

---

<sup>189</sup> Zu Frauenpreis als impliziter Lohnforderung siehe auch Kap. 4.2.1.



erotischen Qualitäten des *lachs* der *vrouwe* (Str. 2, Präteritum) und der Hoffnung, die es als freudestiftendes Gebaren im Sänger-Ich wecken mußte (Str. 3, Präteritum). Ebenfalls im Präteritum führt das Lied nun das zweite Motiv, das des Ansehens ein und schildert die Reaktion des Sänger-Ichs, das seinen Verstand verloren hat (Str. 3). Wieder ins Präsens wechselnd, kehrt das Lied zum ersten Motiv zurück, indem das "Brennen" des *lachs* der *vrouwe* nun auf das Sänger-Ich übertragen wird (Str. 3), um unmittelbar anschließend wieder den Verlust des Verstandes, also des zweite Motiv, zu thematisieren (Str. 4). Beide Motive werden auf diese Weise eng miteinander verbunden: Die Erotik des *lachs* der *vrouwe*, das auch den Minnenden "brennen" läßt, ist unmittelbar verknüpft mit dem Verlust des Verstandes, der durch ihren Blick hervorgerufen wurde. Auch das Nicht-*lachen* des Sänger-Ichs (Str. 2), das im Kontrast steht zum einstigen *lachen* der *vrouwe*, ist eng verbunden mit der beklagten Distanz, die einen Gegensatz zur Situation des Ansehens darstellt. Durch das Schema "jetzt - einst - jetzt", das der Klage über die Gegenwart eine Darstellung der positiven Vergangenheit folgen läßt und daraus erneut die Trauer über die Gegenwart und schließlich die Bitte um Erhörung ableitet, werden auch Anfang und Ende des Liedes in einen engen Zusammenhang gestellt.

Mit dem inhaltlichen Aufbau des Liedes korrespondiert auch seine äußere Form. Die Strophen gliedern sich in in drei Teile<sup>190</sup>, wobei die einzelnen Verse der Strophen mit nur zwei Hebungen ungewöhnlich kurz sind. Wirkt deshalb auch der Natureingang nahezu stichpunktartig - die "Requisiten" des beginnenden Winters werden offenbar kurz ins Gedächtnis gerufen -, so gerät die inhaltliche Ausführung der folgenden Strophen deshalb nicht knapper oder weniger detailliert als in Liedern mit vergleichbarer Thematik.<sup>191</sup> Der Gebrauch von Enjambements ermöglicht hier auch eine ausführlichere Darstellung gedankli-

---

<sup>190</sup> Dieser Strophenbau tritt im Gesamtwerk Landecks häufig auf. Vgl. dazu Bartsch (1964), S. CXXXVI.

<sup>191</sup> Vgl. z.B. das o.g. Lied III des von Trostberg (SM).

cher Zusammenhänge und Beschreibungen. Bei einem Vergleich der ersten vier Strophen wird deutlich, daß ihren drei Teilen strophenübergreifend je besondere Funktion zukommt. Der erste Teil führt meist durch allgemeine Klage in die Thematik der Strophe ein<sup>192</sup>, die der zweite Teil näher ausführt, indem er das Leid des Werbenden genauer beschreibt. Der dritte Teil beginnt mit einer fünfhebigen Zeile, die aus der metrischen Struktur des Liedes herausfällt, aber auch inhaltlich von besonderer Bedeutung ist, da sich erst hier die Begründung für das Leid des Minnenden findet, die im letzten Teil der Strophe weiter dargelegt wird.<sup>193</sup> Die letzte Strophe, die keine Klage, sondern eine Bitte beinhaltet, ist ähnlich gebaut wie die ersten vier Strophen: Auf die allgemeine Bitte um Zuwendung folgt die Bezugnahme auf das eigene treue Werben, schließlich im dritten Teil der Strophe durch das Aufgreifen des *ougen*-Motivs die implizite Begründung für die Berechtigung der Bitte. Durch diesen Aufbau des Liedes werden die inhaltlich bedeutsamen Elemente besonders hervorgehoben. So steht auch das *lachen* der *vrouwe* an exponierter Stelle, indem es zunächst in der fünfhebigen Zeile der zweiten Strophe erscheint und anschließend in seiner Wirkung ausführlich beschrieben wird. Seine erotische Qualität wird am Ende der Strophe in dem einzigen dreisilbigen Wort des Liedes, das einen ganzen Vers einnimmt, zusammengefaßt, dem Wort "*rubîn rôt*" (2,16). Argumentativer und struktureller Aufbau des Liedes sind also eng miteinander verknüpft: Durch die strukturelle Anordnung der inhaltlichen Elemente wird die Argumentation des Liedes unterstrichen. Die Minneverwundung, die hier explizit mit dem Appell um Heilung verbunden ist, wird zum wichtigen Bestandteil der Argumentationsstruktur

---

<sup>192</sup> Eine Ausnahme bildet nur Strophe 3, deren erstes Drittel in Kontrast mit dem Rest der Strophe steht: Das Spiel mit der Struktur der Strophe verdeutlicht hier durch die Variation der Elemente auch den inhaltlichen Kontrast, der an dieser Stelle des Liedes dargestellt wird: Die Trauer des Minnenden steht im Kontrast zum *lachen* der *vrouwe*.

<sup>193</sup> Vgl. auch schon Bolduan (1982), die für den inhaltlichen Aufbau des Natureingangs eine ähnliche Feststellung macht: "Meist ist ein Allgemeines Ausgangspunkt, dem sich Spezifizierung, Detaillierung im zweiten Stollen und im Abgesang anschließen." S. 66.

des Liedes: Hat die Umworbene einmal durch ihr *lachen* freundliches Entgegenkommen gezeigt, so ist sie auch weiterhin dazu verpflichtet.

#### **4.2.5.2 Zur Funktion des *lachens* der *vrouwe* im Gesamtwerk Konrads von Landeck**

Das Wort *lachen* ist im Gesamtwerk Konrads von Landeck, von dem 22 Lieder überliefert sind, in acht Liedern insgesamt 13 mal belegt, wobei nahezu die gesamte inhaltliche Spannbreite der *lach*-Motivik in Erscheinung tritt.<sup>194</sup> Insbesondere das Minneschmerz auslösende *lachen* der *vrouwe* erscheint in den Liedern Landecks mit vier Belegen vergleichsweise häufig.<sup>195</sup> Der Dichter gehört zu den späteren Schweizer Minnesängern, die in der Forschung kaum Beachtung gefunden haben.<sup>196</sup> In Bezug auf das Wort *lachen* lassen sich einige Feststellungen treffen, die - freilich in begrenzter Weise - auch Schlüsse auf das Gesamtwerk des Dichters zulassen.

---

<sup>194</sup> Erbetenes und Minneschmerz auslösendes *lachen* der *vrouwe* erscheinen mit jeweils vier Belegen, dreimal erscheint erbetenes und je einmal das Nicht-*lachen* von Minnedame und Sänger-Ich. Siehe dazu auch Anhang 1.3.

<sup>195</sup> Einzig im Gesamtwerk Ulrichs von Winterstetten und Gottfrieds von Neifen, die jedoch wesentlich umfangreicher sind, erscheint das Minneschmerz auslösende *lachen* der *vrouwe* ebenfalls viermal.

<sup>196</sup> Bereits Bolduan (1982), S. 4, merkt diese Forschungslücke an. Tatsächlich findet sich neben ihrer Arbeit und der einleitenden Kommentierung zur Ausgabe von Bartsch (1964) kaum eine andere, die sich ausführlicher mit dem Werk Konrads von Landeck auseinandersetzt. Auch Schweikle (1985a) nennt nur wenige, zudem sehr alte Titel: Burdach (1890), Grimme (1890), Kirchner (1912). Vgl. auch Sayce (1982). Die neueste Arbeit ist neben Weber (1995), die als einzige außer Bolduan (1982) dem Dichter in formaler wie inhaltlicher Sicht vergleichsweise ausführliche Beachtung schenkt, Meyer (1998).

Vorbilder Landecks waren unter anderem Neifen und Winterstetten,<sup>197</sup> bei denen, wie bereits bemerkt, das Wort *lachen* ebenfalls eine große Rolle spielt. Insbesondere im Vergleich mit dem Werk Neifens lassen sich, was die Verwendung des Wortes *lachen* betrifft, zahlreiche Parallelen mit den Liedern Konrads von Landeck benennen. An dieser Stelle seien nur einige Beispiele genannt: So finden sich in Lied XII Konrads von Landeck Ähnlichkeiten mit gleich zwei Liedern Gottfrieds von Neifen. Die Bezeichnung weiblichen Lächelns als *roeselehte*<sup>198</sup> erscheint vor Landeck nur in Gottfrieds Lied IV,<sup>199</sup> ebenso wie die Häufung rhetorischer Fragen in Verbindung mit dem *lachen* der Minnedame<sup>200</sup> als Frauenpreis in Neifens Lied XIV.<sup>201</sup> Auch schildern Landecks Lied IX und Neifens Lied XLVII das *lachen* der *vrouwe* in Verbindung mit sonstigem allgemeinem guten Verhalten, "*wol gebâren*".<sup>202</sup>

---

<sup>197</sup> Vgl. Schweikle (1985a), Sp. 216, der auf verschiedene wörtliche Übernahmen aus den Liedern Neifens und Winterstettens verweist und diese als Vorbilder kennzeichnet. Schon Kirchner (1912) zählt verschiedene Parallelen Konrads mit Neifen auf und nennt neben Winterstetten auch noch Ulrich von Liechtenstein als mögliches Vorbild des Dichters (S. 125-127). Bolduan (1982) weist auf Parallelen zu Neifen insbesondere in Bezug auf den Natureingang hin: "Repräsentativ für die weit verbreitete Neifen-Nachfolge im Minnesang des späteren 13. Jahrhunderts sind die Natureingänge Konrads, des Schenken von Landeck [...]". S. 59. Keiner der Autoren verweist allerdings ausdrücklich auf den ähnlichen Gebrauch des Wortes *lachen* bei beiden Dichtern.

<sup>198</sup> SM, Konrad von Landeck, Lied XII,3,6: "[...] *ir zartez, roeselehtez lachen*[...]".

<sup>199</sup> KLD, Gottfried von Neifen, Lied IV, 3,8-9: "[...] *rôter munt, sô lache mir durch dine güete / lachelîche, roeselehte: wes bedörfte ich mê?*"

<sup>200</sup> SM, Konrad von Landeck, Lied XII,3,1-6: "*Wer kan froelîch frô belîben, / wan bî reinen, minneklîchen wîben? / wer kan wenden sendes herzen suht, / wan ir wiblîch zuht? / Wer kan trûren baz verswachen / danne ir zartez, roeselehtez lachen?*"

<sup>201</sup> KLD, Gottfried von Neifen, Lied XIV,3,1-4: "*Wer kan trûren swachen? / wer kan fröide machen / mit vil lieben sachen? / Wer kan lieplîche lachen?*"

<sup>202</sup> SM, Konrad von Landeck, Lied IX,2,1-3: "*Dur daz sî ist also guot / und so rehte wol gebâret / und so lieblich lachen kan* [...]" und KLD, Gottfried von Neifen, Lied XLVII, 3,1: "*Wol gebâren und lieblich lachen* [...]".

Diese und verschiedene weitere Beispiele<sup>203</sup> weisen darauf hin, daß das Motiv des *lachs* der *vrouwe*, das, wie bereits erwähnt, zum ersten Mal gehäuft bei Neifen auftritt,<sup>204</sup> bei seinen Nachfolgern noch große Popularität genießt und insbesondere bei Konrad von Landeck in ähnlicher Weise Verwendung findet.

Nicht nur in der Formulierung, sondern auch inhaltlich lassen sich hier Ähnlichkeiten aufzeigen. Schon die Analyse des Liedes XXI hat gezeigt, daß es sich bei der Lyrik Konrads von Landeck keineswegs um reine Formkunst handelt, hinter der der inhaltliche Aspekt der Lieder zurücktritt.<sup>205</sup> Auch hier findet sich der Grundgedanke der Verpflichtung der Dame zu gegenseitiger Minne, den Neifen von Walther übernommen und verstärkt mit dem Wort *lachen* in Verbindung gebracht hat.<sup>206</sup> Vielfach betonen Konrads Lieder, daß Minne nur als gegenseitige Beziehung Wert habe und daß die Dame aus diesem Grunde zu entsprechendem Verhalten verpflichtet sei. Sie preisen die Minnedamen in ausführlicher Weise; verschiedentlich folgt allgemeinem Preis des weiblichen Geschlechts das Lob der eigenen Minnedame.<sup>207</sup> Häufig ist der Frauenpreis auch gekoppelt mit expliziter Bitte um Zuwendung, wie im o.g. Lied.<sup>208</sup> Innerhalb dieser Bitte verweist das Sänger-Ich auch

---

<sup>203</sup> Vgl außerdem SM, Konrad von Landeck, Lied XV,3,10 und KLD, Gottfried von Neifen, Lied III,6-8, SM, Konrad von Landeck, Lied XVI,2,1-4 und KLD, Gottfried von Neifen, Lied XXXI,2,2-5.

<sup>204</sup> Siehe dazu Kap. 4.1.

<sup>205</sup> Der Feststellung Bolduans (1982), daß es sich bei der Lyrik Konrads in erster Linie um Formkunst handele, kann ich nicht zustimmen: "Sein Bemühen um Vervollkommnung der formalen Minneliedstruktur führt notwendig zur Verfestigung, zur Statik, zur Schematisierung des Minnegedankens." S. 163.

<sup>206</sup> Siehe dazu Kap. 4.1.

<sup>207</sup> Vgl. z.B. SM, Konrad von Landeck, Lied XII.

<sup>208</sup> Tatsächlich findet sich die Bitte um freundliches Verhalten der Dame in sieben der acht Lieder, in denen das Wort *lachen* auftaucht. Allein das Lied XII, das ein reines Preislied ist, weist keine solche Textstelle auf.

auf den eigenen treuen Dienst,<sup>209</sup> was die Verpflichtung der Dame noch stärker hervorhebt. Die Nennung des *lachs* einer Dame, die in der Lage ist, Freude zu schenken, hebt so insbesondere in Verbindung mit der Bitte um Freundlichkeit die Verantwortung der Dame hervor, die sie dem Werbenden gegenüber hat, da dieser sich nur dann freudig (und so höfisch) verhalten kann, wenn sein Werben belohnt wird.<sup>210</sup>

Die Verwendung des Wortes *lachen* im Gesamtwerk Konrads von Landeck verweist also nicht allein auf die Popularität des Motivs weiblichen *lachs*, sondern darüber hinaus auch auf die Verbreitung des Gedankenguts, das in der Minnelyrik mit diesem Wort in Verbindung steht, nämlich des Ideals der Minne als gegenseitiges Entgegenkommen, zu dem auch die Dame fähig und bereit sein soll.

## 4.3 Grundmuster 2: Nicht-*lachen*

### 4.3.1 Das Nicht-*lachen* der *vrouwe* im Minnesang als Ablehnung von Kommunikation

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, daß das *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, das Idealverhalten einer Minnedame darstellt. Hier ließ sich eine erste Spielregel für das *lachen*-Verhalten der *vrouwe* formulieren: Wenn der Werbende sich korrekt verhält, soll die *vrouwe* freundlich *lachen*, damit ein reziprokes Minneverhältnis entsteht und besteht. Eine Gegenüberstellung des ersten Grundmusters des *lachs*, das durch sein häufiges Auftreten beim Publikum des späten Minnesangs als erwartetes weibliches Verhalten vorausgesetzt werden kann,<sup>211</sup> mit dem zweiten Grundmuster, das im

---

<sup>209</sup> Vgl. z.B. das o.g. Lied XXI.

<sup>210</sup> Die explizite Forderung nach Gegenseitigkeit der Minne findet sich verstärkt bei einem anderen Vorbild Konrads, Ulrich von Winterstetten. Vgl. dazu auch Kap. 4.3.4.

<sup>211</sup> Siehe zu weiblichem Rollenverhalten Kap. 4.1.

Rahmen der hier berücksichtigten Minnelieder nur fünfmal belegt ist,<sup>212</sup> macht deutlich, daß es sich bei dem Nicht-*lachen* der Minnedame fast immer um einen Regelverstoß handeln muß. Bei der Einführung der Grundmuster des *lachens* wurde bereits darauf verwiesen, daß das zweite Grundmuster stets eine Konfliktsituation kennzeichnet, die entweder im Fehlverhalten des Kommunikationspartners oder in dem des nicht *lachenden* Protagonisten begründet ist. Im Kontext des Minnesangs heißt dies, daß einer der Kommunikationspartner nicht konform mit Verhaltensvorstellungen handelt, die speziell im Rahmen der Werbung von Bedeutung sind. Da der Werbende im argumentativen Kontext der Lieder seine eigenen Qualitäten als treuer Minnediener herausstellt, um seine Eignung für eine Minnebeziehung zu betonen und so der Berechtigung seiner Bitte um Erhörung Nachdruck zu verleihen,<sup>213</sup> muß hier die Dame, wenn sie ihr *lachen* verweigert, zur negativen Figur werden. Verbindet sich im *lachen* der *vrouwe* ihre Schönheit mit ihrer Güte, die darin besteht, daß sie durch dieses bewußt eingesetzte Signal<sup>214</sup> ihre Fähigkeit und möglicherweise auch ihre Bereitschaft zu erkennen gibt, sich dem Werbenden zuzuwenden, so impliziert das Nicht-*lachen* - ebenfalls ein bewußt eingesetztes Kommunikationssignal - eine Umkehrung der Idealsituation:<sup>215</sup> Die mangelnde Bereitschaft der Umworbenen, Freundlichkeit zu zeigen, läßt hier auch über ihre Befähigung zur Minnedame Zweifel aufkommen, lehnt sie doch Kommunikation mit demjenigen ab, der durch höfisches Werben die allgemeingültige Wertewelt verkörpert. Vor diesem Hintergrund bedeutet das Nicht-*lachen* einen Verstoß gegen die oben genannte Spielregel des *lachens*, da es stets die fehlende Bereitschaft oder

---

<sup>212</sup> Zur Auflistung der Belege für Grundmuster 1 und 2 siehe Anhang 1.3.

<sup>213</sup> Siehe dazu Kap. 4.1.

<sup>214</sup> Siehe zum Lächeln als bewußt eingesetztes Kommunikationssignal Kap. 2.2.

<sup>215</sup> Kremer (1961): "Das Lächeln der 'vrouwe', dieser 'friundes gruoze', kann den Minnenden 'fremden', ihm 'versagt' werden, und damit ist er gänzlich der Minnenot überlassen, gibt es keine Minnefreude für ihn." S. 94.

Fähigkeit zu freundlicher Kommunikation zum Ausdruck bringt. Im Rahmen des zweiten Grundmusters wird also die Gültigkeit dieser Spielregel des *lachens*, die schon im Rahmen des ersten Grundmusters deutlich wird, noch verschärft hervorgehoben, indem hier der problematische Fall des Regelverstoßes präsentiert wird: Die *vrouwe* darf ihr *lachen* nicht verweigern, wenn der Werbende Verhalten zeigt, das höfischen Werten entspricht.<sup>216</sup>

Die einzigen Ausnahmen bilden in diesem Zusammenhang das Lied IV des tugendhaften Schreibers<sup>217</sup> und Morungens Lied XI bzw. XI b.<sup>218</sup>

Die würdigen Minnenden werden hier denjenigen gegenübergestellt, die im Rahmen der Minnewerbung kein angemessenes Verhalten zeigen. Hier wird der einzige Fall präsentiert, an dem das Nicht-*lachen* der *vrouwe* berechtigt erscheint: Sie soll denjenigen gegenüber, die sich als unwürdig erweisen, jedes Zeichen der Freundlichkeit verweigern, da sie sonst ihren eigenen Wert als Minnedame gefährden würde. An dieser Stelle zeigt sich also eine weitere Spielregel des *lachens*:

**Spielregel 3:<sup>219</sup> Wenn B sich nicht korrekt verhält, soll A nicht freundlich *lachen*, weil es damit unhöfisches Verhalten gutheißt.**

Da der Minnesang jedoch zumeist aus Sicht eines Sänger-Ichs argumentiert, der im Rahmen der Minnewerbung korrektes Verhalten für sich beansprucht, muß das Auftreten einer Situation, in der diese Regel zur Anwendung kommt, hier eine Ausnahme bleiben.

---

<sup>216</sup> Siehe in diesem Zusammenhang jedoch Kap. 5.2.1 zum berechtigten Nicht-lachen der *vrouwe* und Kap. 4.5.1 zum Nicht-lachen des Werbenden.

<sup>217</sup> Für eine ausführliche Behandlung dieses Liedes siehe Kap. 4.5.2.

<sup>218</sup> Vgl. MF, Heinrich von Morungen, Lied XI, 2, 1-6: "*Sî ensol nîht allen liuten lachen / alsô von herzen, sam si lachet mir / und ir ane sen sô minneclîch niht machen. / waz hât aber iemen ze schouwen daz an ir, / Der ich leben sol / unde an der ist mîn wunne behalten?*" Der Werbende stellt sich hier als einzigen wahrhaft Sehnenen dar, dem das Privileg des weiblichen *lachens* - im Gegensatz zum Rest der Hofgesellschaft - vorbehalten sein sollte.

<sup>219</sup> Spielregel 2 erscheint im Rahmen der epischen Texte.



### 4.3.2 Die Darstellung des zweiten Grundmusters des *lachen* im Minnesang

Auch im Kontext der Klage über das nicht vorhandene *lachen* der *vrouwe* bezeichnen die Lieder das erwünschte Lächeln, das als Zeichen gleicher Wertvorstellungen erbeten und erhofft wird, als *minneclîch*,<sup>220</sup> was auf seine Bedeutung als Zeichen der Liebenswürdigkeit und potentiellen Liebesfähigkeit der Dame hinweist. Meist setzen die Lieder voraus, daß die Dame durchaus in der Lage sei, Freude zu schenken, wenn sie sich dazu entschließen würde, was daraus deutlich wird, daß sich den Klagestrophen über ihr Nicht-*lachen* (vgl. KLD, der Düring, Lied II, 2, 10) die explizite Bitte um ihr *lachen* anschließt, wie beispielsweise bei dem Düring: "*iemer waere ich unverdrozen, / swenne ich sê so lachelîche ir munt entslozen*" (ebd. 3, 9-10).<sup>221</sup> Gerade der Kontrast zwischen der Fähigkeit der Dame, zu *lachen*, und ihrer Weigerung, dies auch zu tun, der immer beklagt wird, weist auf die Schuld der Minnedame hin, die zwar in der Lage ist, Glück zu schenken, es aber dem wahrhaft Würdigen verweigert. Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit der Verstoß gegen die oben genannte erste Spielregel des *lachen*.

In allen Fällen reagiert der Minnende auf das Nicht-*lachen* der Umworbenen mit Trauer und Bestürzung. Bei Ulrich von Winterstetten wird der Moment der Erkenntnis, daß die Dame nicht gewillt ist, dem Werbenden Huld zu erweisen, gar als eine Art Schock dargestellt: "*Sît ich erschricke, sô dîne blicke / dicke mir ein minneclîchez lachen welnt versagen*" (KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich IV, Z. 61-62). Als Konsequenz zeigt der trauernde Minnediener verschiedene Anzeichen von Minnekrankheit:<sup>222</sup> Sein Herz *kracht* durch die Heftigkeit der

---

<sup>220</sup> Vgl. KLD, Konrad von Winterstetten, Leich IV, Z. 62 und KLD, der Düring, Lied II, 2,10.

<sup>221</sup> Vgl. auch KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich IV, Z. 65-68 und Lied XIV,5,6-8.

<sup>222</sup> Zur Minnekrankheit siehe auch schon Kap. 4.2.5.

Schmerzen,<sup>223</sup> wie es bei dem Düring besonders anschaulich zum Ausdruck kommt: "*seht, des muoz mîn herze erkrachen / sam die spachen tuont in heizer gluot*" (KLD, der Düring, Lied II, 2, 7-8),<sup>224</sup> und er kann aus Angst und Sorge über die Situation auch nachts keine Ruhe finden: "*wachen muoz ich dicke in angestlicher sorgen fluot*" (ebd., 2, 11). Es erscheint bemerkenswert, daß sowohl das *lachen* der *vrouwe* als auch ihr Nicht-*lachen* beim Sänger-Ich Minneschmerz hervorrufen können. Unterscheidet sich aber der Anlaß ihrer Klage, so ist auch der situative Kontext ein anderer. Es ist bereits deutlich geworden, daß die Klage über die Auswirkungen weiblichen freundlichen *lachens* durch eine Minneverwundung verursacht ist, die das Entstehen der Minne kennzeichnet und die Stärke der Gefühle des Minnenden erst symbolisiert,<sup>225</sup> ja möglicherweise seinen Wunsch nach einer Minnebeziehung erst aufkommen läßt. Im Gegensatz dazu besagt der Minneschmerz, den das Nicht-*lachen* der Dame verursacht, daß die Minnebeziehung als solche gefährdet ist und daß das mangelnde Entgegenkommen der Umworbenen es dem Minnediener erschwert, weiterhin an dieser Beziehung festzuhalten, da er an der Eignung der Umworbenen für die Beziehung zweifeln muß. Das kommt auch in der trauernden, grübelnden Haltung des Dienenden zum Ausdruck, der "*in angesliche [...] sorgen*" (ebd. 2,11) verfällt. Die Schilderung der Trauer steht hier also

---

<sup>223</sup> Siehe zur Herz-Metaphorik auch schon Kap. 4.2.1. Goheen (1984) vergleicht Herzmotiven in geistlicher und weltlicher Lyrik und schreibt zusammenfassend: "Die [...] Herzbilder aus der religiösen Dichtung stützen die Annahme, daß Herzmotiven der Minnenot nicht Klischees einer inhaltsleeren Stilkonvention sind, da sie dem religiösen Dichter angemessen erscheinen, das größte Leid, das dem Menschen widerfahren kann, zu veranschaulichen. Die Herzbilder im spätmhd. Liebeslied, die die Freude-Leid-Erfahrung vor Augen führen, erschließen eine neue Dimension sprachlichen Gefühlsausdrucks mit der Anschaulichkeit so intensiver Empfindungen." S. 120.

<sup>224</sup> Goheen (1984) schreibt zu diesem Bild: "Das Bild vom brennenden Herzen als anschauliche Gestaltung psychischer Energie erscheint mit besonderer Intensität als bewegende Bewegung, als Brandstiftung, mit wohltätiger, aber auch schmerzvoll intensiver Wirkung des Feuers." S. 112.

<sup>225</sup> Siehe dazu auch schon Kap. 4.2.5.

nicht allein mit der traditionellen Beschreibung einer Minneverwundung in Verbindung, sondern impliziert darüber hinaus auch, daß der Werbende, der durch mangelnde Freudenbekundungen zu unhöfischem Verhalten gezwungen ist, so auch eine Gefährdung der Beziehung selbst zum Ausdruck bringt. Es wurde bereits erwähnt, daß die Stellung der Minnedame, die in der Lage ist, durch ihr *lachen* Huld zu gewähren oder aber zu verweigern, der eines Herrschers ähnelt.<sup>226</sup> Wie dieser verpflichtet auch sie sich zu freundlichem Verhalten, wenn sie den Dienst des Werbenden akzeptiert. Das Verhalten des Sänger-Ichs wird so vergleichbar mit dem eines Mitglieds der Hofgesellschaft, das Instabilität im Beziehungsgefüge ebenfalls durch seine demonstrativ gezeigte Traurigkeit zum Ausdruck brachte: "Tristitia oder gar tristitia magna, öffentlich gezeigt, signalisierte [in diesem System] eine Trübung von Beziehungen, hatte die Funktion einer ernststen Warnung, bevor man zu den Waffen griff. Konkretisiert wurde sie durch die Verweigerung jener heiter-leutseligen Stimmung, mit der sich die Mitglieder einer Gruppe gegenseitig den guten Zustand ihrer Beziehungen testierten."<sup>227</sup> So wie das *lachen* der *vrouwe* zum Anlaß der Minnebeziehung werden kann, bedeutet ihr Nicht-*lachen* also bestenfalls eine Treueprobe für den Minnenden, was bei Ulrich von Winterstetten in einer Art Selbstgespräch des Sänger-Ichs zum Ausdruck kommt: "*Und ich gedenke: ach, sender schenke, / wenke niht an dienste, sô bejagest dû minne*" (KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich IV, Z. 63-64). Die Bitte um ein *lachen* der Minnedame, die sich an diese Trauerbekundungen anschließt, gewinnt durch diesen situativen Kontext noch an Dringlichkeit.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß das Nicht-*lachen* der *vrouwe* den Minnenden stets zu Trauer und Klage veranlaßt, die nicht allein Zeichen der Minne und der Bitte um Erhörung sind, sondern darüber hinaus Ausdruck des Zweifels daran sein können, ob die Umworbene

---

<sup>226</sup> Siehe Kap. 4.1.

<sup>227</sup> Althoff (1997d), S. 278.

als Minnedame tatsächlich geeignet ist. Es gefährdet so als Verweigerung freundlichen Entgegenkommens, zu der sie als Minnedame nicht nur fähig sein muß, sondern auch verpflichtet ist, die angestrebte oder vorhandene Minnebeziehung.

### 4.3.3 Das Nicht-lachen der vrouwe in Ulrichs von Winterstetten Lied XIV - Modellanalyse

1                    *Sumer, dîner liechten künfte*  
*bin ich frô, du hâst gewalt.*  
*dîner hôhen sigenünfte*  
*fröit sich anger und der walt.*  
*in dem walde hoert man singen,*  
*kleine vogel suoze erklingen,*  
*ûf dem anger schône entspringen*  
*siht man bluomen manicvalt.*  
*diu zît wart nie sô wol gezieret:*  
*ich hân des meien bluot erzwieret.*  
*die wil ich prîsen mit gesange,*  
*swie doch mîn kumber wert ze lange.*  
*ich bin tump daz ich mîn langez leit den liuten singe.*  
*manger sprichet 'seht, dest wâr, ez wiget in harte ringe.'*  
*ich waer sicherlîchen tôt, wan daz mich nert gedinge*  
*daz ich noch den kumber mîn ze liebem ende bringe.*  
*sol ich iemer frô bestân,*  
*sô muoz Minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.*

2                    *Liehte bluomen, zît des meien,*  
*vogel singen hilfet niht.*  
*sihe ich tanzen unde reien,*  
*swes diu welt ze fröiden giht,*  
*doch sô trûrent mir die sinne;*  
*ungemüete wont mir inne,*  
*sît mir von der süezen Minne*  
*weder liep noch trôst geschicht.*  
*Mich hât der wessen Minne strâle*  
*verwundet niht zem êrsten mâle.*  
*der alte kumber hât mich sêre*  
*verwunt: waz sol diu rede nû mêre?*  
*Minne wil ir alten ungenâde an mir nu niuwen.*

*ich gelepte nie sô gar in kumberlîchen riuwen,  
sî wil mir in sendem herzen grôze sorge briuwen:  
der ich ie getriuwe was, diu wil mir niht getriuwen.  
sol ich iemer frô bestân,  
sô muoz minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.*

3                    *Mich nimt wunder ob diu reine  
habe gesetzt in ir muot  
daz si mich in herzen meine  
sam sie mit den ougen tuot.  
seht, sô muoz ich gar verderben.  
möhte ich lieben blic erwerben,  
dar nâch in ir gruoze sterben,  
sô waer doch daz ende guot.  
si smâhet mich mit liechten ougen:  
waer ich in ir herze tougen,  
sô müesten ougen nâch dem herzen  
mir büezen kumberlîchen smerzen,  
den ich nû vil lange hân von sus getânen sachen:  
diu vil liebe wolte mir ze fröiden nie gelachen;  
doch muoz ich ir mit gedanke nahtes dicke erwachen,  
daz man möhte hoeren mir daz herze ûz jâmer krachen.  
sol ich iemer frô bestân,  
sô muoz Minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.*

4            \*\*\*            *Swâ man minneclîche lachet,  
hât dâ Minne niht gewalt,  
sôst ir hôher prîs verswachet,  
sol si dâ sîn abe gezalt.  
man mac wol an mîner frouwen  
minneclîchez lachen schouwen.  
ist diu minne an ir verhouwen,  
sôst si doch dar nâch gestalt.  
swer ir vil liechten ougen saehe,  
wie der nâch mînem sinne jaehe!  
diu schoene hât vil hôch gemüete,  
kusch unde rehte wîbes güete.  
in gesach nie schoener wîp und alsô wol gebâren,  
in gesach sô rôten munt bî allen mînen jâren,  
in gesach nie wîbes lîp sô reinen und sô klâren;  
doch kan sî wol mit gebaerden mannes herzen vâren.  
sol ich iemer frô bestân,  
sô muoz Minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.*

*Ob diu liebe fürhtet sünde**dem tuot sî doch niht gelîch.*

\*\*\* *hât si guoter liute künde  
die sint mit ir sünden rîch,  
daz sî ir niht gebent ze buoze  
daz sî müeste mir vil suoze  
lachen unde in liebem gruoze  
gen mir nîgen minneclîch.  
ir bîhter hânt niht rehter sinne:  
si geltent minne mit unminne;  
sô wirt der sünde deste mêre.  
si solten wîsen rehte lêre.  
ob si mir ir gruoze verseit, der ich hân wol gesprochen,  
sâ zehant wirt minne mit unminne an mir gerochen.  
sî hât an getriuwem friunde triuwe gar zerbrochen;  
dâ von ist mîn hôher muot in leide gar betrochen.  
sol ich iemer frô bestân,  
sô muoz Minne und diu vil minneclîche mich von sorgen lân.*

Schon die ältere Forschung der Dichtung hat Ähnlichkeiten der Texte des schwäbischen Minnesängers<sup>228</sup> Ulrich von Winterstetten mit den Liedern Gottfrieds von Neifen hervorgehoben.<sup>229</sup> Auch im Lied XIV lassen sich verschiedene Motive nachweisen, die in ähnlicher Weise schon bei Neifen auftreten. Gerade das *lachen* der *vrouwe* weist auf eine Beeinflussung Winterstettens durch Neifen hin. Im Werk Winterstettens zeigen sich aber auch Charakteristika, die in dieser Deutlichkeit in den Liedern Neifens nicht aufgezeigt werden können. So findet sich

---

<sup>228</sup> Nach Minor (1882) und Selge (1929) hat sich zum ersten Mal Kuhn (1967), S. 91-109 wieder mit dem Werk Winterstettens, insbesondere mit seinen Leichs, auseinandergesetzt. Die neueste ausführliche Arbeit ist Streicher (1984), die auch einen Forschungsüberblick gibt (S. IX-XX). Die Arbeit Streichers ist die einzige neuere Publikation, die sich allein mit dem Werk Winterstettens auseinandersetzt. Der Autor bietet recht ausführliche Analysen sämtlicher Lieder Winterstettens, die einen Refrain enthalten. Seinen Ausführungen zu Ulrichs Lied XIV kann ich jedoch nicht uneingeschränkt zustimmen.

<sup>229</sup> Vgl. z.B. de Jong (1913), S. 102-125, die verschiedene Parallelen der Lieder Winterstettens mit denen Neifens nennt. Vgl. auch Selge (1929), der ebenfalls verschiedene wörtliche Übereinstimmungen aufzeigt.

bei ihm verschiedentlich nicht allein die Bitte, sondern vielmehr die Forderung nach entgegenkommendem Verhalten der Minnedame.<sup>230</sup> Das Lied XIV verdeutlicht dies in besonders eindringlicher Weise, ist es doch nicht nur teilweise, sondern vielmehr dominant argumentativ: "Dominant argumentativ ist ein Text dann strukturiert, wenn seine Gesamtstruktur letzten Endes darauf abzielt, Behauptungen, Bewertungen oder Appelle zu rechtfertigen, wenn also narrative und deskriptive Passagen Rollen im argumentativen Schema von Annahmen und Schlußfolgerungen spielen."<sup>231</sup> Wie kein anderes der Lieder, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysiert werden, betont dieses, daß die Fähigkeit der Minnedame, Freude zu schenken, diese auch zu entsprechendem Verhalten verpflichte, und zeigt konsequent die Schlußfolgerung auf, die ein Nicht-Befolgen dieses Gebotes der Minne impliziert.

Das Lied, das "verszahlenmäßig das umfänglichste unter den Liedern Ulrichs ist",<sup>232</sup> beginnt mit einem Natureingang, in dem das Sänger-Ich den Sommer direkt adressiert und seiner Freude über dessen Kommen Ausdruck verleiht.<sup>233</sup> Schon die Freudenbekundung über die *sigenünfte* des Sommers, die sich im - für den Frühlingseingang üblichen<sup>234</sup> - Erwachen der Natur, im Singen der Vögel und dem Erblühen der Blumen zeigt, führt in die Thematik des Liedes ein. Der geschilderte Frühling scheint alles bisher Dagewesene zu übertreffen, was das Sänger-

---

<sup>230</sup> Vgl. in dieser Eindringlichkeit neben Lied XIV auch Lied VI: "*wil si daz ich singe mê / der ich hân gesungen her vil lange / sô gebe mir lachelîche ir gruoz.*" 5,3-5. Siehe dazu auch Kap. 4.1.

<sup>231</sup> Hübner (1996), S. 38.

<sup>232</sup> Streicher (1984), S. 43.

<sup>233</sup> "Außer II (III.3), das SUMMERWUNNE unter anders gewendeter Intention personifiziert, verfährt keines der elf 'Sommerlieder' Winterstettens gleichermaßen!" Streicher (1984), S. 44.

<sup>234</sup> Zum Natureingang siehe die in Kap. 2.4.1 genannten Titel. KLD Kommentar (S. 583) verweist in diesem Zusammenhang auf eine Parallele zu Gottfrieds von Neifen Lied XVI,1, das ähnliche Formulierungen verwendet.

Ich betont, das die Frühlingsblüten offenbar genau in Augenschein genommen hat: "*diu zît was nie sô wol gezieret: / ich hân des meien bluot erzwieret.*" (1,9-10). Als Konsequenz erklärt es seinen Willen, den Frühling zu preisen. Diese Formulierung, die den Singenden als eine Art "Fachmann"<sup>235</sup> für die Schönheit des Frühlings erscheinen läßt, zeigt schon hier das Selbstbewußtsein eines Sänger-Ichs, das sich offenbar berechtigt und befähigt sieht, den Wert bestimmter Situationen (und im folgenden Argumentationsgang des Liedes auch von bestimmten Verhaltensweisen) zu erkennen und zu beurteilen.

Schildern die ersten 11 Verse in recht ausführlicher Weise die Schönheit des nahenden Sommers, so erscheint erst im 12. Vers recht unvermittelt ein Stimmungsbruch, der deutlich macht, daß es sich hier nicht um ein Frauenpreislied, sondern vielmehr um ein Klagelied handelt. Die kontrastierende Stimmungslage des Minnenden wird konditional durch ein "*swie*"<sup>236</sup> eingeleitet - das Sänger-Ich erklärt sich bereit, den Frühling zu preisen, wenn auch sein Kummer schon zu lange andauere - und im folgenden Teil der Strophe näher ausgeführt. Hier führt das Lied eine höfische Gesellschaft ein,<sup>237</sup> die der Trauer des Sänger-Ichs aufgrund der Tatsache, daß es immer noch singe, keinen Glauben schenken möchte: "*manger sprichet: 'seht, dast wâr, ez wiget ihn harte ringe.'*" (KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied XIV, 1,14). Diese Anschuldigung bietet für den männlichen Protagonisten die Möglichkeit, sich zum einen zu verteidigen und zum anderen den Anlaß seines Singens innerhalb des Liedes zu thematisieren, was ebenfalls Teil der

---

<sup>235</sup> Den Begriff "Fachmann" verwendet auch schon Streicher (1984), S. 48.

<sup>236</sup> Vgl. KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied XIV, 1, 12: "*swie doch mîn kumber wert ze lange.*"

<sup>237</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die zweite Strophe des Liedes XIII Heinrichs von Morungen (MF), die ebenfalls ein Publikum einführt, das sich kritisch zum Gesang des Minnenden äußert und der Authentizität seiner Gefühle offenbar keinen Glauben schenkt. Auf diese Parallelstelle verweisen auch schon Selge (1929), S. 77, und KLD Kommentar, S. 583.



Argumentationsstruktur des Liedes ist.<sup>238</sup> Schon durch den Lobpreis der Natur hat der Minnende seine Qualität als höfischer Sänger gezeigt, der auch dann singt, wenn seine eigene Stimmung dies unmöglich zu machen scheint. Daran schließt sich die Begründung an: Er sei sicherlich schon tot, so das Sänger-Ich, würde er nicht von der Hoffnung aufrecht erhalten, daß sein Kummer, dem er schließlich nur auf diese Weise, also singend, Ausdruck verleihen kann, ein gutes Ende finde. Der Refrain des Liedes schließlich betont, daß der Werbende nur dann wirklich froh sein könne, wenn die Macht der Minne und die Minnedame selbst ihm seine Sorgen nehmen würden. Die Bedeutung des Refrains aber wird im Verlauf des Argumentationsgangs des Liedes zunehmend deutlicher.

Die zweite Strophe greift die Naturmotivik noch einmal auf und kontrastiert sie jetzt direkt mit der traurigen Stimmung des Sänger-Ichs. Die Natur, die offenbar der höfischen Gesellschaft Freude gibt, kann bei ihm kein Hochgefühl hervorrufen.<sup>239</sup> Seine Situation steht so in Kontrast zu der der gesamten höfischen Welt.<sup>240</sup> Für seine Trauer aber

---

<sup>238</sup> Vgl. auch ähnlich MF, Heinrich von Morungen, Lied XIII.

<sup>239</sup> Vgl. KLD, Ulrich von Wintersttten, Lied XIV, 2,3-5: "*sihe ich tanzen und reien / swes diu werlt ze fröiden giht, / doch sô trürent mir die sinne;*". Streicher (1984) sieht hier einen Gegensatz zwischen Natur und Minne: Freude könne dem Werbenden nicht aus der Natur erwachsen, sondern ausschließlich aus dem Bezugsfeld der Minne. M.E. beachtet diese Interpretation jedoch nicht die enge topische Verknüpfung der Stimmung des Natureingangs und des folgenden Liedes, die hier zu einem weiteren Argument für die Rechtmäßigkeit der Ansprüche des Minnenden wird. Freude der Natur und Minnefreude sind hier nicht zwei verschiedene Aspekte, sondern die Naturschilderung stellt eine Metapher für erwachende Liebesfreude und Liebesbereitschaft dar. Zeigt aber die Natur schon an, daß die Zeit für Liebeserfüllung gekommen ist, so der hier noch implizite Argumentationsgang, der später expliziten Ausdruck findet (Str. 4 und 5), dann erwächst daraus für diejenigen, die dazu imstande sind, Freude zu schenken, die Verpflichtung, dies auch zu tun.

<sup>240</sup> "[...] UNGEMÜETE trennt den Sänger nicht nur von der Naturfreude, sondern von den gesellschaftlichen 'Freuden' des TANZEN UNDE REIEN." Streicher (1984), S. 49.

macht der unglücklich Liebende die personifizierte Macht der Minne<sup>241</sup> verantwortlich, die zwar freundlich sei, ihm aber keine Freude schenke. Das Lied greift an dieser Stelle die Topik der Minneverwundung auf, indem das Sänger-Ich auf sein langanhaltendes Leid zurückblickt und betont, daß ihm solch eine Verwundung schon vielfach zugestoen sei: "*mich hat der wessen Minne strale / verwundet niht zem ersten male. / der alte kumber hat mich sere / verwunt : waz sol diu rede nu mere?*" (ebd. 2,9-12). Die rhetorische Frage, was es noch nütze, darüber zu reden, verdeutlicht hier nicht nur die desperate Situation des Werben- den, sondern bedeutet darüber hinaus auch eine implizite Drohung, da Schweigen des Minnenden auch bedeuten würde, daß er aufhören würde, zu singen.<sup>242</sup> "Durch die Infragestellung der Liedfortsetzung ist mit einem Satz die Aktualität hergestellt [...]."<sup>243</sup> Auch jetzt, so betont das Lied, wolle die grausame Macht der Minne ihre alte ungnadige Haltung noch einmal zeigen. Die Begründung für diese Anklage findet sich erst am Ende der Strophe, wo die langanhaltende Treue des Minnenden dem mangelnden Vertrauen der Umworbene diametral gegen- ubergestellt wird: "*der ich ie getriuwe was, diu wil mir niht getriuwen.*" (ebd., 2,16).<sup>244</sup>

Die folgende Strophe führt diesen Gedanken weiter aus, indem sie genauer auf das Verhalten der Minnedame eingeht. Deren Unfreund- lichkeit verdeutlicht die Strophe dadurch, daß sie die Motive der 'Ver- wundung durch die Augen der Dame' bzw. des 'Bildes im Herzen', die, wie bereits erwähnt, im Minnekontext häufig Verwendung finden,<sup>245</sup>

---

<sup>241</sup> Siehe zur personifizierten Macht der Minne und auch zum Topos der Minneverwundung Kap. 4.2.5.

<sup>242</sup> Vgl. zur Bedeutung des Frauenpreises für die Umworbene auch schon Kap. 4.1.

<sup>243</sup> Streicher (1984), S. 49.

<sup>244</sup> Streicher (1984) verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung dieser Zeile im Gesamtkontext des Liedes: "Es gehört zur spezifischen Liedbau-Strategie von XIV [...] daß der Komplex von GETRIUWEN hier vorderhand nur erst angezeigt wird, während sein volles ethisches Gewicht [...] aber erst in der fünften Strophe ausgeführt wird." S. 50.

<sup>245</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.5.

entsprechend abwandelt. Wird das Herz des Minnenden üblicherweise durch freundliche Blicke der Dame verwundet, die aus dem Grunde ihres Herzens kommen, so kann der Blick der Dame hier, falls er ebenfalls auf die inneren Qualitäten der Dame schließen läßt, dem Sängereich nichts als Verderben bringen.<sup>246</sup> Um den Kontrast zur üblichen Minnesituation zu verdeutlichen, stellt die Strophe hier - in konjunktivischer Form - kurz die Idealsituation vor: Könne der Minnende "*lieben blic erwerben*" (ebd., 3,6), so wäre dies schon gleichbedeutend mit dem "*ende guot*" (ebd., 3,8), das bereits in der ersten Strophe angedeutet wird, und er wolle bei ihrem Gruß ruhig sterben. Vor dem Hintergrund solch demonstrativer Bescheidenheit muß das Verhalten der Dame nun umso grausamer erscheinen: "*si smâhet mich mit liechten ougen*" (ebd., 3,9).<sup>247</sup> Die Verkehrung der Motivik geht hier noch weiter, indem sie mit der Herzmotivik verknüpft wird. Verdeutlicht das Bild der Dame im Herzen des Minnenden oder aber das Fliehen seines Herzens zu ihr üblicherweise liebendes Gedenken, so wünscht sich hier der Minnende, selbst im Herzen der Dame zu sein, um ihren Augen so die gerechte Strafe für ihr fehlerhaftes Verhalten zuteil werden zu lassen.<sup>248</sup> Das wenig vorbildliche Verhalten der Dame wird am Ende der Strophe genau erläutert, indem der Minnende spezifiziert: "*diu vil liebe wolte mir ze fröiden nie gelachen*" (ebd., 3,14). Schon in dieser Formulierung

---

<sup>246</sup> Vgl. KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied XIV, 3,5: "*seht, sô muoz ich gar verderben.*" Vgl. zu diesem Lied Winterstettens auch Kremer (1961), S. 94: "Eine lange Strophe beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Herzensmeinung und Augenausdruck."

<sup>247</sup> Der Kontrast liegt hier schon innerhalb der Formulierung, da *liechte ougen* - wie auch *gruoz* und *lachen* - üblicherweise mit freundlich-entgegenkommendem Verhalten verbunden sind. Siehe dazu Kap. 4.2.1.

<sup>248</sup> Die Bedeutung dieser Metaphorik wird auch modernen Rezipienten deutlich, da sie sich recht unproblematisch erschließen läßt: Wäre der Minnende im Herzen der Dame, d.h. würde sie ihm freundliche Gefühle oder gar Minne entgegenbringen, so würde ihr abweisendes Verhalten ihr selbst leid tun. Einem Publikum der Zeit Ulrichs aber, das mit der Motivik der Minnelyrik vertraut war, mußte diese Umkehrung der üblichen Minnesituation umso deutlicher bewußt werden. Siehe zum Bild der Dame im Herzen die in Kap. 4.2.3.3. genannte Literatur.

liegt ein Kontrast, den die folgenden Strophe noch weiter ausführen wird. Zwar wird die Umworbene "*diu vil liebe*" genannt, ihr Verhalten selbst aber spricht gegen eine solche Bezeichnung, zeigt sie doch nicht, wie von einer Minnedame gefordert, freundliches Entgegenkommen durch *lachen*. In kürzester Form wird so Frauenpreis mit dem realen Verhalten der Dame kontrastiert, wodurch zum einen ihr Fehlverhalten und zum anderen die Berechtigung des Wunsches des Sänger-Ichs verdeutlicht wird. Es zeigt sich, daß die Minnedame gegen die Verhaltensregeln verstößt, die bezüglich des *lachs* einer *vrouwe* gelten. Der Minnende zeigt daraufhin die üblichen Symptome einer Minneverwundung: Schlaflosigkeit, Grübeln und "*krachen*" des Herzens.<sup>249</sup>

Die vierte Strophe erweitert nun die Gegenüberstellung der gegebenen mit der normativ-idealen Minnebeziehung unter besonderer Berücksichtigung der *lach*-Motivik. "Strophe 2 ist Minnestrophe, Strophe 3 gilt dem gesellschaftlichen Verhalten der Dame, Strophe 4 der Beziehung zwischen beiden."<sup>250</sup> Die Strophe beginnt mit einer Sentenz:\*\*\*"*Swâ man minneclîche lachet / hât dâ Minne niht gewalt / sôst ir hôher prîs verswachet / sol si dâ sîn abe gezalt.*" (ebd., 4,1-4). Der Gedanke der "gewalt", der schon im Natureingang genannt wird, in dem der Minnende die Macht des nahenden Sommers preist, der Natur und Gesellschaft Liebesglück verheiße, ist hier noch einmal aufgegriffen.<sup>251</sup> Wo liebenswertes *lachen* sei, müsse die Minne auch selbst Gewalt über die Herzen der *lachenden* gewinnen können. Dies impliziert, daß liebenswertes Verhalten ohne eigenes Gefühl der Liebe im Grunde eine Perversion dessen ist, was Minne und Minnebeziehung selbst verkörpern. Der sentenzhaft formulierte Gedanke wird jetzt auf die eigene Situation bezogen und so verdeutlicht: Auch die Umworbene, deren abweisendes

---

<sup>249</sup> KLD Kommentar verweist in diesem Zusammenhang auf das *krachende* Herz bei Neifen (KLD), XXXIX, 5, 6, geht allerdings nicht auf den Zusammenhang mit dem *lachen* der *vrouwe* ein.

<sup>250</sup> Streicher (1984), S. 48.

<sup>251</sup> Ebd. S. 45.

Verhalten noch kurz zuvor beklagt wurde, sei durchaus in der Lage, *minneclîche* zu *lachen*. Zwar verletze sie ständig die Regeln der Minne, ihre äußere Erscheinung aber lasse darauf schließen, daß sie, wenn auch nicht zu Freundlichkeit bereit, doch wenigstens dazu imstande sei. Darauf nun gründen sich die Hoffnungen des Minnenden. Zwar steht der nachfolgende Frauenpreis scheinbar im Widerspruch zu ihrer bisher beklagten Grausamkeit, da hier tatsächlich nicht nur ihre Schönheit, sondern auch - und sogar in erster Linie - ihr Wohlverhalten gepriesen wird: So ist die Dame nicht nur "*schoene*" (ebd., 4,11), sondern hat auch "*hôch gemüete*" (ebd., 4,12), "*kiusch*" (ebd., 4,12) und selbst "*rehte wîbes güete*" (ebd., 4,12). Der Minnende betont sogar: "*in gesach nie schoener wîp und alsô wol gebâren.*" (ebd., 4,13).<sup>252</sup> Tatsächlich findet sich hier aber die Begründung dafür, daß der Minnende einer offenbar recht grausamen Dame Verehrung entgegenbringt. Der Frauenpreis bedeutet hier eine Rechtfertigung für den Minnenden, was schon in der Anrede des Publikums deutlich wird: "*swer ir vil liechten ougen saehe, / wie der nâch ir minne jaehe!*" (ebd., 4,9-10). Er begründet auf diese Weise aber nicht nur den Anlaß, sondern auch die Berechtigung seiner Werbung, denn eine Minnedame, die offenbar alle diese positiven Verhaltensweisen aufweist, ist, wie schon zu Anfang der Strophe betont wurde, auch verpflichtet, sie einem Minnenden gegenüber zu zeigen. Im Kontrast dazu steht nun das reale Verhalten der *vrouwe*, die zwar durch ihr allgemein freundliches Verhalten - "*wol gebâren*" (ebd., 4,13) - Männer für sich einnimmt, diese aber dadurch, daß sie ihnen nicht die Freundlichkeit einer Minnedame schenkt, in Gefahr bringt: "*doch kan sî wol mit gebaerden mannes herzen vâren.*" (ebd., 4,16).<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> KLD Kommentar weist hier Parallelen mit dem Lied IV,3 Konrads von Landeck (SM) nach: "*Wer gesach ie wîbes lîp / also schoenen und also klâren / und sô lieplîch wol gebâren?*". Vgl. aber auch schon das o.g. Lied XXIII Gottfrieds von Neifen (KLD).

<sup>253</sup> Dieser Gedanke wird durch den Reim *gebâren* - *vâren* zusätzlich verdeutlicht.

Die fünfte Strophe wechselt von der Klage zur Schelte. Hier wird nicht nur die Dame ausdrücklich sündhaften Verhaltens angeklagt, sondern auch und vor allem die Gesellschaft, die sie nicht dazu ermahnt, angemessen zu handeln. Das Bild der Gesellschaft, die, wie schon zu Anfang des Liedes deutlich geworden ist, offensichtlich kein Verständnis für die berechtigte Klage des Minnenden hat, wird hier erneut aufgegriffen und weiter negativiert. Das Lied Ulrichs weist hier in ungewöhnlich deutlicher Weise darauf hin, daß jede Minnebeziehung auf einem Dienst-Lohn-Verhältnis beruht: Unmißverständlich verweist es darauf, daß die Beantwortung von Minne mit Gleichgültigkeit oder Haß einer Versündigung gleichkomme und so eine Gefahr für die Umworbene selbst darstelle. Die Dame, so das Sänger-Ich, scheine Sünde nicht zu fürchten, jedenfalls verhalte sie sich so. Die Strophe verweist nun auf die Verpflichtung der Gesellschaft, die *vrouwe* zu freundlichem Verhalten zu ermahnen, das wiederum darin bestehe, "*daz si müeste mir vil suoze / lachen und in liebem gruoze / gen mir nîgen minneclîch*" (ebd., 6,5-8). Sei die Dame aber weiterhin nicht bereit, dem Werbenden entgegenzukommen, so bedeute dies nicht allein einen Treuebruch, sondern zudem für den Minnenden die Unmöglichkeit, jemals wieder höfischen *hôhen muot* zeigen zu können, was ihm auch ein Bestehen in der Hofgesellschaft selbst unmöglich machen würde. Dies wiederum wirft aber nach dem Argumentationsgang des Liedes kein schlechtes Licht auf den Werbenden, sondern in erster Linie auf die höfische Gesellschaft selbst, die einem Unrecht, das in ihrer Mitte geschieht, keine Beachtung schenkt.

In der fünften Strophe wird diese Argumentation durch eine dichte Folge von Versen verdeutlicht, in denen zwei inhaltliche Momente in Kontrast zueinander gestellt werden. Schon in vorangehenden Strophen des Liedes, das selbst den Kontrast zwischen dem realen Fehlverhalten der Minnedame mit ihrem erwünschten bzw. erwarteten Verhalten thematisiert, finden sich solche Gegenüberstellungen als pointierte

Markierungen dieses Gegensatzes.<sup>254</sup> Die letzten Verse der fünften Strophe aber stellen gleich in drei aufeinander folgenden Versen grundlegende Begriffe höfischer Ethik einander gegenüber, was den Kontrast von rechtem und unrechtmäßigem Verhalten auf eindringliche Weise deutlich macht. Wenn die Dame ihm, der sie stets gelobt habe, ihren Gruß und damit ihre Anerkennung verweigere, so der Minnende, "*sâ zehant wirt minne mit unminne an mir gerochen. / sî hat an getriuwem friunde triuwe gar zerbrochen / dâ von ist mîn hôher muot in leide gar betrochen*" (ebd., 5,14-16). Auch die Bedeutung des Refrains wird hier völlig deutlich: Sowohl die Macht der Minne als auch die Dame selbst tragen die Verantwortung dafür, daß das Sânger-Ich "*frô bestân*" könne und so Minneethik in der höfischen Gesellschaft weiterhin Bestand habe.<sup>255</sup>

Ist der gedanklich-logische Aufbau der Strophen ähnlich, so bestehen auch zwischen den Strophen Verbindungen. Zum einen werden diese durch den Refrain dargestellt, der die einzelnen Strophen unterteilt, dessen Forderung sich aber immer wieder an die Klage der Strophen anschließt<sup>256</sup> Zum anderen treten aber auch verschiedene zentrale Be-

---

<sup>254</sup> So finden sich Gegensatzpaare in den Strophen 1,7-8, 2,16, 3,9, 4,7-8 und 4,16.

<sup>255</sup> Der schlüssige Argumentationsgang des Liedes spiegelt sich auch in seiner Strukturierung wider. Die Bauform dieses Liedes ist schon verschiedentlich erläutert worden. Vgl. KLD Kommentar, S. 582-583, und im Anschluß daran Streicher (1984), S. 40-42. Streicher vermutet hier eine "Doppelkanzone" (S. 40 f.), da der Aufgesang der Strophen auch unabhängig von ihrem Rest einen sinnvollen Text bildet. Inhaltlich sind die Strophen parallel gebaut: Die achtzeilige Aufgesangskanzone führt in die Thematik der jeweiligen Strophe ein, die in der Abgesangskanzone näher erläutert wird und in deren achthebigem Vers schließlich ihre Pointierung findet. Streicher (1984), S. 43, spricht in diesem Zusammenhang von "Grundriß und Amplifikation". In diesen achthebigen Versen finden sich auch, wie bereits erwähnt, die meisten Kontrastierungen gegensätzlicher Begriffe. Auch das Nicht-*lachen* der *vrouwe* wird in solch einem Vers beklagt und sticht so schon optisch hervor, zumal das Wort *gelachen* sich hier am Ende der Zeile befindet.

<sup>256</sup> "Diese durch den Refrain geleistete Segmentierung ist [...] von ganz besonderer Eigenart: Indem sich nämlich das die Strophen voneinander trennende sprachliche Element als identes präsentiert, werden die einzelnen Textteile als auf einen gemeinsamen Kristallisationspunkt bezogen und damit doch erst recht wieder als miteinander verbunden

griffligkeiten des Minnesangs in mehreren Strophen in Erscheinung und setzen diese so miteinander in Verbindung.<sup>257</sup> Im Kontext dieses Liedes spielt augenscheinlich das Wort *lachen* eine wichtige Rolle, da das wiederholte Aufgreifen der *lach*-Motivik auch die argumentative Struktur des Liedes verdeutlicht, indem das Nicht-*lachen* der *vrouwe* ihrem erwarteten *lachen* gegenübergestellt wird. Hier finden sich die *praemissa maior*, *praemissa minor* und *conclusio*: Auf die Klage über das sündhafte Nicht-*lachen* der *vrouwe* folgt die allgemeingültig-sententiöse Aussage, die auf die Notwendigkeit des engen Zusammenhangs von *lachen* und Minne verweist (*praemissa maior*), woraufhin das Lied betont, daß auch die eigene Dame in der Lage sei, zu *lachen* (*praemissa minor*). Die Forderung nach freundlichem Lächeln, das dem Minnenden gelten solle, ist hier also nicht mehr als die logische Konsequenz der vorangehenden Argumentationsstruktur (*conclusio*).<sup>258</sup> Im

---

dargestellt. Texte werden also segmentiert, aber nur, um die Teile sogleich wieder besonders intensiv zusammenzuführen." Hausner (1980), S. 294.

<sup>257</sup> Hier sollen nur zwei genannt werden: Eng in Zusammenhang mit dem Begriff des *lachens* steht der der *vröude*, der bereits im Refrain auftritt und schon aus diesem Grund eine zentrale Begrifflichkeit des Liedes darstellt. Thematisiert die erste Strophe noch die *vröude* des Minnenden beim Anbruch des Sommers, so wird schon bald die *vröide* der Welt mit dem Leid des Sänger-Ichs kontrastiert, das wiederum auf das Nicht-*lachen* der *vrouwe* zurückgeführt wird: "*diu vil liebe wolte mir ze fröiden nie gelachen*" (KLD, Ulrich von Winterstetten Lied XIV,3,14). Daran schließt sich die Bedingung des Refrains an: "*Sol ich iemer frô bestân*" (ebd., 3,17). In ähnlicher Weise verfährt das Lied auch mit dem Begriff der *gewalt*, auf den oben schon hingewiesen wurde. Wird zunächst die *gewalt* des nahenden Sommers gepriesen, so stellt die vierte Strophe die Bedingung auf, daß bei *minneclîchem lachen* auch die *gewalt* der Minne im Spiel sein müsse. Die parallele Verwendung von Natureingang und *lach*-Motivik läßt auf einen ähnlichen Bekanntheitsgrad beider beim Publikum Winterstettens schließen, der das Wort *lachen* selbst recht häufig verwendet. Siehe dazu Anhang 1.2.

<sup>258</sup> Streicher (1984) interpretiert das Lied jedoch anders. Er betont, daß die Forderung des Sänger-Ichs unmöglich zu erfüllen sei: "Was als künftige Bedingung gefordert wird, VON SORGEN LAN, erweist der Fortgang des Liedes als schiere Unmöglichkeit." S. 47. Die Dame habe durch ihr Fehlverhalten gezeigt, daß sie nicht bereit sei, dem Minnenden Gnade zu schenken. Im Kontrast dazu steht für ihn zum einen der Frauenpreis und zum anderen die immer wiederkehrende Forderung des Refrains. Streichers Antwort auf dieses scheinbare Paradox: "Der Refrain 'verdinglicht' die 'Dame des Liedes' zur Institution der



Argumentationsgang des Liedes zeigt sich erneut die Bedeutsamkeit der ersten Spielregel des *lachs*: Wenn der Minnende sich korrekt verhält, soll die *vrouwe* freundlich *lachen*, damit ein funktionierendes Minneverhältnis entsteht und besteht. Das Lied verweist ausdrücklich auf die Sündhaftigkeit des Verhaltens der Dame, das dieser Regel nicht entspricht, und zeigt die Konsequenz auf, die solches Verhalten nach sich zieht: Die Verweigerung des *lachs* durch die Minnedame bedeutet nicht allein, daß das Sänger-Ich keine *vröude* mehr empfinden kann, die als integraler Bestandteil höfischen Lebensgefühls von großer Bedeutung ist, sondern darüber hinaus auch, daß die Hofgesellschaft, in der die Dame sich bewegt, Schuld auf sich lädt, indem sie solch fehlerhaftes Verhalten nicht straft.

Lied XIV Ulrichs von Winterstetten erweist sich somit als formal wie inhaltlich streng durchkomponiert. Die in den Strophen dargestellte Minnesituation bestätigt zum einen die Berechtigung der Bitte an die Dame, sich freundlich zu erweisen, die sich auch in ihrem *lachen* äußern soll, zum anderen die Verpflichtung der Umworbenen, diese auch

---

konkreten Gesellschaft, vor der der Sänger singt." S. 47. Offensichtlich besteht für ihn der Anspruch des Liedes darin, sein reales Publikum um freundliche Aufnahme des Singens und des Singenden zu bitten: "Es geht bei ihrer Minne also durchaus nicht allein, und in dieser Form auch gar nicht verlangbar, um Aktion, die aus dem HERZEN kommt, wie es auch die dritte Strophe bei der Auseinandersetzung von HERZE und GRUOZ gar nicht gemeint hatte, sondern um einen gesellschaftlichen Gegenvollzug zu seiner Minne, die nun eben in nichts anderem besteht als - im Liedvollzug. Doch - und das ist die sehr ernstliche Pointe des Liedes, die eigentliche 'Neuigkeit' von 2,16 - sein Minnevollzug durch das Lied und ihr Gegenzug im Gruß müssen unverbrüchlich auf gegenseitige 'Treue' stattfinden, d.h. unter ethischer Bindung. Doch ist diese nun gebrochen worden [...]". Streicher übersieht hier jedoch, daß Frauenpreis, wie schon in verschiedenen anderen Liedern Winterstettens, auch hier die Erstellung einer Norm bedeutet, an der das Verhalten der Dame gemessen wird. Es geht hier nicht darum, daß die Forderungen des Minnenden mit den Möglichkeiten, die die Minnedame bietet, offenbar im Widerspruch stehen, sondern vielmehr darum, daß die Dame, obwohl sie durch ihre Fähigkeit, sich höfisch zu verhalten, zu Entgegenkommen verpflichtet ist, diese Verpflichtung nicht einhält und sich so versündigt. Für Streicher bleibt denn auch dieses Lied, das, wie sich gezeigt hat, auf den schlüssigen Argumentationsgang 'gefordertes Idealverhalten - defizitäres Realverhalten - Anklage / Forderung' aufgebaut ist, "ohne Argumentation" S. 50.

zu zeigen. Unterstützt wird dies einerseits durch die pointierte Gegenüberstellung gegensätzlicher Begriffe, die auf den Kontrast von erwartetem Idealverhalten und defizitärer dargestellter Situation verweist. Andererseits verdeutlicht das wiederholte Auftauchen von Leitbegriffen im argumentativen Kontext die Forderung des Minnenden nach Erlösung, die im Refrain wiederholt ausgesprochen wird. Als einer der wichtigsten Leitbegriffe des Liedes aber erweist sich das *lachen* bzw. das Nicht-*lachen* der *vrouwe*.

#### **4.3.4 Zur Funktion des *lachens* der *vrouwe* im Gesamtwerk Ulrichs von Winterstetten**

Wird die Lyrik Winterstettens in die Nachfolge u.a. Morungens, Reinmars, Neidharts und Neifens gestellt, so ist doch der Gedanke, daß es sich hier um einen 'Epigonen' des Minnesangs handele, den Minor vertritt,<sup>259</sup> schon sehr früh von verschiedenen Forschern bestritten worden.<sup>260</sup> Der Dichter zeigt nicht nur formal souveräne Eigenständigkeit in seinen Leichs,<sup>261</sup> der häufigen Verwendung von Refrains<sup>262</sup> und

---

<sup>259</sup> "Es ist bekannt, dass die Gruppe der schwäbischen Dichter, welcher Ulrich von Winterstetten angehört, ihre Hauptstärke in der virtuosen Behandlung des Reimes zeigt. Auf die Periode der Classicität folgt immer und überall das Virtuositum der Epigonenzeit. Der innere Gehalt steht freilich mit der äusseren Form in umgekehrtem Verhältnisse: je reicher und mannigfaltiger diese sich zeigt, um so ärmer, conventioneller und uninteressanter wird jener." Minor (1882), S. VI.

<sup>260</sup> So bescheinigt schon Selge (1929) Winterstetten nicht allein formale, sondern auch gedankliche Leistung: "Ulrich von Winterstetten ist keineswegs, wie man etwa aus Minors Untersuchung den Eindruck hat, ein wahl- und (bei äußerer Eleganz) farbloser Eklektiker. Seine Bearbeitung der gleichen Formen und Motive erhellt ihn als einen Künstler von greifbarem Eigenwillen." S. 58. Von Kraus ist sogar der Meinung, daß Winterstetten Neifen "an Originalität, Reichtum der Sprache und der Motive weit übertrifft." KLD Kommentar, S. 559.

<sup>261</sup> Vgl. dazu Kuhn (1967), der allerdings zusammenfassend feststellt: "Die Texte sind im Inhalt sehr dürftig." S. 108.

<sup>262</sup> Vgl. dazu die Arbeit von Streicher (1984).

seiner breiten Variation von Reimen und Strophenformen,<sup>263</sup> sondern seine Lieder weisen auch sprachliche und inhaltliche Charakteristika auf. Ein Beispiel hierfür ist die Verwendung der *lach*-Motivik, die schon bei verschiedenen seiner Vorgänger von Bedeutung ist, bei ihm aber, wie sich auch schon bei der Analyse des Liedes XIV gezeigt hat, auf individuelle Weise Verwendung findet.

Das Wort *lachen* spielt nicht nur in den 40 überlieferten Liedern Ulrichs von Winterstetten, in denen es insgesamt 15mal belegt ist, sondern vor allem in seinen fünf Leichs eine bedeutende Rolle, in denen es insgesamt elfmal erscheint. Nicht nur tritt das *lachen* der *vrouwe* in jedem Leich des Dichters auf, sondern es erscheint hier in der gesamten inhaltlichen Bandbreite, in der das Wort auch in den Liedern Winterstettens Verwendung findet: Es wird im Rahmen des ersten Grundmusters als Zeichen der Zuwendung gepriesen<sup>264</sup> und erbeten,<sup>265</sup> als Anlaß der Minneverwundung beklagt,<sup>266</sup> erscheint aber auch im Rahmen des zweiten Grundmusters als Nicht-*lachen*<sup>267</sup> und stellt so die Möglichkeit einer Minnebeziehung zeitweise selbst in Frage.<sup>268</sup> Auch das *lachen* des Sänger-Ichs als Reaktion auf freundliches Verhalten der Minnedame ist in einem Leich belegt.<sup>269</sup> Die Verwendung von Motiven und die gedanklichen Strukturierungen unterscheiden sich dabei nicht von denen der Lieder. Ein Beispiel ist hier der Leich IV, der einen ähnlichen Aufbau zeigt wie das oben analysierte Lied XIV. Mit dem

---

<sup>263</sup> Vgl. dazu die Arbeiten von Selge (1929).

<sup>264</sup> Vgl. KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich IV, Z. 184.

<sup>265</sup> Vgl. ebd., Leich I, Z. 13, Leich II, Z. 43, Leich IV, Z. 67, Leich V, Z. 64.

<sup>266</sup> Vgl. ebd., Leich II, Z. 78, Leich III, Z. 26.

<sup>267</sup> Vgl. ebd., Leich IV, Z. 62.

<sup>268</sup> Allein das dritte Grundmuster des *lachs* tritt in den Liedern und Leichs Winterstettens nicht in Erscheinung.

<sup>269</sup> Vgl. ebd., Leich II, Z. 92.

frühlingshaften *lachen* der Natur<sup>270</sup> kontrastiert hier das Nicht-*lachen* der Dame,<sup>271</sup> das den höfisch Werbenden in Minnenot bringt, so daß er die Umworbene an ihre Pflichten erinnert und zum *lachen* auffordert<sup>272</sup>. Am Ende des Leichs, der an dieser Stelle einen Stimmungsbruch aufweist - die Stimmung des *trûrens* wird hier von einer an die Lyrik Neidharts erinnernden Aufforderung zum Tanz abgelöst -, findet sich erneut das *lachen* von Frauen, das so ebenfalls mit dem Nicht-*lachen* der Minnedame und mit der trauernden Stimmung des Anfangs dieses Leichs in Kontrast steht: "*lachen machen kunnen wunnen vol diu kint*" (ebd., Z. 184). Die Untersuchung der *lach*-Motivik bei Winterstetten zeigt also, das der Dichter das Gedankengut der Lieder in die komplexe Form der Leichs überträgt, in denen auf diese Weise auch das inhaltliche Konzept vertreten wird, das auf die Unrechtmäßigkeit des Nicht-*lachsens* der *vrouwe* gegenüber korrektem Verhalten des Werbenden hinweist.<sup>273</sup>

Nicht nur in den Leichs, sondern auch in den Liedern Winterstettens ist das *lach*-Motiv von Bedeutung. Der Autor hat hier die Motivik Neifens nicht allein übernommen, sondern darüber hinaus offensichtlich auch weiterentwickelt, da bei ihm zum ersten Mal das Nicht-*lachen* der *vrouwe* beklagt wird. Diese Abwandlung der *lach*-Motivik erklärt sich aus dem dominant argumentativen Charakter der Lieder Winterstettens, die, wie schon die Interpretation des Liedes XIV gezeigt hat, entgegenkommendes Verhalten durch die Dame nicht allein erbitten, sondern vielmehr fordern, indem sie den Anspruch des Minnenden darauf explizit begründen. Die Einführung des Nicht-*lachsens* der *vrouwe* bedeutet in diesem Kontext also nicht allein die Abwandlung eines bekannten

---

<sup>270</sup> "*Diu heide lachet und machet manger hande kleit, / daz trûren ist verswachtet.*" Ebd., Leich IV, Z. 10-11.

<sup>271</sup> "[...] *sô dîne blicke / dicke mir ein minneclîchez lachen welnt versagen,*" Ebd., Z. 61-62.

<sup>272</sup> "*güete wîplich niht enbir / Und lache, mache sorge swache, ahî!*" Ebd., Z. 67.

<sup>273</sup> Kuhns resümierende Feststellung, daß Winterstettens Leichs "im Inhalt sehr dürftig" (Kuhn (1967), S. 108) seien, steht hierzu im Widerspruch.

Motivs, sondern darüber hinaus die Kontrastierung erwarteten Rollenverhaltens mit einer aktuell geschilderten Minnesituation, was die Unrechtmäßigkeit dieser Verweigerung von Freundlichkeit und den Verstoß gegen geltende Verhaltensregeln nur umso stärker hervorhebt.<sup>274</sup>

Auch im Rahmen des ersten Grundmusters unterstreicht das *lachen* der *vrouwe* den Argumentationsgang der Lieder Winterstetens. Ein Beispiel dafür ist sein Lied VI, das ausdrücklich auf die Ungleichheit der Bedingungen in der Werbesituation hinweist: Während der Werbende durch sie nur Leid erfahre, könne sich die Dame an seiner Liebe erfreuen. Lege die Dame auch weiterhin Wert auf seinen Gesang, so das Sänger-Ich, dann müsse sie auch selbst Entgegenkommen zeigen: "*wil si daz ich singe mê, / der ich han gesungen her vil lange / sô gebe mir lachelîche ir gruoꝝ / zehant sô wirt mir sorge buoꝝ*" (KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied VI, 5, 3-6). Gerade das Wort *gruoꝝ*,<sup>275</sup> das häufig in Verbindung mit dem Reimwort *buoꝝ* auftritt, wie auch schon in dem oben analysierten Lied XIV, ist hier von Bedeutung. Schon bei Neifen findet sich diese Verbindung: Wo *gruoꝝ* zusammen mit *lachen* erscheint, steht es immer in der Position eines Reimworts und hier in fester Verbindung mit *buoꝝ*. Die inhaltliche Implikation, die mit diesem wiederholt auftretenden Reim verknüpft ist, ist immer dieselbe: Der

---

<sup>274</sup> Das Nicht-*lachen* der *vrouwe* tritt, wie bereits erwähnt, im Anschluß an Winterstetten bei zwei Dichtern auf, dem Schweizer Minnesinger Konrad von Landeck, dessen direktes Vorbild Winterstetten ist, und dem Düring (KLD). Zwar stellen auch diese beiden Dichter das abweisende Verhalten dem normativ vorgegebenen Idealverhalten kontrastiv gegenüber, fordern jedoch nicht freundliches Entgegenkommen, wie Winterstetten dies tut, sondern bitten vielmehr darum. So schließt sich bei dem Düring allein eine konjunktivisch formulierte Bitte um ihr *lachen* an (vgl. KLD, der Düring, Lied II,3), und bei dem Schenken von Landeck - noch allgemeiner - ein Wortspiel mit *liep* (SM, Konrad von Landeck, Lied I,4). Siehe dazu auch schon Kap. 4.2.5.2. Winterstetten ist also der einzige, der tatsächlich bis zur Konsequenz der Androhung der Dienstabsage *lachen* als Ausgleich für das Nicht-*lachen* der *vrouwe* fordert.

<sup>275</sup> Diese Verbindung von *lachen* und *gruoꝝ* erwähnt auch schon Kremer (1961): "Das Lächeln kann selbst Gruß sein oder das Grüßen begleiten." S. 93.

*gruoz* der Dame, der sich in ihrem *lachen* ausdrückt, wird hier als Ausgleich, als *buoz*, für ihr bisheriges Fehlverhalten erbeten. Hier zeigt sich die konzeptionelle Beeinflussung Neifens durch Walther, die auch von Winterstetten übernommen wird und bei ihm noch verschärften Ausdruck findet: Die Minnedame ist nicht von sich aus gut, sondern muß selbst erst positives Verhalten zeigen, um sich der Werbung würdig zu erweisen. So ist es nicht verwunderlich, daß sich die Verbindung von *lachen* und *gruoz* bei Winterstetten noch häufiger beobachten läßt als bei seinem Vorgänger.<sup>276</sup> Offensichtlich genügt nicht die bloße Existenz der Minnedame als Anlaß zu freudigem Werben, sondern erst ihr Verhalten muß dazu Anlaß geben. Das zeigt sich auch, wenn das Minneschmerz auslösende *lachen* der *vrouwe* bei Winterstetten näher betrachtet wird: Es erscheint hier stets in Verbindung mit den Augen der Minnedame,<sup>277</sup> so daß nicht allein der Anblick die Minneverwundung bewirkt, sondern vielmehr die Blicke der Dame diese auslösen. Es läßt sich also festhalten, daß das Motiv des *lachs* in den Liedern und Leichs Ulrichs von Winterstetten gleichermaßen von Bedeutung ist. Es wird zum Teil der Argumentationsstruktur der Lieder, die freundliches Entgegenkommen nicht allein erbitten, sondern fordern. Dadurch, daß Winterstetten das *lachen* der *vrouwe* mit ihrem Nicht-*lachen* kontrastiert, erscheint in seinen Liedern zum ersten Mal des zweite Grundmuster des *lachs*. Dies bedeutet, daß der Dichter einen eigenständigen Umgang mit der von Neifen übernommenen Motivik zeigt - ein weiteres Argument dafür, daß sein Werk nicht allein formale, sondern auch inhaltliche Neuerungen aufweist.

---

<sup>276</sup> Findet sich bei Neifen, dessen Werk insgesamt 46 Mal das Wort *lachen* aufweist, viermal diese Verbindung (Lied III, 2,7, Lied XXIX, 3,2, Lied XXXIV, 3,1, Lied XLVII, 4,2), so zeigt sie sich bei Winterstetten, in dessen Werk des Wort *lachen* insgesamt 26 Mal erscheint, fünfmal (Leich II, Z. 43, Lied VI, 5,5, Lied XVI, 5,7 Lied XXX, 3,6 Lied XVIII, 3,2).

<sup>277</sup> Vgl. KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich II, Z. 25-28, Lied XXX, 5,1-4, Lied XXXII, 3,1-2.

## 4.4 Grundmuster 3: *lachen* über

### 4.4.1 Das *lachen* der *vrouwe* über den Werbenden

Die Darstellung von Werbungssituationen, in denen die Minnedame das Sänger-Ich nicht an-, sondern auslacht, ist im Textcorpus der vorliegenden Arbeit nur fünfmal vertreten; im Gesamtwerk der Autoren, die das *lachen* der *vrouwe* besonders häufig in Erscheinung erwähnen, wie in dem Gottfrieds von Neifen, Ulrichs von Winterstetten und Ulrichs von Liechtenstein,<sup>278</sup> tritt sie gar nicht auf.<sup>279</sup> Dennoch ist diese Abwandlung der *lach*-Motivik gerade vor dem Hintergrund der Spielregeln des *lachens* von besonderem Interesse.

Als allgemein menschliche Verhaltensweise steht das Lachen über eine Person, wie bereits deutlich wurde,<sup>280</sup> immer im Zusammenhang mit dem Phänomen der Komik. Es erscheint bemerkenswert, daß im Kontext der Minneklage des Werbenden, die durch ihre Ernsthaftigkeit gerade eine der Komik entgegengesetzte Situation darstellt, ein offensichtlich durch Komik ausgelöstes *lachen* genannt wird. Sanktioniert in der Epik das *lachen* verschiedentlich komisches Verhalten, indem es dies als unpassend kennzeichnet,<sup>281</sup> so ist das Verhalten des Liebenden in den hier analysierten Minneliedern aus der Sicht der höfischen Wer-

---

<sup>278</sup> Vgl. aber im epischen Teil des Werkes Fd 133-134, wo ein grausamer Scherz der Minnedame über den minnenden Ulrich die Hofgesellschaft zum Lachen bringt.

<sup>279</sup> Siehe dazu Anhang 1.3.

<sup>280</sup> Siehe auch schon Kap. 2.3.

<sup>281</sup> Es wurde bereits darauf verwiesen, daß *lachen* in Verbindung mit dem Phänomen der Komik nicht allein unpassendes Verhalten sanktioniert, sondern dann, wenn jemand sich absichtlich komisch verhält, indem er beispielsweise scherzt, auch Anerkennung für Geist und Witz des Scherzenden ausdrücken kann. Im Minnesang erscheint diese Form anerkennenden *lachens* nur im Kontext eines Frauenliedes und ist hier stark erotisch konnotiert, handelt es sich doch bei *schimpfen* und *lachen* um eine metaphorische Darstellung sexueller Handlungen: "*Swes er pflaege, / swenne er bı mir laege, / mit so vremeden sachen / konder wol gemachen / daz ich siner schimpfe müeste lachen.*" MF, Reinmar der Alte, Lied LV, 4,7-11. Im Kontext der Minnekanzone dagegen bleibt der Minnende Opfer der Situation, wenn die Dame über ihn *lacht*.

tewelt in keinem Moment als komisch zu bezeichnen. Ein näherer Blick auf die Textstellen macht aber deutlich, daß Komik und emotionale Involviertheit des Sänger-Ichs hier eng miteinander verknüpft sind. Das Verlachen eines Menschen ist nur dann möglich, wenn der Lachende durch die Situation, in der sich sein Gegenüber befindet, selbst nicht berührt wird. Lachen bedarf hier, wie Bergson bemerkt, einer "vorübergehenden Anästhesie des Herzens".<sup>282</sup> Der Anlaß des *lachens* der Minnedame ist in den Texten, die dem dritten Grundmuster zuzuordnen sind, deutlich gekennzeichnet - es ist der Minneschmerz des Werbenden, dem sie offenbar nicht nur gleichgültig gegenübersteht, sondern der ihr komisch erscheint, wie beispielsweise in einem Lied Johannes Hadlaubs: "[...] *der ist mit minr arbeit wol. / Sî hat vil gilacht / mînes herzen siuften* [...]" (SM, Johannes Hadlaub, Lied XXI, 3, 6-8). Die Komik kann hier offenbar nur darin bestehen, daß der Minnende wiederholt dort seine Werbung vorbringt, wo diese nicht sinnvoll erscheint, weil er hier niemals Erhörung finden wird, so daß sein Werben 'mechanisch' und unangepaßt wirkt. Dies kann wiederum nur demjenigen komisch erscheinen, der der Werbungssituation an sich und ihrer Vergeblichkeit keine allzu große Bedeutung beimißt. Da die Texte des Minnesangs die Werbungssituation aber in der Regel aus der Perspektive des Minnenden beschreiben, wirkt das Verhalten des Minnenden hier nicht komisch, sondern ernstzunehmend, während das *lachen* der *vrouwe* nicht angemessen, sondern vielmehr grausam erscheint. Hier läßt sich somit eine weitere **Spielregel des *lachens*** erkennen:<sup>283</sup>

**Spielregel 5:**<sup>284</sup> **Eine *vrouwe* darf B nicht verlachen. Dies ist unabhängig davon, ob B sich korrekt verhält oder nicht.**

---

<sup>282</sup> Bergson (1972), S. 13.

<sup>283</sup> Im Rahmen des dritten Grundmusters lassen sich zwei weitere Spielregeln des *lachens* erkennen, die allerdings erst bei der Behandlung der epischen Texte deutlich wird. Siehe dazu Kap. 5.3.

<sup>284</sup> Spielregel 4 gilt allein für männliche Protagonisten. Zum *lachen* des Sänger-Ichs siehe Kap. 4.5.



Gilt das *lachen* der *vrouwe* im Minnesang im Rahmen des ersten und zweiten Grundmusters als erstrebenswert, ist es in verschiedenen Liedern gar erklärtes Hauptziel der Werbung und läßt allein die Abwesenheit dieses *lachens* Zweifel an der Beständigkeit der Minnebeziehung aufkommen, so wird es im Rahmen des dritten Grundmusters selbst negativ bewertet. Während *lachen* bisher immer Zeichen von Freundlichkeit und Kontaktbereitschaft war, das der Werbung entgegenkam, und allein seine Verweigerung eine konflikthafte Werbungssituation kennzeichnete, wird es hier selbst zum Zeichen des Spottes und der Ablehnung, da die Dame dort ein spöttisches *lachen* zeigt, wo ein freundliches Lächeln angebracht wäre. Der Minnende, der bisher zu meist durch freundliches *lachen* Anerkennung erfuhr, wird hier zum verlachten Opfer der Situation. Das Wort *lachen* ist hier somit nicht mit "freundlich aussehen" zu übersetzen, sondern in erster Linie mit "lachen" oder aber mit "spöttisch lächeln".<sup>285</sup>

Das *lachen* der *vrouwe* wendet sich somit gegen die Werte höfischer Minne, die sie im üblichen Minnekontext verkörpert. Dies zeigt sich gerade auch in der Bewertung ihres *lach*-Verhaltens: Während es normalerweise als Anlaß und Ziel der Werbung gepriesen wird und allein ihr Nicht-*lachen* Zweifel an der Möglichkeit einer Minnebeziehung aufkommen läßt, ruft das *lachen* der *vrouwe* jetzt Trauer hervor. Die *vrouwe* stellt hier die Werte, die sie normalerweise vertritt, selbst in Frage. Ihr *lachen* unterminiert auf diese Weise für einen Moment die Wertewelt des Minnesangs, da diejenige, die das Ziel höfischer *vröide* war, offensichtlich am Leid des Minnenden Vergnügen empfindet. Sie positioniert sich so außerhalb der höfischen Wertewelt und kann daher als Objekt der Werbung eigentlich nicht mehr in Frage kommen.

---

<sup>285</sup> Begriffe wie *spottelachen* o.ä. tauchen in den hier analysierten Liedern des Minnesangs dagegen nicht auf. Es erscheint bemerkenswert, daß das Wort *lachen* einmal zum Inbegriff der positiven Eigenschaften der Minnedame wird, in den hier gezeigten Fällen aber umgekehrt die Grausamkeit der Umworbenen zu kennzeichnen scheint. Die Abwandlung der *lach*-Motivik wird hierdurch verdeutlicht.

Dennoch erfolgt in keinem der Lieder, in denen das spöttische *lachen* der Minnedame beklagt wird, eine konsequente Dienstabsage. So ruft es an keiner Stelle die Verzweiflung hervor, die ihr Nicht-*lachen* auslöst: Wird im Anschluß daran Minneklage und Verzweiflung des Sänger-Ichs verschiedentlich geschildert,<sup>286</sup> so folgt auf das spöttische *lachen* der Dame noch immer die Bitte um Freundlichkeit, selbst im Lied 28 Walthers, das das spöttische Verhalten der Dame zuvor so vehement verurteilt wie keines der anderen:<sup>287</sup> "*Scheident, frowe, mich von sorgen! / liebet mir die zît! / oder ich muoz an fröiden borgen. / daz ir saelic sît! / Muget ir umbe sehen? / sich fröit al diu werlt gemeine. / möhte mir von iu ein kleine / fröidelîn geschehen?*" (Walther, Lied 28, VI). Eine Begründung hierfür findet sich im ambivalenten Charakter des *lachens*, das im Rahmen des dritten Grundmusters auch als 'Lächeln' übersetzt werden kann.<sup>288</sup> Lächelt die Dame auch spöttisch, so lächelt sie doch immerhin. Auch diese Form des *lachens* steigert offenbar ihre Schönheit und Anziehungskraft, wie sich beispielsweise in dem Lied XVI Heinrichs von Morungen zeigt: "*Ich weiz vil wol, daz si lachet / swenne ich vor ir stân und enweiz, wer ich bin. / sâ zehant bin ich gewachet, / swenne ir schoene nimt mir sô gar mînen sin.*" (MF, Heinrich von Morungen, Lied XVI, 2,1-4). Aus der reinen Fähigkeit der Dame, *lachen* zu können, begründet sich somit die Bitte des Minnenden um Freundlichkeit, der auch zunächst an seinem Dienst trotz ihres spöttischen Lächelns festhält.

#### 4.4.2 Die Darstellung des dritten Grundmusters des *lachens* im Minnesang

Das spöttische Lachen der Dame wird in den Liedern, in denen es erscheint, in so unterschiedliche situative Kontexte eingebettet, daß es

---

<sup>286</sup> Siehe dazu Kap. 4.4.3.

<sup>287</sup> Vgl. Walther, Lied 28, IV, 1-4.

<sup>288</sup> Vgl. zur Ambivalenz des Lächelns die Ausführungen Plessners. Siehe dazu Kap. 2.2.

nur eingeschränkt möglich ist, generalisierende Aussagen über seine Bedeutung zu machen. Seine Beschreibung jedoch erfolgt in den Liedern in ähnlicher Weise.

Während das freundlich-entgegenkommende *lachen* der *vrouwe* vielfach als *güetlîch* oder *minneclîch* bezeichnet wird,<sup>289</sup> steht das spöttische Verlachen nicht in Verbindung mit Adjektiven, die es näher beschreiben. Statt dessen wird es in direkten Kontrast mit dem Leid des Minnenden gestellt, wie schon in den o.g. Beispielen deutlich wird. Diese Kontrastierung von Leid auf der einen und Amüsement auf der anderen Seite reicht aus, um die Negativität einer solchen Verhaltensweise deutlich zu machen, zumal verschiedentlich betont wird, daß der Minnende nicht nur einmal unter dem Spott der Dame zu leiden hatte: "*si hat vil gilacht*" (SM, Johannes Hadlaub, Lied XXI, 3,7). Gleichzeitig ermöglicht diese Darstellung aber auch, den Reiz, der offenbar noch immer von einer *lachenden vrouwe* ausgeht, weiterhin anzudeuten. So wird die Dame auch dann, wenn sie über den Minnenden *lacht*, noch als "*schoene*",<sup>290</sup> "*wunneklîch*"<sup>291</sup> und sogar als "*reine*"<sup>292</sup> und "*saelig*"<sup>293</sup> gepriesen. Die einzige Ausnahme bildet hier Walthers Lied 28, in dem sich der Protagonist gegen eine solche Form weiblichen Verhaltens zur Wehr setzt und die Dame folglich als "*ungenaedic wîp*" (Walther, Lied 28, V, 4) bezeichnet.

Lassen sich über die Beschreibung des spöttischen Lachens der Minnedame noch generelle Aussagen machen, so unterscheidet sich die Reaktion des Minnenden - ist es auch immer die der Klage - aus verschiedenen Gründen. Zum einen erscheint dieses Grundmuster des *lachens* in den Liedern von Dichtern unterschiedlicher Epochen des Minnesangs: bei Morungen als einem Vertreter der "klassischen Hohen Min-

---

<sup>289</sup> Siehe zur Beschreibung des freundlichen *lachens* der Minnedame Kap. 4.2.1.

<sup>290</sup> Vgl. MF, Heinrich von Morungen, Lied XVI,2,4.

<sup>291</sup> Vgl. SM, Johannes Hablaub, Lied XXI,3,10.

<sup>292</sup> Vgl. SM, Kraft von Toggenburg, Lied I,2,7.

<sup>293</sup> Vgl. ebd.

ne", bei Walther, der eine veränderte Minnekonzeption ausbildet, und bei Toggenburg und Hadlaub als Vertretern des späten Minnesangs. Die unterschiedlichen Minnekonzeptionen der Epochen dieser Lyrik schlagen sich insbesondere beim Vergleich der Lieder Morungens und Walthers in den verschiedenen Reaktionen der Protagonisten nieder. Zum anderen wird dieses Grundmuster des *lachs* von den Dichtern jeweils in einen anderen situativen Kontext eingebettet, der im Lied angedeutet wird.

Bei Morungen, bei dem die spöttisch lachende *vrouwe* zum ersten Mal faßbar wird, findet sich noch das uneingeschränkt positive Bild der Minnedame, das auch nicht durch ihr abweisendes Verhalten zerstört werden kann.<sup>294</sup> Das ursprüngliche Fehlverhalten liegt hier offenbar beim Minnenden, so daß das spöttische *lachen* der Dame in gewisser Weise seine Berechtigung zu erhalten scheint. Das Lied beschreibt die Situation des Verstummens vor der Dame, einen üblichen Topos des Minnesangs,<sup>295</sup> der hier zum Hauptthema des Liedes wird. Das *lachen* der *vrouwe* sanktioniert die wiederholt auftretende Sprachlosigkeit des Minnenden bei ihrem Anblick, die ihr offenbar unpassend erscheint, wodurch dieser jedoch nun völlig in die Sprachlosigkeit und Verzweiflung getrieben wird, steigert doch ihr Lächeln auch jetzt noch ihre Schönheit, die wiederum seine Sprachlosigkeit verursacht: "*Ich weiz vil wol, daz si lachet / swenne ich vor ir stân und enweiz, wer ich bin. / sâ zehant bin ich gewachtet / swenne ir schoene nimt mir sô gar mînen sin.*" (MF, Heinrich von Morungen, Lied XVI, 2, 1-4). Durch das spöttische *lachen* der Dame werden hier also die Symptome der Minnekrankheit noch verstärkt, gleichzeitig bittet der Werbende aber auch mit den Gebärden, über die er noch verfügen kann, um Gnade. Die ausgeprägte Gestik, die auch in der Aufführungssituation die gesungenen

---

<sup>294</sup> Vgl. zur Veränderung des Bildes der Minnedame bei Walther Kap. 4.1.

<sup>295</sup> Vgl. dazu Wallmann (1985). Vgl. zu Morungen S. 73-90.

Worte eindrucksvoll unterstützen konnte,<sup>296</sup> verleiht seiner Bitte besonderen Nachdruck, zumal das Lied zusätzlich auf den Fußfall hinweist: "*unde valle vür sî und nîge ûf ir vuoz*" (ebd., 3,7). Diese Gebärde, die "zur konventionellen 'Sprache' des Bittenden"<sup>297</sup> bei Hofe gehört,<sup>298</sup> verweist wiederum darauf, daß die Position der Minnedame in den Liedern ähnlich wie die eines realen Herrschers der Zeit dargestellt wird. "Mit Fußfällen, tränenreichen Selbstbezeichnungen und manchmal auch Fußküssen erbat man Verzeihung, häufig geschah dies im Rahmen des Rituals der Deditio."<sup>299</sup> Gleichzeitig erinnert aber auch ebendieses Gebaren, das bei Morungen durch das demonstrative Verweisen auf das verwundete Herz des Minnenden verstärkt wird,<sup>300</sup> daran, daß es auf Dauer nicht bei dem abweisenden Verhalten der Umworbenen bleiben darf, folgt doch auf den Fußfall üblicherweise Verzeihung und Hulderweis: "Der Kontrahent, der Sieger, ließ sich rühren, hob den am Boden Liegenden auf, küßte ihn und verzieh ihm."<sup>301</sup> Die Minnedame wird bei Morungen durch das Verlachen des Sänger-Ichs also noch nicht unglaubwürdig; dennoch verweist das Lied aber implizit auf ihre Verpflichtung, dem um Gnade und Huld Bittenden diese auch zu gewähren.<sup>302</sup>

---

<sup>296</sup> Vgl. zur möglichen Gestik, die bei der Aufführung von Minnesang die Aussage der Lieder unterstützen und bekräftigen konnte, auch Fisher (1997), der auch auf das genannte Lied Morungens verweist (S. 270-271).

<sup>297</sup> Althoff (1997d), S. 268.

<sup>298</sup> Siehe in diesem Zusammenhang die Ausführungen zu Althoff in Kap. 3.2.

<sup>299</sup> Althoff (1997d), S. 269.

<sup>300</sup> MF, Heinrich von Morungen, Lied XVI,3,6: "*als erzeige ich ir mîn wundez herze*".

<sup>301</sup> Althoff (1997d), S. 269.

<sup>302</sup> Gerade bei der Verwendung der Gebärde des Fußfalls zeigt sich die Veränderung der Minnekonzeption nach Morungen. Stellt dieser das abweisende Verhalten der Dame noch als berechtigt und sinnvoll dar, so ändert sich dies, wie bereits erwähnt, bei Walther und nachfolgend auch bei Neifen und Winterstetten. Bittet also der Minnende in dem Lied Morungens durch seinen Fußfall um das Erbarmen der Dame, so stellt das Lied VI Winterstettens (KLD) die Bedingung, daß erst die Dame dem Minnenden ihre Freundlichkeit, nämlich "*lacheliche ir gruoz*" (5,5) zu zeigen habe, damit sich dieser im

Völlig anders stellt sich nun die Situation bei Walther dar. Ist die Dame hier nicht mehr selbstverständlich gut, so wird nun auch ihr spöttisches *lachen*, das darauf hinweist, daß der Dame der *schaden* des Sänger-Ichs eher komisch erscheint, entsprechend gescholten:<sup>303</sup> "*Rôter munt, wie dû dich swachest! / lâ dîn lachen sîn. / schâm dich, daz dû mich an lachest / nâch dem schâden mîn. / Ist daz wol getân? / owê sô verlornere stunde / sol von minnelîchem munde / solhe unminne ergân!*" (Walther, Lied 28, IV). Die Argumentationsstruktur des Liedes ist hier ähnlich aufgebaut wie die des o.g. Liedes Ulrichs von Winterstetten:<sup>304</sup> Es verweist mehrfach auf die Fähigkeit der Dame, Freude zu schenken, und leitet daraus ihre Verpflichtung ab, diese auch zu zeigen. Verdeutlicht wird dies, indem die potentielle Befähigung der Umworbenen zur Minnedame, die sich aus ihrer körperlichen Schönheit - ihrem "*minneklîchen munde*" - und ihrem Reichtum an Gnade erschließen läßt, ihrer hier dargestellten Unfreundlichkeit, ihrer "*unminne*" gegenübergestellt wird, was die Schelte des Sänger-Ichs begründet: "*Ir sît doch genâden rîche: / tuot ir ungenaediclîche / sô sint ir niht guot.*" (ebd., V,6-8). Das spöttische *lachen* der Dame wird hier also nicht allein gescholten, sondern gleichzeitig wird die Dame auf ihre Verpflichtung

---

Anschluß daran durch seinen Fußfall unterwerfe: "*zehant sô wirt mir sorge buoz / und nîge ir nider unz ûf den fuoz*" (5,6-7).

<sup>303</sup> Anders Kremer (1961), S. 99. Das spöttische *lachen* einer Dame findet sich in zwei Liedern Walthers, steht aber in einem Fall nicht im üblichen Minnekontext der Werbung, handelt es sich hier doch um das Lachen der Negativfigur der 'Frau Welt'. Ein Sänger-Ich beklagt hier die Undankbarkeit dieser Dame, für die er Leib und Seelenheil aufs Spiel gesetzt habe und die ihn dennoch um seinen Lohn betrogen habe: "*nû bin ich alt und hâst mit mir dîn gumpelspil. / und zürne ich daz, sô lachest dû*" (Walther, Lied 43, III, 7-8). Das *lachen* der Dame ist hier offensichtlich Ausdruck der Schadenfreude, der sie nicht allein als spöttisch, sondern darüber hinaus als unmoralisch kennzeichnet. Entsprechend ist hier die Reaktion des Sänger-Ichs, der hier nicht nur schilt, sondern der Herrin die Konsequenzen ihres *lachens*, die Höllenstrafe, vor Augen führt: "*Lache uns eine wîle noch, / dîn jâmertac wil schiere komen / und nimet dir, daz dû und hast genomen / und brennet dich darumbe ideoch.*" (Ebd., 9-12). Vgl. zum Topos der 'Frau Welt': Stammler (1959).

<sup>304</sup> Siehe Kap. 4.3.3.

zur Freundlichkeit explizit hingewiesen. Auch hier bildet aber das spöttische Verhalten der Dame keinen Grund zur Dienstabsage, wie in der letzten Strophe deutlich wird, die die Schelte der vorangehenden Strophen spielerisch abmildert: "*sich fröit al diu welt gemeine / möhte mir von iu ein kleine / fröidelîn geschehen?*" (ebd., VI,6-8).

Die Verurteilung des abweisenden Verhaltens der Dame bei Walther läßt vermuten, daß auch und gerade der spätere Minnesang diese Verhaltensweise mit Schelte und möglicherweise auch mit Dienstabsage beantwortet, da sich beispielsweise bei Ulrich von Winterstetten die Dienst-Lohn-Thematik noch radikalisiert.<sup>305</sup> Keines der Lieder der zwei Schweizer Minnesänger, bei denen das spöttische *lachen* der *vrouwe* nach Walther auftritt<sup>306</sup>, schildert es jedoch so wie das o.g. Lied Walthers. Bei Hadlaub begründet sich dies aus der Situation, in der die Dame *lacht*: Lacht die Dame im Lied Walthers den Minnenden direkt an, so beobachtet hier das Sänger-Ich die Umworbene, wie sie sich in reiner Frauengesellschaft bewegt: "*Es ist ein ougenwunne hort / sô man schoene frowen sâment / in dien boumgarten sicht gân*" (SM, Johannes Hadlaub, Lied XXI, 2, 1-3). Der Anblick der Damen und ihre Fröhlichkeit schenken auch den sie beobachtenden Männern Freude: "*Man siht dô an in / so lôs gibaerde, daz der manne sin / wirt froelich gar*" (ebd., 2, 7-9). Im Kontrast dazu schenken die Beobachtungen des Minnenden ihm nur Trauer: "*Sî hat vil gilacht / mîns herzen siuften; des nam ich danne acht / und tet mir wê*" (ebd., 3, 7-9). Da es sich hier aber nicht um ein direktes Auslachen handelt, läßt die Schönheit der Dame den Minnenden dennoch an seinem Dienst festhalten: "*sîs so wunnenklîch gemacht, / daz si wont mir in dem muote, / diu vil guote, swiez ergê*" (ebd., 10-12). Auch in dieser demonstrativ geäußerten Dienstbereitschaft liegt jedoch die Begründung dafür, daß der Minnende letztlich

---

<sup>305</sup> Siehe dazu ebda.

<sup>306</sup> Das spöttische *lachen* der *vrouwe* erscheint nach Walther in Johannes Hadlaubs Lied XXI und im Lied I des Grafen Kraft von Toggenburg. Das Lied Toggenburgs wird im folgenden Kapitel analysiert.

berechtigt ist, die Gnade der Dame zu empfangen.

Das dritte Grundmuster des *lachens* erscheint im Minnesang also stets als spottendes *lachen* der Minnedame über den Werbenden bzw. die höfischen Werte, die dieser vertritt. Es ist hier immer Zeichen der Distanz und der fehlenden Kontaktbereitschaft der Dame. Dadurch, daß es stets zum Leid des Minnenden in Kontrast gestellt ist, wird es zum Zeichen dafür, daß die Einschätzung der Minnesituation von Werbendem und Umworbener nicht übereinstimmen. Wenn dieses Grundmuster des *lachens* in den Liedern auch in unterschiedlicher Weise eingesetzt wird, so läßt sich doch festhalten, daß es, obwohl es durch seine Negativität beim Werbenden Trauer auslöst, doch als *lachen* noch immer die Schönheit der Dame und somit ihre Attraktivität für den Minnenden steigert. Die Hoffnung darauf, daß die Dame, die in der Lage ist, zu *lachen*, auch das "richtige" *lachen* zeigen und Freude schenken wird, läßt den Werbenden somit an seinem Dienst festhalten.

#### 4.4.3 Lied 1 des Grafen Kraft von Toggenburg - Modellanalyse

1 *Hât ieman ze freuden muot,  
der sol kêren ze der grüenen linden:*

*Ir wol blüenden sumerbluot  
mac man dâ bî loubeschatten vinden.*

*Daz liebt cleiner vogelîn schal  
(...) unde singet.  
dâvon sendes herzen muot  
ûf als diu wolken hôhe swinget.*

2 *Ûf der heide ist bluomen vil:  
dem der meie sorge mac geringen,*

*Der vindet maniger froede spil.  
wolde eht mich so sende leit niht twingen,*



*Ich waere hôhes muotes rîch  
mit freuden freudebaere,  
wolde ein reine, saelig wîp  
niht so vil gelachen mîner swaere.*

3 *Lache, ein rôsevarwer munt,  
sô daz mir dîn lachen nienen swache*

*Mîne froede - und mich gesunt,  
daz daz noch dîn gütlich lachen mache!*

*Der meie und al der bluomen schîn  
kônden mînem muote  
also vil niht froede geben  
sô dîn lachen, meines dûz in guote.*

4 *Bluomen, loup, klê, berge und tal  
und des meien sumersüeziu wunne,*

*Diu sint gegen den rôsen val,  
sô mîn vrowe treit. diu liehte sunne*

*Erlöschet in den ougen mîn,  
swanne ich den rôsen schouwe  
der blüet ûz einem mündel rôt  
sam die rôsen ûz des meien towe.*

5 *Swer da rôsen ie gebrach,  
der mag wol in hôhgemüete lôsen.*

*Swas ich rôsen ie gesach,  
dâ gesach ich nie so lôsen rôsen.*

*Swaz man der brichet in dem tal-,  
da sî die schoene machet,  
sâ zehant ir rôter munt  
einem tûsendstunt so schoenen lachet.*

Unter den Liedern des Schweizer Minnesängers Kraft von Toggenburg hat das erste die meiste Beachtung gefunden.<sup>307</sup> Seien die Lieder dieses Dichters auch "sprachlich etwas blaß"<sup>308</sup>, so Schweikle, so sei Toggenburgs Lied 1 doch immerhin noch "das farbigste".<sup>309</sup> Besonderes Interesse findet die Schönheitsbeschreibung der Dame in der dritten bis fünften Strophe, in denen die Reize der Umworbenen, insbesondere die ihres roten Mundes, mit blühenden Rosen verglichen werden - eine Motivverwendung, die Toggenburg als Nachfolger Neifens kennzeichnet, bei ihm aber noch Erweiterung findet.<sup>310</sup>

Für die vorliegende Untersuchung ist entscheidend, daß hier dem *lachen* der *vrouwe*, das dem dritten Grundmuster zuzuordnen ist, das positiv besetzte *lachen* des ersten Grundmusters gegenübergestellt wird. Das Wort *lachen*, das hier insgesamt sechsmal auftaucht, erweist

---

<sup>307</sup> Wie die meisten anderen Schweizer Minnesänger, so hat auch Toggenburg in der Forschung kaum Beachtung gefunden. Kurze Ausführungen zu diesem Dichter finden sich bei Singer (1930), S. 148, Meyer (1894), S. 410 f., Bartsch (1964), S. LI-LXI, de Boor (1967), S. 311-312, Schweikle (1985b) und Bolduan (1982), die Steinmar u.a. mit Kraft von Toggenburg vergleicht. Eine relativ ausführliche Einführung in die Lieder Toggenburgs bietet Renk (1974).

<sup>308</sup> Schweikle (1985b), Sp. 332.

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Samuel Singer sieht im Bild der rosenlachenden Dame ein Märchenmotiv aus dem Orient, das die Lieder Krafts zum Lobpreis der Dame aufgreifen. Singer (1936), Sp. 936-937. Vgl. dazu außerdem Singer (1930), S. 148. Er verweist auch auf die Motivik des 'Rosenlachens', die in Heinrichs von Neustadt 'Apollonius' noch Erweiterung finde. Die Vergleichbarkeit der Textstellen ist jedoch m.E. dadurch eingeschränkt, daß im 'Apollonius' ein Mann *lacht*, während es sich bei Toggenburg um das - schon bei seinen Vorgängern verschiedentlich auftretende - Motiv des *lachens* der *vrouwe* handelt. Zudem beachtet Singer nicht, daß das Rosenmotiv auch bei Neifen einen Teil des Frauenpreises ausmacht, dessen Übernahme durch Toggenburg schon aufgrund verschiedener weiterer Parallelen im Gesamtwerk beider Dichter wahrscheinlicher erscheint. Vgl. dazu auch de Boor (1967), S. 312: "[...] Neifens 'rotem Mund' vermag er im Lied 1 einen neuen Reiz abzugewinnen [...]". Schweikle (1985b), Sp. 332, verweist im Zusammenhang mit Toggenburgs Lied 1 auch auf den inhaltlichen Bezug zum o.g. Lied Walthers und zum Lied III Gottfrieds von Neifen (KLD), in dem die Aufforderung an die Dame, zu *lachen* gehäuft auftritt. Siehe zum erbetenen *lachen* der *vrouwe* bei Neifen aber auch Kap. 4.2.4.1.

sich als eines der Leitworte dieses Liedes, da das *lachen* der *vrouwe* sowohl Anlaß zur Klage gibt als auch als freundliches *lachen* erbeten wird und schließlich mit dem Höhepunkt des Frauenpreises den Abschluß des Liedes bildet. Toggenburg setzt also nahezu die gesamte Bedeutungsspannbreite der *lach*-Motivik ein: Neben dem spöttischen *lachen* der *vrouwe* wird auch das gepriesene und das erbetene *lachen* genannt. Dieses Lied ist jedoch das einzige dieses Autors, in dem das *lachen* der *vrouwe* belegt ist.<sup>311</sup>

Das Lied beginnt mit einem Frühlingseingang,<sup>312</sup> der in die erotische Thematik des Liedes einführt. Es entwirft das Bild eines *locus amoenus*,<sup>313</sup> an dem die Linde, die selbst schon den Ort geselliger und auch erotischer Zusammenkunft markiert, Schatten spendet und die Vögel singen, was allen Herzen<sup>314</sup> Freude bereitet. Dieses Bild wird in der folgenden Strophe durch die Beschreibung von Blumen fortgesetzt, erweitert und nun auf die Situation des Minnenden bezogen.<sup>315</sup> Auch dieser erklärt seine Bereitschaft, die der Jahreszeit angemessene freudige Stimmung zu zeigen, benennt aber gleichzeitig den Grund, der ihn daran hindert: "*wolde ein reine, saelig wib / niht so vil gelachen mîner swaere.*" (ebd., 2, 7-8). Schon an dieser Stelle wird die Bedeutung der Dame im Vergleich mit der Natur hervorgehoben: Kann die Schönheit des Frühlings auch Freude schenken, so ist das Verhalten der Minnedame doch ungleich wichtiger. Da diese der "*swaere*" des Werbenden offenbar keine Bedeutung beimißt, muß er in seiner trauernden, klag-

---

<sup>311</sup> Außer in Toggenburgs Lied I erscheint das Wort *lachen* nur in Lied V, das betont, daß die Schönheit der Dame Freude schenken könne: "*sî kan machen / trûrig herze lachen, / grozze sorge swachen: / des muoz man ir jehen!*" (3,5-8).

<sup>312</sup> Zum Natureingang vgl. die in Kap. 4.2.3.2 genannte Literatur. Renk (1974), S. 211-212, geht kurz auf den Natureingang bei Toggenburg ein

<sup>313</sup> Vgl. zum Topos des *locus amoenus* Curtius (1975).

<sup>314</sup> Siehe zur Herzmotivik Kap. 4.2.3.2.

<sup>315</sup> Renk betont in diesem Zusammenhang die Rahmung von Toggenburgs Lied I durch die Leitbegriffe Freud und Leid, die schon im Natureingang auftreten. Vgl. Renk (1974), S. 214.

den Stimmung verbleiben, auch wenn er sich so von der ihn umgebenden freudigen Stimmung abgrenzt.

Scheinbar inkonsequent beginnt die dritte Strophe: Wurde zuvor noch das spöttische *lachen* der Dame beklagt, so wird diese jetzt gleich mehrfach zum *lachen* aufgefordert. Der Minnende bittet um entgegengesetztes Verhalten zu dem, das die *vrouwe* bisher gezeigt hat. Durch ihre verächtliche Reaktion auf die Klage des Sänger-Ichs hat die Umworbene immerhin gezeigt, daß sie in der Lage ist, zu *lachen*. Diese unkorrekte Art des *lachens* wird nun dem "richtigen" *lachen* der *vrouwe* gegenübergestellt: Nicht verlachen solle sie ihn, so daß davon seine Freude vergehe; vielmehr solle sie ihm *güetlich lachen*.<sup>316</sup> Diese Form des *lachens* könne ihm noch mehr Freude bereiten, als die Schönheit der Natur es je vermöchte.<sup>317</sup> Hier findet sich eine explizite Korrektur des Verhaltens der Minnedame mit Bezug auf die Spielregeln des *lachens*: Während das freundliche *lachen* der *vrouwe* für sie als Zei-

---

<sup>316</sup> Renk (1974) unterstreicht die Bedeutung der *güete*-Konzeption im Werk Toggenburgs, die für sie allerdings noch Teil eines durchweg positiven *vrouwe*-Bildes zu sein scheint: "Ein weiteres, für Kraft typisches Motiv ist die Vorstellung von *guot*, *güete*, die mit seinem Minnebegriff eng zusammenhängt. So wie bei Hadloub das Heil, die Gnade, der Trost, so sind für Kraft das *guot* und die *güete* ein zentrales Thema. Diese beiden machen das Unmögliche möglich: die Gegenseitigkeit der Minne." S. 213.

<sup>317</sup> Auch Renk (1974) verweist auf das *lachen* der *vrouwe* als Anlaß von Freude und Leid (vgl. S. 215). Sie schreibt über den Frauenpreis bei Toggenburg, der "[...] ein wichtiges Element seines Kanons [...]" ausmache (S. 212): "Auch im Frauenpreis orientiert er sich fast ausschließlich an Neifen, an den optischen Reizen des roten Mundes, der Rose des Mundes, der Rose, die die Dame selbst ist [...]" (ebd.). Ihr Gedanke, daß die "Motive der Attraktion und Werbung [...] vor allem im akustischen Bereich in den Frauenpreis [...]" (S. 213) übergangen, ist dagegen m.E. nicht nachvollziehbar, da Renk hier in erster Linie das *lachen* der *vrouwe* als akustischen Reiz nennt. Da das Wort *lachen* hier aber mit "lächeln" zu übersetzen ist, und der physische Vorgang des Lächelns sich lautlos vollzieht, kann tatsächlich nur das spöttische Lachen der Dame als hörbar vorgestellt werden, das nun wiederum nicht Anlaß zum Frauenpreis, sondern in erster Linie Grund zur Klage bietet. Auch sonst wird das *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, nicht als akustischer, sondern als optischer Reiz gekennzeichnet, steht es doch zum einen in Verbindung mit dem roten Mund der Dame und erhöht sich sein Reiz zum anderen noch durch ihren Blickkontakt. Siehe dazu auch Kap. 4.2.

chen freundlichen Entgegenkommens verpflichtend ist, wie die erste Spielregel ausdrückt, gefährdet die Umworbene ihren Wert als Minnedame, wenn sie über das Sängers-Ich *lacht*, das die höfischen Werte vertritt - hier liegt ein Verstoß gegen die fünfte Spielregel des *lachs* vor.

Die vierte Strophe führt den Vergleich der freudenstiftenden Macht der Natur mit der der Frau noch weiter aus, indem sie Naturschönheit und Frauenschönheit miteinander vergleicht. In diesem Zusammenhang verändert und verstärkt sie die schon bei Neifen übliche Rosenmetaphorik.<sup>318</sup> Vergleicht Gottfried von Neifen den roten Mund seiner Dame mit der Schönheit dieser Blüten,<sup>319</sup> so übertrifft die Schönheit der Dame im Lied Toggenburgs diese noch. Die Reize des Frühlings und "*des meien sumersüeziu wunne*" (4,2) selbst, so die Strophe, verblassten neben den Rosen der Schönheit, die die Dame trage. In der Gegenüberstellung Natur - *vrouwe* wird es auf diese Weise möglich, den Schönheitspreis der Dame in ungewöhnlicher Weise zu übersteigern, überstrahlt die Schönheit ihres roten Mundes doch sogar die Sonne selbst. Das Bild des Mundes der Frau als Rose nun wird in der fünften Strophe noch weitergeführt und argumentativ funktionalisiert, ist hier doch nicht mehr allein von den Rosen die Rede, sondern gleichzeitig auch vom Rosenbrechen, einem im Minnesang üblichen Bild für den Liebesvollzug.<sup>320</sup> Die Strophe knüpft so an die schon in der ersten Strophe angedeutete erotische Motivik an. Wer in der Natur Rosen breche, so das Sängers-Ich, der könne schon fröhlich sein. Keine Rose aber sei so schön wie die der Dame selbst, die tausendmal so schöne Rosen *lachen* könne wie die, die sich in der Natur fänden.

Die Bedeutung von Natur-, *lach*- und Schönheitsmotivik wird in diesem Lied schon formal durch das Klangspiel mit den Assonanzen

---

<sup>318</sup> Siehe zum Motiv des *lachenden* roten Mundes bei Neifen Kap. 4.2.4.2.

<sup>319</sup> Vgl. z.B. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XIII,5,5-8: "*dîn vil rôsevarwer munt / sô der lieplîch wolde lachen / sam der rôse in touwen blüete*".

<sup>320</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.1.

*lachen - swache*<sup>321</sup> und *lachen - mache*<sup>322</sup> bzw. durch den Reim *rôsen - lôsen*<sup>323</sup> hervorgehoben. Die argumentative Struktur des Liedes ist durch den Übergang und die wechselseitige Verknüpfung dieser Motive klar gegliedert.<sup>324</sup> Die ersten drei Strophen, die Natur- und *lachen*-Motivik verbinden, bilden einen thematischen Block, indem sie zunächst in die Situation einführen - der allgemeinen Freude über die Schönheit der Natur steht das Trauern des Sänger-Ichs gegenüber, das von der Dame verlacht wird - und anschließend die Bitte um entgegenkommendes Verhalten, um freundliches *lachen*, vorbringen. Die vierte und fünfte Strophe, in denen die Verbindung von Natur- und Schönheitsmotivik dominant erscheint, begründen nun diese Bitte, indem sie den argumentativen Dreischritt vollziehen, der auch in verschiedenen anderen Liedern auftritt.<sup>325</sup> Auch hier ist der Argumentationsgang klar nachvollziehbar: Die Natur ist schön und bringt Freude (*praemissa maior*). Die Schönheit der Dame aber übertrifft die der Natur um ein Vielfaches (*praemissa minor*). Aus diesem Grund kann die Dame dem Minnenden ein Tausendfaches der Freude schenken, die er durch die Natur erfahren könnte (*conclusio*). Der letzte Vers der fünften Strophe knüpft wieder an den ersten Teil des Liedes an, indem er die *lachen*-Motivik aufgreift und mit der Schönheits- und Liebesthematik verbindet: Das *lachen* der Rosen, die man in der Natur brechen kann, ist nicht so schön wie das der Dame. Auf diese Weise setzt das Lied die *lachen*-

---

<sup>321</sup> Vgl. KLD, Kraft von Toggenburg, Lied I,3,2: "*sô daz mir dîn lachen nienen swache*".

<sup>322</sup> Vgl. ebd., 3,4: "*daz daz noch dîn gütlich lachen mache!*".

<sup>323</sup> Vgl. ebd., 5,1-4: "*Swer da rôsen ie gebrach, / der mag wol in hôhgemüete lôsen. / Swaz ich rôsen ie gesach / dâ gesach ich nie so lôsen rôsen.*"

<sup>324</sup> Renk (1974) bemerkt zur Motivik bei Toggenburg: "Die klare Begrifflichkeit Krafts ist eine Voraussetzung für seine Technik der Begriffswiederholung. Er begnügt sich nicht damit, Motive anzusprechen, jedes Lied wiederholt sie mehrfach. Vorzugsweise werden sie in der gleichen Form und Formulierung, ja womöglich alliterierend wiedergegeben. [...] Lied 1 bringt neben den Rahmenbegriffen der Freude und des Leids das Lachen, den Mund, die Rose, die immer wieder abgewandelt werden." S. 216.

<sup>325</sup> Siehe dazu vor allem Kap. 4.2.3.2.

Motivik über Natur- und Schönheitsmotivik mit dem Gedanken der Liebeserfüllung in Verbindung. Am Ende des Liedes erscheint nicht die explizite Formulierung einer Bitte, sondern vielmehr die einer Tatsache. Dadurch aber, daß das freundliche *lachen*, um das die Umworbene zunächst gebeten wird, hier als Fähigkeit der Dame gepriesen wird, verleiht der Lobpreis dem freundlich-entgegenkommenden *lachen* der *vrouwe* auch hier einen normativen und somit regelhaften Charakter.

## 4.5 Das *lach*-Verhalten männlicher Protagonisten im Minnesang

### 4.5.1 Zur Abhängigkeit männlichen *lach*-Verhaltens von dem Verhalten der *vrouwe*

Als höfisch Werbender steht das Sänger-Ich nicht allein im Dienst der Dame, sondern gleichzeitig auch in dem der Hofgesellschaft mit ihren Wert- und Verhaltensvorstellungen, der es durch seine Lieder *vröude* schenken soll.<sup>326</sup> Sein *lachen* bezieht sich, wenn auch in den meisten Fällen,<sup>327</sup> so doch nicht immer auf das Verhalten der Dame, sondern kennzeichnet das Sänger-Ich verschiedentlich auch als Mitglied der Hofgesellschaft, ohne daß die Figur der *vrouwe* hier in der Vordergrund tritt.<sup>328</sup> Zwar sollen im folgenden in erster Linie die Belegstellen Berücksichtigung finden, in denen sich das *lach*-Verhalten des Minnenden auf die Umworbene bezieht, dabei ist aber auch das des Mitgliedes der Hofgesellschaft von Bedeutung. Im *lach*-Verhalten des Minnenden zeigen sich zwei Grundmuster des *lachs*: Frohes *lachen*, das dem ersten Grundmuster entspricht und Ausdruck des Jubels im Plessner-

---

<sup>326</sup> Siehe dazu auch schon Kap. 4.2.1.

<sup>327</sup> 25 Belege des *lachs* von Minnenden stehen in direktem Bezug zu dem Verhalten der Dame. Siehe dazu Anhang 1.3.

<sup>328</sup> 8 Belege kennzeichnen das Sänger-Ich als Mitglied der Hofgesellschaft, ohne daß dabei die Dame direkt erscheint. Siehe dazu Anhang 1.3.

schen Sinne<sup>329</sup> ist, und Nicht-*lachen*, in diesem Falle die Unfähigkeit zu *lachen*, da äußere Umstände dies unmöglich machen.<sup>330</sup> Als Freudenbekundung des Minnenden preist das *lachen* des Sänger-Ichs, das dem ersten Grundmuster entspricht, freundliches Verhalten oder die Schönheit der *vrouwe*,<sup>331</sup> es kann aber auch zum Teil einer Bitte werden, wie in einem Lied Walthers: \*\*\*"frowe, dû solt machen / mich und manegen vrô, / daz wir dich an lachen" (Walther, Lied 112, 5-8).<sup>332</sup>

Die Aussagen über das *lachen* des Minnenden sind jedoch nicht allein die eines Sänger-Ichs über sich selbst, sondern verschiedentlich auch

---

<sup>329</sup> Siehe zum Begriff des Jubels bei Plessner Kap. 2.2.

<sup>330</sup> Im Hinblick auf die relativ zahlreichen Belege des *lachens* männlicher Protagonisten in der Epik, das den Charakteristika des dritten Grundmusters entspricht, mag es erstaunlich erscheinen, daß diese Form männlichen *lach*-Verhaltens im Minnesang nicht erscheint. Dies läßt sich jedoch aus der hier bestehenden Werbungssituation erklären, in der der Minnende seine starke emotionale Involviertheit zum Ausdruck bringt, während das "lachen über" stets eine gewisse innere Distanz zum Belachten voraussetzt. Siehe dazu auch Kap. 2.3. In Walthers Lied 37 setzt sich jedoch das Sänger-Ich gegen ein mögliches *lachen der Hofgesellschaft* zur Wehr, die sich über sein "wünschen und waenen", also über imaginierte Liebeserfüllung, lustig machen könnte: "in ruoche, wer mîn dar umbe lachet." (I, 8). Tatsächlich scheint schon die Vorstellung der Freundlichkeit der Dame den Minnenden glücklich zu machen, was auch in der Wiederaufnahme des Wortes *lachen* im gleichen Vers der folgenden Strophe zum Ausdruck kommt: "sô lachet sie vil minneclîche." (II, 8). Sprach der Werbende zuvor seine Gleichgültigkeit gegen das spöttische *lachen* der Hofgesellschaft aus, so macht ihn jetzt das der Dame schon "von wünschen rîche".

<sup>331</sup> 14 Belege stehen in Zusammenhang mit dem Frauenpreis. Siehe dazu Anhang 1.3. Auch Kremer (1961), S. 108, nennt Minnefreude als einen der häufigsten Anlässe des *lachens*.

<sup>332</sup> 6 Belege verbinden das *lachen* des Sänger-Ichs mit der Bitte um freundliches Verhalten der Dame: KLD, Ulrich von Winterstetten Leich II, Z. 92, KLD, Gottfried von Neifen, XV, 3,8, KLD, der tugendhafte Schreiber, IV, 2,4, 2,10, KLD, Ulrich von Liechtenstein, IV, 3,7, Walther 112, 7. Kremer (1961), S. 111, betrachtet diese Art des *lachens* als befreiendes Lachen: "Ein reines Lachen der Freude ist das Lachen des Minneglücks, das aber mehr Wunsch als Wirklichkeit ist. Der Minnende hofft, daß er eines Tages erhört wird, daß sich die schmerzvolle Spannung des Wartens löst, und im Lachen äußert sich die Befreiung von dem lastenden Druck der Einsamkeit." M.E. steht hier allerdings weniger der Aspekt der Befreiung im Vordergrund, der in den Liedern nicht betont wird, sondern vielmehr der der Freude über - momentane oder länger andauernde - weibliche Freundlichkeit.



Aussagen einer Gruppe oder aber die eines Sänger-Ichs über andere. Stellt sich das Sänger-Ich in der ersten Person Singular selbst als vorbildhaft dar, indem es Freude als Teil seines höfischen Verhaltens kennzeichnet, das ihn zum Minnedienst berechtigt und befähigt, so sind die Aussagen in der "Man"- bzw. "Wir"-Form von größerer Allgemeingültigkeit, wie beispielsweise bei Ulrich von Liechtenstein: \*\*\*"wir suln singen tanzen lachen / durch diu wp" (KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied VII, 2, 1-2). Nicht nur die Dame ist somit zu freundlichem Verhalten verpflichtet, das dem Werben des Minnenden entgegenkommt, sondern auch dieser selbst muß Freude und Freundlichkeit als Reaktion darauf zeigen, die sich in einem *lachen* uern kann. Somit ist er zur Freude ebenso verpflichtet wie sie zu Freude auslsendem Verhalten. In der Erwartungshaltung, die hier dem Mann entgegengebracht wird, wird die andere Seite des Dienst-Lohn-Verhaltisses zum ersten Mal explizit formuliert: Beide an der Werbungssituation Beteiligten müssen sich höfisch verhalten, was sich auch in ihrem *lachen* uern kann. Für den männlichen Protagonisten zeigt sich somit im Rahmen des ersten Grundmusters die erste Spielregel des *lachens*, deren Gültigkeit schon für das *lachen* der *vrouwe* deutlich geworden ist: Wenn B (in diesem Fall die *vrouwe*) sich korrekt verhält, soll A (in diesem Fall der Werbende) freundlich *lachen*, damit höfische Kommunikation entsteht und besteht.

Seine Befähigung zum *lachen* stellt das Sänger-Ich in unterschiedlichen Situationen der Werbung unter Beweis. Meist ist es eine Reaktion auf real vorhandene Güte und Schönheit der Dame und kommt so der Beschreibung einer idealen Minnebeziehung gleich, wie beispielsweise bei Rudolf von Rotenburg: "*ich will singen unde lachen / swanne ich sihe diu mich betwungen hat.*" (KLD, Rudolf von Rotenburg, Lied IX,1,1-2).<sup>333</sup> Die Freundlichkeit der Dame kann sogar die Trauer der

---

<sup>333</sup> Das Lied III des von Trostberg (SM) nutzt diese Form männlichen *lachens*, indem es sie aus der Retrospektive schildert und der gegenwärtigen Trauer des Minnenden kontrastiv gegenüberstellt: "*Ich wande, ich iemer solde lachen, / d ich dich, frowe, lachen sach. /*

sonstigen Welt aufwiegen, wie in einem Lied Ulrichs von Liechtenstein: "*Bî sô grôzem ungelingen / daz diu werlte ist alse unfrô / wil ich lachen unde singen.*" (KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied XIX,1,1-3).<sup>334</sup> Das *lachen* des Minnenden kann aber ebenso eine Reaktion auf eine imaginierte Minnesituation sein, etwa bei Walther, in dessen Lied 51 das Sänger-Ich von Liebeserfüllung träumt, um dann die Seligkeit des Traumes mit der Härte der Realität beim Erwachen zu kontrastieren: "*seht, dô muoste ich von frœiden lachen, / dô ich sô wunneclîche / was in troume rîche / dô taget ez und muose ich wachen.*" (Walther, Lied 51, 4, 5-8). Diese Darstellung beinhaltet meist eine implizite oder im folgenden explizit formulierte Bitte, den Kontrast zwischen Traum und Wirklichkeit verschwinden zu lassen.

Andererseits kann das Sänger-Ich aber auch andere Minnende in Form von Minnedidaxe auf ihre eigene Verpflichtung des *lachens* hinweisen. In regelhafter Weise betont dies z.B. das o.g. Lied VII Ulrichs von Liechtenstein, das zudem darauf verweist, daß der Minnende erst durch Freudigkeit ein Anrecht auf Lohn erhalte: "*dâ mit mac ein man gemacht / daz sîn lîp / wirdet wert, ob er mit triuwen / dienet guoter wîbe gruoz. / swen sîn dienest wil geriuwen, / dem wirt selten kumbers buoz*" (KLD, Ulrich von Liechtenstein Lied VII, 2,3-8).<sup>335</sup> Freudiges Dienen aber, das betont gerade Ulrichs 'Frauendienst',<sup>336</sup> ist dauerhaft nur dann mœglich, wenn auch die Dame sich entsprechend verhält. Das macht das genannte Lied schon zu Anfang deutlich, indem es - ebenfalls in regelhafter Weise, also mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit - ein Freudenprogramm erstellt: "*Von den wîben sol man borgen / hœhen muot*" (ebd., 1,3-4). Auch hier ist also der Gedanke der Wechselseitig-

---

*Mîn muot begunde an frœiden swachen / dô mîn herze mir verjach, / Ez mûeze dîn gevangen sîn.*" (2,1-5).

<sup>334</sup> Auch hier steht der Preis von "*wîbes gûete*" (2,1) aber in Verbindung mit der Bitte um freundliches Verhalten, das nun folgen sollte; auf Frauenpreis folgt Lohnforderung.

<sup>335</sup> Vgl. auch das ausführlicher behandelte Lied des von Toggenburg im folgenden Kapitel.

<sup>336</sup> Siehe dazu schon Kap. 4.2.3.3.

keit von Minne dominant.<sup>337</sup>

Verschiedentlich wird die starke emotionale Involviertheit des Minnenden auch durch die Kombination männlichen *lach*-Verhaltens mit der Herz-Motivik verdeutlicht,<sup>338</sup> die sich hier durch alle Erscheinungsformen des *lachs* zieht. So *lacht* das Herz des Minnenden aufgrund der Güte der Dame,<sup>339</sup> die gar dazu in der Lage ist, Trauer aus allen Herzen zu vertreiben.<sup>340</sup> Die Herzen von Werbendem und Umworbener können auch gemeinsam *lachen*.<sup>341</sup> Ebenso kann das Herz aber dem Minnenden auch die Tragik seiner Situation mitteilen und sich auf diese Weise in Kontrast zum vorausgehenden *lachen* des Minnenden stellen.<sup>342</sup>

---

<sup>337</sup> Auch in Ulrichs 'Frauenbuch' wird die gegenseitige Verpflichtung von Mann und *vrouwe* zu freudestiftendem Verhalten betont. Siehe dazu Kap. 5.4.1.5.

<sup>338</sup> Siehe zur Herzmotivik Kap. 4.2.3.2.

<sup>339</sup> Vgl. schon MF, Heinrich von Morungen, Lied XXIV,1,5-7: "*Si ist des liechten meien schîn / und mein ôsterlicher tac. / swenne ich sî an sihe, sô lachet ir daz herze mîn.*" Vgl. in diesem Zusammenhang Dagmar Hirschberg, die dieses *lachen* des Sänger-Ichs mit dem *risus paschalis* in Verbindung bringt: "Die Dame ist die Auferstehungsfreude im Herzen des Minnenden, ihrem Anblick antwortet er mit dem (Oster)Lachen dessen, der *vröide* und *saelde* empfangen hat. Das Lachen des 'Seligen' macht das Herz - bei Morungen *pars pro toto* wie das Auge - gleichsam zum Paradiesesort. Das Vorkommen der Bezeichnung *ôsterlicher tac* für die Herrin auch bei Reinmar [...] und Walther [...] bezeugt, daß Morungen mit dieser Ausrichtung, seinen Grundvorstellungen immer neue Deutungsbereiche zu erschließen, repräsentativ ist für den hochhöfischen Minnesang, insbesondere für die Tendenz, die höfische Minne auf ihre transzendente Bedeutung hin auszulegen." Hirschberg (1992), S. 110. Die Autorin bezieht sich hier auf Reinmars Lied XIX,3,5 (MF) und Walthers Lied 81, I,4, in denen allerdings das *lachen* des Sänger-Ichs nicht auftritt. Für Walther zumal trifft die Aussage Hirschbergs nicht zu, da sich hier das Sänger-Ich ausdrücklich von der Aussage, die Dame sei des Minnenden "*ôsterlicher tac*", distanziert: "*bezzet waere mîner frowen senfter gruoz.*" (I,8).

<sup>340</sup> Vgl. SM, Kraft von Toggenburg, Lied V,3,5-8: "*Sî kan machen / trûrig herze lachen / grozze sorge swachen / des muoz man ir jehen!*"

<sup>341</sup> Vgl. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XV,3,7-8: "*mir sol liep ein lieplîch ende machen / dâ von zwei herzen lachen.*"

<sup>342</sup> Vgl. das Lied III des von Trostberg.

Zwar ist der Minnende zu freudigem Verhalten verpflichtet, wenn die Dame ihm Freundlichkeit erweist, doch ist auch das Nicht-*lachen* des Sänger-Ichs im Minnesang positiv konnotiert, da es sich gegen die Einseitigkeit der Minnebeziehung wendet. Hier zeigt sich eine kontrastive Bewertung zum Nicht-*lachen* der Minnedame, die sich aus der Minnesituation heraus erklärt, in der sich Werbender und Dame befinden: Während das Nicht-*lachen* der *vrouwe* darauf hinweist, daß diese auf höfisches Werben nicht adäquat reagiert<sup>343</sup>, ist das Nicht-*lachen* des Sänger-Ichs Ausdruck seiner Minneverwundung und somit sonstigen Zeichen des Minneschmerzes vergleichbar. Im Kontext der Werbung besteht für den Minnenden nicht allein die Möglichkeit, durch demonstrativ gezeigtes Nicht-*lachen* auf das eigene Minnebedurfnis aufmerksam zu machen. Darüber hinaus ist er dazu verpflichtet, *lachen* und jedes Zeichen höfischer Fröhlichkeit zu verweigern, solange sich die Dame ihm nicht zuwendet, was Heinrich Hetzbold von Wissense deutlich macht: "*achte ich gar ze ringe / truren, lache ich, singe / doch ein wip minen lip twinge?*" (Lied IV, 1, 5-7). Die Analyse des Nicht-*lachsens* des Sänger-Ichs erlaubt somit die Formulierung einer weiteren Spielregel des *lachsens*, die im Kontext des Minnesangs nur für das Sänger-Ich Gültigkeit hat:

**Spielregel 4: Wenn die *vrouwe* dem Werbenden eine Minneverwundung zugefügt hat, darf dieser nicht *lachen*.**

Auch bei Konrad von Landeck ist das Nicht-*lachen*, wie schon erwähnt, Ausdruck der Minneverwundung und appelliert somit an die Umworbene, Linderung und Heilung zu gewähren.<sup>344</sup> Bei Reinmar ist es allgemeiner Ausdruck der Trauer und Resignation, wobei auch hier der Appell an weibliche Gnade latent vorhanden bleibt: "*Ich han varen-der vroiden vil / und der rehten eine niht, diu da lange wer. / iemer als ich lachen wil, / so seit mir daz herze min, daz ichs enber.*"<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der *vrouwe* Kap. 4.3.

<sup>344</sup> Vgl. SM, Konrad von Landeck, Lied XXI, 2, 6-11.

<sup>345</sup> MF, Reinmar der Alte, Lied XXIV,1,1-4.

Im *lach*-Verhalten von Minnenden wird also die wechselseitige Verpflichtung von Minnedame und Werbendem deutlich: Während sie ihm freundliches Entgegenkommen zu gewähren hat, muß auch er freudig Dienst leisten. So wie sein *lachen* als Ausdruck der Freude ist auch sein Nicht-*lachen* als Zeichen der Minneverwundung in verschiedenen Fällen Reaktion auf das Verhalten der *vrouwe*. Erscheint gemeinsames *lachen* von Werbendem und Umworbener in den Texten, so bedeutet dies die Darstellung einer Idealsituation, da hier für einen Moment die Gleichheit ihrer beider Gefühls- und Wertewelten fokussiert wird.<sup>346</sup>

Die Verpflichtung des Dieners geht aber noch darüber hinaus: Als Sänger ist er, wie bereits erwähnt, auch der höfischen Gesellschaft gegenüber verantwortlich. Sein *lachen* ist also nicht nur das Verhalten des Minnenden, sondern auch das eines Mitglieds der höfischen Gesellschaft und damit Zeichen von *hövescheit*. Das *lachen* der Hofgesellschaft selbst wird in den Texten des Minnesangs, in denen die höfische Gesellschaft auftritt, als Ausdruck der Stabilität der gesellschaftlichen Bindungen vom Sänger-Ich gefordert,<sup>347</sup> während dieses andererseits seine eigene Integrität zu betonen sucht, indem es verschiedentlich darauf hinweist, daß seine Stimmung mit der der Hofgesellschaft übereinstimme.<sup>348</sup> Seine Verantwortung für die Hofgesellschaft wird insbesondere dann deutlich, wenn die Sängerrolle in den Vordergrund tritt, wie etwa in einem der Leichs Ulrichs von Winterstetten, der be-

---

<sup>346</sup> In diesem Zusammenhang finden sich insgesamt 4 Belege. Vgl. KLD, Gottfried von Neifen, Lied XV,3,7-8, KLD, der Tugendhafte Schreiber, Lied IV,2,3-4, 2,9-10, SM, der von Trostberg, Lied III,2,1-2.

<sup>347</sup> So beispielsweise in einem Lied Rudolfs von Rotenburg, in dem das Sänger-Ich betont, daß es nur denjenigen Freude schenken wolle, die durch *lachen* ihre eigene Höflichkeit zeigten: "*lât mich den guoten fröide machen, / die doch gerne lachen: / lâ die valschen trûren nieten sich!*" KLD, Rudolf von Rotenburg, Lied [XVII], 1,5-7.

<sup>348</sup> Dies ist an zwei Stellen im Werk Walthers der Fall. Obgleich die Minnethematik hier nicht erscheint, bildet doch einer seiner Sangsprüche hier ein besonders prägnantes Beispiel: "*ich bin der frôn bescheidenlîcher fröide bî / und lache ungerne, swâ man bî mir weinet. / Durch die liute bin ich frô, / durch die liute wil ich sorgen. / ist mir anders danne alsô, / waz dar umbe? ich wil doch borgen. / swie si sint, sô wil ich sîn.*" Walther 25, V, 3-9.

tont, daß das Sänger-Ich anderen Freude schenken könne, wenn die Dame sein Leid vetreibe: "*So wolde ich froelich singen den kinden disen reien / Und lachen tanzen springen bı pfaffen und bı leien.*" (KLD, Ulrich von Winterstetten, Leich II, Z. 90-92). Gerade die Kombination des *lachs* mit *singen* und *tanzen*, eine Verbindung, die auch in der Epik verschiedentlich auftaucht,<sup>349</sup> kennzeichnet das *lachen* hier auch als allgemeinen Ausdruck höfischer Freude; so verfährt beispielsweise ein Lied Walthers, das dieses Verhalten als speziell höfisch hervorhebt: "\*\*\*" *wir suln sın gemeit, / tanzen, lachen unde singen / ane dorperheit.*" (Walther, Lied 28, II, 2-4).<sup>350</sup> Gleichzeitig betonen die Lieder, in denen diese Verbindung auftritt, aber auch, daß sie der Freundlichkeit der Dame bedürfen, um dauerhaft und ehrlich Freude zeigen zu können. Die Verantwortung der Dame geht also über die reine Minnebeziehung hinaus - sie betrifft das gesamte höfische System.

Es läßt sich also festhalten, daß bei der Darstellung des *lach*-Verhaltens der männlichen Protagonisten im Minnesang das Sänger-Ich sein eigenes Verhalten als vorbildlich darstellt, aber auch *lachen* von anderen Minnenden und von der Hofgesellschaft im allgemeinen fordert. Meist ist das *lachen* des Sänger-Ichs im Minnesang Reaktion auf das Verhalten der Dame, verschiedentlich auch mit direktem Bezug auf ihr *lachen*. Die Verantwortung der Umworbenen für eine funktionierende Minnebeziehung wird also auch hier weiter thematisiert und sogar noch ausgeweitet, indem ihr Verhalten ein Sänger-Ich beeinflugt, daß als Mit-

---

<sup>349</sup> So sind beispielsweise "*lachen, tanzen, singen*" Teil der höfischen Perfektion Tristans am Markehof (Tr 3497). Auch Kremer (1961) verweist auf das gemeinsame Auftauchen der drei Begriffe (S. 108).

<sup>350</sup> Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß dem geforderten korrekten *lach*-Verhalten in einer späteren Strophe ein *lachen* der *vrouwe*, das der dritten Grundform entspricht, kontrastiv gegenübergestellt wird (Str. IV). In 4 weiteren Liedern erscheint das *lachen* in Verbindung mit *singen* und / oder *tanzen*: in KLD: Rudolf von Rotenburg, Lied IX,1,1, Heinrich Hetzbold von Wissensee, Lied IV, 1,6, Ulrich von Liechtenstein, Lied IV, 3, 3-8, Lied XIX, 1, 3.

glied der höfischen Gesellschaft wiederum durch seinen Gesang dieser Freude schenken muß.

#### 4.5.2 Lied IV des Tugendhaften Schreibers - Modellanalyse

1                    *Guoten wîp, wol iuch der êren!*  
*swar ir welt mit güete kêren,*  
*dân ist nieman alse guot.*  
*nûst des nôt daz iuwer güete*  
*vor unfröiden uns behüete:*  
*wir sîn anders unbehuot.*  
*sorge strîtet sêre,*  
*trûren michels mêre*  
*wie sie fröiden uns behern:*  
*daz sol iuwer güete wern.*

2                    *Ir vil saeldenrîchen frouwen,*  
*lât uns grüezen an iu schouwen,*  
*lachtet guoten friunden sô*  
*daz sie mit iu lachen müezen.*  
*iuwer lachelîchez grüezen*  
*machet sendiu herzen frô.*  
*wie spilt heide und ouwe*  
*gen des meien touwe!*  
\*\*\* *noch baz mag ein saelic man*  
*lachen den ir lachtet an.*

3                    \*\*\* *Beidiu grüezen unde lachen*  
*daz sult ir dem muotes swachen*  
*vor verbergen, dast mîn rât.*  
*waz frumt liehter schîn den blinden?*  
*waz touc tôren golt ze vinden*  
*der ûf golt niht muotes hât?*  
*guotes wîbes hulde,*  
*goldes übergulde,*  
*diu enzimt dekeinem zagen:*  
*niemer müeze er sie bejagen!*

4                    *Wol im was er saelden vindet,*  
*des ein wîp sich underwindet*  
*diu wol kan ein wîp gesîn!*

*mir tuont wol von ir diu maere.  
sprechet danne wie dem waere  
dem ir güete wurde schîn,  
unde ir gruoz, der süezen.  
sît ir süezez grüezen  
süezet alse rehte wol,  
sost ir trôst genâden vol.*

5 *Mirst ein wîp in mînem muote  
liep und wert vor allem guote,  
der ich iemer dienen wil;  
swie sich endet mîn gelinge,  
mir geheizet mîn gedinge  
von ir lieber dinge vil.  
gen ir süezen güete  
fröit sich mîn gemüete  
sam diu kleinen vogellin  
sô sie sehent den morgenschîn.*

Das Lied IV des Tugendhaften Schreibers soll im folgenden analysiert werden, weil es den Gedanken des vorbildlichen Verhaltens, das nicht nur von der Dame, sondern auch vom Werbenden gezeigt werden soll, in besonders eindringlicher Weise hervorhebt. Wurde in den bisherigen Liedern die Figur des Werbenden stets positiv dargestellt, so differenziert das Lied dieses Autors nun zwischen würdigen und unwürdigen Bewerbern und betont, daß für das Entstehen einer Minnebeziehung angemessenes Verhalten auf beiden Seiten notwendig sei. Die wechselseitige Abhängigkeit beider Partner aber spiegelt sich in ihrem *lach-*Verhalten. Der Argumentationsgang des Liedes gliedert sich in zwei Teile: Grenzen die ersten vier Strophen eine negative von einer idealen Minnebeziehung ab, bezieht sich die fünfte Strophe auf die Situation des Sänger-Ichs selbst, das ebenfalls auf Erhörung hofft.<sup>351</sup>

Das Lied beginnt mit einem allgemeinen Preis guter Frauen, deren Güte die aller anderen übertreffe. Der Zusammenhang von Frauenpreis und

---

<sup>351</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch schon Weber (1995), S. 134-135.



Bitte wird hier in ungewöhnlich klarer Weise deutlich gemacht,<sup>352</sup> indem die Strophe zunächst die Wirkung weiblicher Güte preist, die allein Männer von Traurigkeit behüten könne, um sie direkt der gegebenen Situation der *sorge* und des *trûrens* gegenüberzustellen und so ihre aktuelle Notwendigkeit zu demonstrieren.

Die zweite Strophe führt nun näher aus, worin die *güete* der Damen bestehen solle: Nicht allein sollten sie Männer grüßen, sondern ihnen auch so zulächeln, daß sie mit ihnen lächeln müßten. Das *grüezen*, an sich schon ein Zeichen der Kontaktbereitschaft, wird hier also noch um das Element des *lachens* erweitert, in dem sich zugleich Schönheit und Güte der Umworbenen zeigen<sup>353</sup> und das im Kontrast zur Gefahr des *trûrens* steht, die in der ersten Strophe thematisiert wird. Das *lachen* der *vrouwe* kann somit das des Minnenden auslösen, das höfische *vröide* und damit angemessenes Verhalten widerspiegelt. Die Tragweite dieser Verbindung freundlichen Grüßens und Lächelns verdeutlicht die Strophe dadurch, daß die Schönheit des beseligten *lachens* des Minnenden mit der der Natur verglichen und noch über sie gestellt wird.<sup>354</sup>

Ungewöhnlich erscheint nun die Einschränkung, die das Lied in der dritten Strophe vornimmt: Wurde zuvor in konventioneller Weise die Auswirkung weiblicher Freundlichkeit, weiblichen *lachens*, vorgestellt und seine Notwendigkeit hervorgehoben, betont diese Strophe, daß weibliches "*grüezen unde lachen*" aber nur denjenigen zukommen solle, die dessen würdig seien. Das Lied Toggenburgs ist das einzige, das so explizit deutlich macht, daß es weibliches *lachen* nur auf den Würdigen bezogen sehen möchte. Was in der zweiten Strophe nur angedeutet ist - Frauen sollten allein *guoten friunden lachen* - wird

---

<sup>352</sup> Siehe zur Verbindung von Frauenpreis und Bitte Kap. 4.2.4.

<sup>353</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.1.

<sup>354</sup> Der Vergleich der Schönheit der Dame mit der Natur, die sie noch übertrifft, findet sich in verschiedenen Liedern des Minnesangs. KLD Kommentar, S. 504 verweist in diesem Zusammenhang auf Walthers Lied 23. Vgl. dazu auch das in Kap. 4.4.3 analysierte Lied 1 Krafts von Toggenburg (KLD).

jetzt näher ausgeführt, indem die Strophe betont, daß diese Zeichen der Freundlichkeit dem *muotes swachen* gegenüber nur verschwendet seien. Das Lied des tugendhaften Schreibers stellt an dieser Stelle insofern eine Besonderheit dar, als nur in ihm eine Situation konstruiert wird, in der das Nicht-*lachen* der *vrouwe* berechtigt erscheint: Wenn sich der Werbende als *muotes swach*, also als unwürdig erweist, soll die Dame ihm ihr *lachen* verweigern, weil sie sonst unhöfische Werte gutheißen und ihren eigenen Wert als Minnedame gefährden würde.<sup>355</sup> Auch hier verdeutlichen bildliche Vergleiche die Aussage der Strophe, indem weibliche Güte dem Licht gleichgesetzt wird, das Blinden auch nicht von Nutzen sei, und als Gold bezeichnet wird, das ein Tor nicht finden wolle, weil er damit nichts anzufangen wisse. Ihr *lachen* und ihren *gruoz* sollten Frauen also allein denjenigen schenken, die dieses Privileg auch entsprechend zu würdigen wüßten. Denjenigen mit verzagten Herzen, die keine Freude mehr empfinden könnten (und somit auf das *lachen* der *vrouwe* nicht mit einem adäquaten eigenen *lachen* reagieren könnten), solle niemals die Huld guter Frauen zuteil werden, die hier als *goldes übergulde*, also als die Krönung aller Kostbarkeiten bezeichnet wird.<sup>356</sup> Das Lied betont auf diese Weise den Wert weiblichen Entgegenkommens in ungewöhnlicher Weise, indem es nicht allein seine Auswirkungen auf den Minnenden beschreibt, sondern zusätzlich seinen Wirkungskreis auf diejenigen einschränkt, die dessen

---

<sup>355</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der *vrouwe* Kap. 4.3.

<sup>356</sup> Die Bezeichnung von weiblicher *hulde* als *übergulde* findet sich auch schon in Ulrichs von Liechtenstein Lied XXXI,4,5-6, das zuvor verschiedene andere Qualitäten der Minnedame (*schoene, êre, güete, zuht*) preist, die es durch die freundliche Zuneigung der Dame noch übertroffen sieht: "*sô ist hulde / alles guotes übergulde.*" Hier zeigt sich eine Parallele zu Walthers Reichston (Walther, Lied 2, I,13-14), in dem dieser Reim ebenfalls erscheint, allerdings in sakralem Kontext: *gotes hulde* wird hier über *guot und weltliche êre* gestellt und als *der zweier übergulde* bezeichnet. Ist davon auszugehen, daß der Text Walthers einen recht großen Bekanntheitsgrad besaß, steht zu vermuten, daß der Reim *hulde - übergulde* auch die Freundlichkeit der Dame in ihrer Kostbarkeit in einen nahezu sakralen Kontext rücken ließ, der auch bei Ulrich und dem Tugendhaften Schreiber - bei diesem möglicherweise in Anlehnung an seinen Vorgänger - erschien.

wahrhaft würdig sind. Der Begriff der *güete* wird zum Leitbegriff des Liedes: Weibliche Güte äußert sich in freundlichem Verhalten, das sich in freundlichem Grüßen und *lachen* als Zeichen der Huld manifestiert.<sup>357</sup> Dadurch aber, daß sie Huld erweist, legt die Umworbene gleichzeitig ihren eigenen Wert fest - sie kann diese also nicht jedem beliebigen Werbenden erzeugen. Mit Bezug auf das *lachen* bedeutet das, daß die einzige angemessene Reaktion auf das *lachen* der *vrouwe*, das freundliches Entgegenkommen ausdrückt, das des Werbenden als Ausdruck freudiger Dienstbereitschaft ist.

Die vierte Strophe stellt dieser Einschränkung nun die Idealsituation gegenüber, die darin bestehe, daß eine gute Dame dem Würdigen Zuneigung entgegenbringe. Die Huld der Dame könnte erst dann ihre Wirkung erlangen, wenn sie dem Richtigen erwiesen würde. Es erfreue sich selbst daran, so das Sänger-Ich, wenn es von solch einer beidseitigen Minnebeziehung höre.

Diese Bemerkung, in der das Sänger-Ich zum ersten Mal in der Ich-Form spricht, leitet über zur fünften Strophe, in der es konkret auf seine eigene Situation Bezug nimmt. Auch er, so der Minnende, habe eine Dame, die ihm lieber und mehr wert sei als alles andere. Er bekundet seine bedingungslose Dienstbereitschaft für die Umworbene, "*swie sich endet mîn gelinge*" (ebd. 5,4). Im übrigen sei er aber voll Zuversicht im Hinblick auf das freundliche Entgegenkommen der Dame, ja, er freue sich schon darauf. Wie zuvor veranschaulicht das Lied den Gedankengang der Strophe wieder durch ein Naturbild, in dem die Lichtmetaphorik der dritten Strophe wieder aufgegriffen wird: So, wie die Vögel sich auf das Morgenlicht freuten, freue sich das Sänger-Ich (nach der 'dunklen' Zeit einseitiger Werbung) auf die Güte der Dame. Implizit wird in dieser Metapher auch die Thematik des Singens angesprochen, die mit der Vogel-Motivik verknüpft ist, wodurch das Lied den Bezug zur aktuellen Vortragssituation herstellt: So wie die Vögel schon im Morgenrauen singen, tut dies auch der Vortragende, der die Rolle des

---

<sup>357</sup> Siehe zum Begriff der Huld Kap. 4.1.

Werbenden annimmt, im Hinblick auf die baldige Erfüllung seiner Wünsche.<sup>358</sup>

Worauf begründet sich diese Zuversicht des Minnenden, die in der letzten Strophe betont wird? Dies wird deutlich, wenn der argumentative Dreischritt nachvollzogen wird, der auch diesem Lied implizit zugrunde liegt. Die Erstellung der Norm in den ersten vier Strophen dient der Legitimation der Aussage, die am Ende der fünften Strophe gemacht wird: Frauen müssen denjenigen, die würdig sind, Huld erweisen (*praemissa maior*). Das Sänger-Ich selbst aber ist es wert, diese Huld zu erlangen (*praemissa minor*) - dies macht die fünfte Strophe deutlich, indem sie mehrere Punkte, die in den vorangehenden Strophen angesprochen wurden, aufgreift und auf die Person des Minnenden bezieht: Zum einen weiß er den Wert der Dame richtig einzuschätzen (er gleicht also nicht den *tôren*, die mit gefundenem Gold nichts anzufangen wissen). Zum zweiten ist er bereit, für die Freundlichkeit der Dame persönlichen Einsatz in immerwährendem Dienst zu zeigen (er ist also kein *zage*). Die Freude darauf läßt ihn das Licht der Güte der Dame sogar schon sehen, bevor diese tatsächlich vorhanden ist - er ist also kein *blinder*, sondern vielmehr einem Visionär vergleichbar, der den Ausgang rechten Dienens für eine gute Minnedame schon voraussehen kann, da er die Spielregeln höfischer Minne kennt. Die - nicht explizit formulierte - *conclusio* des Liedes besteht folglich darin, daß die Minnedame, wenn sie diese Spielregeln einhält, also eine gute Minnedame ist, dem Sänger-Ich gegenüber, das sich in allen Punkten als würdig erwiesen hat, zu *lachen* und *gruoz* verpflichtet ist.

Scheint aber das Lied in den ersten vier Strophen in erster Linie nur zwischen würdigen und unwürdigen Männern zu unterscheiden, macht

---

<sup>358</sup> Weber (1995): "Die Natur, hier speziell die *"vogellin"* (5,9), bildet in diesem Zusammenhang das Vergleichselement für die eigene psychische Situation. Die auf wenigen Zeilen skizzierte persönliche Liebeserfahrung des Mannes fungiert in diesem Lied als Illustration des vorher theoretisch Ausgeführten [...]" S. 135. Weber sieht hier auch eine Parallele zu Lied II des Tugendhaften Schreibers, das ebenfalls von Seiten des Mannes fordere, die Güte der Dame gebührend zu würdigen.

ein genauerer Blick auf die Attribuierungen der Damen deutlich, daß der Text auch hier eine Unterscheidung trifft, richtet es sich doch allein an die *guoten wîp*, wie schon aus der Adressierung zu Anfang deutlich,<sup>359</sup> aber auch im Verlauf der folgenden Strophen wiederholt wird: So betont die dritte Strophe, daß "*guotes wîbes hulde / goldes übergulde*" (3,7) sei, und die folgende Strophe führt aus, daß derjenige sich selig preisen könne, der von einer Frau Freundlichkeit erfahre, "*diu wol kan ein wîp gesîn.*" (4,3). Die Güte der Damen ist also erst Voraussetzung dafür, daß sie die Aussage des Liedes auf ihre persönliche Situation beziehen können - ebenso, wie allein würdige Männer die Güte der Dame richtig einzuschätzen wissen. Wechselseitige Freundlichkeit und Anerkennung aber manifestiert sich, wie schon in der zweiten Strophe deutlich wird, in gegenseitigem *lachen*.

#### **4.5.3 Zur Funktion des Wortes *lachen* im Gesamtwerk des Tugendhaften Schreibers**

Vom Tugendhaften Schreiber sind 11 Minnelieder überliefert, die in der Forschung nahezu keine Beachtung gefunden haben.<sup>360</sup> Allein Weber hat sie unter inhaltlichen wie formalen Aspekten kurz analysiert und dabei wichtige Ansatzpunkte zu einer Diskussion über diesen Dichter herausgearbeitet.<sup>361</sup> Sie betont die Bedeutung dieses in der Forschung so wenig beachteten Dichters: "Daß man mit dem abschätz-

---

<sup>359</sup> Der Anfang des Liedes erinnert an den Beginn von Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst', in dem der Protagonist ebenfalls explizit die guten Frauen adressiert: "*Den guoten wîben sî genigen*". Fd 1,1.

<sup>360</sup> Daneben sind vom Dichter zwei Sangsprüche überliefert, in denen das Wort *lachen* nicht auftritt. Vgl. dazu die in KLD Kommentar angegebene Literatur und die Bibliographie im Artikel des Verfasserlexikons: Kornrumpf (1995). Die hier genannte Literatur behandelt in erster Linie die Spruchdichtung des Tugendhaften Schreibers - vgl. als ein Beispiel neuerer Publikationen Bein (1990) - und seine Rolle im 'Wartburgkrieg'.

<sup>361</sup> Vgl. Weber (1995). Darin: Kap. III.2.2.1.3.: Der tuginhafte Schreiber. S. 127-140. Weber stellt auch kurze inhaltliche Beobachtungen zum Werk des Dichters an.

gen Urteil, die Poesie des tuginhafte[n] Schribers sei 'ohne eigene Physiognomie' (de Boor II, 345) diesem nicht gerecht wird, zeigt schon das Auftreten des Dichters in der Sage vom Wartburgkrieg an der Seite der 'Klassiker' Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und Reinmar von Zweter. Sofern man nicht von einem großen Liedverlust ausgehen will, wird man wohl den Texten einige Überzeugungskraft zumessen müssen."<sup>362</sup>

Auch die Betrachtung von Auftreten und Funktion der *lach*-Motivik in den Liedern des Dichters ermöglicht es, Vergleiche mit seinen Vorgängern vorzunehmen und dadurch auch erste Aussagen zu inhaltlichen Schwerpunkten seiner Minnelyrik zu machen. Insbesondere zu Lied IV lassen sich bei Berücksichtigung verschiedener weiterer Lieder des Dichters noch zusätzliche Beobachtungen anstellen.

Das Wort *lachen* ist in vier der 11 Minnelieder des Tugendhaften Schreibern mit insgesamt 11 Belegen überliefert.<sup>363</sup> Dabei wird nahezu die gesamte Bedeutungsspannbreite der *lach*-Motivik abgedeckt: Gepriesenes und erbetenes *lachen* der *vrouwe* läßt sich mit jeweils drei Belegen nachweisen,<sup>364</sup> mit jeweils einem Beleg ihr *lachen* als Auslöser von Minneschmerz und das Nicht-*lachen* der *vrouwe*.<sup>365</sup> Zwei Belege stellen das *lachen* männlicher Figuren dar,<sup>366</sup> und ein weiterer das *lachen* der Natur.<sup>367</sup> Diese Variationsbreite des Einsatzes des Wortes *lachen* läßt den Schluß zu, daß dem Dichter die *lach*-Motivik von seinen Vorgängern her bekannt war. Tatsächlich sind mit Heinrich von Morungen, Walther und Gottfried von Neifen drei mögliche Vorbilder

---

<sup>362</sup> Ebd. S. 127-128.

<sup>363</sup> Siehe dazu Anhang 1.2.

<sup>364</sup> Erbetenes *lachen* erscheint in KLD, Der Tugendhafte Schreiber, Lied I, 2,5, Lied IV, 2,3, und Lied VI, 3,5, gepriesenes *lachen* in Lied IV, 2,5, 2,10 und in Lied VI, 3,2.

<sup>365</sup> Das *lachen* der *vrouwe* als Auslöser von Minneschmerz erscheint in Lied IX, 3,1, ihr Nicht-*lachen* in Lied IV, 3,1-3.

<sup>366</sup> Vgl. Lied IV, 2,4 und 2,10.

<sup>367</sup> Vgl. Lied VI, 1,3. Siehe auch Anhang 1.3.

bekannt,<sup>368</sup> bei denen diese Motivik ebenfalls auftritt und eine bedeutende Rolle einnimmt.

Erscheint das Wort *lachen* in gut einem Drittel der Lieder des Tugendhaften Schreibers, wird es in zwei Liedern gar zu einem dominanten inhaltlichen Faktor. Neben dem o.g. Lied IV ist dies Lied VI, ein Frauenpreislied, in dem in konventioneller Weise das Kommen des Winters beklagt wird, das das *lachen* der sommerlichen Natur zum Schweigen bringe.<sup>369</sup> Das *lachen* der *vrouwe* wird im Anschluß daran zunächst als freudestiftendes Verhalten gepriesen,<sup>370</sup> woran sich die explizite Bitte um dieses *lachen* als Zeichen ihrer Güte anschließt: "*lache ein wênic, rôter munt, / mir in friundes güete: daz ist mîner fröide ein hôher funt*" (ebd., 3, 5). Wird das *lachen* der *vrouwe* hier zum Hauptthema des Liedes, bietet jedoch allein Lied IV, das das Minneverhältnis nicht allein aus der Position des Werbenden betrachtet, sondern, wie bereits erwähnt, zunächst allgemeinere Betrachtungen auch über das Verhalten von Minnenden anstellt, in diesem Zusammenhang eine eigenständige Weiterentwicklung der *lach*-Motivik: Allein hier findet sich die Aufforderung an Frauen, dem Unwürdigen ihr *lachen* zu verweigern.<sup>371</sup> Diese Weiterentwicklung der *lach*-Motivik steht bei dem Tugendhaften Schreiber im Zusammenhang mit dem pessimistischen Grundtenor, der auch in verschiedenen seiner Lieder deutlich wird.<sup>372</sup> Allge

---

<sup>368</sup> Vgl. Kornrumpf (1995), Sp. 1139. Weber (1995) verweist insbesondere auf verschiedene formale und inhaltliche Parallelen zu Neifen, so beispielsweise auf die Motivik des roten Mundes. "Am deutlichsten aber stimmen die beiden Autoren in den von ihnen gegebenen Lehren überein. Eindeutig liegt die Betonung auf der *fröide* als höchstem Wert, die allein über die *güete* der Frau, welche sich wiederum in ihrer Erfüllungsbereitschaft äußert, erworben werden kann." S. 140.

<sup>369</sup> Vgl. Lied VI,1.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., 3,2.

<sup>371</sup> \*\*\*"*Beidiu grüezen unde lachen / daz sult ir dem muotes swachen / vor verbergen, dast mîn rât.*" Lied IV,3,1-3. Siehe dazu das vorangehende Kapitel.

<sup>372</sup> In zwei Liedern, in denen allerdings das Wort *lachen* nicht erscheint, findet sich in diesem Zusammenhang der Topos der "*laudatio temporis acti*". Lied III beklagt die Verwandlung von *minne* in *unminne*, während Lied VII, ein Dialog zwischen Sänger-Ich und

mein ist hier davon die Rede, daß *trûren* höfische *vröude* abgelöst habe und offenbar die Werte, die sonst im Minnedienst verkörpert worden seien, keine Bedeutung mehr hätten. Die Abwesenheit höfischer *vröude* aber bedeutet einen Mangel an Stabilität des Systems Hof selbst, wird doch erst durch das ständige Vergewissern der Übereinstimmung der Interessen, die sich auch in gemeinsamen Äußerungen der Freude und Heiterkeit manifestiert, diese Stabilität hergestellt.<sup>373</sup> Was nützt nun das *lachen* der *vrouwe* denjenigen, die nicht in der Lage scheinen, durch freudiges Gebaren auch *triuwe* im Dienst zu demonstrieren? Gerade für den Personenkreis aber, der weiter an höfischen Werten festhält, ist das *lachen* der *vrouwe* als Manifestation der Wechselseitigkeit der Bindungen notwendiger als je zuvor. So wird es zum Heilmittel nicht nur gegen *trûren*, das durch die vorhergehende Einseitigkeit der Minnebeziehung hervorgerufen wurde, sondern gleichzeitig auch gegen solches *trûren* in der Gesellschaft. Im Werk des Tugendhaften Schreibers findet sich somit nicht allein die Aufnahme der *lach*-Motivik, die schon bei seinen Vorgängern erscheint und vor allem im Lied VI weitergeführt wird, sondern in Lied IV auch die eigenständige Adaption dieser Motivik.

So gewinnt das *lachen* der *vrouwe* im Werk des Tugendhaften Schreibers an Bedeutung: Nicht allein zeigt es, wenn es dem Richtigen gilt, das angemessene Verhalten einer guten Minnedame, sondern gleichzeitig wird es zum Heilmittel gegen *trûren* in einer Gesellschaft, die im Verfall begriffen scheint, da sie auf höfische *vröide* keinen Wert mehr legt.<sup>374</sup>

---

Minnedame, den Topos der *laudatio temporis acti* zu dem der "verkehrten Welt" zuspitzt: "*bî den alten mac man jungen / bî den jungen wirt man alt / wan ir sorge ist manicvalt.*" 3,5-7.

<sup>373</sup> Siehe dazu Kap. 2.4.2.

<sup>374</sup> Auch Weber (1995) verweist resümierend auf das konservativ-höfische Weltbild des Dichters: "In seinem gesamten Oevre [...] hat der tuginhafte Schriber konsequent deutlich gemacht, zu welcher Sorte von Sängern er sich selber zählt: Es sind die *alten*, die noch dem konventionellen Sang und den althergebrachten ethischen Qualitäten huldigen. Dies



## 4.6 Zusammenfassung

### 4.6.1 Zur Bewertung und Funktion des Wortes *lachen* im Minnesang

Das *lachen* wird erst im späten Minnesang nach Walther zum wichtigen Bestandteil des emotionalen Gebarens von *vrouwen*. Die Analyse dieses *lachens* hat gezeigt, daß in diesem Motiv Veränderungen des weiblichen Rollenbildes im späten Minnesang erfaßt werden können. Hier wird das neue Bild einer idealen Minnebeziehung sichtbar, die auf wechselseitigen Zeichen der Anerkennung beruhen soll. Wird das *lachen* der *vrouwe* bei den Autoren zum festen Bestandteil des Schönheitspreises und zum Anlaß der Werbung, so zeigt eine Untersuchung insbesondere des zweiten und dritten Grundmusters, daß das Verhalten der Minnedame nicht mehr in jedem Fall akzeptiert wird, sondern daß auch sie sich den Spielregeln des *lachens* gemäß zu verhalten hat, um als Minnedame würdig zu sein. Im folgenden sollen die Spielregeln des *lachens*, die bei der Analyse der Minnelieder deutlich geworden sind, noch einmal zusammengefaßt werden:

Für alle drei Grundmuster gilt grundsätzlich, daß sich das Verhalten aller an der Kommunikation Beteiligten nach höfischen Werten zu richten hat. Die Analyse der Texte des Minnesangs hat deutlich gemacht, daß sich im Rahmen des ersten und des dritten Grundmusters jeweils eine Spielregel des *lachens*, im Rahmen des zweiten Grundmusters zwei Spielregeln des *lachens* ausmachen lassen.

Bei der Untersuchung des ersten Grundmusters, für das sich im Minnesang die weitaus meisten Belege des Wortes *lachen* finden, zeigte sich die bedeutendste Spielregel, die das vom Sänger-Ich erwünschte Idealverhalten der Dame im Minnesang ausdrückt, gleichzeitig aber auch das Idealverhalten des höfischen Sänger-Ichs darstellt:

---

hat er implizit durch die Bevorzugung des Subtyps des traditionellen Hohen Minnelieds und explizit durch die über weite Passagen ausgefaltete Lehre bewiesen [...]" S. 139.

**Spielregel 1: Wenn B sich korrekt verhält, soll A freundlich *lachen*, damit höfische Kommunikation entsteht und besteht.**

Diese Form des *lachens* als Zeichen der Freundlichkeit wird im Minnesang immer wieder nicht nur erbeten, sondern auch verschiedentlich gefordert.<sup>375</sup> Die Bedeutsamkeit dieser Spielregel des *lachens* wird auch darin deutlich, daß sich hier die meisten regelhaften Formulierungen für das *lach*-Verhalten der *vrouwe* und des Sänger-Ichs finden.<sup>376</sup> Da der Kontext der Werbung mit höfischen Wertvorstellungen übereinstimmt, kann das *lachen* der *vrouwe* dementsprechend nur dann positiv bewertet werden, wenn es als Zeichen freundlichen Entgegenkommens anzeigt, daß die *vrouwe* diese Vorstellungen teilt, also bereit ist, die Werbung des Minnenden zu akzeptieren. Daher wird in den Liedern, in denen es Erwähnung findet, ein *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, zur notwendigen Verhaltensweise, wenn die Minnedame sich als höfisch und somit der Werbung würdig erweisen soll. Die erste Spielregel des *lachens*, die in den analysierten Minneliedern in erster Linie das Verhalten von Frauen betrifft, hat aber auch für das Verhalten von Männern Gültigkeit. Das Sänger-Ich stellt verschiedentlich sein eigenes freudiges *lachen* als Zeichen vorbildlichen Verhaltens heraus, andererseits fordern aber auch verschiedene Lieder speziell von männlichen Mitgliedern des Hofes, daß sie auf Freundlichkeit der Damen, insbesondere auf weibliches *lachen*, mit einem eigenen freudigen *lachen* zu reagieren hätten, um zu demonstrieren, daß sie weibliche Freundlichkeit als Privileg zu schätzen wüßten. Diese Verhaltensforderung erscheint in der Lyrik allerdings in geringerem Ausmaß als das geforderte *lachen* der *vrouwe*. Gemeinsames *lachen* von

---

<sup>375</sup> Vgl. beispielsweise für das *lachen* der *vrouwe* KLD, Ulrich von Winterstetten, Lied VI, 5, 3-6: "wil si daz ich singe mê / der ich han gesungen her vil lange / sô gebe mir lachelîche ir gruoꝝ / zehant sô wirt mir sorge buoz". Für das *lachen* des Sänger-Ichs KLD, Ulrich von Liechtenstein, Lied VII, 2,1-8: "\*\*\*"Wir suln tanzen singen lachen / durch diu wîp. / dâ mit mac ein man gemachen / daz sîn lîp / wirdet wert, ob er mit triuwen / dienet guoter wîbe gruoꝝ. / swen sîn dienest wil geriuwen / dem wirt selten kumbers buoz."

<sup>376</sup> Siehe dazu die Kennzeichnungen in Anhang 1.3.

Dame und Sänger-Ich aber wird zum Idealfall, in dem sich die Übereinstimmung der Wertewelten und damit die Stabilität der Bindung fixiert.<sup>377</sup>

Vor dem Hintergrund der ersten Spielregel des *lachs* kann das Nicht-lachen der *vrouwe* im Kontext des Minnesangs nur einen Regelverstoß bedeuten, da der Werbende immer wieder seine eigene Würdigkeit, sein korrektes Minneverhalten, hervorhebt. So wird die Verweigerung freundlichen *lachs* gegenüber korrektem Verhalten in den Texten stets negativ gewertet. Hierdurch zeigt sich erneut die Bedeutsamkeit der ersten Spielregel. Allein ein Lied des tugendhaften Schreibers,<sup>378</sup> das würdige von unwürdigen Werbenden abgrenzt, formuliert eine - freilich bedeutende - Ausnahmesituation, in der das Nicht-lachen einer *vrouwe* nicht nur berechtigt erscheint, sondern als höfisch korrektes Verhalten gefordert wird. An dieser Stelle läßt sich eine weitere Spielregel des *lachs* formulieren:

**Spielregel 3: Wenn B sich nicht korrekt verhält, soll A nicht freundlich lachen, weil es damit unhöfisches Verhalten gutheißt.**

Für den männlichen Werbenden besteht im Rahmen des zweiten Grundmusters dagegen eine andere Situation: Das Nicht-lachen wird häufig zum Zeichen der Minneverwundung durch die Dame, zur demonstrativen Klage des Sänger-Ichs, die zum einen die Stärke des Gefühls veranschaulicht, zum anderen immer auch eine Bitte um Heilung beinhaltet. An dieser Stelle ist demonstratives *truren* des Werbenden die einzig angemessene Verhaltensweise, während fröhliches lachen Gleichgültigkeit gegen die Macht der Minne bedeuten würde.<sup>379</sup>

An dieser Stelle zeigt sich eine weitere Spielregel des *lachs*, die im

---

<sup>377</sup> Vgl. KLD, der tugendhafte Schreiber, Lied IV, 2, 10-11: "*noch baz mag ein saelig man / lachen den ir lachet an*".

<sup>378</sup> Vgl. KLD, der tugendhafte Schreiber, Lied IV, 3, 1-3. Siehe zu diesem Lied bereits Kap. 4.5.2.

<sup>379</sup> Vgl. KLD, Heinrich Hetzbold von Wissensee, Lied IV, Str. 1, 6-8: "*ahte ich gar ze ringe / truren, lache ich, singe / doch ein wip minen lip twinge?*"

Kontext des Minnesangs speziell für das Sänger-Ich Gültigkeit hat:

**Spielregel 4: Wenn die *vrouwe* dem Werbenden eine Minneverwundung zugefügt hat, darf dieser nicht *lachen*.**

Die Belege des dritten Grundmusters machen deutlich, daß das *lachen* der *vrouwe* über das Verhalten des Sänger-Ichs, das im Rahmen der Werbung stets höfischen Wertvorstellungen entspricht, dem *lachen* über diese Werte gleichzusetzen ist und daher negativ bewertet werden muß. Hier läßt sich eine weitere Spielregel des *lachens* festhalten:

**Spielregel 5: Eine *vrouwe* darf B nicht verlachen. Dies ist unabhängig davon, ob B sich korrekt verhält oder nicht.**

Ein *lachen* des Sänger-Ichs über Komik findet sich dagegen in den analysierten Liedern des Minnesangs nicht. Bei seiner Einführung des Spielregel-Begriffs weist Althoff darauf hin, daß die Autoren literarischer Texte die dem Publikum bekannten Regeln oft in spielerischer Weise verfremden und ironisieren und dadurch auch komische Effekte erzielen.<sup>380</sup> Für den Minnesang kann dies jedoch nicht zutreffen, da das Thema des Werbens und der damit zusammenhängenden Verhaltensregeln gerade in den Liedern, die das *lachen* der *vrouwe* beinhalten, durch die starke emotionale Involviertheit des Sänger-Ichs, aus dessen Sicht die Lieder sprechen, und durch die Ernsthaftigkeit seines Werbens nicht komisch sein kann. Der argumentative Kontext des Minnesangs, der sich aus der zugrundeliegenden Kommunikationssituation ergibt, macht deutlich, daß das Sänger-Ich die Regeln höfischen Verhaltens vertritt. Nur dadurch, daß er sich selbst den Spielregeln des *lachens* entsprechend verhält und auch das Verhalten der *vrouwe* entsprechend beurteilt, kann er schließlich sein eigenes Werben als berechtigt, sich selbst als würdigen Werbenden darstellen.<sup>381</sup>

Die Tatsache, daß für das *lachen* Verhaltensregeln nicht allein in Bezug auf das Verhalten des Werbenden, sondern vor allem auf das der *vrouwe* immer wieder explizit formuliert werden, daß Minnesang also ver-

---

<sup>380</sup> Siehe dazu die Ausführungen in Kap. 3.2.

<sup>381</sup> Siehe dazu bereits Kap. 4.2.1.

stärkt zu Didaxe nicht nur für männliches Werben, sondern auch für weibliches Gebaren wird, zeigt eine Veränderung der Rollen der an der Werbung Beteiligten an, die als erstes bei Walther deutlich wird, sich aber bei seinen Nachfolgern fortsetzt und, beispielsweise bei Ulrich von Winterstetten, Gottfried von Neifen oder auch Ulrich von Liechtenstein, noch verstärkt. Ein Sänger-Ich, das bestimmte Formen emotionalen Gebarens von der Umworbenen fordert und notfalls mit Dienstaufkündigung droht, belegt ein im Minnesang so noch nicht dagewesenes Selbstbewußtsein. Dies bedeutet für die Rolle der *vrouwe*, daß sie von der bedingungslos Umworbenen immer mehr zur Partnerin in einer wechselseitigen Minnebeziehung wird.

Bei der Analyse der *lach*-Motivik lassen sich mit Bezug auf den Minnesang also verschiedene Ergebnisse festhalten. Das erste Grundmuster des *lachs* erweist sich als äußerst dominant: In ihm spiegelt sich das erwartete Rollenverhalten der Dame, das das *lachen* des zweiten und dritten Grundmusters in scharfen Kontrast dazu treten läßt. Die Bedeutung weiblichen *lach*-Verhaltens, das dem zweiten bzw. dem dritten Grundmuster entspricht, tritt erst bei Kenntnis des ersten Grundmusters mit aller Deutlichkeit zutage. Im Minnesang nun beschränkt sich die Rolle des männlichen Protagonisten auf die des Werbenden, die der *vrouwe* auf die Umworbene. Entsprechend tritt hier nur ein Bruchteil der semantischen Spannbreite des *lachs* hervor, die sich erst bei der Analyse der Epik deutlich werden wird, wie beispielsweise positiv konnotiertes *lachen*, das dem dritten Grundmuster entspricht. Die Idealform weiblichen, aber auch männlichen *lach*-Verhaltens bleibt jedoch auch in der Epik die, die auf die Gleichheit der Wertewelten ausgerichtet ist, also *lachen* als Demonstration von Freundlichkeit.

#### 4.6.2 Zur Bedeutung der Entwicklung einer *lach*-Motivik vor dem Hintergrund der Forschungsdiskussion über den späten Minnesang

Es ist deutlich geworden, daß die *lach*-Motivik ein inhaltliches Element ist, das im Minnesang nach Walther verstärkt in Erscheinung tritt. Vor diesem Hintergrund ist von Interesse, was für einen Beitrag die Analyse der Entwicklung einer solchen Motivik zur Forschungsdiskussion über den späten Minnesang leisten kann.

Bei der Untersuchung des späten Minnesangs werden meist zwei Entwicklungslinien hervorgehoben:

"Zwei Hauptrichtungen bestimmen das Bild: die eine baut auf dem poetischen Fundament weiter, das von Reinmar und Walther geschaffen worden war. Die andere, die mit dem Namen Neidharts verknüpft ist, gewinnt durch die Einführung der Bauernthematik und durch die Verwendung parodistischer, komisch-satirischer oder derb-obszöner Darstellungsmittel ein eigenes Gesicht. Einige Minnesänger des 13. Jahrhunderts haben sowohl in der einen als auch in der anderen Weise gedichtet."<sup>382</sup>

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit hat nachgewiesen, daß sich die *lach*-Motivik verstärkt in den Liedern findet, die in der Tradition des sog. 'Hohen Minnesangs' stehen. Während es aber über die im weitesten Sinne parodistische Weiterentwicklung des Minnesangs eine Vielzahl von Arbeiten gibt, haben die Lieder, die der klassischen Linie Morungens, Reinmars und Walthers verpflichtet sind, in der Forschung weit weniger Beachtung gefunden. Neben dem Werk Walthers und Morungens haben allein die Lieder aus Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst', der durch seine Verknüpfung lyrischer und epischer Elemente ungewöhnlich wirkt, eine Vielzahl von Arbeiten provoziert.<sup>383</sup> Angesichts der Fülle der Arbeiten über den Hohen Minnesang, aber auch über Oswald von Wolkenstein, scheint dies erstaunlich und legt die Vermutung nahe, daß die Kanzonen der späten Minnelyrik noch immer als bloße formelhafte Fortsetzung des sog. 'klassischen' Minnesangs

---

<sup>382</sup> Bumke (1997).

<sup>383</sup> Vgl. dazu allein die in Kap. 4.2.3.3 und 5.3.5 genannte Literatur.

betrachtet werden, obgleich schon seit Kuhn<sup>384</sup> vielfach erwiesen worden ist, daß dies eine Unterschätzung der Lieder bedeutet.<sup>385</sup> Der Klage über die 'Eintönigkeit' der Lieder<sup>386</sup> setzt Kuhn den sog. 'Formalismus' dieser Lyrik als eigenständige Qualität entgegen, den er als Gemeinsamkeit und als Hauptcharakteristikum<sup>387</sup> der Dichter der 'schwäbischen Schule' hervorhebt.<sup>388</sup> Die Hervorhebung formaler Kriterien begründet sich nach Kuhn durch eine 'Objektivierung' der Inhalte dieser Minnelieder.<sup>389</sup> Kuhn kommt das Verdienst zu, den spä

---

<sup>384</sup> Kuhn (1967).

<sup>385</sup> Die Klage über die mangelnde Zahl insbesondere neuerer Arbeiten scheint zum festen Bestandteil der Arbeiten zu gehören, die sich mit dem Phänomen des späten Minnesangs auch auf inhaltlicher Ebene auseinandersetzen. Vgl. z.B. neben der Arbeit von Goheen (1984) auch die von Weber (1995).

<sup>386</sup> Vgl. z.B. de Boor (1967), S. 298.

<sup>387</sup> "Wie in der Epik, in Kunst und Musik, in Philosophie und anderen Lebensgebieten, steht auch im Minnesang zwischen der hochmittelalterlichen Kunst der klassischen Werte und den objektiven Inhalten der späteren Sänger eine Übergangsperiode des reinen Formalismus." Kuhn (1967), S. 136. Formale Qualitäten werden im Anschluß an Kuhn auch in verschiedenen Literaturgeschichten insbesondere mit Bezug auf das Werk Neifens und Winterstettens hervorgehoben. Vgl. z.B. De Boor (1967), Siebentes Kapitel: Die späte Lyrik. S. 298-374, aber auch noch Wehrli (1997), S. 425-429.

<sup>388</sup> "Was die drei Schwaben vor allem verbindet und von den Zeitgenossen (auch Lichtenstein) abhebt, ist ihre gemeinsame Grundtendenz: ihr bewußt in Inhalt und Form ausgeprägter 'Formalismus'. [...] Was der heute vieldeutige Begriff des Formalismus hier meint, dürfte klar sein: ein vom Erringen der Inhalte abgerücktes, ein ausgesprochen formales, d.h. auf Methoden, Kombinationen und formtechnischen Schmuck gerichtetes Interesse der Künstler; in unserem Fall: ein bewußtes Experimentieren dieser Art an dem scheinbar unveränderten Erbe von Minnedienst und Minnelied. Die Rede vom Formalismus will also zunächst nichts weiter, als den Epigonenbegriff, der hier (wie sonst) die historischen Tatsachen nur vordergründig trifft und zu sehr psychologisiert, auf einen strengen Stilbegriff reduzieren." Kuhn (1967), S. 145.

<sup>389</sup> "Der Stilwandel erfolgt [...] aus einer tieferen, z.T. sogar unbewußten Neuorientierung unserer Sänger, auch wo sie bewußt nur formale Interessen verfolgen. Sie scheinen im Minnelied den persönlich-ethischen Minnedienst der Meister unverändert, unermüdlich zu wiederholen, ja ihn überhaupt erst zur reinen Formel zu vollenden. Aber gerade der Inhalt des Minnedienstes unterliegt dem tiefsten Wandel. Er wird bei ihnen und durch sie - plötzlich, ohne Übergang - 'objektiv', seine Motive lösen sich los von der persönlich-ethischen Leistung der gesellschaftlichen Werte, werden zu frei verfügbaren Formeln. Erst

ten Minnesang vom Ruf der Epigonalität, des qualitativen Niedergangs der Liebeslyrik zu dieser Zeit befreit zu haben, indem er besonders die Weiterentwicklung motivlicher und reimtechnischer Aspekte in den Vordergrund rückt. Auch in den Liedern, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysiert wurden, konnte das Spiel mit traditionellen Inhalten des Minnesangs festgestellt werden, die in bestimmter Bildlichkeit ausgedrückt werden, wie etwa dem der Schönheitsbeschreibung oder der Minneverwundung. Kuhns betonte Herausstellung technisch-formaler Aspekte der Lieder impliziert aber gleichzeitig auch eine weniger starke Berücksichtigung der eigentlichen inhaltlichen Aussage der Lieder. Dies erscheint aus mehreren Gründen problematisch.

Zum einen suggeriert Kuhns Annahme der Objektivierung der Inhalte und des Formalismus im späten Minnesang, daß es sich hier jetzt um einen abgeschlossenen Kanon von inhaltlichen Versatzstücken handle, mit denen in formalistischer Manier gespielt werden könne. Vor diesem Hintergrund erscheint die Tatsache bemerkenswert, daß sich gerade die verstärkte Betonung des *lachs* der *vrouwe* als *lach*-Motivik zu der Zeit immer mehr entwickelt, in der Kuhn reinen Formalismus annimmt, findet sie sich doch bei Neifen und Winterstetten gehäuft. Es ist darauf verwiesen worden, daß die *lach*-Motivik mit anderen traditionellen inhaltlichen Bestandteilen des Minnesangs eine Verbindung eingeht: So ist sie im späten Minnesang beispielsweise häufig Bestandteil der *descriptio corporis*, die dadurch eine Erweiterung erfährt. Die Entwicklung der *lach*-Motivik im späten Minnesang legt also die Vermutung nahe, daß es sich auch bei dem Motivkanon der Lyrik späterer Dichter keineswegs um ein abgeschlossenes Corpus von Motiven und Topoi handelt, die in Form reiner stilistischer Übung auf verschiedene Art und Weise kombiniert werden können. Vor diesem Hintergrund steht zu erwarten, daß sich bei einer stärker inhaltlich ausgerichteten Untersu-

---

diese Wandlungen treibt die isolierten Künste, das Experimentieren mit technischen Inhalts- oder Formschnuck aus sich heraus." Kuhn (1967), S. 146.



chung der sog. 'manieristischen' Lieder des späten Minnesangs neben dieser auch weitere motivliche Neuerungen feststellen lassen könnten. Damit ist bereits eine weitere Problematik angesprochen, die sich bei einer rein formalen Analyse der Lieder des späten Minnesangs ergibt und die in der Forschung über den späten Minnesang schon verschiedentlich bemerkt wurde. So muß nach Kuhns Betrachtungsweise davon ausgegangen werden, daß die Beibehaltung tradierter Inhalte unter starker reimtechnischer und rhetorischer Ausschmückung der Texte ihre inhaltliche Komponente eher in den Hintergrund des Interesses von Autoren und Rezipienten rücken ließ. Bereits Goheen hat darauf verwiesen, daß auch der späte Minnesang eine eingehende inhaltliche Untersuchung verdiene: "Aus dem inneren Zusammenhang von Inhalt und Form der Dichtung folgt, daß eine schöpferische Kunst der Form übernommene Inhalte neu prägt und umgekehrt neue Gehalte überlieferte Formen aufleben lassen. [...] Eine synchronische und diachronische Gleichförmigkeit inhaltlicher Strukturen ist kein stichhaltiges Argument dafür, daß der spätmhd. Minnesang lediglich als Manier fortsetzt, was einst gehaltvolle Poesie war. Grundzüge des Inhalts spätmhd. Liebeslieder dokumentieren eine schöpferische Energie der literarischen Tradition im Schaffen des mittelalterlichen Dichters."<sup>390</sup> Goheen betont in diesem Zusammenhang, daß auch das Festhalten an traditionellen Inhalten als bewußte Wahl der Autoren gesehen werden müsse: "Mit einer bewußten Wahl schließt das Tradieren eine Aktualisierung des Überlieferten, das Alten ein, das in einem deutlichen Bezug auf ein spezifisches, zeitbedingtes Anliegen des Dichters tritt."<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> Goheen (1984), S. 10-11.

<sup>391</sup> Ebda S. 11. Neben Goheen (1984) und Weber (1995) haben verschiedene Arbeiten erste wichtige Ansatzpunkte für eine inhaltliche Diskussion auch über den späten Minnesang geschaffen. Vgl. Bolduan (1982). Glier (1984). Händl (1987). Meyer (1998). Streicher (1984). Willms (1990). Speziell in Bezug auf den Epigonenbegriff argumentiert Schiewer (2002) sehr differenziert, der der Frage nach dem Selbstverständnis der Autorengeneration nach Walther nachgeht. Er kommt zu dem Ergebnis, daß "[...] der Begriff als literaturgeschichtliche Signatur für den Minnesang des 13. Jahrhunderts und auch

Auch die Analyse der inhaltlichen Implikationen des *lach*-Motivs im späten Minnesang läßt eine Interpretation der Lieder als Fortsetzung des Gedankenguts des Hohen Minnesangs im Anschluß an Walther zu. So finden sich, wie sich bei der Untersuchung der Lieder gezeigt hat, auch und gerade bei Neifen und Winterstetten in dezidiert Weise argumentative Strukturen, die bestimmte Wertvorstellungen über die Minne hervorheben, welche so im Minnesang erst ab Walther erscheinen. Es konnte wiederholt festgestellt werden, daß beispielsweise verschiedene Lieder dieser Dichter Gegenseitigkeit in der Minnebeziehung als notwendige Voraussetzung für ihren Bestand hervorheben, daher auch von der Umworbenen entsprechend freundliches Verhalten, häufig *lachen*, gefordert wird und daß Minnedienst somit nicht allein als Medium zur Vervollkommnung des Mannes betrachtet wird. Die Figur des Sänger-Ichs wird verstärkt als selbstbewußt auftretender Minnediener gezeichnet, der für sich die Kenntnis der Regeln einer Minnebeziehung in Anspruch nimmt, indem er sie selbst explizit formuliert. Tatsächlich kennzeichnet das Sänger-Ich der Texte diese Regeln als über die individuelle Minnebeziehung hinausgehende Spielregeln der Minne und 'objektiviert' sie somit, wenn es sie beispielsweise in regelhafter Weise formuliert. Gerade die Formulierung allgemeingültiger Regeln aber wird für die Begründung von Wünschen

---

grundsätzlich für die literarische Situation im Mittelalter nicht taugt. Versteht man ihn im konventionellen Sinne, als depressive Reaktion und Selbst- und Fremdeinschätzung gemessen am *Willkürgenie* und *eingebildeten Subjectivisten* des 19. Jahrhunderts (Gottfried Keller), zielt er ins Leere, da dieser Autortyp als Folie dem Mittelalter fremd ist. Versteht man ihn im Sinne einer thematischen, formalen und sprachlichen Verfügbarkeit literarischer Traditionen, an die der Autor bewußt anknüpft, statt sich von ihr mit aller Macht abzusetzen, verliert er für einen literaturgeschichtlichen Abschnitt, dem diese Verfahrensweise Prinzip ist, sein Bedeutungspotential." S. 274. Der Konsequenz, die Schiewer daraus zieht, die einzelnen Lieder nicht als ein Nacheinander, sondern als ein Nebeneinander zu betrachten, kann ich jedoch nicht uneingeschränkt zustimmen, weil gerade die Berücksichtigung der Chronologie der Lieder in der vorliegenden Arbeit deutlich werden läßt, daß sich hier nicht nur die Variation eines festen Corpus von Motiven und Inhalten, sondern auch noch gedankliche und motivliche Neuerungen und Erweiterungen nach Walther finden lassen.

und Bedürfnissen in der aktuellen Werbungssituation des Minneliedes gebraucht. So hat die Untersuchung verschiedener Lieder Ulrichs von Winterstetten ergeben, daß das Ich, der Sprecher der Texte, zunächst allgemeingültige Regeln formuliert wie die, daß gute *vrouwen* freundlich *lachen* sollten. Diese bezieht der Werbende dann auf die eigene Minnedame und macht sie so auch subjektiv nutzbar.<sup>392</sup>

Zusätzlich bleibt jedoch wichtig, inhaltliche und formale Elemente auch des späten Minnesangs nicht in Opposition, sondern in Ergänzung zueinander zu sehen. Matthias Meyer<sup>393</sup> hat mit Blick auf den späten Minnesang kritisch darauf hingewiesen, daß die alleinige Betrachtung formaler Elemente der Minnekanzone dazu geführt habe, daß "die Befunde Rhetorisierung und Inhaltsleere oft nebeneinander"<sup>394</sup> stünden. Meyer bemerkt, daß in der Forschung häufig "Rhetorik und Authentizität der Inhalte als Oppositionen aufgefaßt wurden. Aber auch nachdem der Authentizitätsbegriff und damit verbundene Vorstellungen weitgehend aus der Forschung verschwunden sind, bleiben dieser deutlich nachweisbare Relikte der Form-Inhalt-Dichotomie."<sup>395</sup> Auch seine Arbeit zeigt an Beispielen Konrads von Würzburg und Ulrichs von Winterstetten, daß selbst Lieder, die in dominanter Weise zunächst durch ihre formalen und reimtechnischen Qualitäten auffallen, gerade die formal-technischen Elemente zur Unterstützung ihrer inhaltlichen Aussage nutzbar machen können. In den Liedern, in denen das Formspiel mit dem Wort *lachen* im Vordergrund zu stehen scheint, hat dies ebenfalls immer wieder auch inhaltliche Bedeutung, wie bei der Analyse des Liedes XXIII Gottfrieds von Neifen deutlich geworden ist.<sup>396</sup>

Es bleibt festzuhalten, daß auch die vorliegende Untersuchung der

---

<sup>392</sup> Siehe zu Ulrich von Winterstetten Kap. 4.3.4.

<sup>393</sup> Vgl. Meyer (1998).

<sup>394</sup> Ebda S. 185.

<sup>395</sup> Ebda. Meyer verweist in diesem Zusammenhang kritisch auf verschiedene Literaturgeschichten, so auf Heinze (1994), und Bumke (1997).

<sup>396</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.4.1.

*lach*-Motivik zeigt, daß eine rein formale Analyse von Minnekanzonen des späten Minnesangs nicht ausreicht, da diese Texte auch inhaltlich von Interesse sind. Die Entwicklung der *lach*-Motivik im späten Minnesang beweist, daß es sich hier keineswegs um einen abgeschlossenen Kanon von Inhalten handelt, sondern daß auch jetzt noch inhaltliche Neuerungen hinzukommen. Im Anschluß an Walther zeigt diese Lyrik schon in der sog. 'schwäbischen Schule' die verstärkte explizite Benennung von Regeln, die in einer funktionierenden Minnebeziehung zu gelten haben und zu denen nicht zuletzt die *güete* von Minnedamen gehört, die sich in ihrem *lachen* zeigen soll. Hier manifestiert sich eine Regulierung weiblichen *lach*-Verhaltens, die, wie sich zeigen wird,<sup>397</sup> auch schon in der Epik von großer Bedeutung ist.

---

<sup>397</sup> Siehe dazu den folgenden Teil der Arbeit.

## 5. Die Grundmuster des *lachens* in ausgewählten Texten mhd. höfischer Epik<sup>1</sup>

Nachdem in der vorangehenden Untersuchung des Wortes *lachen* im Minnesang nachgewiesen werden konnte, daß speziell im Hinblick auf das *lachen* der *vrouwe* in dieser Gattung Verhaltensnormen entwickelt und immer wieder gefordert werden, ermöglicht nun eine Hinzunahme verschiedener Werke mhd. Epik die Analyse von *lachen* vor einem inhaltlich breiteren Hintergrund. Es wird sich zeigen, daß schon in den epischen Texten, die zeitlich z.T. vor den Minneliedern anzusiedeln sind,<sup>2</sup> die gleichen Spielregeln des *lachens* gelten wie in der Lyrik, zu denen aber im breiteren Kommunikationskontext der Epik zusätzliche Spielregeln hinzukommen. Die Epik, in der männliche wie weibliche Protagonisten in einer größeren Zahl von Rollen auftreten können als in der Lyrik - so erscheinen *lachende* Protagonistinnen nicht allein als Minnedame, sondern in den im folgenden analysierten Texten auch als Herrscherin, Beraterin und Verwandte - weist eine höhere Komplexität des *lachens* auf, da die Vielfalt der Situationen, in denen *lachen* in Erscheinung tritt, auch eine größere Spannbreite des Verhaltens der Protagonisten zuläßt.

Die Analyse des *lachens* der *vrouwe* als Minnedame hat gezeigt, daß es stets als Zeichen der Ehrung, als Auszeichnung des männlichen Gegenübers gewertet wird. Dies ist dadurch zu begründen, daß das *lachen* der *vrouwe* eine Beziehung herstellt oder bestätigt, die für den Mann von großer emotionaler und ideeller Bedeutung ist. Zudem muß diese Beziehung einzigartig bleiben, ist doch keine weitere derartige Bindung daneben möglich. Der Wert des *lachens* der Minnedame begründet sich somit aus dem der Beziehung, die es vermittelt. Dieses Analyseer-

---

<sup>1</sup> Zur Textauswahl siehe Kap. 1.3.

<sup>2</sup> Vgl. allerdings Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' und 'Frauenbuch', in denen das *lachen* der *vrouwe* so ausführlich dargestellt und diskutiert wird wie in keinem der anderen Werke.

gebnis läßt sich auf alle Kommunikationssituationen übertragen, in denen *lachen* in den hier analysierten Texten erscheint: Stets ist der Wert des *lachens* so hoch einzuschätzen wie der der Bindung, die es vermittelt.<sup>3</sup>

Der größere inhaltliche Handlungsspielraum der Epik spiegelt sich in der Dichte und Verteilung der Belegstellen des Wortes *lachen*. Hier bietet sich ein anderes Bild als das, welches für den Minnesang gezeichnet werden konnte. Auch in der Epik finden sich die meisten Belegstellen im Rahmen des ersten Grundmusters, ihre Verteilung ist jedoch anders. Das *lachen* der *vrouwe*, das dem ersten Grundmuster entspricht, ist im Minnesang mit 162 Belegen vertreten, während es in der Epik nur 46 Belege sind. Statt dessen sind im zweiten und dritten Grundmuster in der Epik mehr Belege des *lachens* der *vrouwe* belegt: Für das zweite Grundmuster sind es in der Epik zwölf, im Minnesang dagegen nur sechs. Ebenso auffällig ist der Unterschied im dritten Grundmuster: Tritt das *lachen* der *vrouwe* im Minnesang nur 10 Mal auf, so sind es in der Epik 20 Belege.<sup>4</sup>

Durch die größere Handlungsbreite der Epik besteht hier zudem die Möglichkeit, Spielregeln des *lachens* nur anzudeuten oder Probleme zu thematisieren, die sich aus dem Phänomen *lachen* über die Spielregeln des *lachens* hinaus ergeben. So lassen sich Belege des Wortes *lachen* ausmachen, die sich zunächst keinem der vorliegenden Grundmuster zuzuordnen scheinen, indem beispielsweise nicht gleich deutlich wird, ob es sich um ein freundliches oder um ein spöttisches *lachen* handelt. Gerade hier ist die Einteilung in die vorgegebenen Kategorien der Grundmuster erhellend, da die dargestellte Form des 'Dazwischen-Stehens' auch im Text selbst thematisiert wird.

Es wird sich zeigen, daß *lachen* im Bereich mhd. Epik vier verschiedene Funktionen erfüllen kann, die sich teilweise ergänzen und überschneiden: Im *lachen* der Figuren kann sich die Stimmungslage einer

---

<sup>3</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Kap. 4.2.1.

<sup>4</sup> Siehe zur Auflistung der Belege die Anhänge 1.3 und 2.3.

Situation fokussieren. Wie auch andere Schilderungen des Gebarens<sup>5</sup> wirkt es an diesen Stellen handlungsausgestaltend, etwa als Zeichen allgemeiner froher Stimmung bei Hofe, aber auch handlungserläuternd, wenn die Bedeutung einer Kommunikationssituation erst durch das *lachen* eines der Protagonisten geklärt wird. Eine potentiell konflikthafte Situation etwa kann durch *lachen* entschärft werden.<sup>6</sup> Es kann aber auch selbst handlungsauslösend wirken, indem durch das *lachen* einer Figur andere zum Handeln veranlaßt werden, so beispielsweise als freundliches *lachen* der Dienstherrin.<sup>7</sup> Darüber hinaus kann *lachen* figurenkennzeichnend wirken, indem es zum wesentlichen Bestandteil der Darstellung einer Figur wird - etwa im bereits oben angesprochenen 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein als Gebarenform der zweiten Minnedame<sup>8</sup> - oder aber in einer Kommunikationssituation das positive oder negative Verhalten einer Figur fokussiert, durch das diese für das Werk als 'gut' oder 'böse' gekennzeichnet ist.<sup>9</sup> Eine Analyse der unterschiedlichen Funktionen des *lachens* bei der Handlungsgestaltung wird in der folgenden Untersuchung der epischen Texte für die Bedeutung des *lachens* in der Epik aufschlußreich sein.<sup>10</sup>

Die Eruierung der Belegstellen im Minnesang hat deutlich gemacht, daß das Wort *lachen* verstärkt in Liedern später Autoren auftritt, die

---

<sup>5</sup> Siehe dazu die Ausführungen zum Gebaren in Kap. 2.4.2 und 3.2.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. das *lachen* der Herrscherinnen (Pz, 46, 14, Go: Tr 8180, Ku 1612, 4). Siehe dazu Kap. 5.3.6.

<sup>7</sup> Vgl. z.B. das *lachen* der Cunneware in Wolframs 'Parzival'. Siehe dazu Kap. 5.1.3.3.

<sup>8</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.3.3.

<sup>9</sup> Vgl. beispielsweise das spöttische *lachen* der Orgeluse, das sie für einen Moment als Negativfigur erscheinen läßt (Pz 521, 15, 523, 2, 518, 9) (siehe dazu Kap. 5.3.2), aber auch das freundliche *lachen* von Ulrichs *niftel* (Fd 54, 1, 119, 7) (siehe dazu Kap. 5.1.4.1).

<sup>10</sup> Siehe zur jeweiligen Funktion der Belege des Wortes *lachen* in der Epik Anhang 2.3. Für den Minnesang ist die Analyse dieser Funktionen des *lachens* dagegen obsolet, da im Kontext der Minne das *lachen* der *vrouwe* immer ähnliche Funktion hat: Es wirkt als - erhofftes oder tatsächlich vorhandenes - Kennzeichen der sich vorbildlich verhaltenden *vrouwe* und löst beim Sänger-Ich Dienstbereitschaft aus.

bisher von der Forschung kaum beachtet worden sind. In der Epik erscheint das Wort *lachen* dagegen vor allem in den bekanntesten Werken,<sup>11</sup> die eine nahezu nicht zu überblickende Menge von Forschungsarbeiten angeregt haben,<sup>12</sup> welche z.T. auch das Thema dieser Untersuchung berühren. So liegen neben Arbeiten zum Gebaren in mhd. Epik<sup>13</sup> auch Studien vor, die sich mit Komik und Humor in einigen Werken dieser Gattung auseinandersetzen.<sup>14</sup> Verschiedene dieser Arbeiten, die stärker den Aspekt der Komik als den des *lachens* untersuchen, unterscheiden allerdings nicht immer klar, ob es sich um Komik handelt, die innerhalb des Textes von Protagonisten wahrgenommen und *lachend* anerkannt wird oder um solche, die in erster Linie den Rezipienten der Texte ersichtlich wird, um ein Lachen also, das außerhalb der Texte stattfindet. Ein weiteres häufig auftretendes Problem, das sich speziell der Komikforschung stellt, ist, wie bereits erwähnt, die Gleichsetzung der Phänomene des Lachens und der Komik.<sup>15</sup> Andere Arbeiten sind bereits näher auf einzelne Textstellen eingegangen, in denen *lachen* der Figuren eine Rolle spielt, das nicht allein durch Komik, sondern auch durch andere auslösende Faktoren bedingt ist.<sup>16</sup> Die vorliegende Untersuchung kann gegenüber der bisherigen Forschung durch die größere Anzahl der untersuchten Werke, aber auch durch den gattungsübergreifenden Vergleich von Minnesang und Epik zu weiterführenden Ergebnissen gelangen. Auch im Hinblick auf die epischen Werke soll hier gefragt werden, wie das *lachen* der Frauenfi-

---

<sup>11</sup> Siehe zum Textcorpus Kap. 1.3.

<sup>12</sup> Siehe zur Forschung die jeweiligen Analysekapitel .

<sup>13</sup> Vgl. z.B. Krämer (1984). Peil (1975). Zons (1933).

<sup>14</sup> Vgl. beispielsweise allein die zahlreichen Arbeiten zu Wolframs 'Parzival': Bach (1966). Bertau (1983). Erfen (1994). Haas (1964). Madsen (1970).

<sup>15</sup> Siehe zur Problematik der Gleichsetzung von Komik und Lachen Kap. 2.3.

<sup>16</sup> Vgl. neben verschiedenen der o.g. Arbeiten zu Wolframs 'Parzival' und der Dissertation von Kremer (1961) auch z.B. Huber (1998). Kellermann (1999). Müller (1984). Reiffenstein (1976). Vgl. außerdem die bei der Analyse der einzelnen Textpassagen genannte Literatur in den folgenden Kapiteln.



guren im Kontext höfischer Verhaltensnormen<sup>17</sup> dargestellt und bewertet wird. Dies ermöglicht letztlich eine vergleichende Analyse von Minnesang und Epik in bezug auf die Thematik des *lachens*. Vor diesem Hintergrund muß die folgende Textanalyse der Frage nachgehen, welche Funktion das Wort *lachen* bei der Gestaltung einzelner Werke hat, aber auch, ob sich werkübergreifende Bedeutungszusammenhänge erschließen lassen.

Dazu wird es in den folgenden Analysekapiteln notwendig sein, bei der Untersuchung der Einzelwerke zu fragen,

1. wie häufig das Wort *lachen* belegt ist,
2. in Verbindung mit welchen Frauenfiguren es besonders häufig auftaucht,<sup>18</sup>
3. auf welche Weise die Spielregeln des *lachens* im jeweiligen Werk thematisiert und problematisiert werden.

Bei dem Vergleich verschiedener Werke untereinander ist zu fragen,

1. ob sich ähnliche Formen weiblichen Verhaltens in unterschiedlichen Texten nachweisen lassen,
2. welche Grundmuster des *lachens* in welchem Werk besonders häufig auftreten,
3. welche Aspekte der Spielregeln des *lachens* sich hier über diejenigen hinaus zeigen, die im Minnesang deutlich wurden.

---

<sup>17</sup> Siehe dazu Kap. 3.2.

<sup>18</sup> Das *lachen* männlicher Protagonisten wird dagegen nur vergleichend herangezogen.

## 5.1 Grundmuster 1: Freundliches *lachen*

### 5.1.1 Die Darstellung des ersten Grundmusters des *lachens* in der Epik

Während im späten Minnesang verschiedene Formen des *lachens* genutzt werden, um die Notwendigkeit gegenseitiger Minne zu veranschaulichen und - durch Aufrufen bekannten und erwartbaren weiblichen Verhaltens - immer wieder daran zu erinnern, tritt im Kontext epischer Werke die explizite Forderung weiblichen *lachens*, wie sie bei Winterstetten und Neifen vorliegt, fast überhaupt nicht auf.<sup>19</sup> Diese Tatsache ist im Zusammenhang damit zu sehen, daß, wie bereits ausgeführt wurde, der Minnesang in erster Linie das *lachen* der *vrouwe* aus der Perspektive eines Sänger-Ichs darstellt, während es in der Epik, häufig ohne explizite Kommentierung durch eine Erzählerfigur, in den Lauf der Handlung eingebunden ist. In der Epik ist das freundliche *lachen* der *vrouwe* nicht in erster Linie freundliche Reaktion auf das Werben eines Minnenden, sondern gehört vielmehr zur Darstellung einer allgemein freundlichen, sich korrekt verhaltenden Dame, die sich vor dem Hintergrund einer Hofgesellschaft bewegt, deren Wertewelt intakt ist. Hier erfährt das *lachen* der Protagonisten eine weniger ausführliche Schilderung als im Minnesang. So finden sich beispielsweise kaum Adjektive, die es näher beschreiben. Eine Ausnahme bildet Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst', der auch in seinen epischen Teilen verschiedentlich Textpassagen aufweist, die das *lachen* der *vrouwe* detailliert darstellen.<sup>20</sup> Diese Passagen stellen eine Besonderheit dar, weil sie den Inhalt der folgenden Frauenpreislieder z.T. wörtlich vorwegnehmen und insofern eine enge Verknüpfung der Gattungen Minnesang und Epik darstellen.<sup>21</sup> Es fällt jedoch auf, daß weibliches

---

<sup>19</sup> Die einzige Ausnahme bildet Pz 801,28, als Condwiramurs von einem Gefolgsmann um ein *lachen* für ihren heimgekehrten Ehemann gebeten wird.

<sup>20</sup> Vgl. insbes. Fd 1645-1648 und 1732-1733.

<sup>21</sup> Auf diese Textstellen im 'Frauendienst' wurde bereits in Kap. 4.2.3.3 näher eingegangen.

freundliches *lachen*, das dem ersten Grundmuster entspricht, wo es nähere Beschreibung findet, auch im Zusammenhang anderer epischer Werke mit ähnlichen Adjektiven gepriesen wird wie im Minnesang: So wird es als *vrôliche* (z.B. Go: Tr 13755) oder *minneclîch* (vgl. z.B. Pz 151,19) bezeichnet. Auch die Darstellung der *lachenden* Figur in den epischen Texten erfolgt in ähnlicher Weise wie in der Lyrik, so die der *lachenden* Cunneware, die als *juncfrouwe* (Pz 215,6) als *ein edele fürstinne* (Pz 221, 21) und als *ein werdiu magt* (Pz 304, 16) beschrieben wird.

Häufiger als die Verbindung mit Adjektiven findet sich in der Epik die Kombination von *lachen* mit einer weiteren Verhaltens- oder Handlungsweise, so "*wachen / unt vroelîche lachen*" (Pz 800, 24-25) oder "*lachende und mit witzen*" (H.: Tr 386). Am häufigsten erscheint hier das *lachen* zusammen mit anderen Zeichen der Kontaktaufnahme wie dem *an sehen*<sup>22</sup> oder dem *an lachen* selbst.<sup>23</sup> Neu ist die Verbindung von *lachen* und Weinen, die in dieser Form im Minnesang nicht zu beobachten ist.<sup>24</sup>

Ein Vergleich macht also deutlich, daß das erste Grundmuster des *lachens* in der Epik weniger detailliert geschildert wird als im Minnesang. Wo es jedoch näher beschrieben wird, geschieht dies in ähnlicher Weise wie in den lyrischen Texten.

### **5.1.2 Zur Einteilung der Belege des ersten Grundmusters in der Epik**

Je nach der Rolle, die eine weibliche Figur in der Epik einnimmt, hat ihr freundliches *lachen* unterschiedliche Auswirkungen. Die größere Anzahl der Rollen, in denen Frauenfiguren hier erscheinen - so fungie-

---

<sup>22</sup> Vgl. z.B. H: Tr 4773- 74: "*under ougen si lieplîch an sach / Tristanden lachende [...]*."

<sup>23</sup> Vgl. Go: Tr 8180: "*Diu frouwe lachete in an [...]*."

<sup>24</sup> Vgl. z.B. Pz 672,19: "*beidiu lachen unde weinen / kunde ir munt wol bescheinen [...]*."  
Siehe dazu Kap 5.1.5.

ren sie, wie bereits erwähnt, nicht allein als Minnedame, sondern auch als Verwandte und als Vertraute -, ermöglicht dadurch auch einen weiteren Einblick in die Spielregeln des *lachens*, wie sie in den Texten deutlich werden.

Tritt die Frau in der Epik als Minnedame auf, hat ihr freundliches *lachen* eine ähnliche Funktion wie im Minnesang. Während beim *lachen* der anderen Frauenfiguren, der Vertrauten oder der Herrscherin, ihre Schönheit nicht immer im Vordergrund steht, verbinden sich hier körperliche Reize mit der Güte der Minnedame. Auch in der Epik ist ihr *lachen* Zeichen der Bereitschaft, den Dienst des Werbenden zu akzeptieren, was diesen anspornt, sich in ritterlichen Taten zu bewähren.<sup>25</sup> Im Rahmen des ersten Grundmusters wird dieselbe Spielregel des *lachens* hervorgehoben wie im Minnesang: Es ist positiv konnotiert, wenn es sich an ein würdiges Gegenüber richtet. Gerade die Darstellung des *lachens* der Minnedame aber findet in der Epik in verschiedener Weise Erweiterung, wodurch auch zusätzliche Verhaltensregeln deutlich werden: So scheint in einigen Fällen das *lachen* der *vrouwe* nicht an den richtigen Mann gerichtet zu sein, was auch die Figur der Minnedame zeitweise oder dauerhaft problematisiert.<sup>26</sup> Die Problematik dieses *lachens* liegt darin, daß hier ein Verstoß gegen die erste Spielregel des *lachens* vorliegt, die sich für den Minnesang gezeigt hat und die auch im Rahmen der Epik Gültigkeit zeigt: Sie besagt, daß das freundliche *lachen* der *vrouwe* nur einem sich korrekt verhaltenden Gegenüber zu gelten habe.

Treten Frauenfiguren in der Rolle der engen Vertrauten auf, hebt ihr *lachen*, das einerseits durch seine Freundlichkeit und andererseits durch seine Gemäßigkeit den Vorstellungen der *curialitas* entspricht,<sup>27</sup> ihre Vertrauenswürdigkeit hervor. Das freundliche *lachen* des ersten Grundmusters erscheint in Situationen, in denen sie in ihrer Rolle als Berate-

---

<sup>25</sup> Vgl. dazu das *lachen* der Blanscheflur in Gottfrieds 'Tristan'. Siehe dazu Kap. 5.1.3.1.

<sup>26</sup> Vgl. das *lachen* der Isolde Weißhand in Gottfrieds 'Tristan'. Siehe dazu Kap. 5.1.3.2.

<sup>27</sup> Siehe zum *lachen* im Zusammenhang mit höfischen Verhaltensnormen Kap. 2.4.2.

rin besonders gefordert ist, und macht deutlich, daß diese Frauenfigur höfische Wertvorstellungen vertritt, denen auch diejenigen folgen wollen, die bei ihr Rat suchen. Eine Analyse dieses freundlichen *lachen* vor einem potentiell konflikthaften Hintergrund läßt eine weitere Spielregel des *lachens* erkennen.<sup>28</sup> Es wird sich zeigen, daß auch hier freundliches *lachen* funktionierende Kommunikation ermöglicht und die Vertraute als positive Figur kennzeichnet.

Wird in den Texten hervorgehoben, daß es sich bei Frauenfiguren um Verwandte handelt, kann eine Erscheinungsform des *lachens* auftreten, die sich im Minnesang nicht findet: Die Verbindung von *lachen* und Weinen. Sie findet sich stets bei verwandtschaftlichem Zusammen treffen und ist Zeichen der Freude über das Beisammensein, aber gleichzeitig auch des Schmerzes über eine überwundene oder eine bevorstehende Trennung. In diesem Kontext gilt die erste Spielregel: Freundliches *lachen* ist - auch in Verbindung mit Weinen - positiv beurteilt, da die an der Situation Beteiligten höfische Werte vertreten. Die Verwandtschaft ermöglicht an den fraglichen Stellen Kommunikation auf der Ebene enger emotionaler Bindungen. Das *lachen* und Weinen der Protagonisten, in dem sich ihre verwandtschaftliche Treue und Verbundenheit, die Festigkeit der Bindung und die Gleichheit der Wertvorstellungen spiegelt, wird so stets positiv beurteilt.

Die Analyse der *lachens* der *vrouwe* in der Rolle der Vertrauten, der Verwandten und der Minnedame deckt die Belegstellen des Wortes *lachen* ab, die im Rahmen des ersten Grundmusters in den hier ausgewählten Werken der Epik auftreten. Im folgenden wird auf die Darstellung und Funktion dieser Figuren näher eingegangen, wobei einzelne Belege, die im Rahmen epischer Werke durch Besonderheiten auffallen, gesondert untersucht werden.

---

<sup>28</sup> Siehe zum *lachen* der Vertrauten Kap. 5.1.4.

### 5.1.3 Das freundliche *lachen* der *vrouwe*

Wie im Minnesang, erscheint auch in der Epik mit 43 Belegen das freundliche *lachen* der *vrouwe* am häufigsten.<sup>29</sup> In den folgenden Kapiteln soll vor allem auf das *lachen* dreier Frauenfiguren näher eingegangen werden: auf das der Blanscheflur in Gottfrieds 'Tristan', da sich in der Begegnung von Riwalin und Blanscheflur eine Situation zeigt, die der des Minnesangs eng vergleichbar ist, und das der Isolde Weißhand, das ebenfalls in Gottfrieds 'Tristan' auftritt, da hier der problematische Fall des *lachens* der *vrouwe*, das einem unwürdigen Gegenüber gilt, besonders deutlich wird. Zusätzlich wird das *lachen* der Cunneware im 'Parzival' untersucht, auf das schon aufgrund seiner Bedeutung für den Handlungsfortgang des Werkes näher eingegangen werden muß. Es stellt in verschiedener Weise einen Sonderfall dar: Zum einen scheint die Bedeutung dieses *lachens* zunächst nicht klar, zum anderen ergibt sich aus diesem *lachen* ein Dienst-Lohn-Verhältnis, das nicht auf Minne gegründet ist.

Bei einer Gegenüberstellung der Bedeutung dieses *lachens* der *vrouwe* in Minnesang und Epik zeigen sich verschiedene Parallelen, aber auch Unterschiede, die deutlich machen, daß die Funktion freundlichen weiblichen *lachens* innerhalb epischer Texte eine andere sein kann.<sup>30</sup> Auch in diesem Zusammenhang ist *lachen* als 'Lächeln' zu übersetzen und kann mit Plessner als bewußt eingesetztes Kommunikationssignal angesehen werden, das im Kontrast zum spontan-unwillkürlichen Lachen steht.<sup>31</sup> Ähnlich wie im Minnesang ist es auch in der Epik

---

<sup>29</sup> Allerdings wird häufig mehrmals auf das *lachen* derselben Frauenfigur eingegangen. Der 'Parzival' erwähnt beispielsweise allein 15mal *lachen* im Zusammenhang mit der Figur der Cunneware. Siehe dazu Kap. 5.1.3.3.

<sup>30</sup> Insofern kann der Aussage Kremers, der feststellt, daß da, wo weibliches *lachen* im erotischen Kontext erscheine, es sich weitgehend mit dem Lächeln der *vrouwe* im Minnesang decke, hier nicht uneingeschränkt zugestimmt werden. Vgl. Kremer (1961), S. 100.

<sup>31</sup> Siehe zu Plessners Ausführungen über das Lächeln Kap. 2.2.

Zeichen der Huld,<sup>32</sup> der Anerkennung der - gegenwärtigen oder zukünftigen - höfischen bzw. ritterlichen Qualitäten des männlichen Gegenübers und der Bereitschaft, seinen Dienst zu akzeptieren. Ein wichtiger Unterschied zum Minnesang besteht jedoch darin, daß an den Textstellen, die hier näher untersucht werden, dieses *lachen* nur selten von männlichen Protagonisten erbeten oder sein Ausbleiben beklagt wird.<sup>33</sup> Statt dessen wird die *vrouwe* in der Epik durch ihr *lachen* selbst aktiv. Ihr bewußt eingesetztes *lachen* ermöglicht es ihr, selbst den Kontakt zum männlichen Gegenüber aufzunehmen und so das Geschehen zu beeinflussen, indem sie ihn durch dieses Zeichen der Freundlichkeit zum Beginn einer Dienst-Lohn-Beziehung bewegt. Das *lachen* der *vrouwe* schafft also selbst erst den stabilen Kommunikationsrahmen für eine Verbindung zwischen Ritter und *vrouwe*, indem es schon jetzt von ihrer Bereitschaft zeugt, den Dienst zu belohnen<sup>34</sup> und somit eine wichtige Bedingung für das Verhältnis Ritter - *vrouwe*, das der Gegenseitigkeit, erfüllt. Es fällt auf, daß die Dame einen solchen Beweis der Anerkennung der Qualitäten ihres Gegenübers gibt, ohne darum gebeten worden zu sein, doch wird es ihr auf diese Weise möglich, den Ritter, den sie als den besten erkannt hat, für sich zu gewinnen, um durch

---

<sup>32</sup> Siehe zum Begriff der Huld Kap. 4.1.

<sup>33</sup> Allein im 'Parzival' findet sich im epischen Kontext die Bitte um freundliches weibliches *lachen*, als Kyot Condwiramurs ihren heimgekehrten Ehemann zuführt (Pz 801, 28). Vgl. auch das *lachen* der zweiten *vrouwe* Ulrichs im 'Frauendienst', das enger mit dem der *vrouwe*-Figur im Minnesang in Verbindung steht. Siehe dazu Kap. 4.2.3.3.

<sup>34</sup> Das *lachen* der Blanscheflur und das der Isolde Weißhand ist in diesem Zusammenhang Zeichen der Wertschätzung eines Ritters, der sich im Bereich ritterlichen Lebens bereits als der Beste erwiesen hat. Die *vrouwen*, die eine eheliche Verbindung mit dem gewünschten Partner anstreben, geben also durch ihr *lachen* auch die Bereitschaft zur Gewährung sexueller Erfüllung zu erkennen. Das *lachen* der Cunneware bildet dagegen auch hier eine Ausnahme: In ihm zeigt sich die Anerkennung eines Gegenübers, das seine Qualitäten noch nicht bewiesen hat. Der Lohn der Cunneware besteht allein darin, daß sie den Dienst eines Ritters akzeptiert, der zunächst vom Artushof als solcher nicht anerkannt ist. Im Verhältnis von Cunneware und Parzival steht nicht der Gedanke der Minne im Vordergrund, sondern der der Gewinnung und Bewahrung von *êre*. Siehe dazu auch die folgenden Kap. 5.1.3.1, 5.1.3.2 und 5.1.3.3.

seinen Dienst ihr eigenes Ansehen zu steigern. Das *lachen* der *vrouwe* wird somit in den vorliegenden Fällen zum Zeichen weiblichen Eingreifens in die Handlung.<sup>35</sup>

Die Reaktion des männlichen Protagonisten auf dieses Zeichen weiblicher Kontaktbereitschaft ist insofern mit der im Minnesang vergleichbar, als auch hier das *lachen* der *vrouwe* zunächst vom Minnenden reflektiert wird. Auch in der Epik steigert das *lachen* der *vrouwe* ihre Schönheit. Umso bemerkenswerter erscheint deshalb, daß ihrem Lächeln in der Epik keine Freudenbezeugungen des Mannes folgen. Erklärlich wird dies durch die Tatsache, daß es die Frau ist, die durch ihr *lachen* Kontakt mit dem Mann aufgenommen hat, so daß dieses für den Mann nicht das Ziel seiner Wünsche, sondern zunächst einmal die Eröffnung einer neuen Situation bedeutet, auf die es zu reagieren gilt. Er legt es als Zeichen der Huld aus, woraufhin er seinen Wunsch bzw. seine Verpflichtung erkennt, die Dienst-Lohn-Beziehung mit der *vrouwe* einzugehen.

### 5.1.3.1 Das *lachen* der Blanscheflur

In Gottfrieds 'Tristan' ist die Entwicklung der Minnebeziehung zwischen Rivalin und Blanscheflur, Tristans Eltern, wesentlich durch das Wort *lachen* geprägt, das schon vor Beginn der eigentlichen Liebes-

---

<sup>35</sup> In einem Einzelfall geht die Funktion des *lachsens* der *vrouwe* sogar noch weiter: Als Enite, die bereits Erec angehört, sich von der Werbung eines Mannes bedrängt und ihren Mann gefährdet sieht, gibt sie scheinbar seiner Drohung nach: "*vil güetlîchen sach si in an, / den vil ungetriuwen man / und lachete durch schoenen list.*" (Er 3840-3842). Tatsächlich aber warnt sie ihren Mann, um anschließend heimlich mit ihm zu fliehen. Die Gebärde freundlichen *lachsens*, sonst als freundliche Reaktion der Minnedame bekannt, wird hier zur List, die dazu dient, den Werber zu täuschen, der sich selbst als unhöfisch erwiesen hat und somit ein Entgegenkommen der Dame nicht verdient. Das *lachen* der *vrouwe* ist somit doppeldeutig: Erscheint es freundlich, so ist es in Wirklichkeit gegen den Werbenden gerichtet und kann auch als *lachen über* ihn gesehen werden, der sich davon täuschen läßt, also als ein *lachen*, das dem dritten Grundmuster entspricht. Vgl. zu dieser Textstelle Semmler (1991), S. 85. Semmler nennt in diesem Zusammenhang auch weitere Werke, in denen Protagonisten andere durch spontane Gefühlsäußerungen täuschen.



handlung und in ihrem Fortgang immer wieder in Erscheinung tritt. Die Beschreibung des Entstehens der Minne zwischen den Liebenden ist eng an die Gattung des Minnesangs angelehnt - tatsächlich könnten Aufbau und Inhalt dieser Textpassage auch den Inhalt eines Minneliedes ausmachen.

Gottfried schildert die erste Begegnung von Riwalin und Blanscheflur in frühlingshafter Natur bei einem Maifest am Hof Markes. Beide Partner werden schon vor ihrer Begegnung als zueinander passend gekennzeichnet, tritt Blanscheflur, die Schwester Markes, doch als die schönste Dame hervor, während Riwalin, der erfolgreichste Ritter im Kampf, sogleich von den höfischen Damen bemerkt und gepriesen wird. Auch Blanscheflur bemerkt die Qualitäten dieses Ritters und öffnet ihm ihr Herz. Während eines ersten Gesprächs der beiden gehen die Signale zum Beginn der Minnebeziehung daher zunächst von der *vrouwe* aus. Von Riwalin werden sie erst im Nachhinein als solche verstanden, woraufhin auch er von Minne erfaßt wird. Das Wort '*lachen*' spielt hier als handlungsausgestaltender, aber auch als handlungsauslösender Faktor eine bedeutende Rolle:

Zunächst ist es von Bedeutung bei der Darstellung der Frühlingszene, die den Hintergrund für die Begegnung der Liebenden darstellt. Gottfried zeichnet das Bild eines *locus amoenus*, eines idyllischen Naturortes mit blühenden Bäumen, einer blumenbestandenen Wiese, Vogel- sang und dem Schatten der Linde, in dem die Hofgesellschaft an einem Brunnen ruhen kann. In dieser Schilderung der frühlingshaften Natur, die sich in ähnlicher Weise auch als Natureingang in zahlreichen Minneliedern findet,<sup>36</sup> fällt vor allem die Harmonie von Mensch und Natur auf, die sich auch darin äußert, daß die Gäste bei Markes Maifest auf das *lachen* der Natur selbst *lachend* reagieren: "*die liechten bluomen lacheten / ûz dem betouweten grase. / [...] / diu süeze boumblyot sach den man / sô rehte suoze lachende an, / daz sich daz herze und al der muot / wider an die lachende blyot / mit spilnden ougen machete / und*

---

<sup>36</sup> Siehe zum Natureingang Kap. 4.2.4.1.

*ir allez widerlachte*" (Go: Tr 562-574). "Der Gesichtspunkt, unter dem Gottfried die Reize des Locus amoenus interpretiert, ist der der Partnerschaft von Mensch und Natur. Dabei werden die Naturdinge in überlieferter Weise vermenschlicht, die Blumen *lachen*, der Rasen legt sein schönstes *sumerkleit* an. Doch ist der Kerngedanke in zeitgenössischer Dichtung neu, weder der Minnesang noch der Artusroman kennt ein solches sympathisierendes Wechselverhältnis von Mensch und Natur."<sup>37</sup> Gleichzeitig weist diese Naturschilderung Kenner der Topik des Minnesangs schon jetzt darauf hin, daß alles auf die Begegnung von Liebenden angelegt ist. Das *lachen* der Natur wie auch das freudig reagierende *lachen* der Hofgesellschaft wirkt hier handlungsausgestaltend, wird in ihm doch die frohe Stimmung betont und zusätzlich stabilisiert, die einem Hoffest angemessen ist. Darüber hinaus signalisiert das *lachen* als Ausdruck höfischer *vröide*, daß die Begegnung der Liebenden in einer Umgebung stattfinden wird, die allen Ansprüchen an höfisches Verhalten gerecht wird.

Weiterhin stellt das *lachen* ein wichtiges Element bei der Entwicklung der Minnegefühle Riwalins dar. Eröffnet der Ritter bei der ersten Begegnung mit seiner *vrouwe* das Gespräch durch seinen Gruß, weiß Blanscheflur diesem die gewünschte Richtung zu geben und deutet ihrem Gegenüber ihre Zuneigung an, wodurch auch Riwalins Gedanken in Richtung der Minne gelenkt werden. So entwickelt sich die Liebesbeziehung nach der - ebenfalls für den Minnesang charakteristischen - Reihenfolge '*visio - cogitatio - actus*'.<sup>38</sup> Die Bedeutung des

---

<sup>37</sup> Hahn (1963), S. 30. Das *lachen* der Natur zu Beginn von Minneliedern findet sich jedoch auch z.B. im Lied 23 Walthers von der Vogelweide und im Leich IV Ulrichs von Winterstetten (KLD). Häufig wird dieses *lachen* im Verlauf des Liedes aufgegriffen und auf das Verhalten der *vrouwe* übertragen.

<sup>38</sup> "Dem ersten 'Anstoß' zur Liebe folgt gemäß der 'höfischen' Liebesdarstellung eine Phase des Denkens, in der sich der Liebende seines neuen inneren Zustandes bewußt wird, nach den Gründen für diese Veränderung forscht und zugleich ständig mit seinem inneren Auge das Bild der geliebten Person schaut und sich vor Verlangen nach dieser Gestalt beinahe verzehrt. Diese Phase der Liebe repräsentiert vor allem der Minnesang, doch beschreibt diesen Zustand als die erste Phase der Liebesbeziehung auch der höfische Roman. [...] Die

*lachs* der *vrouwe* als kommunikatives Signal tritt bei der Darstellung dieser Szene in besonderer Weise hervor: Riwalin ist sich zunächst nicht darüber im klaren, wie er das potentiell mißverständliche<sup>39</sup> Gesprächsverhalten Blanscheflurs zu deuten hat. Erst die Vergegenwärtigung der non-verbale Signale von *lachen* und Schönheit kennzeichnen ihre Worte als die der Minne, machen Riwalin die Liebesbereitschaft und -fähigkeit der *vrouwe* erkennbar, die Blanscheflur auch im weiteren Verlauf der Handlung kennzeichnen werden, und lassen ihn *rehte minne* (Go: Tr 929) empfinden: "*ir hâr, ir stirn, ir tinne / ir wange, ir munt, ir kinne, / den vröuderîchen ôstertac / der lachende in ir ougen lac*" (Go: Tr 925-928). Die *vrouwe lacht* hier den Minnenden nicht direkt an - allein der Gedanke an ihr freundliches *lachen* in der intakten höfischen Umgebung läßt die Minne bei ihm entstehen. Deutet die frühlinghafte Natur, die als *lachend* dargestellt ist, auf die Liebesbegegnung hin, so zeigt die *lachende* Natur, die sich in den Augen der Protagonistin spiegelt, auch deren eigene Liebesbereitschaft.<sup>40</sup> Das *lachen* fungiert also zunächst als handlungserläuterndes Element,

---

Vorstellung von der Liebe als Denken scheint die 'höfische' Liebeskonzeption wesentlich mitgeprägt zu haben [...]. Dem Mittelalter war die Dreierfolge *visio-cogitatio-actus* (Sehen - Denken - Handeln) vertraut, und Moralthologen wie 'höfische' Dichter (vor allem die Minnesänger natürlich) haben die Reflexion, den Zustand des Denkens, des inneren Schauens, über die Aktion, über das Handeln, gestellt, während die höfischen Romanautoren zwischen Entstehen einer Liebesbeziehung und Liebeserfüllung neben der Schilderung zahlreicher Handlungen (*âventiuren*) des Helden wenigstens als Abwechslung immer wieder Partien des *verdâht*-Seins, des sehnsuchtsvollen Denkens der Liebenden einschoben." Schnell (1985), S. 140.

<sup>39</sup> Vgl. Tr. 750 - 784.

<sup>40</sup> Die Verbindung des *lachs* mit einem Ostertag läßt außerdem an den Brauch des *risus paschalis* denken, zumal bei der Darstellung der Liebesbeziehung auch sonst verschiedentlich religiöse Terminologie herangezogen wird. Eine solche Anspielung ist jedoch eher unwahrscheinlich, da dieser Brauch in erster Linie aus der Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts bekannt ist und erst bei Oekolampad, einem Humanisten des 16. Jahrhunderts, polemisierend als *risus paschalis* bezeichnet wird, wobei der Humanist vor allem die Sitte des Lachs in der Kirche, die tatsächlich nur einen Teil der Brauches ausmacht, als unwürdige Verhaltensweise hervorhebt und anprangert. Vgl. zum *risus paschalis* Kap. 4.5.1 und die dort angegebene Literatur.

indem es dazu beiträgt, das Verhalten Blanscheflurs als das einer möglichen Minnedame erkennbar zu machen. Darüber hinaus wirkt es handlungsauslösend, denn es läßt auch Riwalin endgültig Minne empfinden.

Darüber hinaus ist das Wort *lachen* auch bei der Darstellung der Liebesgefühle Riwalins von Bedeutung, dessen Reaktion auch die eines Sängers-Ichs im Minnesang sein könnte: Von der Macht der Minne entzündet,<sup>41</sup> kann er aus Liebesehnsucht nicht länger höfische *vröude* zeigen. So ist es ihm, der in seiner Jugend noch "*lachende in die werlte sach*" (Go: Tr 307), nun nicht mehr möglich, zu *lachen*: "*sîn leben begunde swachen: / von rehtem herzen lachen / daz er dâ vor was wol gewon, / dâ zôch er sich mitalle von*" (Go: Tr 949-952).<sup>42</sup> Das Nicht-*lachen* Riwalins, das seinen Minneschmerz kennzeichnet, hat somit handlungsausgestaltende Funktion.

Eine nähere Untersuchung der Szene hat deutlich gemacht, daß in der ersten Begegnung der Eltern Tristans die Funktion des Wortes *lachen* erkennbar wird: Es zieht sich als roter Faden durch die Entwicklung der Minnebeziehung. Ein *lachen* zieht das nächste nach sich: Das *lachen* der Natur spiegelt sich in den Augen der *vrouwe*, das wiederum - allerdings erst nach der Minnereflection, der *cogitatio* Riwalins - das Nicht-*lachen* des nun Liebenden verursacht, der von der Minne verwundet worden ist.<sup>43</sup> Es zeigt sich, daß das *lachen* der Protagonisten bei der Entwicklung der Minnebeziehung den Spielregeln des *lachsens* entspricht, die schon im Rahmen des Minnesangs deutlich geworden sind: So wie sich im *lachen* der Blanscheflur das - gemäß der ersten Spielregel - korrekte Verhalten einer Minnedame zeigt, entspricht das

---

<sup>41</sup> "Neben der Antike kennen auch die christlichen Schriftsteller die Metapher des Liebesbrandes. Der Textzusammenhang hier im Tristan weist auf eine Analogie zur kirchlichen Sprache, denn sowohl *ostertac* (927) als auch das *niuwe leben* (938) deuten auf die geistliche Sprache." Speckenbach (1965), S. 44.

<sup>42</sup> Vgl. dazu Kremer (1961): "Es heißt 'da zoch er sich mit alle von', so als ob er die Gelegenheit zum Lachen flieht, auf diese Weise selbst sein Minnefieber nährend." S. 131.

<sup>43</sup> Siehe zur Minneverwundung in der Lyrik Kap. 4.2.5.

Nicht-*lachen* des von der Minne verwundeten Riwalin der vierten Spielregel des *lachens*. Die Verwendung des Wortes *lachen* ist somit der in vielen Minneliedern ähnlich.<sup>44</sup> Ein Unterschied zur Minnesangtopik besteht bei der Darstellung dieser Liebesbeziehung jedoch darin, daß es hier die Frau ist, die zuerst Minne empfindet und zur Realisierung der Minnebeziehung wiederholt selbst aktiv werden muß. Das *lachen* der frühlingshaften Natur, das sich in ihren Augen spiegelt, weist Blanscheflur schon zu Beginn der Minnebeziehung als *vrouwe* aus, die liebesfähig und -willig ist. Am deutlichsten wird dies bei der Zeugung Tristans, als die Minneverwundung Riwalins durch eine reale, körperliche Wunde verstärkt worden ist<sup>45</sup>, die er im Kampf empfangen hat und an der er zu sterben droht. Erst die körperliche Vereinigung mit Blanscheflur, die ihn heimlich am vermeintlichen Sterbelager aufsucht, läßt ihn gesunden. Gerade aber in der Szene, in der die Minnedame die stärkste Eigeninitiative zeigt, liegt die Wurzel für den eigentlichen Beginn der Geschichte Tristans, deren tragisches Ende in der Geschichte seiner Eltern schon angedeutet wird.<sup>46</sup>

Entspricht der Moment der ersten Liebesbegegnung von Blanscheflur und Riwalin, in dem Kommunikationsbereitschaft und ein intaktes höfisches Umfeld im *lachen* dargestellt sind, also dem idealen Beginn einer Minnebeziehung, so wird diese im Laufe der Handlung mehr und mehr problematisiert. Anfang und Ende stehen im Kontrast zueinander: Das *lachen* steht am Beginn der Elternhandlung, deren tragisches Ende auf den letztlichen Ausgang der Tristan-Geschichte verweist, die allerdings von Gottfried nicht beendet worden ist.

---

<sup>44</sup> Vgl. beispielsweise neben zahlreichen anderen das Lied XXI Konrads von Landeck.

<sup>45</sup> Vgl. zur metaphorischen Bedeutung der Minne als gewalttätiger Macht in Gottfrieds 'Tristan' Wessel (1984), S. 219-316, zu Riwalin und Blanscheflur besonders S. 236.

<sup>46</sup> Vgl. zur Bedeutung der Elterngeschichte für die Figur Tristans Jupé (1976), Hollandt (1966), S. 16-21, aber auch Lanz-Hubmann (1989), die Eltern-Vorgeschichte und Tristan-Minne spiegelbildlich einander gegenüberstellt..

### 5.1.3.2 Das *lachen* der Isolde Weißhand

Das *lachen* der Isolde Weißhand ist im Rahmen der vorliegenden Untersuchung von besonderem Interesse, weil Gottfried hier den problematischen Fall des *lachens* einer *vrouwe* entwirft, das einem Mann gilt, der zu einer Minnebeziehung mit der *Lachenden* nicht imstande ist. Im Kontext der Handlung des epischen Textes wird es möglich, die Problematik eines solchen *lachens* relativ ausführlich darzustellen. Der Text entwirft eine Kommunikationssituation, in der die erste Spielregel des *lachens*, die in einer uneingeschränkt wechselseitigen Minnebeziehung (beispielsweise der von Riwalin und Blanscheflur) gilt, an den Rand ihres Geltungsbereichs geführt wird.

Gottfrieds 'Tristan' nutzt das *lachen* der *vrouwe*, das hier von Anfang an als direkt auf den Mann gerichtetes Minnelachen dargestellt ist,<sup>47</sup> bei der Darstellung dieser problematischen Situation als handlungsausgestaltendes und als handlungsauslösendes Mittel, da sich in ihm die Entwicklung der Beziehung zwischen Tristan und der 'neuen Isolde' spiegelt. Darüber hinaus wirkt es figurenkennzeichnend, indem es dreimal in Verbindung mit Isolde Weißhand auftritt - auffällig auch deshalb, weil Isolde von Irland dagegen nur einmal *lachend* dargestellt ist.<sup>48</sup>

Als Tristan an den Hof in Arundel kommt, ist er davon überrascht, daß auch die Schwester seines Gastgebers Kaedin, ebenfalls die schönste Frau des Landes, auf den Namen Isolde hört. Durch die Namensgleichheit ist Isolde Weißhand von Anfang an als einzige Frau gekennzeichnet, die überhaupt für Tristan als potentielle andere Minnepartnerin in Frage kommt. Schon durch ihren Namen also stellt sie eine Gefährdung

---

<sup>47</sup> Vgl. im Gegensatz dazu das *lachen* der Blanscheflur, das als allgemeines freundliches *lachen* der Minnedame vor dem Kontext höfisch-festlicher Fröhlichkeit dargestellt ist und von Riwalin erst aus der Retrospektive als *lachen* einer potentiellen Minnedame interpretiert wird, wodurch es die Minneverwundung auslöst. Siehe dazu das vorausgehende Kapitel.

<sup>48</sup> Siehe zum naiven *lachen* der Isolde von Irland (Go: Tr 13725) Kap. 5.1.4.2. Vgl. im Zusammenhang mit Isolde von Irland außerdem Go: Tr 11773-74.

für die Tristan-Minne dar. Bemerkenswerterweise stellt Gottfried sie aber nicht als Negativfigur dar, sondern als Unschuldige, die nicht von Tristans bereits bestehender Minnebindung weiß.<sup>49</sup> Tristan wird durch die Namensgleichheit ständig an seine eigene Geliebte in Irland erinnert und so mehr und mehr verwirrt: "*â dê benîe, wie bin ich / von disem namen verirret! / er irret unde wirret / die wârheit und daz louchen / mîner sinne und mîner ougen. / er birt mir wunderlîche nôt. / mir lachet unde spilt Îsôt / in mînen ôren alle vrist / und enweiz iedoch, wâ Îsôt ist*" (Go: Tr 19000-19003). Ist er zunächst durch das *lachen* des Namens, das handlungsausgestaltend wirkt, zum zweitenmal verzaubert - "*g'isôtet*" (Go: Tr 19006), - wird die Isolde des Hofes von Arundel mehr und mehr auch aufgrund ihrer eigenen Freundlichkeit für Tristan reizvoll, so daß er, nunmehr nur noch in der Lage, an Minne und Vergnügen zu denken, versucht, sich in sie zu verlieben. Auch Isolde Weißhand, die in Tristan nur den höfischen Mann sehen kann, dem man "*sô vil lobes sprach / über hof und über land*" (Go: Tr 19072-19073), steht ihm von Anfang an<sup>50</sup> nicht gleichgültig gegenüber, weshalb sie bald seine Liebesblicke ebenso innig erwidert. Ihr verstärktes Bemühen, den Mann für sich zu gewinnen, kann aus ihrer Perspektive nicht mehr sein als das rechtmäßige Verhalten einer Minnedame dem würdigen Werbenden gegenüber: "*Diu maget diu wart sich wider den man / sô rehte lieplîch machende, / smierende unde lachende, / kallende unde kôsende, / smeichende unde lôsende / biz daz s'in aber enzunde*" (Go: Tr 19240). Tristan, der sich inzwischen wieder seiner Liebesbeziehung zu Isolde von Irland erinnert hat, sieht sich zwischen beiden Frauen hin- und hergerissen. Er wird, weil er sich nicht von Isolde von Irland trennen kann, von der gegenwärtigen Isolde aber mehr und mehr angezogen ist, immer unglücklicher, was von seiner Umgebung als Liebesschmerz um Isolde Weißhand ausgelegt werden

---

<sup>49</sup> Vgl. dagegen die Isolde-Weißhand-Darstellungen in den anderen Tristan-Versionen. Siehe dazu Kap. 5.3.3.

<sup>50</sup> Vgl. Go: Tr 19068-19074.

muß. Das *lachen* der Isolde Weißhand wirkt handlungsausgestaltend, indem es die Bemühungen der *vrouwe* um den Mann unterstreicht, gleichzeitig aber auch handlungsauslösend, bewegt es doch Tristan dazu, sich nicht aus der sich anbahnenden Minnebeziehung zurückziehen. Die Problematik der Situation wird von Gottfried in sentenzhafter Weise zusammengefaßt, wobei dem *lachen* auch hier handlungsausgestaltende Funktion zukommt: "[...] *diu lust, diu den man / alle stunde und alle zît / lachende under ougen lît, / diu blendet ougen unde sin / diu ziuhet ie daz herze hin*" (Go: Tr 19357-19362). Die Problematik der Situation spiegelt sich somit in der Beschreibung des *lachens*, durch das die Figur der zweiten Isolde gekennzeichnet ist: Das *lachen* ihres Namens<sup>51</sup> wird vom *lachen* der liebenden Frau abgelöst, die schließlich selbst als *lachende* Verführung bezeichnet wird. In der Darstellung dieses *lachens*, das beständig als verwirrend und blendend dargestellt wird, zeigt sich die Rolle der Isolde Weißhand als '*lachende* Verführerin',<sup>52</sup> die jedoch von Tristans bereits bestehender Minnebeziehung nichts weiß, so daß sie paradoxerweise als 'unschuldige Verführung' erscheinen muß.

Für eine Analyse der Spielregeln des *lachens*, die hier problematisiert werden, erscheint es hilfreich, das *lach*-Verhalten der Isolde Weißhand, das als Zeichen freundlichen Entgegenkommens dem ersten Grundmus-

---

<sup>51</sup> Vgl. zur Namensproblematik Ries (1980): "Das Verführerische an dem gleichlautenden Wort 'Isold' ist die Illusion, daß sich mit dem Namen auch das Wesen offenbare. [...] Die Namensidentität bewirkt in Tristans Verstand und Augen eine Mischung aus Wahrheit und Lüge. [...] Indem Tristan den inneren Streit um die beiden Frauen für sich dahingehend entscheidet, daß er Isold, die er ständig sieht und die mit der Geliebten durch den Namen verbunden ist, seine Liebe und Zuneigung entgegenbringen will, läuft er Gefahr, das Trügerische zum Maßstab seines Handelns zu erheben. Mit diesem Kompromiß bringt Tristan seine folgenschwere, selbstgewählte Verblendung an den Tag, die darin besteht, daß das hinter dem Namen verborgene Wesen verkannt, aber der Name in Ehren gehalten wird." S. 327-329.

<sup>52</sup> Vgl. dazu auch Huber (1995), der das *lachen* der Isolde Weißhand kurz erwähnt: "Gerade im Verhältnis zu Isolde Weißhand kommt mehrmals fragwürdiges Lachen auf. Das Mädchen schleicht sich bei Thomas?/Gottfried akustisch in Tristans Herz [...]". S. 352.



ter zugeordnet werden muß, mit den kommunikativen Rahmenbedingungen zu vergleichen, die für die erste Spielregel des *lachens* festgehalten werden konnten. Dabei wird deutlich, daß der Text hier den Fall einer Kommunikationssituation entwirft, in der eine *vrouwe* unter falschen Vorbedingungen ihre Freundlichkeit zeigt. Es ist zu unterscheiden, wie das Verhältnis von Tristan und Isolde Weißhand, zwischen denen eine Minnebeziehung am Hof von Arundel ausdrücklich gewünscht wird,<sup>53</sup> nach außen hin wirken muß und wie es sich im Kontrast dazu aus der Perspektive der bereits bestehenden Minnebeziehung von Tristan und Isolde von Irland gestaltet.

Für den Hof muß das Verhältnis Tristans zu Isolde Weißhand als 'standardisierte' Entwicklung einer Liebesbeziehung erscheinen, die sich auch in diesem Fall offenbar nach dem Muster '*visio - cogitatio - actus*' vollzieht.<sup>54</sup> Tatsächlich entwickelt der Text ein poetisches Spiel mit den bekannten Formen der Liebesentwicklung, die - in der Vorgeschichte von Tristans Eltern und beim Beginn der Minne von Tristan und Isolde von Irland selbst noch als funktionierend dargestellt - an dieser Stelle unpassend erscheinen müssen, sind doch die Verhältnisse deutlich komplexer, ist die Minnebeziehung nicht wirklich reziprok. Die Hofgesellschaft, die allein die 'konventionelle' Seite der Minneentwicklung kennt, kann hier jedoch nur Positives entdecken.<sup>55</sup> So verhält sich auch Isolde Weißhand nach dem Muster einer Minnedame und gemäß den Spielregeln des *lachens* völlig korrekt: Auf die Werbung des geliebten Mannes, die zudem von den Männern ihrer Familie ausdrücklich befürwortet worden ist, reagiert sie mit freundlichem Entgegenkommen und mit allen ihr zur Verfügung stehenden Zeichen der

---

<sup>53</sup> Vgl. Go: Tr 19088-19104.

<sup>54</sup> Siehe dazu bereits Kap. 5.1.3.1.

<sup>55</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Ries (1980), S. 333: "Mangelndes Wissen um Tristans Geliebte mit dem gleichen Namen auf der einen Seite und die Aufrechterhaltung der Zweideutigkeit durch Tristans Verhalten auf der anderen ermöglichen diese extreme Verkennenssituation."

Huld. Ihr freundliches *lachen* kann in diesem Kontext nach außen hin nur als angemessene Verhaltensweise erscheinen, da sich in ihm die Bereitschaft einer *vrouwe* zeigt, ein stabiles Minneverhältnis mit ihrem würdigen männlichen Gegenüber einzugehen, also die Gleichheit der Werte von Werbendem, Umworbener und der sie umgebenden Gesellschaft, funktionierende Kommunikation zwischen den Minnenden und dadurch die Möglichkeit des Beginns einer stabilen, wechselseitigen Minnebeziehung.

Statt dessen wird jedoch gerade im *lachen* der Isolde Weißhand der Unterschied zwischen den Wertewelten von Tristanminne und höfischer Gesellschaft<sup>56</sup> deutlich, denn was dem Hof vorbildlich erscheint, stellt für die Liebesbeziehung von Tristan und Isolde von Irland eine Gefährdung dar und läßt auch die Figur der Isolde Weißhand problematisch erscheinen. Dem Publikum des Textes steht diese Problematik im Gegensatz zu seinen Protagonisten in jedem Moment vor Augen:

"Diese auf den Wissensvorsprung des Publikums und das (Noch-) Nicht-Wissen der Handelnden abhebenden unterschiedlichen Erzählebenen integrieren den Leser (Hörer) in das Spannungsgefüge von Erkennen und Verkennen, Schein und Sein. [...] Während den Verkennenden die Zusammenhänge verborgen bleiben, bis sie zur Wahrheit vordringen und das Ausmaß ihrer zeitweiligen Blindheit im Nachhinein ermessen, verfolgt der durch den Erzähler und mit ihm eingeweihte Leser die Situation des Verkennens ohne Gefährdung für sich aus eigener Distanz. Er, der das Verhältnis vom gesprochenen Wort zur verdeckten Wirklichkeit durchschaut und die Sichtweise der Getäuschten als Verkennen der Wahrheit, als Schein zu beurteilen vermag, überblickt die Täuschungssituation in Ursache und Wirkung."<sup>57</sup>

In der Darstellung des *lachsens* der Isolde Weißhand diskutiert Gottfried eine Grenzsituation, in der die erste Spielregel des *lachsens* zeitweilig außer Kraft gesetzt zu sein scheint. Obgleich sich Isolde Weißhand bei der Entstehung ihrer Minne zu Tristan wie eine ideale Minnedame

---

<sup>56</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Tomasek (1985), S. 51 ff., der die Problematisierung und Verkehrung verschiedener ritterlicher Werte in Gottfrieds 'Tristan' bei ihrer Konfrontation mit der Übermacht der Minne darstellt.

<sup>57</sup> Ries (1980), S. 319-320.

verhält, die das würdige Gegenüber durch *lachen* auszeichnet, kann die Kommunikation nicht funktionieren, weil die beiden Partner mit unterschiedlichem Vorwissen und mit verschiedenen Erwartungen an die Situation herangehen:<sup>58</sup> Während Isolde Weißhand mit ihrem *lachen* in der Tat eine funktionierende Minnebeziehung anstrebt, will Tristan dagegen zunächst allein sein Liebesleid vergessen.<sup>59</sup> Das Verhalten Tristans, der sich aus dem sich anbahnenden Verhältnis zurückziehen will, muß daher von Isolde Weißhand als Zeichen des Minneschmerzes fehlgedeutet werden. Auf der anderen Seite funktioniert die Signalwirkung freundlichen *lachens* einer *vrouwe*, das auf ihre Minnebereitschaft hindeutet, offensichtlich nach wie vor: Tristan kann darauf als Mitglied der Hofgesellschaft nicht anders als beeindruckt reagieren, verpflichtet doch dieses Zeichen freundlichen Entgegenkommens, das freilich im Normalfall einem nicht Gebundenen gilt, den höfisch Gebildeten geradezu zu Minnegefühlen.<sup>60</sup> Wie soll also Tristan, der sich zuvor in vielen Gebieten als der "Höfischste" erwiesen hat, sich dem *lachen* der *vrouwe* entziehen? Vor dem Hintergrund der bereits bestehenden Minnebeziehung muß die Reaktion Tristans jedoch als Zeichen mangelnder *triuwe* gewertet werden. Die Verkehrung der Minnesituation, die in idealer Form im Muster des Minnesangs vorgegeben ist, zeigt sich somit in der negativen Wirkung des *lachens* der *vrou-*

---

<sup>58</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Millet (2000): "Charakterisieren sich die Beziehungen der zentralen Paare im Roman (Riwalin und Blanscheflur, Tristan und Isolde aus Irland) unter anderem durch ihre Fähigkeit, sich auch ohne Worte oder durch verdeckte Sprache einwandfrei zu verständigen (der Parade Fall ist Isoldes Wortspiel in der Minnetrankszene, 11985 - 12028), so geht in der Weißhand-Episode jegliche Verständigung zwischen Mann und Frau grundsätzlich daneben; die neue Isolde interpretiert Tristan meistens falsch, und er seinerseits ist unfähig, ihr die Lage richtig darzustellen." S. 371.

<sup>59</sup> Vgl. Go: Tr 19059-19062.

<sup>60</sup> Vgl. zur Problematik des *lachens* der *vrouwe*, das einem bereits Gebundenen gilt, auch Ulrichs 'Frauendienst', in dem der Erzähler ebenfalls deutlich macht, daß in solch einem Fall die *triuwe* zur bereits zuvor gewählten *vrouwe* den Vorrang einzunehmen hat. Siehe zu dieser Episode Kap. 4.2.3.3.

we. Das *lachen* der *vrouwe* entspricht nicht den Spielregeln des *lachsens*, die im Kontext der Minne gelten, weil es sich in Tristan an jemanden wendet, der dieses Zeichen freundlicher Anerkennung nicht annehmen darf.

Deutlicher noch wird die Negativdarstellung dieses *lachsens*, das Tristan in seiner *triuwe* gefährdet, wenn diesem das Nicht-*lachen* der "*getriuwe[n] staeten[n] sendaerin*" (Go: Tr 16400) Isolde von Irland gegenübergestellt wird, das in der vorangehenden Handlung ihre Beständigkeit in der Liebe deutlich gemacht hat. Als Tristan, der von Markes Hof verbannt worden ist, Isolde von Irland das Hündchen *Petitcreiu* schickt, zerstört sie dessen beglückende Wirkung, da sie diese als Gefährdung der wechselseitigen Minne erkennt, die in diesem Moment nur in gemeinsam getragendem Leid bestehen kann: "*war umbe erlache ich iemer / sît daz sîn herze niemer / dekein gemach haben kan, / mîn herze daz ensî dar an?*" (Go: Tr 16377-16380).<sup>61</sup> Das Nicht-*lachen* der *vrouwe* und die Zerstörung des Geschenkes ihres Geliebten wirkt zunächst ungewöhnlich, erweist sich aber als handlungserläuternd: Statt sich von *Petitcreius* Zauberkraft trösten zu lassen, wählt Isolde von Irland den einzigen Weg, in dem ihre Trauer über die bestehende Trennung ausgedrückt werden kann. Das Nicht-*lachen* der *vrouwe* verweist auf die Stabilität ihrer *triuwe* und ist somit im vorgegebenen Kontext der Trennung die einzig angemessene Haltung. Vor diesem Hintergrund muß das *lachen* der Isolde Weißhand umso problematischer erscheinen, versucht sie doch unwissentlich, Tristan in eine Stimmung zu versetzen, die seiner Trennungssituation nicht angemessen sein

---

<sup>61</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Gnädinger (1971). Mersmann (1971), S. 192-194, aber auch Tomasek (1985), S. 63. Vgl. auch Wessel (1984): "[...] das Hündchen [ist] in seinem ursprünglichen Symbolwert nicht mehr und nicht weniger als eine Präfiguration der Tristanminne, wie sie sich in der Grottenepisode ungehindert vollzieht." (S. 452). Weniger überzeugend sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Jaron Lewis (1974). Die Autorin schreibt: "Ähnlich wie der vermeintliche Hund *Petitcriu* nur ein groteskes Tierspielzeug darstellt, das mit dem Tierischen wenig gemein hat, so ist es möglich, die Liebe zwischen Tristan und Isolde mit ihrem exklusiven Selbstzweck als eine verantwortungslose Spielerei zu beurteilen." S. 165.

kann.

Tatsächlich zeigt sich in der Gegenüberstellung des *lach*-Verhaltens der beiden Frauenfiguren jedoch nicht die Fehlerhaftigkeit Isolde Weißhands, deren Liebe und Treue Tristan gegenüber immer wieder betont wird, sondern diejenige Tristans selbst. Er ist nicht dazu in der Lage, Isolde von Irland die Treue zu halten und den Minneschmerz um sie bedingungslos zu ertragen, der als wesentlicher Teil der Minne der *edelen herzen* schon im Prolog von Gottfrieds Werk Betonung findet.<sup>62</sup> Gleichzeitig läßt er sich vom *lachen* der Isolde Weißhand verführen, wodurch er an beiden schuldig wird.<sup>63</sup> Ist eine Minnebeziehung daraufhin angelegt, die Werthaftigkeit der Partner wechselseitig zu steigern, so fehlt hier mit der Gegenseitigkeit absoluter Minne die wichtigste Voraussetzung einer solchen Verbindung. Muß Tristan durch seine mangelnde *triuwe* zeitweilig als Negativfigur erscheinen, kann auch Isolde Weißhand durch die Demonstration von Gefühlen weder *minne* noch *êre* gewinnen. Das Verhältnis von Tristan und Isolde Weißhand kann somit nur den Wert beider Beteiligten mindern.

Es läßt sich festhalten, daß im *lachen* der Isolde Weißhand die Problematik der neuen und die Gefährdung der alten Minnebeziehung deutlich wird. Der Text an problematisiert dieser Stelle Spielregeln des *lachsens*, die im Kontext funktionierender Minne angemessen sind, jetzt aber durch die gegebenen Umstände verfehlt erscheinen müssen. Hier wird ein Aspekt der ersten Spielregel besonders betont: Es wird deutlich gemacht, daß das freundliche *lachen* der *vrouwe* zum Fehlverhalten wird, wenn es demjenigen gilt, der es nicht für sich beanspruchen

---

<sup>62</sup> Vgl. Go: Tr 45-130 passim.

<sup>63</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Meissburger (1954), der die Unschuld Isolde Weißhands betont, die er als "verführtes, argloses, naives Mädchen" (S. 24) bezeichnet, wobei er allerdings die Zweideutigkeit der Rolle der "unschuldigen Verführerin" nicht berücksichtigt. Vgl. aber auch Schröder (1994c), der auch von Tristans Verschulden gegenüber der zweiten Isolde als "schuldloser Schuld" spricht, sei dieser doch in die prekäre Situation "mehr oder weniger unschuldig und nicht ohne ihr Zutun" hineingeraten. S. 30.

darf.

Das Fragment Gottfrieds endet mit einem Monolog Tristans, in dem er die Treue seiner wahren Geliebten anzweifelt und mehr und mehr Isolde Weißhand zuneigt. In den Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg aber sowie in der Tristan-Version des Thomas von Bretagne tritt das *lachen* der Isolde Weißhand an bedeutender Stelle, in der Episode des kühnen Wassers nämlich, noch einmal auf, als diese versehentlich durch ihr *lachen* ihre Jungfräulichkeit verrät, die sie auch nach der Eheschließung mit Tristan behalten mußte.<sup>64</sup> Die Frage, ob auch Gottfried, der seinen Tristan-Roman nicht beendete, Isolde Weißhand im Gegensatz zu Isolde von Irland als Figur angelegt hat, die weiterhin durch ihr - freilich später in tragischer Weise verkehrtes - *lachen* gekennzeichnet sein sollte, kann nur im Bereich der Spekulation bleiben. Ein erneuter Blick auf Isolde Weißhand wird jedoch deutlich machen, daß sich in der Gestaltung dieser Figur in den Tristan-Fortsetzungen die Problematik unerwiderter Liebe in ihrem *lachen* spiegelt, was wiederum erneut die Vielschichtigkeit dieser Gebarenform deutlich werden läßt.<sup>65</sup>

### 5.1.3.3 Das *lachen* der Cunneware

Das *lachen* der Cunneware tritt im ersten Teil des 'Parzival' in Form eines Leitmotivs immer wieder auf - insgesamt findet es 15 mal Erwähnung.<sup>66</sup> Eine Analyse des *lachens* dieser Frauenfigur wird zeigen, daß es als *lachen* der *vrouwe* in verschiedener Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt: zum einen in bezug auf seine Funktion für den Handlungs-

---

<sup>64</sup> Dieses *lachen* der *vrouwe* ist dem dritten Grundmuster des *lachens* zuzuordnen. Siehe dazu Kap. 5.3.3.

<sup>65</sup> Siehe dazu Kap. 5.3.3.

<sup>66</sup> Viermal handelt es sich dabei um Nicht-*lachen* (Pz 135, 18, 151, 13 und 17, 152, 28), das aber schon hier gemeinsam mit den weiteren Belegen untersucht werden soll, mit denen es in engem inhaltlichen Zusammenhang steht. Siehe zum Nicht-*lachen* auch Kap. 5.2.

fortgang, zum anderen durch die Art der Beziehung, die zwischen Cunneware und Parzival durch das *lachen* der *vrouwe* entsteht.

Parzival begegnet Cunneware am Artushof, wo seine Schönheit allgemein solche Bewunderung erregt, daß niemand ihm für sein ungeduldig-unerzogenes Benehmen dem König gegenüber böse sein kann (vgl. Pz 149,1). Im Gefolge der Königin, die auf einer Galerie Platz genommen hat, um den Fremden besser beobachten zu können, befindet sich auch Cunneware, die den Schwur getan hat, nicht eher zu *lachen*, als bis sie den Ritter sähe, der den höchsten Ruhm erworben habe oder erwerben solle: "*si wolte ê sus ersterben. / allez lachen si vermeit, / unz daz der knappe vür si reit: / do erlachte ir minneclîcher munt*" (Pz 151, 17-19).<sup>67</sup> Dieses *lachen* einer *vrouwe* gibt Anlaß für ungewöhnliche Reaktionen seitens verschiedener Männer: Zum einen ist Keie, der auch zuvor schon als einziger dem jungen Parzival nicht freundlich gegenüberstand (vgl. Pz 150, 11-21), dadurch empört, da er darin eine Beleidigung aller anderen Ritter des Artushofes sieht: "*ez ist dem küenege Artûs / ûf sînen hof unt in sîn hûs / sô manec werder man geriten, / durch den ir lachen hât vermiten, / und lachet nu durch einen man / der niht mit ritters vuore kan*" (Pz 152, 7-12). Zornig packt er Cunneware an den Haaren, um sie heftig zu züchtigen, was die Klage ihrer Freunde erregt. Zum anderen bewegt Cunnewares *lachen* Antanor, der bisher für stumm gehalten wurde, zum Reden: "*sîn rede unde ir lachen / was gezilt mit einen sachen: / ern wolde nimmer wort gesagen, / sine lachte diu da wart geslagen*" (Pz 152, 25-28). Der "witzehafte tor" (Pz 153, 11) nutzt seine wiedergewonnene Redegabe sogleich,

---

<sup>67</sup> Im Text des 'Parzival' wird nicht auf den ursprünglichen Grund des Eides der Cunneware eingegangen, von nun an nicht mehr zu *lachen*. Immerhin wird sie als am Artushof befindliche Frau dargestellt, an dem sich die besten Ritter aufhalten. Die Verweigerung ihres *lachens* läßt die Erstaunlichkeit der Ehrung Parzivals hier umso mehr hervortreten. Dazu kommt, daß Cunneware die Schwester des schon lange mit der Tafelrunde verfeindeten Orilus ist, also selbst nicht heimisch am Artushof. Dies legt die Vermutung nahe, daß in ihrem Verhalten auch versteckte Kritik am Artushof deutlich wird, an dem offensichtlich die Herausforderung des roten Ritters eher gleichgültig entgegengenommen wird, so daß Parzival, der scheinbare Tor, mit ihm kämpfen darf.

um Keie Parzivals Rache zu prophezeien, woraufhin auch er von Keie geschlagen wird. Parzival, der alles beobachtet hat, empfindet Mitleid mit den beiden Gedeimütigten und wird nur durch das Gedränge vor der Königin davon abgehalten, Keie sogleich mit seinem Wurfspieß zu töten (vgl. Pz 153, 18-20). Nachdem er den Hof verlassen hat, läßt er jedoch dort ausrichten, er empfinde tiefstes Mitgefühl für die Geschlagene, und auch er fühle sich durch die Schmerzen der Dame, die ihn durch ihr *lachen* geehrt habe, persönlich beleidigt.

Eine erste Lektüre zeigt bereits, daß das *lachen* der *vrouwe* hier als handlungsauslösendes Element von besonderer Bedeutung ist. Durch das *lachen* der Cunneware wird eine Flut von Reaktionen ausgelöst, die durch die unterschiedliche Interpretation des *lachens* seitens der verschiedenen männlichen Protagonisten erklärlich wird: Keie interpretiert es in gewisser Weise als spöttisch-beleidigendes *lachen*, als Frechheit gegenüber den Rittern der Tafelrunde, denen Cunneware ihre Anerkennung lange verweigert hat, Antanor hebt den prophetischen Charakter dieses *lachens* hervor, das schon jetzt auf den künftigen Ruhm Parzivals hinweist, und Parzival selbst schließlich sieht in ihm ein Zeichen der Freundlichkeit durch eine Dame des Artushofs - als *lachen* also, das durchaus mit dem ersten Grundmuster übereinstimmt -, so daß Keies Reaktion für ihn eine Beleidigung darstellen muß. Darüber hinaus zeigt sich, daß das *lachen* der Cunneware ein notwendiges Element für den Handlungsfortgang darstellt: Während die kommunikative Bedeutung des *lachens* der *vrouwe* in den bisher analysierten Textstellen in erster Linie darin besteht, die Freundlichkeit der Dame zu visualisieren, wird es hier zum wesentlichen Bestandteil der Handlung, indem es Parzival erst die Verpflichtung auferlegt, sich als Ritter zu bewähren. Die *vrouwe*, die ihn offenbar durch ihr *lachen* geehrt hat, ist deshalb geschlagen worden, was für ihn und sie eine Beleidigung bedeutet, die es wettzumachen gilt. Das *lachen* der Cunneware markiert hierdurch einen Wendepunkt in der Handlung.

Mit Blick auf die Spielregeln des *lachens* wird deutlich, daß auch Wolframs 'Parzival' hier eine komplexe Situation entwirft: Während in



Gottfrieds 'Tristan' das *lachen* der Isolde Weißhand augenscheinlich einem Würdigen, tatsächlich aber dem Falschen gilt,<sup>68</sup> scheint die Ehrung der Cunneware einem Unwürdigen zu gelten, während sie sich tatsächlich an den Richtigen wendet. So begründet sich Keies heftige Reaktion scheinbar aus den Spielregeln des *lachens*, nach denen das freundlich-anerkennde *lachen* einer *vrouwe* keinem Gegenüber gelten darf, der dieses nicht verdient.<sup>69</sup> Zeigt der weitere Verlauf der Handlung, daß Keies Annahme an sich falsch ist, so wird im anschließenden Erzählerkommentar sogleich deutlich gemacht, daß der Seneschall, der zudem als "*unwîse*" (Pz 152, 1) bezeichnet wird, in seiner Reaktion gegen gültige Rechts- und Moralvorstellungen verstößt. Darüber hinaus wird darauf verwiesen, daß die Anwesenheit ihrer *magen* den Ausfall Keies unmöglich gemacht hätte (vgl. Pz 152, 13-22). Umso bemerkenswerter erscheint es, daß eine solche Mißhandlung einer *lachenden vrouwe* im Umfeld der scheinbar vorbildlichen Artusgesellschaft möglich ist und nicht sanktioniert wird. Der Unterschied zwischen Schein und Realität der Verhältnisse führt somit auch hier zu einer Problematisierung des höfischen Umfelds, das die Schläge tatenlos geschehen läßt. Gleichzeitig wird in der Figur der Cunneware der Geltungsbereich des *lachens* der *vrouwe* erweitert, indem eine Frauenfigur auftritt, die zwar zur Dienstherrin, aber nicht zur Minnedame wird.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Siehe zum *lachen* der Isolde Weißhand Kap. 5.1.3.2.

<sup>69</sup> Vgl. Spielregel 3.

<sup>70</sup> Vgl. zum *lachen* der Cunneware ausführlich Fritsch-Rößler (1997). Die Autorin macht es sich zur Aufgabe, die Cunneware-Episode in ihrer Bedeutung innerhalb des Romans zu verankern und vergleicht es auch mit dem *lachen* anderer Frauenfiguren im 'Parzival', dem der Jeschute und dem der Orgeluse. Ihre Arbeit ist jedoch nicht unproblematisch, da sie verschiedene Ergebnisse, die sie im Rahmen der Cunneware-Episode gewinnt, auf den gesamten Parzival-Roman ausweitet. So kommt sie bei ihrem "Versuch einer 'kleinen' Theorie weiblichen Lachens" (S. 77) beispielsweise zu dem Ergebnis: "Männer kennen Lachen nur als Gefahr für ihren *prîs* (Stichwort: Spott), Frauen kennen Lachen als Beweis für den *prîs* (Stichwort: Verehrung). Männer verstehen Lachen als aggressiven Akt der Minderschätzung und Degradierung, Frauen als freundlichen Akt der Hochschätzung und

Bieten die Reaktionen der Männer drei verschiedene Deutungen dieses *lachs* einer *vrouwe*, stellt sich weiterhin die Frage, was diese mit ihrem *lachen* intendiert.<sup>71</sup> Entspricht dieses *lachen* der im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstellten Kategorie des ersten oder des dritten Grundmusters? Muß es als Zeichen freundlicher Anerkennung gewertet werden, das funktionierende Kommunikation herstellt und letztlich auf die Gleichheit der Wertvorstellungen von Cunneware und Parzival hinweist, oder ist es zunächst einmal eine amüsierte Reaktion auf das närrische Aussehen des Fremdlings, spielt also der Aspekt der Komik bei diesem *lachen* eine wesentliche Rolle? Ist das mhd. Wort *lachen* also mit 'Lachen über' zu übersetzen, oder doch vielmehr als intentional-prophetisches 'Lächeln' zu begreifen?<sup>72</sup>

Diese Frage stellt sich auch vor dem Hintergrund verschiedener Arbeiten, die das *lachen* der Cunneware fraglos als Reaktion auf Komik begreifen.<sup>73</sup> Diese Aussagen stützen sich vermutlich auf die Tatsache, daß in der Jugendgeschichte Parzivals in der Tat das komische Verhal-

---

Affirmation." S. 87. Allein eine Untersuchung des *lachs* der Orgeluse belegt, wie problematisch solche verallgemeinernden Ergebnisse sind. Siehe dazu auch Kap. 5.3.2.

<sup>71</sup> Der französische 'Perceval'-Roman Chrétien de Troyes gibt in diesem Zusammenhang eine sehr viel eindeutiger Antwort: Hier prophezeit das - bei Chrétien namenlos bleibende - Mädchen selbst dem jungen Perceval seinen zukünftigen Ruhm, wodurch sie auch ihr Lachen als intentional gesetztes Signal kennzeichnet: "*Et li vaslez, qui s'an aloit, / A une pucele veüe / Bele et jante, si la salue, / Et ele lui si li rist / Et an riant itant li dist: / "Vaslez, se tu viz par aage, / Je pans et croi au mon corage / Qu'an trestot le monde n'avra, / N'il n'iert, ne l'an ne l'i savra / Nul meillor chevalier de toi: / Einsi le pans et cuit et croi."* Chr: Pc. Hier: 1034-1044. Für einen weitergehenden Vergleich mit dem französischen Text vgl. Nyholm (1997).

<sup>72</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Fritsch-Rößler (1997), die davon ausgeht, daß Cunnewares *lachen* prophetischen Charakter hat, aber annimmt, daß es sich dabei tatsächlich um lautes Lachen handelt: "Die zeitliche Verlaufsform, die mit *erlachen* ausgedrückt wird, nämlich das Ingressive oder Inchoative, läßt ahnungsweise die Vorstellung eines eruptiven Lachs entstehen." S. 79.

<sup>73</sup> Vgl. Nyholm (1997): "[...] seine närrische Erscheinung bewirkt, daß eine Fürstin Cunnewâre de Lâlant zu lachen beginnt, die niemals sonst lachte [...]" (S. 167), vgl. auch Erfen (1994), S. 69-87, hier: S. 78: "Cunnewâre sieht einen Narren und lacht [...]"

ten des Protagonisten immer wieder eine Rolle spielt. Parzival, der bei seiner Mutter fern vom höfischen Leben heranwächst, kennt die dort herrschenden Verhaltensregeln nicht. Dies wird wiederholt deutlich, als er mit Mitgliedern der höfischen Gesellschaft zusammentrifft, die über ihn *lachen*, so beispielsweise bei seiner Begegnung mit den Rittern (vgl. Pz 120, 24 - 124, 22), mit Jeschute (Pz 129, 27 - 132, 24),<sup>74</sup> mit Ither (Pz 145, 5 - 10) und schließlich in seiner naiven Frage nach dem König Artus (Pz 147, 22 - 24). Bei seinem Auftritt am Artushof kommt noch dazu, daß seine Mutter ihn wie einen Narren gekleidet hat, was die Vermutung nahelegt, daß Cunnewares *lachen* durch sein komisches Erscheinungsbild ausgelöst wird.

Trotz des immer wieder aufscheinenden Motivs der Komik im Zusammenhang mit der Figur Parzivals ist m.E. jedoch das *lachen* der Cunneware im Kontext des ersten Grundmusters zu sehen. Gehen dem Zusammentreffen von Parzival und Cunneware auch unzweifelhaft komische Szenen voraus und bringt seine Naivität auch weiterhin Protagonisten zum *lachen*,<sup>75</sup> stellt doch im Kontrast dazu das *lachen* der Cunneware keine Reaktion auf Komik dar. Ein Vergleich mit den anderen Textstellen, bei denen im Zusammenhang mit dem Auftreten Parzivals ein *lachen* erscheint, ist hier hilfreich.<sup>76</sup> Das *lachen* dieser Protagonisten reagiert nicht auf das komische Äußere Parzivals, sondern auf verbale Äußerungen, durch die seine Naivität deutlich wird. So fragt er den Knappen Iwanet bei seiner Ankunft am Artushof: "[...] *ich sihe hie mangan Artûs: / wer sol mich ritter machen?*" (Pz 147, 22-23). Im Zusammentreffen mit Cunneware aber findet sich keine verbale Äußerung seitens Parzival, so daß ihr *lachen*, wenn es dem dritten Grundmuster zugeordnet werden soll, in der Tat nur als Reaktion auf sein Aussehen gedeutet werden kann. Gerade hier jedoch erscheint ein

---

<sup>74</sup> Siehe zur Begegnung Parzivals mit Jeschute, die durch das Nicht-*lachen* der *vrouwe* gekennzeichnet ist, Kap. 5.2.2.

<sup>75</sup> Vgl. z.B. Gurnemanz' *lachen* über Parzivals Naivität, Pz 166, 10.

<sup>76</sup> Vgl. Pz 123, 20, 147, 24, 166, 10.

zweites Motiv, das in Parzivals Jugendgeschichte immer wieder deutlich wird: Jeder, der mit ihm zusammentrifft, ist erstaunt über seine übergroße Schönheit, die offensichtlich nicht mit seiner Kleidung zusammenpaßt, da jemand von diesem Äußeren nur adliger Herkunft sein kann. Auch in der Reaktion des Artushofes wird das Erstaunen über seine Schönheit deutlich (vgl. Pz 148, 19 - 149,4), während Amüsement über sein Auftreten nun nicht mehr beschrieben wird. Statt dessen bewirkt sein Aussehen, daß Artus ihm trotz seines unhöfischen Verhaltens freundlich begegnet und seinem Wunsch nachkommen will, ihn zum Ritter zu schlagen.

Liegt in der Darstellung von Parzivals Benehmen, das im Kontrast mit seinem Äußeren steht, auch Komik,<sup>77</sup> fehlt diese in der Beschreibung des Momentes, als Parzival an Cunneware vorbeireitet. Statt dessen wird hier ein Motiv aufgegriffen, das, ebenso wie das der Schönheit und der Naivität des Protagonisten, in der Geschichte Parzivals schon zuvor auftaucht. Wird nämlich der Name der Cunneware vor ihrer Begegnung mit Parzival genannt, geschieht das in figurenkennzeichnender Weise in Verbindung mit der Erwähnung des Schwurs, den die *vrouwe* getan hat, so daß sie bereits als diejenige bekannt ist, die nicht *lacht*, bis sie den Ritter sieht, der dieses *lachs* würdig ist.<sup>78</sup> Auch im

---

<sup>77</sup> Unbestreitbar finden sich gerade in der Beschreibung des Auftretens Parzivals am Artushof komische Elemente, wird doch die naive Unverschämtheit des Jünglings, der "*gagernde als ein trappe*" (Pz 149, 26) darauf besteht, sofort zum Ritter geschlagen zu werden, der Höflichkeit des Artus kontrastiv gegenübergestellt. In diesem Zusammenhang ist es aber wichtig, zwei verschiedene Erzählebenen zu unterscheiden: Auf der einen Seite die Reaktion des Publikums des 'Parzival', das vermutlich auf Wolframs Darstellung dieses komischen Kontrastes mit einem *lachen* reagierte, und auf der anderen Seite die textinterne Darstellung der Artusgesellschaft, bei der tatsächlich allein das Erstaunen über das Aussehen Parzivals hervorgehoben wird, das von dieser aber offensichtlich nicht als belustigend, sondern vielmehr als bemerkenswert aufgefaßt wird. Vgl. zur Komik bei Wolfram Wehrli (1966). Vgl. aber Fritsch-Rößler (1997), S. 89, die allein bei Chrétien komische Elemente findet, bei Wolfram dagegen keine Komik zu entdecken vermag.

<sup>78</sup> Diese Beschreibung der Cunneware erfolgt durch ihren Bruder Orilus, dem der Zusammenhang mit Parzival nicht klar sein kann (Pz 135, 14-18), und noch einmal unmittelbar vor ihrer Begegnung mit Parzival (Pz 151, 11-16).

Moment der Begegnung wird die prophetische Bedeutung des *lachs* deutlich hervorgehoben, das in dem Moment beginnt, als Parzival ihr gegenübertritt, eine Erwähnung komischer Elemente dagegen fehlt hier völlig: "[...] *vrou Cunnewâre / [...] / diu enlachte deheinen wîs, / sine saehe in der den hôhsten prîs / hete oder solte erwerben: / si wolte ê sus ersterben. / allez lachen si vermeit / unz daz der knappe vür si reit: / do erlachte ir minneclîcher munt.*" (Pz 151, 11-19). Zwar besteht die Möglichkeit, daß ein Publikum auf das *lachen* der Cunneware, das nicht mit dem vorangehenden Verhalten Parzivals übereinstimmen kann, selbst mit einem Lachen reagiert; dennoch wird aber das *lachen* der *vrouwe* selbst im Text nicht in einer Weise dargestellt, die es ermöglicht, es dem dritten Grundmuster zuzuordnen, reagiert es doch offensichtlich nicht auf komisches Verhalten Parzivals, da hiervon in der gegebenen Szene nicht die Rede ist, Cunneware aber über das komische Verhalten Parzivals gegenüber Iwanet nicht in Kenntnis sein kann.<sup>79</sup> Cunneware selbst wird schließlich ihr *lachen* als prophetischen Akt kennzeichnen, als Parzival sich dessen tatsächlich würdig erwiesen hat: "*ich hete lachen gar vermiten / unz iu mîn herze erkande*" (Pz 305, 30 - 306, 1).

Auch in der Reaktion der Männer, die in der Szene selbst auftreten, zeigt sich, daß diese es nicht als *lachen* begreifen, das auf Komik reagiert. Keies aggressive Reaktion kann nur dadurch begründet sein, daß er das *lachen* der *vrouwe* als Beleidigung der Artusritter ernst nimmt, während Antanor seine prophetische Bedeutung sogleich klar hervorhebt (vgl. Pz 153, 1-6).<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. Pz 147, 19-24.

<sup>80</sup> Vgl. auch Russ (2000), die das *lachen* der Cunneware nicht als Reaktion auf Parzivals unhöfisches Verhalten deutet: "Der Entlastung Parzivals [nach der Erschlagung Ithers] dient nicht nur die Hervorhebung seiner *tumpheit* aufgrund seiner mangelnden Erziehung, sondern auch das Lachen Cunnewares [...]. Indem Cunneware so auf Parzivals herausragendes künftiges Rittertum hinweist, wird das Geschehen um Ither relativiert [...]." S. 69.

Von Parzival selbst, der Cunnewares Schwur nicht kennt, wird das *lachen* der *vrouwe* als Zeichen der Freundlichkeit aufgefaßt, als das es von ihr auch gemeint ist, so daß die Kommunikation zwischen *knappe* und *vrouwe* offensichtlich funktioniert. Darüber hinaus wird deutlich, daß durch dieses Zeichen der Freundlichkeit auch die von Parzival und Cunneware verfolgten Werte die gleichen sein müssen, geht es doch beiden nun um die Wiederherstellung ihrer *êre*, die durch Keies Schläge bei Parzival und Cunneware gleichermaßen verletzt worden ist. Das *lachen* der *vrouwe* entspricht als Zeichen der Kontaktaufnahme, die dem Würdigen gilt, der ersten Spielregel des *lachens*. Ungewöhnlich ist allerdings, daß die Ehrung des Mannes schon vor seiner Bewährung durch bestandene *aventiuren* erfolgt, wodurch das *lachen* für den Geehrten zur Verpflichtung wird. Auch ohne die Kenntnis des Schwurs muß Parzival die Tatsache, daß die *vrouwe* für ein *lachen*, das ihn ehren sollte, gezüchtigt worden ist, als Beleidigung empfinden. Er muß sich dieses *lachens* würdig erweisen, wenn ihm seine Tragweite auch nicht bekannt ist. Hat Keie sich durch das Schlagen einer Frau ohnehin als unhöfisch erwiesen, wie der Text deutlich macht (vgl. Pz 152, 13-22), muß nun auch der Anlaß der Züchtigung nichtig werden. Das *lachen* der Cunneware wird für Parzival also zur Herausforderung: Er ist jetzt dazu verpflichtet, sich als der Ritter zu zeigen, der höchsten Ruhm erlangt.

Dadurch, daß Parzival das *lachen* der Dame als Ehrung und die Schläge Keies als Beleidigung auffaßt, ist er also in gewisser Weise an Cunneware gebunden. Es entwickelt sich ein Dienstverhältnis zwischen Ritter und *vrouwe*, an dessen Ende nicht Minne, sondern die Wiederherstellung des gemeinsamen Ansehens stehen soll: "Cunneware schafft für Parzival das Dienstverhältnis, das ihn an den Hof bindet, ihn also eingliedert in die höfische Gesellschaft, durch die und aus der er ja werden soll, der er ist."<sup>81</sup> Tatsächlich zeigen sich im Verhältnis von Parzival und Cunneware in verschiedener Weise Parallelen zu einem

---

<sup>81</sup> Haas (1964), S. 78-79.

Minneverhältnis, wobei hier der entscheidende Faktor, der der Minne, fehlt.<sup>82</sup> Das *lachen* der *vrouwe* bewegt auch in diesem Fall den Mann dazu, ihr zu dienen, um sich ihres *lachsens* würdig zu erweisen.<sup>83</sup> Das Zusammentreffen mit Cunneware trifft Parzival in tiefstem Herzen - allerdings ist es nicht ihre Schönheit, die ihn anrührt, sondern ihr Leiden.<sup>84</sup> Auch als das Dienstverhältnis mit der Ra

---

<sup>82</sup> Fritsch-Rößler (1997) bemerkt in diesem Zusammenhang: "Gemäß dem Märchenschema müßte der Erlöser der Prinzessin, die nie lacht, identisch sein mit dem Werber und späteren Ehemann. Das ist hier zwar nicht der Fall, aber immerhin fungiert Parzival als Brautgeber (und nicht etwa Cunnewares Bruder Orilus)." S. 82, Anm. 16. Vgl. auch Gibbs (1972): "The relationship between Parzival and Cunneware is possibly a unique one in Middle High German literature: it is based on admiration and mutual respect, friendship without the complexity of *minne*. [...] Once he has avenged her, their relationship may develop into the deeper one of friendship, without the unbalancing influence of obligation." S. 124. Weniger überzeugend erscheint in diesem Zusammenhang die Aussage von Brall (1986). Brall spricht von einer "[...] doch unverkennbaren Minnebeziehung zwischen Cunneware und Parzival [...]." S. 568. Cunneware äußert jedoch an keiner Stelle die Absicht, "[...] die Krone aller Männlichkeit [...] zu ehelichen [...]" (ebd.), weshalb auch keinerlei Widerspruch zum Anspruch ihres Bruders Orilus besteht, selbst als Ritter höchsten Ruhm zu erringen, der mit Cunnewares Vorhaben nach Meinung Bralls " [...] nur um den Preis des Inzests [...]" in Einklang zu bringen ist (ebd.). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Garnerius (1999). Die Autorin hält es für möglich, daß Cunneware insbesondere bei ihrer zweiten Begegnung mit Parzival Signale setzt, die auf ihre Bereitschaft hinweisen, eine Minnebeziehung mit ihm einzugehen. "Dafür spricht auch, daß sie, obgleich die Begrüßung in Gawans Zelt stattfindet, die Regie der Zeremonie deutlich an sich zieht" S. 210. Dies ist m.E. jedoch gerade daraus erklärbar, daß Cunneware nun zum ersten - und auch zum letzten - Mal als Dienstherrin in Erscheinung tritt. Die Rolle, die sie bei diesem Auftritt einnimmt, hängt mit der Bedeutsamkeit zusammen, die sie als Ziel für Parzivals Siege im Verlauf der vorangehenden Handlung gespielt hat. Gleichzeitig verweist der Auftritt Cunnewares, die Parzival nun zu Dank verpflichtet ist, erneut auf ihre Bedeutsamkeit als Prophetin. Siehe außerdem zum Dienst-Lohn-Verhältnis im Minnesang Kap. 4.2.1.

<sup>83</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Nyholm (1997): "Das Lachen ist ihm [Parzival] wie eine Auszeichnung der Dame, die ein Ritter durch ein Zeichen im Kampf tragen soll. Cunnewâres Lachen entspricht diesem Zeichen und hat dieselbe Funktion, wie der Ärmel Obilots für Gâwân, als dieser versprochen hatte, für sie zu kämpfen [...]. Das Lachen wird also zu dem Zeichen der Dame, wodurch sie ihrem Ritter auszeichnet." S. 177.

<sup>84</sup> Vgl. Pz 158, 27-29: "*mich müent ir jaemerlichen wort. / diu enrüerent mir kein herzen ort: / jâ muoz enmitten drinne sîn / der vrouwen ungedienter pîn.*" Siehe in diesem

che an Keie beendet ist,<sup>85</sup> wird Parzival von Clamide um Unterstützung dabei gebeten, Cunneware für sich zu gewinnen - immer noch ist er in gewisser Weise für sie verantwortlich. Zudem erscheint auffällig, daß in Clamide der Mann um Cunneware wirbt, der zuvor um Condwiramurs, Parzivals Frau, gekämpft hat.<sup>86</sup> Dadurch, daß die Beziehung zwischen Parzival und Cunneware in verschiedener Weise in die Nähe eines Minneverhältnisses gerückt wird, spielt der Text auch mit dem Motiv des *lachens* der *vrouwe*, das in solchem Kontext ansonsten nur als Zeichen der Minne bekannt ist.<sup>87</sup>

Eine Untersuchung des *lachens* der Cunneware zeigt also, daß im 'Parzival' das *lachen* der *vrouwe*, das auch im Fall der Cunneware der

---

Zusammenhang kontrastiv auch das Nicht-*lachen* der Jeschute in Kap. 5.2.2.

<sup>85</sup> Die Fragestellung Fritsch-Röblers (1997), wie weit die *lachende* Vorausdeutung Cunnewares in die Zukunft reiche, erweist sich hier als überflüssig, wird sie doch vom Text beantwortet, in dem Parzival wiederholt darauf hinweist, er wolle so lange in Cunnewares Dienst kämpfen, bis ihre Schmach gerächt sei.

<sup>86</sup> Vgl. dazu Gibbs (1972): "Thus Cunneware is linked with Condwiramurs by means of Clamide. Yet already the two women are linked, for Parzival has a deep affection for Cunneware, though without the abiding passion for his wife. [...] The two loves can exist side-by-side, neither detracting from the other, and this harmony is shown in the incident on the plain of Plimizoel, when Parzival is transfixed by the sight of blood on the snow, which reminds him of his wife, yet, jolted by the chance movement of his horse out of this state of senselessness, he is able to deliver the blow which avenges Cunneware, before returning to his former state, obsessed by love for his wife." S. 127.

<sup>87</sup> Fritsch-Röbler (1997) stellt zudem die Frage, ob es sich bei Cunnewares *lachen* bei Parzivals Ankunft am Artushof um ihr erstes *lachen* überhaupt oder aber um ein erneutes *lachen* nach einer langen Zeit des Nicht-*lachens* handele: "Wäre Cunnewares Lachen beim Anblick Parzivals tatsächlich ihr allererstes Lachen überhaupt, so hätte der jugendliche Protagonist originär schöpferische Funktion; er führte Cunneware der echten Menschlichkeit zu (*homo risibilis*, Lachen als *conditio humana*) - bei allen Folgen für die Dame (körperliche Züchtigung) sozusagen doch auch seine erste Erlösungstat. Ist Cunnewares Lachen dagegen ein wiederhergestelltes, erneutes (wovon ich des bewußten Vorsatzes wegen ausgehe), so löst Parzival damit nur eine zeitlich begrenzte Blockade, übt also keine kreative, aber kathartische Funktion aus; in jedem Fall entbindet er Cunneware von der weiteren Einhaltung ihres Gelübdes, befreit sie aus ihrem permanent durch die Todesdrohung (151, 16) überschatteten Dasein und leitet im Grunde ihr happy end ein, die Ehe mit Clamide." S. 82.



ersten Spielregel des *lachens* entspricht, eine neue, erweiterte Bedeutung gewinnt,<sup>88</sup> ist es doch nicht mehr als Reaktion auf erwiesene ritterliche Qualitäten zu werten und Zeichen der Minne, wie das *lachen* der Blanscheflur oder der Isolde Weißhand im 'Tristan',<sup>89</sup> sondern vielmehr vorausdeutender Hinweis auf künftige ritterliche Taten. Cunneware bestätigt den Rezipienten des Textes schon in dem Moment, in dem sie Parzival ihr *lachen* schenkt, seine spätere Rolle. In der Handlungsstruktur des 'Parzival' erweist sich das *lachen* der Cunneware in verschiedener Weise als bedeutsam: Es hat erstens leitmotivische Bedeutung, indem Parzival immer wieder darauf Bezug nimmt, wenn er einen Ritter besiegt hat, wodurch die Szene am Artushof im Nachhinein an Wichtigkeit gewinnt. Zweitens hat es handlungsauslösende Bedeutung, weil das *lachen* Cunnewares für Parzival den ersten Anlaß bedeutet, sich als höfischer Ritter zu bewähren. Der Rückbezug auf die Szene weist immer wieder darauf hin, daß Cunneware mit ihrem *lachen* recht hatte, und spiegelt gleichzeitig den ritterlichen Fortschritt Parzivals. Drittens erhält das *lachen* der Cunneware, indem es von Parzival immer wieder genannt wird, auch als Instrument der Kritik des Artushofes Bedeutung, die Parzival in den Botschaften, die er am Artushof ausrichten läßt, immer stärker hervorhebt. Stellt er nach der Tötung Ithers allein fest, daß er für das Mädchen, das geschlagen wurde, Mitleid empfinde und sich durch Keies Verhalten auch selbst beleidigt sehe,<sup>90</sup> kündigt er erst nach dem Sieg über Kingrun an, er wolle nur dann an den Artushof zurückkehren, wenn er Cunneware gerächt habe, und bietet dieser seinen Dienst an.<sup>91</sup> Clamide, der ebenfalls von Parzival

---

<sup>88</sup> Siehe in diesem Zusammenhang auch das *lachen* der Orgeluse in Kap. 5.3.2 und das Nicht-*lachen* der Jeschute in Kap. 5.2.2.

<sup>89</sup> Siehe dazu die vorausgehenden Kap. 5.1.3.1 und 5.1.3.2.

<sup>90</sup> Vgl. Pz 158, 24-30: "*ein ritter sich an mir vergaz, / daz er die juncfrouwen sluoc / durch daz si lachens mîn gewuoc. / mich müent ir jaemerlîchen wort. / diu enrüeret mir kein herzen ort: / jâ muoz enmîten drinne sîn / der vrouwen ungedienter pîn.*"

<sup>91</sup> Vgl. Pz 199, 3-12: "*sage Artûse und dem wîbe sîn / in beiden, von mir dienest mîn, / dar zuo der massenê gar, / und daz ich nimmer kumme dar, / ê daz ich lasters mich entsage,*

besiegt wird, soll Artus ausrichten, er möge ihm über das geschehene Unrecht klagen helfen,<sup>92</sup> und Orilus schließlich, der letzte Ritter, den Parzival im Dienst für Cunneware besiegt, soll Artus und seine Frau bitten, sie möchten die Jungfrau für das erlittene Unrecht entschädigen.<sup>93</sup> In den Aussagen Parzivals spiegelt sich also zum einen seine Treue zu der Dame, der er den Dienst versprochen hat, zum anderen aber auch mehr und mehr die Bedeutsamkeit der Szene, die - in Parzivals Aussagen reflektiert - immer stärker ihre Problematik und Kritik an der Institution des Artushofes erkennen läßt, an dem eine *lachende vrouwe* geschlagen werden kann.

Die Funktion des Lachens der Cunneware zeigt sich also in seiner ganzen Bedeutung erst im Kontext des gesamten ersten Textteils: Es hat den Charakter einer 'self-fulfilling prophecy'; es ist notwendig, um Parzival ein Ziel für seine ersten ritterlichen Taten zu geben, erfährt durch diese Taten aber selbst erst seine Erfüllung und eigentliche Bedeutung.

#### 5.1.4 Das *lachen* der Vertrauten

Während die bisher analysierten Belege das Verhältnis von Ritter und *vrouwe* betrafen, wird es durch die Untersuchung des *lachens* der Vertrauten möglich, einen erweiterten Blick auf das kommunikative

---

*/ daz ich geselleclîchen trage / mit ir diu mir lachen bôt. / des kom ir lîp in grôze nôt. / sag ir, ich sî ir dienestman, / dienstlîcher dienste undertân."*

<sup>92</sup> Vgl. Pz 215, 2-11: "[...] Artûse dem Bertûn / dem soltu mînen dienest sagen: / bit in daz er mir helfe clagen / laster daz ich fuorte dan. / ein juncfrouwe mich lachte an: / daz man die durch mich zeblou, / sô sêre mich nie dinc gerou. / der selben sage, ez sî mir leit, / und bringe ir dîne sicherheit / sô daz du leistes ir gebot".

<sup>93</sup> Vgl. Pz 267, 18-24: "du solt der meide wol geborn / sichern und mîn dienest sagen / [...] / sage Artûse und dem wîbe sîn / [...] / daz si mîn dienst sus letzen, / [und] die magt ir slege ergetzen." Es ist bemerkenswert, daß das *lachen* der Cunneware vor ihrem Bruder keine explizite Erwähnung mehr findet. Orilus erkennt daher nicht, daß er sich seiner eigenen Schwester unterwerfen wird. Erst am Artushof wird dies deutlich werden. Vgl. in diesem Zusammenhang Green (1982), S. 125.

Umfeld und die dort geltenden Spielregeln des *lachs* zu erlangen. Frauenfiguren treten verschiedentlich in epischen Texten in der Rolle der Vertrauten männlicher oder weiblicher Hauptfiguren auf. Häufig handelt es sich dabei um Verwandte, die allein schon durch die familiäre Beziehung zur Treue verpflichtet sind. Im Rahmen der hier untersuchten Texte erscheint ein *lachen* von Frauenfiguren in der Rolle der Vertrauen dreimal: Zweimal handelt es sich um das *lachen* der *niftel* Ulrichs im 'Frauendienst',<sup>94</sup> die ihm zu Beginn seiner ersten Minnebeziehung als Botin dient, und einmal um das *lachen* der Brangaene,<sup>95</sup> die als Verwandte der Königin am irischen Hof und später auch als Vertraute der Liebenden in Gottfrieds 'Tristan' eine bedeutende Rolle spielt. Obwohl nur eine relativ geringe Anzahl von Belegen für diese Erscheinungsform des *lachs* vorliegt, lohnt sich dennoch ihre nähere Untersuchung, da die Bedeutung und Wirkung des *lachs* hier eine andere ist als die im Rahmen der bisher analysierten Textstellen.

Im Kontext der Minneentwicklung hat sich das *lachen* der *vrouwe* als machtvolles Instrument der Kommunikation erwiesen, das Minne auslösen oder vom Mann als notwendiges Element zur Bestätigung des Weiterbestehens der Minnebeziehung immer wieder gefordert werden kann. Das *lachen* der *vrouwe* wirkt zu Beginn der Werbung statusverändernd, indem es den Mann erst als Partner in einer wechselseitigen Minnebeziehung anerkennt. Das *lachen* der Vertrauten ändert dagegen nichts am Status der an der Kommunikation Beteiligten, sondern verfestigt die Beziehung der Kommunikationspartner zueinander, die bereits positiv ist. Die Bedeutung des *lachs* der Vertrauten ist anders einzuschätzen als die der Minnedame, weil auch ihre kommunikative Position eine andere ist. Während für das Entstehen und Bestehen einer Minnebeziehung emotionale Involviertheit auf beiden Seiten, größtmögliche Nähe notwendige Voraussetzung ist, schafft im Gegensatz dazu gerade die Distanz der Vertrauten zum Geschehen die Basis für

---

<sup>94</sup> Vgl. Fd 54,1 und 119,7.

<sup>95</sup> Vgl. Go: Tr 10360.

deren Beratertätigkeit und für ein funktionierendes Vertrauensverhältnis zum Ratsuchenden. Als Beraterin, an die sich der Ratsuchende in einer problematischen, potentiell oder aktuell konflikthafter Situation wendet, ist sie nicht direkt vom emotionalen Gebaren ihres Gegenübers betroffen, da dieses sich nicht direkt auf sie bezieht. Das *lachen* der Vertrauten ist somit nicht als direktes kommunikatives Signal von Bedeutung, das sich als Zeichen der Anerkennung auf ihr Gegenüber richtet. Statt dessen wird in ihrem *lachen*, das im Kontrast zur starken emotionalen Erregtheit ihres Gegenübers steht, eine äußere wie innere Distanz zum Geschehen deutlich, die sie erst zur Beraterin befähigt, welche für ihre Fähigkeit zu rationaler Überlegung geschätzt wird. Ihre Distanziertheit zur übermäßigen Emotionalität des Ratsuchenden ermöglicht es ihr, die Situationen, in denen der Wert der *mâze* verletzt zu werden droht, in den Bereich höfischer Wertvorstellungen zurückzuholen, indem sie freundlich *lachend* Kommunikationsbereitschaft signalisiert. An dieser Stelle läßt sich eine weitere Spielregel des *lachs* formulieren, die im Rahmen des ersten, aber auch des dritten Grundmusters Gültigkeit hat:<sup>96</sup>

**Spielregel 2: Wenn B sich in einer ungeklärten Kommunikationssituation befindet, soll A freundlich *lachen*, um die potentielle Konflikthafterkeit der Situation zu entschärfen.**

Es zeigt sich, daß der Rolle der Vertrauten in den hier untersuchten epischen Texten besondere Bedeutung zukommt, hat diese doch durch ihr besonderes Wissen Einflußmöglichkeiten auf Entscheidungen der Hauptfiguren, die im Verlauf der Handlung der jeweiligen Werke von großer Wichtigkeit sind. Die Funktion der Vertrauten ist mit der in der mittelalterlichen höfischen Realität vergleichbar und in ihrem Wert ähnlich einzuschätzen, da man, wie Gerd Althoff betont hat,<sup>97</sup> bei Hof auf den klugen Rat und auf die Vermittlung Nahestehender schon

---

<sup>96</sup> Zur Gültigkeit von Spielregel 2 im Rahmen des dritten Grundmusters siehe das *lachen* der Herrscherinnen in Kap. 5.3.6.

<sup>97</sup> Vgl. dazu Althoff (1997b).

deshalb angewiesen ist, weil unmittelbarer Kontakt und Austausch mit Verhandlungspartnern nicht immer möglich oder ratsam ist. So findet das vertrauliche Gespräch auch in den vorliegenden Textbeispielen nicht unmittelbar am Ort des Geschehens statt, sondern ist zum einen durch räumliche Distanz, zum anderen durch die geringe Anzahl der am Gespräch Beteiligten gekennzeichnet.<sup>98</sup> Der Rat der Vertrauten wird vor allem deshalb geschätzt, weil sie über Informationen oder über Handlungswissen verfügt, die dem Ratsuchenden nicht ohne weiteres zugänglich sind. Ihr *lachen* kennzeichnet die Vertraute als kommunikationsbereit und verlässlich, und somit als befähigt, diese Vermittlerrolle einzunehmen. Gleichzeitig verweist es auf die *triuwe* der Ratgeberin, die in ihrer Vermittlertätigkeit häufig zunächst die eigenen Interessen außer acht läßt. Die Vertraute ist auf diese Weise durch ihr *lachen* als besonders *hövesch* gekennzeichnet.<sup>99</sup>

#### 5.1.4.1 Das *lachen* von Ulrichs *niftel* im 'Frauendienst'

Ulrichs *niftel* fungiert im 'Frauendienst' als Botin des Minnenden, die der *vrouwe* von ihm berichtet, ihr seinen Dienst anträgt und sich wiederholt lobend über ihn äußert.<sup>100</sup> Im Verlauf der Handlung wird zweimal ihr *lachen* beschrieben, durch das sie stets freundlich und vertrauenswürdig erscheint. Gleich bei ihrem ersten Auftreten wird sie

---

<sup>98</sup> So führt die *niftel* Ulrich zu vertraulichem Gespräch "von dan zehant / sitzen da uns nieman sach" (Fd 53,2-3), Brangaene verläßt mit den beiden Isolden den Raum, in dem sich Tristan befindet, um sich nicht in seiner Anwesenheit mit ihnen zu beraten (vgl. Go: Tr 10406-10411).

<sup>99</sup> Ein Vergleich mit männlichen Vertrauten zeigt, daß es sich hier nicht um eine Form speziell weiblichen *lach*-Verhaltens handelt. So *lacht* beispielsweise auch Rual in Gottfrieds 'Tristan', als er seinen Herrn nach vielen Jahren zu Hause begrüßt (vgl. Go: Tr 5186). Funktion und Bedeutung des *lachs* sind hier für männliche und weibliche Protagonisten dieselben, weil ihre Bedeutung als Vertraute im Vordergrund steht.

<sup>100</sup> Es erscheint bemerkenswert, daß die Figur der *niftel* im 'Frauendienst' bisher in der Forschung kaum Beachtung gefunden hat, spielt sie in diesem Werk doch eine nicht unbedeutende Rolle. Vgl. zur *niftel* im Zusammenhang mit dem Begriff des *boten* Pieper (1982).

durch ihr Lächeln gekennzeichnet, das sie ihrem Verwandten nicht nur zeigt, sondern auch noch verbal betont: "*Si smielte und sprach: 'ich lache dîn'*" (Fd 54,1).<sup>101</sup> Das Wohlwollen und die Zuneigung, die sie ihm schenkt, werden auch in ihren sonstigen Äußerungen deutlich ("*[...] bistu vrô, des vreu ich mich*" Fd 53, 8) und zusätzlich dadurch betont, daß sie Ulrich sogleich zu vertraulichem Gespräch aus der Öffentlichkeit fortführt (Fd 53, 1-3).<sup>102</sup>

Durch die Haltung der Zuneigung, die in ihrem *lachen* deutlich wird, erfüllt sich die erste Bedingung, die die *niftel* für die Rolle der Beraterin Ulrichs geeignet erscheinen läßt. Im Laufe ihres Gesprächs mit Ulrich wird zudem deutlich, daß gerade sie die Funktion einer Botin zur Dame erfüllen muß, da sie nicht nur - wie dieser - ihre Untergebene ist, sondern zudem in einem Verhältnis zu ihr steht, das vertrauliche Gespräche zuläßt. "Nur wer selbst Verwandter, Freund oder Vertrauter des Herrschers war oder aber Verwandte, Freunde oder Vertraute besaß, die ein solches Verhältnis zum Herrscher hatten, verfügte über die Möglichkeit, Anliegen wirkungsvoll vor den Herrscher und ihm nahe-zubringen."<sup>103</sup>

Das, was für ihren Verwandten von Vorteil ist, stürzt sie jedoch in einen Interessenkonflikt, was aus dem Aufbau des Gesprächs deutlich wird: Nicht wissend, daß Ulrich sich ausgerechnet ihre Herrin als Minnedame erwählt hat, erzählt sie ihm freudig lächelnd von einem Gespräch, das sie mit der Dame über die Person Ulrichs geführt habe. Bezieht sich ihre Aussage "*ich lache dîn*" (Fd 54,1) - als Vertraute freue sie sich für Ulrich - allein auf die Wiedergabe dieses Gesprächs mit der Herrin, so muß sie im Minnenden noch ganz andere Hoffnungen wecken. Zusätzliche Pikanterie gewinnt die Szene dadurch, daß

---

<sup>101</sup> Diese verbale Betätigung des *lachsens* ist die einzige, die in den hier analysierten Werken in Erscheinung tritt. Im vorliegenden Kontext kann sie übersetzt werden mit "Ich freue mich für Dich."

<sup>102</sup> Vgl. zur Bedeutung von Nähe und Distanz im 'Frauendienst' Witthöft (2004).

<sup>103</sup> Althoff (1997b), S. 197.

sich die *vrouwe* ausgerechnet danach erkundigt hat, welche Dame sich Ulrich für seinen Minnedienst erkoren habe. Dies gibt Ulrich nun die Möglichkeit, als Bedingung zur Beantwortung dieser Frage von seiner *niftel* ein 'blindes Versprechen' zu erbitten, dergestalt, daß sie ihm vermittelnd helfen solle, die Gunst der entsprechenden Dame zu gewinnen, wenn er ihr ihren Namen mitteile. Das Einhalten dieses Versprechens, zu dem sie ohne eigenes Wollen gebracht worden ist, stürzt die Vertraute in ein Dilemma, weiß sie doch, daß ihre Herrin den Minnedienst eines Untergebenen empört ablehnen wird,<sup>104</sup> wobei sich ihre Ungnade auch auf das Vertrauensverhältnis zur Dienerin niederschlagen könnte: "Die Vertrauten referierten nämlich [...] die Anliegen nicht einfach wie neutrale Berichterstatter; sie legten im günstigsten Falle ihr Prestige und ihr Ansehen beim Herrscher mit in die Waage mit der Konsequenz, daß die Erfolgsaussichten des Vorhabens desto besser wurden, je intensiver sie dies taten und je vertrauter und wichtiger sie dem Herrscher waren."<sup>105</sup> Andererseits sieht sich die *niftel* aber aus verwandtschaftlicher Treue und gebunden durch das Versprechen, das ihr abgenötigt worden ist, zu diesem Vermittlerdienst gezwungen, den sie infolgedessen auch gewissenhaft antritt.

Ihr zweites *lachen* ist nun vor diesem Hintergrund zu sehen: Es kennzeichnet die Verwandte in besonderer Weise als treu und vertrauenswürdig. Trotz des zunächst ablehnenden Verhaltens der Dame<sup>106</sup> hat die *niftel* sich weiterhin lobend über Ulrich geäußert, wodurch sie ihre Herrin dazu bewegt hat, ihm zu erlauben, mit ihr zu sprechen. Ihre Freude für den Verwandten, den sie unter Gefährdung ihrer eigenen Position bei Hofe unterstützt hat, wird im *lachen* der *niftel* deutlich, das

---

<sup>104</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Äußerung der *niftel* Ulrich gegenüber: "*si ist ze hohe dir geborn / wirt si sin [seinem Wunsch, ihr zu dienen] inne, es ist ir zorn.*" Fd 62, 3-4.

<sup>105</sup> Althoff (1997b), S. 197.

<sup>106</sup> Vgl. die Aussage der *niftel* in Strophe 70: "*ich han dir getan, / daz ich vil pillich hette lan / und daz dich doch vil kleine frumt / und lützel dir zu frumen kumt.*" (Fd 70, 4-8), und ihre nachfolgenden Ausführungen.

sie zudem durch freundliche Blicke unterstreicht: "*diu lachet und sach mich gütlich an*" (Fd, 119,7). Darüber hinaus aber ist es der *niftel* nur durch demonstrativ gezeigte Freundlichkeit weiterhin möglich, als Beraterin Einfluß auf Ulrich auszuüben, der durch sein Minnebegehren auch ihren Lebensbereich gefährdet. Das *lachen*, das hier Spielregel 2 entspricht, steht auch in ihrem eigenen Interesse: Ihr freundliches *lachen* kennzeichnet ihre Kommunikationsbereitschaft auch in einer für sie und Ulrich problematischen Situation, da sie nur durch den Versuch, Ulrich immer wieder zur Mäßigung zu ermahnen, auch Einfluß auf das eigene Schicksal behält. Ihre innere Distanz zum Geschehen ermöglicht es ihr, Ulrich immer wieder zur Dienstaufgabe zu raten, sich aber gleichzeitig bei der *vrouwe* für ihn einzusetzen.

Ihr *lachen*, in dem ihre *mâze* und *triuwe* deutlich wird, kennzeichnet die *niftel* somit als fähige Beraterin. Es wird zum Zeichen der Freundlichkeit und der Treue gegenüber dem Verwandten, durch das ein Vertrauensverhältnis und somit ein stabiler Kommunikationskontext entsteht. Nur durch dieses Vertrauensverhältnis besteht für die *niftel* aber auch die Möglichkeit, Einfluß auf Ulrich auszuüben, dessen Minnebegehren eine Gefährdung für sie darstellt. Die Figur der *niftel*, die im Laufe des ersten Frauendienstes wiederholt als Mittlerin auftaucht, bleibt auch weiterhin positiv konnotiert, tritt sie doch stets in der Rolle der Ratgeberin auf, die dem Minnenden wohlwill, auch wenn sie das Ziel seiner Minne nicht gutheißen kann und ihn immer wieder zur Besonnenheit mahnt. Tatsächlich ist das Scheitern der ersten Minnebeziehung auch darin begründet, daß Ulrich wiederholt den Rat seiner Vertrauten nicht befolgt. Vor dem Hintergrund des Gebrauchs des Wortes *lachen* im 'Frauendienst', in dem es eine bedeutende Rolle spielt,<sup>107</sup> gewinnt das *lachen* der *niftel* zusätzlich an Bedeutung. Es steht in Kontrast zum abweisenden Verhalten der Dame, die den Minnenden nicht anlächelt, sondern verspottet, was die Freundlichkeit der Vertrauten noch deutlicher hervortreten läßt. Gleichzeitig zeigt das

---

<sup>107</sup> Siehe dazu auch die Kap. 4.2.3.3 und 5.3.5.



freundliche *lachen* der *niftel* auch einen Aspekt positiven Verhaltens, der die Spannbreite weiblichen Rollenverhaltens noch erweitert, indem hier nicht allein das Lächeln der Minnedame, sondern auch das gänzlich unerotische *lachen* der Vertrauten erscheint, das ihre *triuwe* als Beraterin kennzeichnet.

#### 5.1.4.2 Das *lachen* der Brangaene

Während das *lachen* von Ulrichs *niftel* als bewußt eingesetzter Kommunikationsvorgang, also als Aktivität dargestellt wird, ist bei Gottfried das *lachen* der Brangaene eine ihrer Eigenschaften, die sie in besonderer Weise als höfisch kennzeichnen und als Vertraute geeignet erscheinen lassen, die Frieden und Kommunikationsbereitschaft auch in einer zunächst ausweglos konflikthaft erscheinenden Situation herbeiführt.

Die Bedeutung Brangaenes wird, nachdem sie zunächst als Nebenfigur in den Text eingeführt worden ist, erst deutlich, als sie als Beraterin der beiden Isolden eine Rolle spielt. In dem Moment, als die beiden Isolden Tristan als denjenigen entlarvt haben, der Morold im Kampf getötet hat, betritt Brangaene, deren Erscheinungsbild einen starken Kontrast zu dem der beiden laut weinenden und klagenden Königinnen bildet, den Raum: "*Ie mitten kam Brangaene / diu stolze, diu wîse / lachende unde lîse / schône und wol gestrichen / aldort her in geslichen.*" (Go: Tr 10358-10361). Brangaene ist es, die in diesem Moment als einzige die Haltung einer höfischen Dame zu wahren weiß, was Gottfried schon durch ihr Eintreten deutlich macht, der nicht allein durch ihre Schönheit, sondern durch Ruhe, Würde und dezentes Auftreten gekennzeichnet ist.<sup>108</sup> Ihr *lachen*, das mit dem Wort *lîse* in alliterierender Verbindung steht, betont in besonderer Weise ihre Selbstbeherrschung, steht

---

<sup>108</sup> Vgl. zur Figur der Brangaene, die in der Forschung unterschiedlich bewertet worden ist, Caples (1975). Deist (1986), S. 18-19. Vgl. aber auch Jackson (1953). Tax (1961), S. 52 ff.

es doch im Kontrast zum Weinen ihrer Herrinnen.<sup>109</sup> Diese Beherrschtheit ermöglicht es Brangaene, einzugreifen und den Tod Tristans zu verhindern. In diesem Moment ist sie den beiden Isolden, die nicht nur standesmäßig über ihr stehen, überlegen. Sie weiß sogleich die Situation richtig einzuschätzen und kritisiert zunächst deren Unhöflichkeit, indem sie sich nach dem Grund der übermäßigen Trauer ihrer Herrinnen und nach dem blank daliegenden Schwert erkundigt, um nach der Klage der Königin unmittelbar die notwendigen Schritte zu tun, nämlich die verfeindeten Parteien zu trennen und sich mit ihren Herrinnen zur Beratung zurückzuziehen.

Haben beide Isolden in ihrer Entlarvung Tristans ihren Scharfsinn bewiesen, fällt ihre Klugheit zeitweilig ihrer übermäßigen Emotionalität zum Opfer. In diesem Moment wird der Rat einer Vertrauten notwendig, den allein Brangaene zu geben imstande ist, wie sie durch ihr Verhalten zeigt.<sup>110</sup> In der Rolle der Vertrauten wird sie zur Figur, die auf den Handlungsfortgang entscheidenden Einfluß nimmt und ihn durch Berufung auf höfische Werte legitimiert. Ist der Kommunikationskontext zu Beginn der Szene noch durch Haß und Gewaltbereitschaft geprägt, gelingt es Brangaene, die durch ihr freundlich-beherrschtes *lachen* gekennzeichnet ist, die Interaktion in den Rahmen höfischer *mâze* zurückzuholen. Brangaene erinnert die Isolden an die höfischen Werte, die diese eigentlich gemeinsam mit ihr vertreten, und bewahrt sie so vor problematischem Verhalten. Gerade durch ihr Auftreten in dieser Szene wird die Bedeutung dieser Frauenfigur in besonderer Weise deutlich, da sie an wichtiger Stelle eine Entscheidung der Königin Isolde herbeiführt, die für den weiteren Verlauf der Handlung ausschlaggebend ist, indem hier ein weiterer Schritt in die Richtung der Ehe zwischen Marke und Isolde, gleichzeitig aber auch in

---

<sup>109</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Plessners Ausführungen zum Lächeln, das für ihn - im Gegensatz zum Lachen - Zeichen der Beherrschung ist und so als "Mimik des Geistes" bezeichnet wird. Siehe dazu Kap. 2.2.

<sup>110</sup> Vgl. zur Bedeutung Brangaenes in dieser Szene Hollandt (1966), S. 41-43.

Richtung der Tristanminne getan wird. Das *lachen*, das der o.g. Spielregel 2 entspricht, ist hier also nicht allein Ausdruck der Fähigkeit der *lachenden vrouwe* zu höfischer Kommunikation, sondern im Fall der Brangaene darüber hinaus noch im Zusammenhang mit ihren Fähigkeiten zu sehen, selbst die Bedingungen für ein Gelingen friedensstiftender Kommunikation zu schaffen.

Die Figur der Brangaene wird somit schon jetzt als fähige Betraterin gekennzeichnet, eine Position, die sie zunächst am irischen Königshof innehat und die später als Vertraute der Liebenden noch an Bedeutung gewinnen wird. Die Gegenüberstellung der Irrationalität der Ratsuchenden und der Besonnenheit der Vertrauten, die sich schon zu Beginn auch in ihrem *lachen* gezeigt hat, wird im Laufe der Handlung wiederholt deutlich.

Insbesondere die liebende Isolde muß immer wieder zur Besonnenheit ermahnt werden.<sup>111</sup> Es erscheint auffällig, daß sich ihre Naivität ebenfalls in *lach*-Verhalten äußert, das dem der Brangaene kontrastiv gegenübergestellt werden kann. Ist das *lachen* der Vertrauten ein Zeichen der Besonnenheit und somit als "Lächeln" zu übersetzen, zeigt dagegen an späterer Stelle das fröhlich-naive Lachen der Isolde, die ihrer Vertrauten mitteilt, daß sich Marke auf eine Wallfahrt begeben wolle,<sup>112</sup> daß sie seine List offenbar nicht durchschaut hat, will der mißtrauisch gewordene Ehemann doch lediglich die Reaktion seiner Frau auf diese Nachricht prüfen (Go: Tr 13673-13748). Brangaene dagegen bemerkt sofort die Falle und schilt ihre Herrin, um ihr nun mitzuteilen, wie sie sich zu verhalten habe.<sup>113</sup>

Das *lachen* der Brangaene kennzeichnet diese als die Figur, die sie auch als Beraterin der Liebenden bleiben wird: Es ist Zeichen ihrer

---

<sup>111</sup> Vgl. dazu auch Deist (1986), S. 39.

<sup>112</sup> "*Diu betrogen Îsôt diu was dô vrô. / i seite Brangaenen dô / vil vrôliche lachende / und michel vrôude machende / von ir hêrren betevart*" Go: Tr 13723-13727. Zur Problematik des *lachs* der Isolde siehe Kap. 5.3.3.

<sup>113</sup> Vgl. Go: Tr 13735 ff.

Selbstbeherrschung und ihrer Wohlerzogenheit, die sie auch in scheinbar ausweglosen Situationen richtig handeln läßt. Gottfried stellt sie somit als positive Figur dar. Wie die anderen Figuren in Gottfrieds Tristan-Roman verhält sich jedoch auch Brangaene, die besonnenste von allen, gelegentlich unbedacht, was fatale Folgen für diejenigen hat, die von ihrem Handeln abhängig sind. Versucht sie auch selbst unter Einsatz ihrer Jungfräulichkeit und beinahe unter Einbuße ihres Lebens,<sup>114</sup> die Beziehung der Liebenden geheim zu halten, so muß auch sie letztlich an der Minnebeziehung von Tristan und Isolde scheitern, wobei die Hilflosigkeit in ihrem Trauergebaren bei der Entdeckung der Liebenden durch Marke deutlich wird, das im Kontrast zu ihrem anfänglichen *lachen* steht: "*ir houbet ûf ir ahsel seic / hende unde herze enpfielen ir.*" (Go: Tr 18188-18189).

### 5.1.5 Die Verbindung von *lachen* und Weinen

Die Kombination von *lachen* und Weinen findet sich, wie bereits bemerkt, nicht im Minnesang, sondern allein in der Epik.<sup>115</sup> Wie schon das *lachen* der Vertrauten tritt es in einem Handlungskontext in Erscheinung, der außerhalb der Thematik des Minnesangs liegt, nämlich nicht im Zusammenhang mit sexuell konnotierter Liebe, sondern im Kontext verwandtschaftlicher Beziehungen, häufig auch als gemeinsames *lachen* und Weinen gleichgeschlechtlicher Figuren. Es mag zunächst verwunderlich erscheinen, daß die Verbindung von *lachen*

---

<sup>114</sup> In diesem Zusammenhang zeigen sich Parallelen zur Rolle der *niftel* Ulrichs: Beide Frauen werden als Beraterin in Minneangelegenheiten herangezogen, wobei beide die Minnebeziehung an sich nicht billigen. Bindet im 'Frauendienst' die Verwandte das Versprechen, das sie Ulrich unwissend gegeben hat, sieht sich Brangaene, der die Königin Isolde ihre Tochter und den Minnetrank anvertraut hat, durch ihre kurzzeitige Unachtsamkeit mit den beiden Liebenden verbunden und ihnen verpflichtet. Beiden droht ihre Beraterfunktion jedoch zum Verhängnis zu werden, muß sich die *niftel* doch für einen Mann einsetzen, den ihre Herrin als Minnediener ablehnt, während Brangaene sogar beinahe von Isolde getötet wird und zudem ihre Jungfräulichkeit verliert. Vgl. zum versuchten Mord Isoldes an Brangaene Schröder (1994c).

<sup>115</sup> Siehe dazu Anhang 2.3.

und Weinen im Kontext des ersten Grundmusters aufgeführt wird, da sie auch Verzweiflung oder gar Hysterie signalisieren könnte. Tatsächlich aber ist sie in den hier analysierten Texten stets durch Freude und Freundlichkeit ausgelöst und zeigt die Kommunikationsbereitschaft der an der Situation Beteiligten an. Das *lachen* und Weinen entspricht der ersten Spielregel des *lachens*: Es richtet sich auf ein Gegenüber, das sich höfischen Wertmaßstäben entsprechend verhält, und läßt höfische Kommunikation entstehen, indem hier durch gemeinsam gezeigte Emotionalität die Gleichheit der Wertewelten demonstriert wird.

Die Verbindung von *lachen* und Weinen erscheint stets in Begrüßungs- und Abschiedssituationen und ist verbunden mit Bekundungen der Freude und der verwandtschaftlichen Treue, aber auch der Trauer. Das *lachen* und Weinen der Protagonisten hat handlungsausgestaltende Funktion: Bezieht sich das *lachen* als Zeichen der Freude auf die Gegenwart, die durch die Anwesenheit der Verwandten gekennzeichnet ist, zeigt das Weinen als Zeichen der Trauer an, daß die jetzige Situation in Kontrast zu einer vergangenen oder zukünftigen Trennung steht. Indem auf diese Weise durch die Darstellung gleichzeitigen *lachens* und Weinens die emotionale Überwältigung der Protagonisten eindrucksvoll deutlich gemacht wird, weist dieser Einsatz höchster Emotionalität gleichzeitig auch auf die Bedeutsamkeit der Szenen innerhalb der Werke hin, in denen sie auftreten.

Das emotionale Gebaren der Protagonisten demonstriert also die Stabilität verwandtschaftlicher *triuwe* gerade vor einem Hintergrund, in dem diese Bindungen bedroht erscheinen, und wird daher positiv gewertet, indem sich im gemeinsamen *lachen* und Weinen der Wert der verwandtschaftlichen Beziehungen spiegelt. Dennoch erscheint es auffällig, daß hier eine Form übermäßigen emotionalen Gebarens, die als solche höfischen Verhaltensmustern nicht zu entsprechen scheint,<sup>116</sup> in einem positiven Kommunikationskontext auftritt. Zudem tritt Weinen meist als Ausdruck von Trauer und Klage in Erscheinung, was eben-

---

<sup>116</sup> Siehe dazu Kap. 2.4.2.

falls im Kontext der dargestellten Situationen Potential für mißverständliche Deutungen beinhaltet.<sup>117</sup> Tatsächlich bedarf die Verbindung von *lachen* und Weinen stets eines erläuternden Erzählerkommentars, um eindeutig als emotionales Gebaren erkennbar zu werden, das sich im Einklang mit den Spielregeln höfischen Verhaltens befindet.

In den Werken, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden, ist *lachen* in Verbindung mit Weinen viermal belegt:<sup>118</sup> als Ausdruck der Freude beim Wiedersehen von Verwandten im 'Erec' (Er 9730-31) und im 'Parzival' (Pz 672, 19), als Zeichen von Freude, aber auch von Abschiedsschmerz in der 'Kudrun' (Ku 1700,2) und schließlich noch einmal im 'Parzival' bei der Darstellung der emotionalen Überwältigung Herzeloyses (Pz 113,31), die sich über die Geburt ihres Sohnes Parzival freut, gleichzeitig aber auch den Tod ihres Mannes betrauert. Vor allem die drei erstgenannten Belege weisen zahlreiche inhaltliche Parallelen auf und können daher gemeinsam analysiert werden, während das *lachen* und *siufzen* der Herzeloysin in einem gesonderten Abschnitt analysiert wird.

#### **5.1.5.1 Das *lachen* und Weinen der Verwandten**

Die drei Textpassagen, die in diesem Abschnitt untersucht werden sollen, stellen ähnliche Situationen dar, obgleich sie verschiedenen Werken - dem 'Parzival', dem 'Erec' und der 'Kudrun' - entstammen. Nach Beendigung eines Konfliktes wird jeweils die Stabilität des Friedens wiederhergestellt, der durch die verwandtschaftliche Bindung der an der Situation Beteiligten noch verfestigt werden kann.

---

<sup>117</sup> Vgl. zum Weinen Weinand (1958).

<sup>118</sup> Diese Angabe bezieht sich auf Belege, in denen in erster Linie Frauenfiguren *lachen*. Darüber hinaus treten aber auch Belege auf, an denen sich allein das *lachen* männlicher Protagonisten zeigt. Siehe dazu Anhang 2.3. Diese Textstellen sollen verschiedentlich vergleichend herangezogen werden, weil hier Unterschiede zum emotionalen Gebaren weiblicher Protagonisten deutlich werden, die Rückschlüsse auf speziell weibliches Rollenverhalten ermöglichen. Siehe dazu die folgenden Kapitel.

So bringt Gawan nach der Befreiung der Zauberburg zahlreiche Frauen an den Artushof, die lange auf *Schastel marveile* gefangen gehalten wurden. Nachdem diese als Gefolge Gawans von Artus freundlich begrüßt worden sind, drängt der König seinen Neffen, ihm die fünf Damen, die sich in seinem Zelt befinden, persönlich vorzustellen. Es stellt sich heraus, daß sie lange vermißte, enge Verwandte sind, handelt es sich doch um Artus Mutter Arnive, um seine Schwester Sangive, die Gawans Mutter ist, und um Itonje und Cundrie, Gawans Schwestern. Dieser Enthüllung folgt eine neue, ungleich stärker emotional gefärbte Begrüßung: "*ein ander küssen dâ geschah. / vröude unde jâmer sach / al die daz sehen wolten: / von der liebe si daz dolten. / beidiu lachen unde weinen / kunde ir munt vil wol bescheinen: / von grôzer liebe daz geschach.*" (Pz 672, 15-21). Das emotionale Gebaren wird vom Erzähler kommentiert: "*lachen unde weinen*" sind durch das gleichzeitige Vorhandensein von Freude und Trauer ausgelöst, bedingt zum einen durch die lange Trennung, zum anderen durch das unverhoffte Wiedersehen. Ist das *lachen* hier im Plessnerschen Sinne Zeichen des Jubels, Ausdruck des überwundenen Schmerzes,<sup>119</sup> betont das Weinen die starke emotionale Gebundenheit an das Geschehen.<sup>120</sup> Das öffentlich gezeigte emotionale Gebaren wirkt handlungsausgestaltend, indem es auf die enge Bindung von Verwandten verweist, deren Zusammenführung gleichzeitig die Voraussetzung für eine Gewährleistung dauerhaften Friedens darstellt, den Gawan durch seine Verbindung mit Orgeluse tatsächlich herbeiführen kann. Die Tatsache, daß hier überschwengliche Rührung in demonstrativer Weise gezeigt werden kann, verweist auf das Vertrauensverhältnis zwischen den an der Kommunikation Beteiligten. Erst durch gemeinsames *lachen* und Weinen wird kommuniziert, daß hier alle den höfischen Wert der verwandtschaftlichen *liebe* teilen.

---

<sup>119</sup> Siehe zu Plessner Kap. 2.2.

<sup>120</sup> Vgl. dazu ebenfalls Plessner, der darauf hinweist, daß Weinende sich stets von der Situation, mit der sie konfrontiert sind, überwältigt sehen.

Eine vergleichbare Situation findet sich im 'Erec'. Nach dem Sieg des Protagonisten über Mabonagrin, der ebenfalls zahlreiche Damen gefangen gehalten hat, deren Ehemänner von ihm im Kampf getötet wurden, wird Enite in den Park geführt, in dem sich die Dame des besiegten Ritters befindet, die über die Niederlage ihres Mannes trauert. Freude und Trauer der beiden Damen läßt sie weit von einander entfernt erscheinen: "*diu eine vreuden krône truoc, / diu ander hâte leides genuoc*" (Er 9690-9691). Erst die Güte Enites vermag eine Brücke zu schlagen, indem diese die Schmerzerfüllte freundlich grüßt und auf diese Weise eine Möglichkeit zur Kommunikation herstellt. In der folgenden Unterhaltung stellt sich heraus, daß die beiden enge Verwandte sind - ihre Väter sind Brüder. Auch hier löst die Entdeckung der Verwandtschaft starke Rührung, Weinen und *lachen* aus: "*zesame-ne hielsen si sich dô / und wâren beide ein ander vrô: / daz si dô mite bescheinten, / wan si von vreuden weinten. / daz weinen schiere ende nam, / und lachten, daz in baz gezam.*" (Er 9726-9731). Das *lachen* und Weinen der Frauen ist in diesem Zusammenhang ebenfalls Zeichen der Freude und der verwandtschaftlichen Zuneigung, die die Trauernde aus ihrer Einsamkeit zu lösen vermag und der höfischen Gemeinschaft wieder zuführt,<sup>121</sup> indem die Frauen den Wunsch verspüren, ihre Verwandtschaft öffentlich bekannt zu machen. Ein Erzählerkommentar dient auch an dieser Stelle dazu, das Zustandekommen des emotionalen Gebarens der Frauenfiguren unzweifelhaft klar werden zu lassen. Gleichzeitig macht er deutlich, daß, wenn Weinen auch als Zeichen der Freude akzeptabel ist, eigentlich allein das *lachen* eine der Situation angemessene Reaktion darstellt. Bemerkenswert ist zudem, daß die Fähigkeit zu friedensstiftender Kommunikation als speziell weibliche Eigenschaft hervorgehoben wird, sieht sich Enite doch durch ihr "*wîplîch gemüete*" (Er 9702) und "*ir vil grôziu güete*" (Er 9703) dazu bewogen, sich der Trauernden zuzuwenden, wodurch sich beide Frauen - wieder "*nach wîplîchem sîte*" (Er 9711) - einander annähern. Nach-

---

<sup>121</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Giloy-Hirtz (1994).



dem ihre Männer durch das Austragen des Kampfes Frieden geschaffen haben, erreichen die Frauenfiguren jetzt ihren Frieden auf eigene Weise. Die Verbindung von *lachen* und Weinen, die hier ebenfalls der Spielregel 1 entspricht, zeigt auch hier handlungsausgestaltend den Wechsel von Konflikt zu Versöhnung, von Leid zu Freude an.

Steht in beiden Fällen das *lachen* und Weinen der Protagonisten am Ende der *aventure* und ist hier Zeichen ihres guten Ausgangs, erscheint in der 'Kudrun' die Verbindung von *lachen* und Weinen nicht bei einer Begrüßung, sondern beim Abschied. Auch in diesem Werk aber ist sie Zeichen der Freude und Erleichterung nach überstandenerm Konflikt. So finden sich *lachen* und Weinen am Ende des Werkes, als Kudrun, die nun endgültig mit ihrem rechtmäßigen Mann verbunden ist, Abschied vom Hof ihrer Mutter nimmt, um mit Herwig in sein Land zu ziehen: "*mit lachen und mit weinen si und ir magedîn / verwendicliche giengen ûz <...> Matelâne. / ir sorge hête nu ende. man gesach nie niht sô wol getânes*" (Ku 1700, 2-4). Ist zuvor die verwandtschaftliche Treue zwischen Kudrun und ihrer Mutter Hilde durch Schutz- und Treuebündnisse erneut befestigt worden, ist das emotionale Gebaren der Frauen, die sich zudem beim Abschied trauernd umwenden, ein weiteres Zeichen ihrer Verbundenheit. Die Freude, die sie gleichzeitig demonstrieren, festigt den neugewonnenen Frieden und bestätigt die Stabilität der Verhältnisse. Da die Situation Anlaß zu Freude und Leid zugleich bietet, bildet gleichzeitiges *lachen* und Weinen hier als Zeichen verwandtschaftlicher Treue, das öffentlich vorgeführt wird, die angemessene Reaktion, was auch im Erzählerkommentar "*man gesach nie niht sô wol getânes*." (Ku 1700, 4) deutlich wird. Gerade in der 'Kudrun' sind *lachen* und auch Weinen als Signale der Emotionalität, die den Verlauf der Handlung immer wieder bewerten, von besonderer Bedeutung, da sich in der Veränderung insbesondere des *lach*-Verhaltens der Hauptfigur der Handlungsablauf spiegelt.<sup>122</sup> Erst das glückliche

---

<sup>122</sup> Dies wird deutlich, wenn vergleichend andere Textstellen herangezogen werden, an denen ein *lachen* oder Weinen der Kudrun oder ihres Gefolges erscheint: Das *lachen* der Kudrun

Ende, die Wiederherstellung stabiler höfischer Verhältnisse, macht ein *lachen* und Weinen möglich, das in einem konfliktfreien Kommunikationskontext stattfindet und diesen selbst wiederum stabilisiert.

Es läßt sich festhalten, daß das *lachen* und Weinen von Verwandten als Zeichen der Freude über das Gegenwärtige und der Erleichterung über überwundene Konflikte verschiedene Schlüsselszenen handlungsausgestaltend besonders hervorhebt. Die positive verwandtschaftliche Bindung muß im Kontrast zur vergangenen Trennung umso deutlicher werden. Das Nebeneinander von Freude und Trauer demonstriert eindrucksvoll den Umschwung der Handlung.<sup>123</sup>

Das zunächst ungewöhnlich erscheinende emotionale Gebaren hebt die Wichtigkeit verwandtschaftlicher Beziehungen hervor und festigt diese selbst, die wiederum die Stabilisierung des wiedergewonnenen Frie-

---

ist an diesen Stellen stets ein Zeichen der Abwehr und des Spottes, ein *lachen* also, das die Charakteristika des dritten Grundmusters trägt, beispielsweise als Antwort auf Herwigs Drohung, sie zu rauben. Vgl. Ku 771,4. Siehe dazu auch Kap. 5.3.4. Weinen ist in der 'Kudrun' dagegen stets ein Zeichen der Trauer über ein Unrecht, das den Geraubten geschieht. So wird das Weinen der Gefangenen an zentraler Stelle, bei der Einfahrt im feindlichen Land, dem triumphierenden *lachen* der Sieger gegenübergestellt: "*etliche sach man lachen, sumeliche winden die hende*" (Ku 985,4), wobei sich gegen Ende der Handlung bezeichnenderweise eine Umkehrung der Situation erkennen läßt, die auf das anfängliche *lachen* der Entführer Bezug nimmt, als eine Frau aus Kudruns Gefolge den Wunsch äußert: "*der vert lachte, den lát hiure weinen*" (Ku 1377,4). Die Reihe dieser Belege von *lachen* und Weinen in der 'Kudrun' macht deutlich, daß gerade in diesem Text die Figuren durch ihr emotionales Gebaren und insbesondere durch ihr *lach*-Verhalten den Handlungsverlauf an entscheidenden Stellen immer wieder bewertend kommentieren.

<sup>123</sup> "Die Unmittelbarkeit im Einbruch eines Gefühls und seine Abhebung vom vorausgehenden Gefühl bewirkt immer eine Steigerung sei es des Eindrucks oder des Ausdrucks. [...] Gefühle werden so über den Kontrast zu anderen Gefühlen erlebt, an die sie unmittelbar angrenzen. Sie haben gleichsam scharf geschnittene Ränder und verlieren sich nicht im Undefinierbaren. So nur haben sie ihre Identität. Zwischen *an vreuden rîche* und *an vreuden arm* besteht deshalb kein Verhältnis quantitativer Abstufung, sondern eines der qualitativen Abhebung. Ein zugrundeliegender Kontrast rückt beide Wendungen unwillkürlich auseinander, und sie bilden eine Opposition. [...] Ausdruck, in dem sich ein Kontrast abbildet, in dem gar Weinen für Freude steht, ist auf seine Weise so eindrucksvoll wie Ausdruckslosigkeit, die an die Stelle der Klage tritt." Haferland (1986), S. 240-241.

dens ermöglichen. Es wird deutlich, daß das *lachen* hier, obgleich es in einem anderen Kontext auftritt als dem der Minne, ebenfalls der ersten Spielregel des *lachens* entspricht. Die kommunikative Bedeutung gemeinsamen freundlichen *lachens*, das einem würdigen Gegenüber gilt, erweist sich hier als bedeutsam für die Vermittlung der Gemeinsamkeit höfischer Werte.

Darüber hinaus ist ein weiterer Punkt von Interesse: Im *lachen* und Weinen tritt stets emotionales Gebaren insbesondere weiblicher Figuren zutage. Die Verbindung von *lachen* und Weinen tritt nur dann öffentlich-demonstrativ in Erscheinung, wenn Frauen zumindest in der Gruppe derer anwesend sind, die den Gefühlsüberschwang zeigen, aber zumeist nur Frauen gemeinsam öffentlich *lachen* und weinen. Männliche Protagonisten versuchen dagegen, diese Zeichen starker Emotionalität zu verbergen.<sup>124</sup> Auch in den folgenden Kapiteln wird deutlich werden, daß die Texte insbesondere emotionales Gebaren von Frauenfiguren hervorheben, die auf diese Weise Situationen kommentieren und möglicherweise beeinflussen. Wird in Betracht gezogen, daß *lachen* und Weinen von den Erzählern bei weiblichen Figuren stets positiv konnotiert werden, läßt sich vermuten, daß diese Verbindung einen weiteren Aspekt speziell weiblichen Rollenverhaltens darstellt. Vor diesem Hintergrund muß auch das *lachen* und Weinen der Herzloyde analysiert werden.

### **5.1.5.2 Das *lachen* und Weinen der Herzloyde**

Die Untersuchung des *lachens* und Weinens der Herzloyde zu Beginn der Parzival-Handlung soll gesondert erfolgen, da es in verschiedener Hinsicht einen Sonderfall darstellt. Gerade vor dem Hintergrund der anderen Textstellen, in denen *lachen* und Weinen erscheint, werden Rückschlüsse auf eine Figur möglich, die - auch aufgrund ihres unge-

---

<sup>124</sup> Ein Beispiel ist das *lachen* und Weinen des Feirefiz (Pz 752, 23), das im folgenden Kapitel noch näher untersucht werden soll.

wöhnlich erscheinenden emotionalen Gebarens - von der Forschung äußerst unterschiedlich beurteilt worden ist, wird sie doch in einigen Interpretationen des 'Parzival' fast als heilige, durchweg positiv gezeichnete Figur,<sup>125</sup> in anderen dagegen als wahnsinnig und egoistisch<sup>126</sup> gesehen.

Nachdem die schwangere Herzloyde vom Tod ihres Mannes erfahren hat, beklagt sie diesen mit allen ihr zur Verfügung stehenden Zeichen der Trauer. Gleichzeitig verdeutlicht sie jedoch in ihrem Trauergebaren den Wunsch, das Kind Gachmurets zu gebären und selbst zu stillen, wodurch ihr emotionales Gebaren noch über das anderer klagender Frauenfiguren hinausgeht: Nicht allein zerreißt sie ihre Kleider, sondern sie küßt ihre Brust, die dem Kind Gachmurets als Nahrungsquelle dienen wird, und preßt die Muttermilch hervor, um Milch und Tränen, Zeichen ihrer *triuwe*, als heilig zu bezeichnen (vgl. Pz 109, 19 - 111, 12). Das *lachen* und Weinen der Herzloyde steht am Ende der Passage, in der ihre Reaktion auf den Tod ihres Mannes und auf die Geburt Parzivals geschildert wird. Es wirkt handlungsausgestaltend, indem es die emotionale Situation der Witwe und Mutter resümierend zusammenfaßt. Die innere Zerrissenheit der Königin, die Freude und Leid zugleich empfindet, spiegelt sich in ihrem emotionalen Gebaren: "*sich begôz des landes vrouwe / mit ir herzen jâmers touwe: / ir ougen regenden ûf den knaben. / si kunde wîbes triuwe haben. / beidiu siufzen und lachen / kunde ir munt vil wol gemachen. / si vröute sich ir suns geburt: / ir schimpf ertranc in riuwen vurt*" (Pz 113, 27-114, 4). Die Metapher der Freude, die im Fluß der Trauer ertrinkt, findet sich in abgewandelter Form noch einmal in der Beschreibung der Königin, die ihren Sohn mit Tränen bedeckt (vgl. Pz 113, 27-30). Sie drückt den

---

<sup>125</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise Blamires (1966), S. 66-104. Maurer (1951), S. 118. Gibbs (1972), S. 3-21. Gibbs (1999). Die Autorin nimmt hier auch kritisch zur Forschung Stellung, die sich mit der Figur der Herzloyde befaßt.

<sup>126</sup> Vgl. Jaron Lewis (1975) und (1979). Vgl. aber auch Welz (1974). Wapnewski (1963). Eine ausführliche Interpretation der Herzloyde-Geschichte bieten neben den o.g. Arbeiten auch Schröder (1963). Haas (1964), S. 56-71.

Gefühlszustand der Herzloyde aus, deren Freude durch eine Trauer ausgelöscht wird, die sie bis zu ihrem Tode beibehalten soll.<sup>127</sup>

Ist das Klagegebaren der Mutter Parzivals in der Forschung unterschiedlich beurteilt worden<sup>128</sup>, lassen sich gerade mit einem Blick auf die anderen Textstellen, in denen *lachen* und Weinen auftritt, auch Aussagen über die Darstellung der Herzloyde machen. Ein Vergleich läßt den Schluß zu, daß auch Herzloyde in ihrem Trauergebaren als positive Figur gezeichnet wird - zumindest im Moment des Empfangs der Todesnachricht Gahmurets und bei der Geburt Parzivals ist sie positiv dargestellt.

Die Berechtigung für einen Vergleich der Textstellen liegt darin, daß sich trotz der ungewöhnlichen Situationsdarstellung doch verschiedene Parallelen mit den Passagen zeigen, die im vorigen Kapitel untersucht wurden. Gleichzeitiges *lachen* und Weinen kennzeichnet hier, wie bereits bemerkt, ebenfalls den Wendepunkt einer Handlung, ist es doch in gewisser Weise auch in diesem Fall die Reaktion auf einen Abschied - den des verstorbenen Ehemannes, und auf eine Ankunft - die des neugeborenen Parzival. Auch jetzt zeigt eine Frau übermäßige Emotionalität durch *lachen* und Weinen in der Öffentlichkeit, was ebenfalls von der Erzählerfigur als Zeichen der *triuwe* positiv beurteilt wird: "*si kunde wîbes triuwe haben*" (Pz 113,30). Auch Herzloydes *lachen* entspricht der ersten Spielregel: Es gilt schließlich in ihrem Sohn dem Nachfolger ihres Mannes, also einem würdigen Gegenüber. Wie an den

---

<sup>127</sup> Der Gefühlsüberschwang der Herzloyde, die sich zwischen Glück und Unglück in einer Extremsituation befindet, läßt sich durch die Ausführungen Plessners genauer erläutern. Siehe zu den Ausführungen Plessners zum Weinen Kap. 2.2. Weinen wird im Fall der Herzloyde ausgelöst durch die Endgültigkeit einer Situation, zu der keinerlei Zugang mehr besteht, ist doch der Tod Gahmurets unausweichliche Tatsache, und die deshalb übermächtigen Charakter gewinnt - sie soll den Rest von Herzloydes Leben wesentlich bestimmen und auch das Schicksal Parzivals entscheidend prägen. Verslossenheit und Abwenden gehen bei Herzloyde aber noch weiter: Sie entfernt sich von der Gesellschaft des Hofes, um ein Leben in der Einöde zu führen.

<sup>128</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Greenfield (2002), der es mit konventionellem Trauergebaren im Mittelalter vergleicht.

anderen untersuchten Belegen kennzeichnet das *lachen* hier ebenfalls verwandtschaftliche Treue und Verbundenheit, die allerdings in diesem Fall um den Aspekt der intimen Mutter-Kind-Beziehung erweitert wird, der im mittelalterlichen Kontext in der Tat ungewöhnlich erscheinen mußte,<sup>129</sup> durch den Vergleich der Herzloyde mit der *Maria lactans* (vgl. Pz 113, 18-26) jedoch in einen sakralen Kontext gerückt und auf diese Weise verständlich gemacht wird.<sup>130</sup>

Bei dem Vergleich mit den anderen Textstellen, in denen *lachen* und Weinen erscheint, wird aber auch ein wesentlicher Unterschied der Situation Herzloydes zur der der anderen Frauen deutlich: Ist es bei ihnen eine Reaktion auf überstandenes Leid und somit Zeichen der Freude und Erleichterung, markiert es bei Herzloyde den Übergang in eine Lebensphase, die in erster Linie durch Trauer geprägt ist. So betont der Erzähler, daß das Leiden bei gleichzeitig empfundener Freude überwiege. Die Treue dieser Frauenfigur aber macht ihr emotionales Gebaren in der Trauer letztlich zur einzig angemessenen Verhaltensweise, denn der Tod kommt für sie gerade aufgrund ihrer Verbundenheit mit dem Mann, den sie in ihrem Sohn wiederzuerkennen meint,

---

<sup>129</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang den Abschnitt "Adlige Erziehung" bei Bumke (1994a), S. 433-438.

<sup>130</sup> Gerade die Darstellung der Klagegebärden Herzloydes sticht als emotionales Moment mit starker Betonung des mütterlichen Körpers aus der Handlung hervor und ist deshalb von der Forschung häufig betrachtet worden. Religiöse Parallelen herausgestellt haben in diesem Zusammenhang auch Groos (1974). Bertau (1983b), S. 278: "Die *Madonna lactans*, so wie sie am prägnantesten zuerst im XII. Jahrhundert im Hoheliedkommentar von Rupert von Deutz [...] gefaßt ist, denkt prophetisch voraus an die Passion ihres Kindes. Darauf deutet in der bildenden Kunst auch der Kreuznimbus. Die säugende Herzloyde denkt zurück an den toten Geliebten und freut sich zugleich im Kind an seiner Wiederkunft. Aber als Zeichen der *triuwe* ist das Kind zugleich Zeichen von Liebe und Tod." Gerade vor dem Hintergrund der Verehrung der stillenden Muttergottes - vgl. dazu Schreiner (1994), Kap. 5, S. 173-210, insbes. S. 194 - können Deutungen wie die von Wapnewski (1963) und Jaron Lewis (1975), die das Verhalten der Herzloyde als Wahnsinn auslegen, nicht überzeugen.

nicht in Frage,<sup>131</sup> weshalb sie statt dessen den Rückzug aus dem höfischen Dasein wählt.<sup>132</sup> Ihre Trauer bedingt einen Rückzug vom gesellschaftlichen Leben und von seinen Werten. Herzeloyses *trûren* steht im Widerspruch zum System Hof, an dem *vröude* notwendige Voraussetzung für intaktes Zusammenleben ist. Ihr Rückzug betont, daß sie selbst der höfischen Gesellschaft keine frohe Stimmung mehr schenken kann. Die Abwendung von höfischer *vröude* wird jedoch nicht negativ bewertet, da sie gleichzeitig eine Zuwendung zu religiösen Werten bedeutet: Armut statt Reichtum, Trauer mit dem Blick auf die Vergäng-

---

<sup>131</sup> In den hier betrachteten Werken ergeben sich für die Protagonistinnen, die ihren Mann verlieren, unterschiedliche Reaktionsmöglichkeiten auf diese Situation: Nach der Trauer, die in Klagegebärden Ausdruck findet - vgl. dazu Peil (1975), S. 124 ff., Krämer (1984), S. 223 ff., Schubert (1991), S. 176 f. -, ergibt sich entweder die Möglichkeit einer erneuten Heirat, die nicht ohne vorherigen Widerstand der Dame eingegangen wird, die damit freilich ihre *triuwe* und ihre Eignung zur Ehefrau unter Beweis stellt. Beispiele sind die Figuren der Laudine im 'Iwein' (Iw 1307-2333) und der Orgeluse im 'Parzival' (Pz 509, 10 - 619, 24). Eine andere Reaktion ist der Tod der Ehefrau bei oder kurz nach der Todesnachricht ihres Mannes. So stirbt beispielsweise Blanscheflur, nachdem sie nach dem Tod Riwalins Tristan zur Welt gebracht hat (Go: Tr 1737-1750). Daneben existiert die dritte Möglichkeit des Rückzugs aus dem höfischen Leben, der in gewisser Weise einen Tod vor dem eigentlichen Tod darstellt und häufig hagiographische Züge trägt. Zwei Frauenfiguren im 'Parzival' wählen dieses Schicksal: Neben Herzeloysde ist es Sigune, die vom Erzähler wiederholt positiv dargestellt wird. Vgl. dazu Brackert (1989). Einen Vergleich der Klagegebärden Blanscheflurs und Herzeloyses zieht Wapnewski (1963), dessen These, die Klage der Blanscheflur sei als Kontrafakt zur Klage der Herzeloysde zu verstehen, nicht völlig überzeugend wirkt, kann das Klagegebaren der Protagonistin im 'Tristan' doch in Kontrast zum Verhalten jeder anderen klagenden Frauenfigur gesetzt werden.

<sup>132</sup> Die äußere Wildnis des Waldes wird zum Spiegel der inneren Zerrissenheit, die mit der Stimmung der höfischen Welt, der *vröude*, nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen äußerem Gebaren und innerer Befindlichkeit. So zieht sich beispielsweise auch Iwein, der durch unerwartetes Unglück zum Wahnsinnigen wird, vor der höfischen Gesellschaft in den Wald zurück. Vgl. zum Motiv von Wald und Wildnis im Mittelalter: Anton (1991). Ganzenmüller (1914). Vgl. aber in diesem Zusammenhang insbesondere auch Schröder (1972). Darin vor allem Teil 1: Forschungsbericht. S. 1-67. Kessel-Brown (1990). Blank (1991). Auffällig ist in diesem Zusammenhang freilich die mangelnde religiöse Erziehung Parzivals, die bemerkenswerterweise Trevrizent, der Bruder der Herzeloysde, nachholt, der sich ebenfalls in die Wildnis zurückgezogen hat.

lichkeit statt *vröude* und schließlich Demut (die sich darin äußert, daß die Mutter ihr Kind selbst stillt) statt *hohen muotes* werden jetzt für das Leben der Herzloyde kennzeichnend.<sup>133</sup> Dieser Wandel beinhaltet aber auch Herzloydes Abwendung vom Rittertum, das sie ihrem Sohn vorenthält. In ihrem auffällig erscheinenden Klageverhalten legt Herzloyde so tatsächlich ihre Gründe für das Verhalten dar, das dem Tode Gachmurets folgen wird - ihr Sohn ist für sie in gewisser Weise die Wiedergeburt ihres Mannes, dem sie nunmehr mit Leib und Leben verpflichtet ist. Ihr eigener Körper wird für sie zum Gefäß, das das Kind, das letzte Zeichen von Gachmurets Liebe zu ihr, zunächst bewahrt und ihm später Nahrung spendet. Die extreme Reaktion der Mutter erhält somit durch die Extremsituation, in der sie sich befindet, einen Sinn. Der Erzähler macht im folgenden Exkurs auf die Wichtigkeit weiblicher Treue aufmerksam, die das Verhalten Herzloydes letztlich rechtfertigt: "*wîpheit, dîn ordenlîcher site, / dem vert und vuorie triuwe mite*" (Pz 116, 13-14).

In diesem Zusammenhang fällt auf, daß das *lachen* und Weinen der Herzloyde an späterer Stelle im Roman eine Spiegelung erfährt, die es auch im nachhinein implizit noch einmal positiv erscheinen läßt - im *lachen* und Weinen des Feirefiz nämlich. Die Parallelen der Situationen sind kaum zu übersehen: Auch Feirefiz empfindet gleichzeitig Trauer über den Tod seines Vaters Gahmurets, den er gesucht hat, und Freude über die Existenz Parzivals, in dem er überraschend seinen Bruder erkennt: "*er lachte und weinde tougen*" (Pz 752,23). Eine weitere Parallele liegt in den sakralen Analogien zu Figuren der Heilsgeschichte, die an beiden Stellen zur Legitimation des emotionalen Gebarens herangezogen werden: Herzloyde spricht mit expliziter Bezugnahme auf die Gestalt Mariens von der Einheit des Vaters und des Sohnes in ihr selbst,<sup>134</sup> während Feirefiz nach dem Kampf mit seinem Bruder die Tatsache beklagt, gegen seinen engsten Verwandten gekämpft zu ha-

---

<sup>133</sup> Vgl. zum Kontrast höfischer und religiöser Werte auch Kap. 2.4.1. und 2.4.2.

<sup>134</sup> Vgl. Pz 110, 18-22.



ben, und auf die "Dreieinigkeit" des gemeinsamen Vaters mit seinen zwei Söhnen verweist: "*beidiu mîn vater unde ouch du / und ich, wir wâren gar al ein*" (Pz 752, 8-10). Zwar spricht hier ein *heide*, jedoch der zusätzliche Hinweis darauf, daß seine Tränen als Zeichen der Treue mit der Taufe vergleichbar seien, läßt die heilsgeschichtlichen Konnotationen nur noch stärker hervortreten.<sup>135</sup> Wie die Milch der Herzeloide, werden die Tränen des Feirefiz zum Zeichen seiner *triuwe*, die sich auch in seinem *lachen* und Weinen manifestiert.

Die Analyse des *lachens* und Weinens der Herzeloide hat ergeben, daß die Mutter Parzivals im Moment der Klage um ihren verstorbenen Ehemann und der gleichzeitigen Freude über die Geburt ihres Sohnes positiv dargestellt wird. Die Ungewöhnlichkeit ihres Verhaltens ist durch die Analogie mit der Gottesmutter gerechtfertigt. Wird in ihrem gleichzeitigen *lachen* und Weinen ihre emotionale Situation handlungsausgestaltend zusammengefaßt, macht ein vergleichender Blick auf andere Textpassagen, in denen das *lachen* und Weinen von Frauenfiguren erscheint, deutlich, daß dieses Verhalten gerade dann, wenn es von Frauen ausgeht, durchaus positiv bewertet wird. Auch Herzeloides *lachen* und Weinen wird vom Erzähler als Zeichen der *triuwe* ausdrücklich gebilligt. Die *triuwe* aber bleibt ein wesentliches Merkmal der Herzeloide-Figur; tatsächlich wird noch ihr Tod durch verwandtschaftliche Treue zu ihrem Sohn herbeigeführt werden und das Verhalten der Mutter auch noch im nachhinein rechtfertigen: "*ir vil getriulîcher tôt / der vrouwen wert die hellenôt*" (Pz 128, 24-25).

### **5.1.6 Zusammenfassung - Zum ersten Grundmuster des *lachens* in den ausgewählten Texten der Epik**

Auch bei der Analyse der Belegstellen, die im Rahmen der epischen Texte dem ersten Grundmuster zugeordnet werden können, hat sich die erste Spielregel als dominant erwiesen. Sie ist in Bereichen der Minne,

---

<sup>135</sup> Vgl. zu den Tränen des Feirefiz Gnädinger (1976).

aber auch in anderen Dienstverhältnissen und bei der verwandtschaftlichen *triuwe* von Bedeutung. Die Diskussion freundlichen *lachs* wird darüber hinaus im Rahmen der epischen Texte, die eine größere Handlungsbreite zeigen, noch erweitert, indem die Texte problematische Fälle konstruieren und relativ ausführlich ausgestalten, was im Rahmen des Minnesangs nur angedeutet werden kann.<sup>136</sup>

So tritt im Kontext der Minnebeziehungen neben der Darstellung funktionierender Kommunikation im Fall der Minneentwicklung von Riwalin und Blanscheflur auch der problematische Fall der Beziehung zwischen Tristan und Isolde Weißhand, bei dem die erste Spielregel an den Rand ihrer Gültigkeit geführt wird. Gottfrieds Beispiel macht deutlich, daß freundliches *lachen* immer dann problematisch werden muß, wenn nicht alle an der Kommunikation Beteiligten mit dem gleichen Vorwissen an die Situation herangehen. Isolde Weißhand, die sich gemäß der ersten Spielregel zu verhalten scheint, muß in ihrem *lachen* trotzdem scheitern, weil sie damit unwissentlich einen bereits Gebundenen auszuzeichnen und an sich zu binden versucht.

Außerhalb der Minnebeziehungen findet sich das *lachen* und Weinen von Verwandten, das der ersten Spielregel des *lachs* entspricht, jedoch in seiner Heftigkeit gegen die höfische *mâze* zu verstoßen droht und daher durch Kommentierung in den Texten als korrektes Verhalten gekennzeichnet werden muß. Das *lachen* der Cunneware entspricht ebenfalls der ersten Spielregel, stellt funktionierende Kommunikation jedoch zunächst allein zwischen der *lachenden* Dame und dem durch das *lachen* geehrten Parzival her. Wolfram stellt das *lachen* der *vrouwe* hier in den Kontext einer höfischen Gesellschaft, die es nicht versteht und eine Bestrafung der *lachenden vrouwe* geschehen läßt, wodurch sie sich an Cunneware und Parzival schuldig macht. Wolfram macht an dieser Stelle deutlich, daß nicht allein die *Lachende* und der durch das *lachen* Geehrte sich den Spielregeln gemäß zu verhalten haben, son-

---

<sup>136</sup> Vgl. z.B. das Lied IV des tugendhaften Schreibers: "*beidiu grüezen unde lachen / daz sult ir dem muotes swachen / vor verbergen, dast mîn rât.*" (Str. 2, 3, 1-3).

dern daß auch ihre Umgebung von den kommunikativen Umständen, unter denen dieses *lachen* stattfindet, in Kenntnis sein muß, um korrekt zu agieren.

Neben der ersten Spielregel des *lachsens* wird bei Analyse der epischen Texte aber auch noch eine weitere Spielregel deutlich, die innerhalb der Texte des Minnesangs nicht in Erscheinung tritt. Das *lachen* der Vertrauten zeigt eine Erweiterung von Funktion und Bedeutung freundlichen *lachsens*: In einem ungeklärten Kommunikationskontext ist es angemessen, wenn dadurch die potentielle Konflikthaftigkeit der Situation entschärft wird.

Der Vergleich der verschiedenen Rollen, in denen freundlich *lachende* Frauenfiguren in den epischen Texten auftreten, hat gezeigt, daß das *lachen* der Protagonistinnen ihre unterschiedlichen Eigenschaften hervorhebt: Ist das *lachen* der Minnedame Zeichen ihrer Minnebereitschaft, so verdeutlicht das der Vertrauten ihre Vertrauenswürdigkeit, während das *lachen* und Weinen der Verwandten ihre *triuwe* in den Vordergrund stellt. Darüber hinaus machen gerade die epischen Texte deutlich, daß in ihrem *lachen* eine Möglichkeit für die *vrouwe* liegt, aktiv in das sie betreffende Geschehen einzugreifen. Während im Kontext der Werbung des Minnesangs das *lachen* der *vrouwe* oft vom Sänger-Ich erbeten wird,<sup>137</sup> geht in der Epik dieses Signal der Anerkennung stets zuerst von der Dame aus, ohne von ihrem Gegenüber gefordert worden zu sein, wodurch sie denjenigen auszeichnen kann, den sie für würdig hält. Das *lachen* der Vertrauten hebt ihre Eignung hervor, die Ratsuchenden durch persönlichen Einsatz aktiv zu unterstützen. Das *lachen* und Weinen der Verwandten ermöglicht diesen zum einen, das Geschehen zu kommentieren, darüber hinaus aber auch, durch demonstrativ gezeigte Emotionalität gefährdete verwandtschaftliche Beziehungen über verbale Äußerungen hinaus zu stabilisieren. Insbesondere beim *lachen* der Minnedame, aber auch bei dem *lachen* und Weinen der Verwandten handelt es sich, wie sich gezeigt hat, um

---

<sup>137</sup> Siehe in diesem Zusammenhang Kap. 4.2.4.

spezifisch weibliche Verhaltensweisen.

Beide Spielregeln, die bei der Analyse der epischen Texte im Rahmen des ersten Grundmusters deutlich werden, greifen sowohl zu Beginn von Beziehungen als auch bei der Fortführung und Festigung bereits bestehender Bindungen. Wie schon im Minnesang, kann auch in der Epik freundliches *lachen* den Beginn einer Beziehung markieren, indem es beispielsweise den Mann als Minnepartner anerkennt oder die Beendigung feindschaftlicher und den Beginn freundschaftlicher Beziehungen anzeigt. Das *lachen* zu Beginn einer Beziehung ist immer mit einer Statusveränderung der an der Kommunikationsaktion Beteiligten verbunden: Aus Mann und *vrouwe* werden Liebende, aus Verfeindeten werden Verbündete. Tritt freundliches *lachen* bei einer bereits bestehenden Bindung auf, so stärkt es die Bindung der an der Kommunikation Beteiligten. Wird es schon im Minnesang als Zeichen der Bestätigung der Minne erbeten, so signalisiert es hier auch freundliche Beziehungen und das Vertrauensverhältnis zwischen Beraterin und Ratsuchendem.

Es zeigt sich, daß freundliches *lachen*, das einem würdigen Gegenüber gilt, große Bedeutung bei der Vermittlung höfischer Werte hat, indem es sowohl zu Beginn einer Beziehung als auch bei ihrer Fortführung den *Lachenden* und das Gegenüber als höfisch auszeichnet. Die Intaktheit höfischer Werte ist in Situationen, in denen *lachen* auftritt, nur dann garantiert, wenn die entsprechenden Spielregeln befolgt werden. Gleichzeitig macht die Darstellung problematischer Fälle aber auch die Grenzbereiche dieser Spielregeln deutlich.

## 5.2 Grundmuster 2: Nicht-*lachen*

### 5.2.1 Die Darstellung des zweiten Grundmusters in den ausgewählten Texten der Epik

Ein vergleichender Blick auf den Minnesang hat deutlich gemacht, daß sich in der Epik für das zweite Grundmuster des *lachsens* ungleich mehr Belege des Wortes *lachen* finden.<sup>138</sup> Vor allem inhaltlich ergeben sich entscheidende Unterschiede. So ist das Nicht-*lachen* der *vrouwe* im Minnesang meist negativ konnotiert, versucht das Sänger-Ich hier doch, sich im Rahmen der Werbung positiv darzustellen, um dieser Berechtigung zu verleihen. In diesem Kommunikationskontext muß das Verhalten der *vrouwe* gegen die erste Spielregel des *lachsens* verstoßen, da die Dame das Zeichen freundlicher Anerkennung gegenüber jemandem verweigert, der sich nach höfischen Verhaltensmaßstäben korrekt verhält.<sup>139</sup>

Findet sich im Minnesang nur selten positiv bewertetes Nicht-*lachen* der *vrouwe*, weil es dort zumeist einen Verstoß gegen die erste Spielregel bedeutet, steht es dagegen in der Epik in erster Linie im Rahmen von Kommunikationssituationen, in denen die dritte Spielregel in der Vordergrund tritt, die besagt, daß die Verweigerung freundlichen *lachsens* gegenüber Verhalten, das höfische Werte gefährdet, angemessen ist.<sup>140</sup> Daher ist das Nicht-*lachen* der *vrouwe* in der Epik stets positiv konnotiert. Dies ergibt sich aus dem erweiterten situativen Kontext dieser Gattung: Nicht *lachende* Frauenfiguren erscheinen auch hier meist in der Rolle der potentiellen Liebespartnerin,<sup>141</sup> aber sie werden nicht allein als Umworbene, sondern darüber hinaus auch als schutzlose Frau dargestellt. Die Verweigerung weiblichen *lachsens* weist in diesem

---

<sup>138</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.1 und Anhang 2.3.

<sup>139</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der *vrouwe* im Minnesang bereits Kap. 4.3.

<sup>140</sup> Diese Spielregel zeigt ihre Gültigkeit jedoch auch schon im Minnesang. Siehe dazu Kap. 4.5.2.

<sup>141</sup> Die einzige Ausnahme stellt Cunneware dar. Siehe dazu Kap. 5.1.3.3.

Zusammenhang stets auf die Problematik der Situation hin, in der die *vrouwe* sich befindet, die entweder ihre verletzte Ehre<sup>142</sup> oder den Verlust des geliebten Mannes betrauert.<sup>143</sup> Somit signalisiert dieses Nicht-*lachen* die Treue der Dame in ihrem jeweiligen Minneverhältnis, läßt sie also gerade jetzt als Minnedame geeignet erscheinen. Sie verweigert ihr *lachen* als Zeichen der Freundlichkeit in einer Situation, die nicht dem idealen höfischen Dasein entspricht. Indem das demonstrative Trauerverhalten der Frauenfiguren dem im intakten höfischen Umfeld geforderten freundlich-freudigen Verhalten entgegensteht, zeigt es an, daß unter den gegebenen Umständen die *lachende* Kommunikationsbereitschaft unmöglich werden muß. Hilf- und Schutzlosigkeit ist ein speziell der weiblichen Rolle inhärentes Phänomen, so daß den Frauen hier häufig als einzige zur Verfügung stehende Möglichkeit des Protestes die Klage bleibt, die sich in ihrem Nicht-*lachen* äußert.<sup>144</sup> Das Nicht-*lachen* zeigt somit nicht allein an, daß der Dame in der gegebenen Situation nicht nach frohem oder freundlichen *lachen* zumute sein kann, sondern es wirkt darüber hinaus als Signal, das zum einen an das Gegenüber der Kommunikationssituation, zum anderen aber auch an das Publikum der Texte gerichtet ist, welches das positiv bewertete Nicht-*lachen* einer höfischen Dame vor dem Hintergrund der dominanten ersten Spielregel als auffällig empfinden muß. In signalhafter Weise weist das Nicht-*lachen* darauf hin, daß das Verhalten des Kommunikationspartners nicht höfischen Werten entspricht und beendet werden muß, damit diese nicht weiter gefährdet oder verletzt werden. Innerhalb der Texte wirkt Nicht-*lachen* nicht allein figurenkennzeichnend, sondern kann als handlungsausgestaltendes Element fungieren, indem es die Konflikthaftigkeit der Situation unterstreicht, in der sich

---

<sup>142</sup> Vgl. das Nicht-*lachen* der Jeschute im 'Parzival' (Pz 131, 6, 137, 20). Siehe dazu das folgende Kapitel.

<sup>143</sup> Vgl. das Nicht-*lachen* der Frauen in *Joie de la curt* im Erec, die um den Verlust ihrer Ehemänner trauern (Er 8236).

<sup>144</sup> Vgl. ähnlich Grundmuster 3. Siehe dazu Kap. 5.3.3 und 5.3.4.

die Protagonistinnen befinden. Es kann aber auch als handlungserläuterndes Element wirken, wenn Protagonisten ihr *lachen* an einer Stelle verweigern, an der der sich nicht korrekt verhaltende Kommunikationspartner ein Zeichen der Freundlichkeit erwartet, wodurch der in der Situation gegebene Konflikt in besonderer Weise hervorgehoben wird. Obgleich das Nicht-*lachen* der *vrouwe* dort, wo es erscheint, meist tragisch wirkt, wird der Blick auf die im folgenden ausgewählten Textstellen zeigen, daß es auch in Situationen auftreten kann, die durchaus komische Färbung zeigen. Verschiedene Belege für Nicht-*lachen* sind bereits angesprochen worden, weil sie in enger Verbindung mit Belegen des ersten Grundmusters erscheinen. So wurde bereits auf das Nicht-*lachen* Riwalins,<sup>145</sup> das der Isolde von Irland<sup>146</sup> und das der Cunneware,<sup>147</sup> das ihrem Eid vorangeht, eingegangen. Im folgenden soll zum einen das Nicht-*lachen* der Jeschute im 'Parzival', zum anderen das der Frau Venus im 'Frauendienst' behandelt werden. Ein Großteil der Belege des zweiten Grundmusters ist hierdurch abgedeckt.<sup>148</sup>

### 5.2.2 Das Nicht-*lachen* der Jeschute

Das Nicht-*lachen* der Jeschute steht an zwei Stellen im 'Parzival' und stellt jeweils eine Reaktion auf unkorrektes Verhalten männlicher Protagonisten dar. Die Protagonistin gerät ohne eigenes Zutun in eine tragische Situation, in der ihr einzig ihre demonstrative Emotionalität als Ausdrucksmöglichkeit des Widerstandes bleibt. Eine Analyse des Textes zeigt, daß die *vrouwe* gerade durch ihr Nicht-*lachen*, das hier mit verbaler Klage in Verbindung steht, als positive Figur erkennbar bleibt.

---

<sup>145</sup> Siehe Kap. 5.1.3.1.

<sup>146</sup> Siehe Kap. 5.1.4.2.

<sup>147</sup> Siehe Kap. 5.1.3.3.

<sup>148</sup> Siehe dazu Anhang 2.3.

Im dritten Buch des Werkes trifft der junge Parzival auf die schöne Jeschute, die mittags in ihrem Zelt schläft. Sich an die Lehre seiner Mutter erinnernd, von höfischen Damen Ring und Kuß zu erlangen,<sup>149</sup> fühlt er sich vom Ring an ihrer Hand angezogen, so daß er, ohne höfische Verhaltensregeln im geringsten zu kennen, auf ihr Bett springt, um ihr den Ring und gleich noch eine Brosche zu entreißen, an der er ebenfalls Gefallen gefunden hat. Jeschute erschrickt, wehrt sich heftig und bricht in lautes Klagen aus: "*mit schame al sunder lachen / diu vrouwe zuht gelêret / sprach 'wer hât mich entêret? / junchêrre, es ist iu gar ze vil: ir möht iu nemen ander zil.*" (Pz, 131, 6-10). Parzival ignoriert ihre Klage und genießt statt dessen die Mahlzeit, die er - freilich nicht für ihn bereitgestellt - im Zelt vorfindet, um sich dann mit einem Kuß von der sich heftig sträubenden Herzogin zu verabschieden. Kurze Zeit später kommt Orilus, der Mann Jeschutes, von einem Kampf zurück. Als er Spuren im Gras vor dem Zelt vorfindet, beschuldigt er sie, einen Geliebten zu haben, der sie in seiner Abwesenheit besucht habe. Ihre Klage, sie sei von einem Narren, der aber wunderschön gewesen sei,<sup>150</sup> gewaltsam beraubt worden, bringt ihn nur noch mehr in Rage, so daß er ihre Verteidigung nicht anhört. Die Konsequenz für die Unschuldige ist nicht nur die Dienstabsage ihres Ehemannes, der nicht länger bereit ist, sie als würdige Minnedame zu betrachten, sondern auch ihre Entehrung dadurch, daß ihr mit dem Entzug von Sattelzeug und Kleidung der Status einer höfischen Dame genommen wird. So muß sie "*al weinde sunder lachen*" (Pz 137, 20) über ein Jahr lang mit Orilus umherziehen, bis das tragische Mißverständnis durch Parzival selbst aufgeklärt wird (vgl. Pz 256, 11- 271, 23).

---

<sup>149</sup> Vgl. Pz 127, 25 - 128,2.

<sup>150</sup> Haas (1964) erläutert, daß auch Jeschutes Beschreibung von Parzivals Schönheit (vgl. Pz 133,16-18) ihn und sie für Orilus verdächtig machen muß: "Einfalt und Schönheit sind in der höfischen Gesellschaft offenbar schon nicht mehr idente Eigenschaften und können daher nur isoliert verstanden werden. Deshalb ist Parzival unverständlich, deshalb ist sein Unterfangen hier objektiv ein Vergehen an der bestehenden Gesittung." S. 72-73.



Jeschutes Leid, das sich in ihrem Nicht-*lachen* ausdrückt, resultiert aus der Tatsache, daß ihr verzweifelter Versuch fehlschlägt, zunächst Parzival und später ihrem Ehemann ihre Situation deutlich zu machen, daraus also, daß im vorliegenden Kontext Kommunikation nicht funktioniert. Beide Männer wissen das kommunikative Signal des Nicht-*lachsens* nicht zu deuten und verhalten sich daher nicht den Spielregeln des *lachsens* gemäß.

Die Problematik in der Begegnung zwischen Parzival und Jeschute liegt zunächst in der Ungleichheit der Wertvorstellungen der beiden Protagonisten. Parzival kennt als einzige Verhaltensregeln die falsch verstandenen Lehren seiner Mutter, während Jeschute den höfischen Verhaltenscodex verkörpert. In der Meinung, den Ratschlägen seiner Mutter zu folgen, wird Parzival aus Naivität gewalttätig und verkehrt auf diese Weise das im Lebensbereich der Jeschute geltende, auf Wechselseitigkeit und Freiwilligkeit basierende, höfische Minneverhältnis ins Gegenteil. Für die *vrouwe* herrscht nicht Freiwilligkeit, sondern Zwang, weil Parzival rücksichtslos sein Vorhaben durchsetzt, ohne dessen wahre Bedeutung zu kennen. Sie kann einzig durch die ausdrückliche Verweigerung freundlichen Entgegenkommens, durch ihr Nicht-*lachen*, das zudem von verbaler Klage und körperlicher Gegenwehr begleitet ist, kommunikative Signale aussenden, die ihre *kiusche* und *triuwe* zu ihrem Ehemann betonen und sie als würdige Ehefrau kennzeichnen. Das Nicht-*lachen* wirkt hier darüber hinaus handlungserläuternd, da Jeschute dadurch in der latent erotischen Situation, die durch die Umstände zustande kommt, in denen sie sich befindet, eindeutig Stellung bezieht und ihre Scham zum Ausdruck bringt: "Scham korrespondiert nicht nur mit der Ehre, sondern mehr noch der Höflichkeit. Höfliche Einfädelung von Reziprozität bedarf der Selbstzurücknahme, um dem Partner die Freiheit des Verhaltens zu ermöglichen. Die Scham gebietet solche Selbstzurücknahme."<sup>151</sup> Von langem Werben und Selbstzurücknahme kann hier nicht die Rede sein, statt dessen wird der

---

<sup>151</sup> Haferland (1989), S. 242. Zum Begriff der *schame* vgl. auch Yeandle (2001).

Dame Ring und Kuß entrissen. Die Tatsache, daß Parzival die Kommunikationssignale, die von der *vrouwe* ausgehen, nicht versteht, zeigt seine Fremdheit in der höfischen Welt mit den dort gültigen Verhaltensregeln. So bringt das Zusammentreffen der *vrouwe* nicht *êre*, sondern Schande, von der sich Jeschute nur durch ihr Nicht-*lachen* und die Klage rehabilitieren kann.<sup>152</sup>

Während Parzival das Nicht-*lachen* der Dame nicht als Signal erkennt und auf ihre Klage nicht eingeht, muß es dem Publikum des Textes auffallen, das die Bedeutsamkeit freundlichen weiblichen *lachens*, insbesondere des *lachens* der Minnedame, kennt. Wolfram schildert bei der Darstellung der Dame, die als "*des wunsches âventiur*" (Pz 130,10) dargestellt ist, insbesondere Jeschutes Mund sehr ausführlich.<sup>153</sup> Die Tatsache, daß dieser Mund, der die Dame als begehrten und vorbildliche Minnedame kennzeichnet, nicht *lachen* kann, signalisiert dem Publikum, daß in diesem Kontext höfische Wertvorstellungen verletzt werden.

Bei der folgenden Begegnung Jeschutes mit ihrem Ehemann ergibt sich noch eine andere Problematik: Die Wertvorstellungen der *vrouwe* stimmen mit denen des Orilus prinzipiell überein, wie aus seinen Anschuldigungen und ihrer darauf folgenden Klage deutlich wird. Orilus schätzt jedoch die Situation falsch ein und wird deshalb aus Kränkung gewalttätig. Jeschutes verzweifelte Situation wird dadurch hervorgehoben, daß auch ihr Ehemann das kommunikative Signal des Nicht-*lachens* nicht zu deuten weiß. Wie schon Parzival den Ratschlag seiner Mutter befolgt hat, ohne dessen eigentlichen Sinn zu kennen, handelt

---

<sup>152</sup> Parzival dagegen wird sein torenhaftes Verhalten erst im Nachhinein erkennen und bereuen, als er freiwillig einen Eid auf Jeschutes Unschuld schwört, um die Eheleute zu versöhnen: "*ich was ein tôre und niht ein man / gewahsen niht bî wîzen.*" Pz. 269, 24-25.

<sup>153</sup> Pz. 130, 4-16: "*si truoc der minne wâfen, / einen munt durchliuhtic rôt / und gerndes ritters herzen nôt. / innen des diu vrouwe slief, / der munt ir von einander lief: / der truoc der minne hitze viur. / sus lac des wunsches âventiur. / von snêwîzem beine / nâhe bî ein ander cleine, / sus stuonden ir die liechten zene. / ich waen mich iemen küssen wene / an ein sus wol gelobten munt: / daz ist mir selten worden kunt.*"

auch der Ehemann Jeschutes nach vorgegebenen Normen, ohne die Situation zu reflektieren. Als Ritter hat er, wie er selbst betont (vgl. Pz 133, 30- 135, 24), mit Pflichterfüllung im Kampf seinen Beitrag zum Funktionieren der Minnebeziehung geleistet und erwartet als Gegenleistung *kiusche* und *triuwe*. Bei vermuteter Untreue zieht er mit der Lösung des Liebesverhältnisses sogleich die Konsequenz, ohne den Unschuldsbeteuerungen seiner *vrouwe* Glauben zu schenken. In der Härte des Orilus, der starr an Verhaltensregeln festhält, die in dieser Situation nicht angebracht sind, liegt die Tragik der Situation des Paares. Die bisherige Minnebeziehung ist nun ins Gegenteil verkehrt: Statt Vertrauen herrscht Mißtrauen; Orilus sieht sich nicht mehr in den Dienst seiner Minnedame gestellt, ist also jetzt auch ideell und moralisch der Herrschende.<sup>154</sup> So kann auch die Abwesenheit des *lachsens* von Jeschute für Orilus kein Zeichen der Mahnung sein. Statt dessen muß er ihr Nicht-*lachen* als angemessene Reaktion der untreuen Ehefrau mißdeuten, die zwangsläufig konträres Verhalten zu dem der vorbildlichen Minnedame zeigt.<sup>155</sup> Tatsächlich will Orilus selbst durch die Zerstörung von Reichtum, Schönheit und *vreude* dazu beitragen, daß Jeschutes Verdorbenheit auch an ihrem Äußeren kenntlich wird: "*ich sol velwen iuweren rôten munt, / (und) iuwern ougen machen roete kunt.*" (Pz 136, 5-6). Seine Ehefrau aber trauert nicht wegen ihrer eigenen Situation, sondern aufgrund der Enttäuschung ihres Mannes,<sup>156</sup> der nun Rache statt Minne als Ziel seiner Ritterschaft ansehen muß, wo-

---

<sup>154</sup> Jeschutes Situation ist vergleichbar mit der der Enite. Bumke (1991): "Wolfram hat Jeschute zu Erecs Schwester gemacht und so eine Verbindung zu Enite hergestellt, die ebenfalls Erniedrigungen und Mißhandlungen durch ihren Ehemann erdulden muß. Wolfram hat jedoch das Motiv männlicher Willkür und Gewalt in der Ehe noch verstärkt, und damit auch die Leiden der Frau." S. 63-64. Vgl. auch Maurer (1951), S. 118.

<sup>155</sup> Vgl. zur Problematik der Situation des Orilus, dessen Härte zwar aus rechtlicher Sicht nachvollziehbar ist, sich aber hier als verfehlt erweist, auch den Erzählerkommentar Pz 264, 1-30.

<sup>156</sup> Vgl. Pz 137, 23-26: "*sine müete niht, swaz ir geschach, / wan ir mannes ungemach: / des trûren gap ir grôze nôt, / daz si noch sanfter waere tôt.*"

durch nicht nur das Ansehen der Minne, sondern auch das des Rittertums leidet.<sup>157</sup> Auch hier wird im Nicht-*lachen* der *vrouwe*, das in diesem Zusammenhang handlungsausgestaltend wirkt, ihre Treue deutlich, die in einem anschließenden Erzählerkommentar noch zusätzlich hervorgehoben wird.<sup>158</sup> Zudem ist bemerkenswert, daß Orilus zwar seiner Frau den materiellen Status einer Minnedame zu nehmen vermag, daß aber auch nach einem Jahr noch ihre weiße Haut und vor allem ihr roter Mund auffallen, die auch jetzt noch auf ihre Unschuld verweisen: "*swie ez ie kom, ir munt was rô: / der muose alsölhe varwe tragen, / man hete viur wol drûz geslagen*" (Pz 257, 18-20).<sup>159</sup>

Das Nicht-*lachen* der Jeschute signalisiert also eine Störung der Kommunikation, die bei Parzival und der *vrouwe* durch die Ungleichheit der Wertvorstellungen, bei Orilus dagegen durch seine Fehleinschätzung der Situation hervorgerufen wird. Das *lachen* der *vrouwe* muß da verschwinden, wo ihre Position als Minneherrin nicht akzeptiert wird. Während aber die starre Härte des Orilus, der doch in der gegebenen Situation nahezu zwangsläufig seine Ehefrau der Untreue verdächtigen muß, die Begegnung der Eheleute tragisch wirken läßt, liegt in ihrer Begegnung mit dem jungen Parzival, der dem Publikum bereits als naiv bekannt ist, unzweifelhaft auch Komik, die - scheinbar paradoxerweise - ebenfalls aus seiner 'starr-mechanischen' Verhaltensweise erklärbar ist. Obwohl die Ausführungen der vorliegenden Arbeit sich auf das *lachen* der Figuren im Text beschränken,<sup>160</sup> wird es hier notwendig, auch kurz auf die zu erwartende Reaktion des Publikums einzugehen,

---

<sup>157</sup> Vgl. zur Problematik von Orilus' gesellschaftlichem Ehrgeiz Brall (1986), S. 567-571. Seine Deutung der Textpassage ist jedoch m.E. nicht unproblematisch. Siehe dazu bereits Kap. 5.1.3.3.

<sup>158</sup> Vgl. Pz 137, 27-30.

<sup>159</sup> Vgl. dazu Gibbs (1972): "In the case of Jeschute he gives more elaborate details, to draw attention to the lack of response in Parzival and so indicate the encounter. However, beauty is often seen by Wolfram as the outward expression of inward virtue, and this is the case also with Jeschute." S. 110.

<sup>160</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.1.

um die Textpassage in ihrer ganzen Tragweite zu erfassen, da der Kontrast zwischen der Tragik, die die Szene für Jeschute bedeutet, und der Komik, die sich gleichzeitig dem Publikum erschließt, hier einen wesentlichen Aspekt darstellt.

In diesem Zusammenhang ist Bergsons Erklärung von Komik hilfreich: Das Lachen des Publikums sanktioniert die Tatsache, daß Parzival sich den Gegebenheiten der Situation offenbar nicht anpassen kann.<sup>161</sup> Die komische Wirkung dieser Szene wird durch mehrere Faktoren hervorgerufen. Zum einen wird durch die ausführliche Beschreibung der erotischen Reize der *vrouwe*, durch ihre Entblößtheit, den roten Mund mit den weißen Zähnen,<sup>162</sup> aber auch durch die Mittagsstunde und die Tatsache, daß Jeschute schläft, beim Publikum die Erwartungshaltung aufgebaut, es müsse nun eine erotisch gefärbte Passage folgen. Den komischen Kontrast bildet dazu die Reaktion Parzivals: Ihn lockt nicht die Schöne selbst, sondern nur der Ring, den sie trägt, weil er sich an den Rat seiner Mutter erinnert. Dennoch wird die erotische Doppeldeutigkeit der Situation weitergeführt: Parzival küßt die *vrouwe*, drückt sie an sich, jedoch ohne sie zu begehren,<sup>163</sup> sie aber wehrt sich heftig. Das, was sich hier nicht als Liebesspiel, sondern als Kampf gestaltet, wird von Wolfram mit dem doppeldeutigen Wort *ringen* bezeichnet, Lachen des Publikums wird also durch sexuelle Anspielungen hervorgerufen. Parzivals Handlungsweise wirkt zum einen komisch, weil für ihn nicht die - für Publikum und Autor doch so offensichtliche<sup>164</sup> - Erotik im Vordergrund steht, sondern die Befriedigung materieller Wünsche. Zum anderen zeigt sich seine *tumpheit* darin, daß er die Ratschläge seiner Mutter wörtlich befolgt, ohne um ihre tiefere Bedeutung zu

---

<sup>161</sup> Siehe zu Bergson Kap. 2.3.

<sup>162</sup> Siehe zur Bedeutung des roten Mundes einer Minnedame bereits Kap. 4.2.4.2.

<sup>163</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang aber auch Haas (1964), S. 73, der in der Unschuld Parzivals erste Anzeichen seiner Erwähltheit zum Gralherrscher erkennen will.

<sup>164</sup> Vgl. auch den Kommentar des Erzählers: "*ich waen mich iemen küssens wene / an ein sus wol gelobten munt: / daz ist mir selten worden kunt*" (Pz 130, 14-16).

wissen. 'Mechanisch' verfolgt er sein Ziel und erreicht es seiner Meinung nach auch, obwohl er in Wirklichkeit das Gegenteil von dem getan hat, was seine Mutter ihm riet.<sup>165</sup> Parzival handelt jedoch nicht aus bösem Willen, was sich auch in seinem Abschiedsgruß und in seiner scheinbaren Rücksichtnahme auf die *vrouwe* äußert, deren Ansehen er nach eigener Aussage nicht gefährden will: "' [...] *schadet ez iu an êren / sô will ich hinnen kêren.*" (Pz 132, 17-18). Das wirkt freilich nach der vorangegangenen Szene nur umso komischer. "Das Leid, das er mit seinem Verhalten Jeschute zugefügt hat, liegt außerhalb seiner Denkmöglichkeiten. Gerade deshalb aber muß er in der gesitteten höfischen Minnewelt absolut unbegreiflich erscheinen."<sup>166</sup> Sein Verhalten ist jedoch der Situation mehr als unangemessen; das Lachen des Publikums hat jedoch auch rehabilitierenden Charakter: Die Tatsache, daß die Reaktion des Lachens hier möglich erscheint, verweist darauf, daß Parzival durch seinen besonderen Status als Außenseiter der höfischen Gesellschaft, der schon zuvor mehrfach deutlich geworden ist, nicht ernsthaft angeklagt werden kann. Im Gegensatz dazu wird das Verhalten des Orilus, das auf die Starrheit und Problematik höfischer Verhaltensregeln selbst hinweist, kein Lachen ausgelöst haben.

Jeschute selbst aber kann auch über das Verhalten Parzivals schon deshalb nicht *lachen*, weil sie in die Situation involviert ist. Die *vrouwe* erkennt durchaus den grotesken Charakter der Situation, was durch ihre Bemerkung dem hungrigen Parzival gegenüber, er möge sie doch bitte nicht selbst auffressen, deutlich wird.<sup>167</sup> Schlafend wird sie in ihrem Zelt von einem scheinbar Wahnsinnigen überfallen, der es aber gar nicht auf ihren Körper, sondern auf ihren Schmuck und ihr Mittagessen

---

<sup>165</sup> Haas (1964) schreibt dazu mit offensichtlicher Anlehnung an Bergson: "Sein Geist bewegt sich roboterhaft innerhalb der Denkbahnen, die ihm Herzloyde vorgezeichnet hat. In eulenspiegelhafter Autoritätshörigkeit bedeutet ihm die Ausführung der mütterlichen Räte die Realisation und Bewältigung der Szene: nämlich Fingerring, Gruß und Kuß einer guten Frau zu erwerben." S. 72.

<sup>166</sup> Haas (1964), S. 72.

<sup>167</sup> Vgl. Pz 131,24: " [...] *`ir solt mîn ezzen niht.*"

abgesehen hat. Die Klage und das Nicht-*lachen* der *vrouwe* stehen im Kontrast zum Lachen des Publikums, das Parzival als einen Toren kennt. Erklärbar wird diese Differenz im Blick auf Plessners Ausführungen über Komik:<sup>168</sup> Komisch wirkt ein Mensch, wenn sein Verhalten harmlos ist. Für Jeschute wird Parzival jedoch zur Bedrohung, deren "*craft ein ganzes her*" (Pz 131,20) ersetzt. Der wehrlosen *vrouwe* gegenüber ist er sich seiner Verantwortung nicht bewußt, sondern glaubt sich, wie später auch Orilus, mit seiner Handlung im Recht. Das Publikum dagegen kann den komischen Charakter der Situation dadurch verstärkt würdigen, daß es nicht in sie involviert ist. Dennoch wirkt die Situation der Jeschute mitleiderregend. Auf diese Weise drückt der Text Komik und gleichzeitige Tragik in dieser Szene aus. Jeschute ist die erste Frau, die Parzival nach seiner Mutter trifft, und gleichzeitig der erste Mensch, der seinetwegen Leid erfahren muß. "Although she is not a major character, Jeschute is significant, like Liaze and Cunneware, in the growth of Parzival. Between his first encounter with her and his second lies one of the most important periods of his formation, a period during which he not only acquires the experience which would tell him of his mistake in his treatment of her, but also gives him the means to right it."<sup>169</sup> Ihr Nicht-*lachen* weist auf die Schwere des Vergehens hin, das es zu sühnen gilt. Wie beim *lachen* der Cunneware taucht auch hier ein Handlungsmotiv auf, das erst später wieder aufgegriffen werden soll. Jeschutes Klage und Verzweiflung, die in der Darstellung ihres Nicht-*lachens* in pointierter Weise zum Ausdruck kommen, haben später ebenso handlungsleitenden Charakter wie das *lachen* der Cunneware, wenn auch nicht in solch ausgeprägter Form. "Hier wird ein Knoten geschürzt, der von Parzival nur gelöst werden kann um den Preis einer immer neuen Zufügung von Leid."<sup>170</sup> Wolfram zeigt jedoch, daß Parzival keine negative Figur im eigentli-

---

<sup>168</sup> Vgl. Kap. 2.3.

<sup>169</sup> Gibbs (1972), S.104.

<sup>170</sup> Haas (1964), S.73.

chen Sinne ist: Wann immer er Leid bewußt begegnet, versucht er, es zu lindern. So auch bei dem Zusammentreffen mit Cunneware, die ebenfalls um seinetwillen mißhandelt wird, und schließlich, als er Orilus zur Versöhnung mit Jeschute zwingt.<sup>171</sup> Die Problematik liegt darin, daß Parzival, ohne sich dessen bewußt zu sein, zuvor an diesen Frauen schuldig geworden ist.<sup>172</sup>

### 5.2.3 Der Mann als *vrouwe* - Das Nicht-*lachen* Ulrichs als Frau Venus

Die Verweigerung von *lachen* tritt an drei Stellen des 'Frauendienstes' in Erscheinung: zweimal als negativ beurteiltes Verhalten von Männern (Fd 491, 8 und Fd 1493, 3)<sup>173</sup> und einmal als Zeichen von Zorn und Empörung des Protagonisten Ulrich in der Rolle der Frau Venus (Fd 744, 4-5).<sup>174</sup> Im folgenden wird das Nicht-*lachen* der Frau Venus genauer untersucht, das in zweierlei Weise ungewöhnlich ist. Zum einen spiegelt es das emotionale Gebaren eines Mannes, der in der Rolle einer Frau auftritt, zum anderen scheint es zunächst nicht eine Reaktion auf Mißhandlung zu sein, wie das Nicht-*lachen* der Jeschute, sondern

---

<sup>171</sup> Vgl. Gibbs (1972): "Incredible though this may seem, it is ignorance which allows Parzival's attack on Jeschûte, and it is due to a total ignorance of standards in the world that he does not know the grief he must cause her. Yet he leaves Jeschûte and immediately comes upon Sigune, and the juxtaposition of the two meetings is significant. He expresses pity for Sigune, and a readiness to help her, for ignorant though he may be, he recognizes grief and suffering, and he feels pity." S. 108. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Russ (2000), S. 69.

<sup>172</sup> Dadurch, daß er Ither erschlägt, wird Parzival auch an den Frauen des Artushofs schuldig, was deutlich wird, indem die Damen den Tod des Ritters mit den Worten "*du swendest wîplich lachen*" (Pz 160, 30) kommentieren.

<sup>173</sup> Bei dem Nicht-*lachen* der Männer handelt es sich um die Unfähigkeit, im Kontext intakter höfischer Werte Freude zu zeigen, was negativ bewertet wird. Das Nicht-*lachen* stellt an beiden Textstellen einen Verstoß gegen die erste Spielregel dar.

<sup>174</sup> Auf die Verkleidung Ulrichs als Frau Venus, die selbst vielfach das *lachen* der höfischen Gesellschaft verursacht, soll später noch näher eingegangen werden. Siehe dazu Kap. 5.3.5 und die dort angegebene Literatur.



wird vielmehr durch luxuriöse Behandlung hervorgerufen. Obgleich hier, zumal für den modernen Rezipienten, ein Widerspruch zwischen der vorgegebenen Situation und der Reaktion des Protagonisten zu bestehen scheint, entspricht sein Nicht-*lachen*, wie sich zeigen wird, den Spielregeln des *lachens*.

Ulrich, der sich in zahllosen Kämpfen in der Verkleidung als Frau Venus verausgabt hat und zudem verwundet worden ist, läßt sich heimlich ein heilendes Bad bereiten. Von seinem Kämmerer alleingelassen, sieht er sich plötzlich einem fremden Knappen gegenüber, der vor ihm Geschenke ausbreitet, die offenbar für Frau Venus bestimmt sind, handelt es sich doch um kostbare Frauenkleider, außerdem um einen Ring und einen Brief. Ulrich fragt den Fremden zornig, für wen diese Gaben gedacht seien, und erklärt mit Bestimmtheit, er werde sie nicht annehmen, worauf sich der Knappe schweigend entfernt, jedoch nur, um in Begleitung zweier weiterer Knappen wiederzukommen und den noch immer im Bad sitzenden, zeternden Ulrich wortlos mit Rosenblättern zu bestreuen. Als sein eigener Diener zurückkommt, findet er Ulrich allein und sehr wütend vor. Er will nun die Gaben im Bad zurücklassen, wovon ihm sein Kämmerer aber abrät, könnte die Angelegenheit doch auf diese Weise öffentlich werden, woraufhin dieser ihm die Geschenke anvertraut. Ulrich selbst aber ist über den Vorfall sehr aufgebracht und den ganzen Tag nicht in der Lage, als Frau Venus Freude zu zeigen: "*man sach mich lachen doch niht vil, / wan zornic muot niht lachen wil / daz wart vil volleclichen schin / des tages an al den freuden min*" (Fd 744, 4-8).

Eine Analyse der Szene mit Blick auf höfische Verhaltensregeln zeigt, daß der 'Frauendienst' hier mit zwei bedeutenden Momenten höfischen Lebens spielt und diese problematisiert: zum einen mit der Bedeutung von Geschenken, zum anderen mit männlichem bzw. weiblichem Rollenverhalten. Stellt Ulrichs Wut im Zusammenhang mit der zuvor-kommenden Behandlung des Dieners scheinbar eine unpassende Reaktion dar, wird diese doch mit Blick auf höfische Interaktionsformen verständlich und so auch von ihm selbst erläutert: "*Ich han gehoeret al*

*min leben, / daz iemen dem andern muge geben / iht guotez sunder  
sinen danc. / ez waeren mine sinne chranc, / naem ich von anders  
iemen iht / wan von ir, der min herze giht / ze vrowen und der ich wil  
leben / der dien ich immer umb ir geben."* (Fd 743). Er macht deutlich,  
was die Akzeptanz von Geschenken einer anderen Dame für ihn bedeu-  
ten würde: "*da würde mîn staete von enwiht*" (Fd 742, 8). Die Proble-  
matik der Situation liegt also darin, daß offenbar eine *vrouwe* versucht,  
Ulrich mit Geschenken an sich zu binden, obgleich er an solch einer  
Bindung keinerlei Interesse haben kann. Die Textpassage der Venus-  
fahrt spiegelt im höfischen Rahmen allgemein gültige Verhaltensregeln  
im Bezug auf Geschenke wider:

"Die höfische Gabe bedeutet zunächst einmal Anerkennung und Ehrung dessen, dem sie gilt. Weil sie nicht auf seine Reaktion, seine Dankbarkeit oder Erwidern der Gabe abhebt, wird sie vom Effekt nicht beabsichtigter Folgen ergänzt: Der Beschenkte wird seine Verpflichtung und Dankbarkeit umso stärker empfinden, je weniger an sie appelliert wurde. Höfische Reziprozität, durch eine freiwillige, ehrende Gabe eingefädelt, potenziert so die Kraft der Bindung. [...] Der Empfänger der Gabe ist dem Geber ein für alle Mal verpflichtet. [...] Die Freiwilligkeit einer Verpflichtung zeigt sich in der Bereitschaft, eine Gabe anzunehmen."<sup>175</sup>

Zu Beginn seiner Venusfahrt hat Ulrich allein für die Interaktion mit männlichen Gegnern im Kampf die Regeln bestimmt, unter denen die Fahrt verlaufen soll: Frau Venus werde selbst Geschenke verteilen, aber keine solchen akzeptieren (vgl. Fd, Brief B, 13-25).<sup>176</sup> Mit einer Interaktion mit Frauen durch den Austausch von Geschenken, die seine eigene Position als Minnedienstler zwangsläufig gefährden muß, hat er dagegen offenbar nicht gerechnet, was seine Hilflosigkeit bei der Begegnung mit dem fremden Diener erklärt. Dennoch werden Frau Venus

---

<sup>175</sup> Haferland (1989), S. 151 und 158, der in diesem Zusammenhang den 'Wälschen Gast' Thomasins von Zerclaere heranzieht.

<sup>176</sup> Vgl. zur Verletzung der Spielregeln Kiening (1998): "Ulrich reagiert mit *zorn*, weil damit die Spielregeln des ungleichen Austausches verletzt sind." S. 227. Eine Analyse der Bedeutung von Gabe und Gegengabe vor dem Hintergrund höfischer Verhaltensregeln bietet außerdem Witthöft (2004), S. 151-166.

im Verlauf ihrer Fahrt immer wieder kostbare Kleider angeboten, so daß sich die Ablehnung von Gaben als Motiv durch den Text zieht.<sup>177</sup> Da Ulrich allein seiner eigenen Minnedame verpflichtet sein kann und will, kann er von niemand anderem Geschenke akzeptieren als von ihr. Die Tatsache, daß der fremde Diener auch nach dem ausdrücklichen Protest Ulrichs nicht aufhört, den Auftrag seiner Dame auszuführen, weist darauf hin, daß diese ihm ohne seine Zustimmung ihre Gaben aufzwingt. Somit bedeutet für ihn besonders die Tatsache ein Dilemma, daß die Dame, die Frau Venus die Gaben geschickt hat, anonym bleibt: Er kann ihr nicht die kostbaren Dinge zurücksenden, um seinem Unwillen Ausdruck zu verleihen, der Geberin verpflichtet zu sein. Die luxuriösen Geschenke müssen ihm als Anmaßung erscheinen.<sup>178</sup> Tatsächlich bleibt Ulrich in der Rolle der Frau Venus als einzig angemessene Reaktion das Zeigen von demonstrativer Trauer und Niedergeschlagenheit, die Unfähigkeit, an diesem Tag der höfischen Öffentlichkeit Freu-

---

<sup>177</sup> So schmuggelt eine - ebenfalls anonym bleibende - Dame schon zuvor kostbare Frauenkleider unter die Wäsche der Frau Venus, und auch in diesem Fall reagiert diese mit Zorn dem Kammerdiener gegenüber, der offenbar nicht achtgegeben hat (Fd 577-579, 2 und 601-604). Auf die strukturelle Bedeutung der Doppelung dieser Szene verweist Tomasek, der zudem die Problematik anmerkt, die in der Figur des offensichtlich unfähigen Bediensteten liegt, dessen mangelnde Achtsamkeit den ersten Anlaß für Frau Venus' Zorn gibt. Vgl. Tomasek (1999a). Auch Wulfrinc von Stubenberg, der Frau Venus auf seiner Burg als Gast aufnimmt, versucht, ihr die Gegenstände, die seine Diener für ihn käuflich erwerben wollen, zunächst zu schenken, um sie anschließend, als die Diener dies verweigern, zu einem sehr geringen Preis anzubieten, worauf diese sich aber ebenfalls nicht einlassen (Fd 672-677, 6). Eine Lanze dagegen, die ihr von einem Mädchen aus dem Gefolge des Herrn Mathie überreicht wird, nimmt sie bereitwillig entgegen, bedeutet dieses Geschenk doch nichts anderes als die Aufforderung zu höfischem Kampf (Fd 564-567).

<sup>178</sup> In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß Wulfinc von Kapfenberg, der ebenfalls versucht, Frau Venus zu beschenken (Fd 672-677,5), nach wie vor als höfischer Mann dargestellt wird. Erklärlich wird dies zum einen durch die Tatsache, daß es sich um einen Mann handelt, so daß die Gefahr eines Minneangebots ausgeschlossen ist. Zudem bleibt dieser Mann nicht anonym, so daß die Geschenke zurückgewiesen werden können, und er zwingt seine Gaben nicht auf, wodurch die Spielregeln, die Ulrich vor seiner Venusfahrt aufgestellt hat, nicht ernsthaft gefährdet werden.

de zu schenken,<sup>179</sup> die sich in seinem Nicht-*lachen* äußert. Nur so kann er hoffen, die anonyme Schenkerin zu erreichen und ihr Fehlverhalten zu sanktionieren. Die Verweigerung des *lachs* wirkt hier, ebenso wie das der Jeschute gegenüber Parzival, handlungserläuternd, indem es die potentiell freundliche Beziehung, die durch die Gaben angestrebt wird, eindeutig ablehnt und auf ihre Unangemessenheit hinweist. Wie im Fall der Jeschute ist also auch hier Nicht-*lachen* als Zeichen der Treue positiv zu werten.<sup>180</sup>

Dennoch wirkt Ulrichs *triuwe* als Minnender, die sich in seinem Nicht-*lachen* äußert, im Gegensatz zu Jeschutes Klage in erster Linie nicht beeindruckend, sondern erheiternd. Die Situation, die das Nicht-*lachen* verursacht, weist unzweifelhaft eine Verbindung ernsthafter und komischer Elemente auf, die mit denen der Jeschute-Szene im Parzival vergleichbar sind.<sup>181</sup> Scheint es so, als werde im 'Frauendienst' der Protagonist durch Geschenke geehrt, will er diese jedoch ebensowenig, wie Jeschute sich über den Besuch Parzivals freuen kann, bei dem ihr Ring und Brosche und nicht zuletzt das Ansehen ihres Mannes geraubt werden. Auch im 'Frauendienst' bedeutet der Besuch des fremden Dieners, der im Auftrag seiner Herrin kommt, ein gewaltsames Eindringen in den Teil der Existenz des Protagonisten, der offenbar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist, und ebenso wie Parzival handelt der Knappe 'starr-mechanisch', ohne sich um die Proteste und Klagen

---

<sup>179</sup> Zur Bedeutung der Verkleidung Ulrichs für die höfische Gesellschaft vgl. Müller (1984). Siehe dazu unten Kap. 5.3.5.

<sup>180</sup> Dies wird noch deutlicher, wenn die Reaktion des Minnedieners Ulrich betrachtet wird, die als Kontrast wenig später im Text auftaucht. Ulrich erhält hier einen Ring seiner eigenen *vrouwe* als Geschenk: "*Do ich daz vingerlin enpfie, / ich kniet nider an diu knie, / ich chust ez sa wol hundert stunt, / da mit tet ich im liebe kunt. / ich sprach: "so wol mich, immer wol! / ditz chleine vingerlin sol / mir immer geben hohen muot, / ez muoz mir sin für truren guot // Immer mer die wile ich lebe"* Fd 785-786,1.

<sup>181</sup> Parallelen zwischen den beiden Werken sieht auch Thomas, der im 'Parzival' sogar die Hauptquelle für die Entstehung des 'Frauendienstes' sieht: Thomas (1972).

dessen zu kümmern, der doch eigentlich geehrt werden soll.<sup>182</sup> Wie Parzival und Jeschute *lachen* auch Frau Venus und der fremde Diener nicht, weil sie beide in die Situation involviert sind: Der Diener hat seinen Auftrag auszuführen, der Ulrich wütend macht. Auch hier steht also das Nicht-*lachen* der Protagonisten im Kontrast zur Komik der Szene, auch wenn es den Spielregeln des *lachens* entspricht.

Eine weitere Quelle der Komik liegt im Aufeinanderprallen der weiblichen und der männlichen Rolle in dieser Szene des 'Frauendienstes'. Hier bedeutet das Eindringen eines fremden Dieners in das Bad, in dem Ulrich ohne seine Verkleidung als Frau Venus sitzen muß, erneut eine Verletzung der Spielregeln, die dieser zu Beginn der Venusfahrt aufgestellt hat, indem er deutlich gemacht hat, niemand dürfe ihn ohne seine Verkleidung sehen, auch werde er zu niemandem sprechen, damit seine Identität unbekannt bleibe.<sup>183</sup> Das Verhalten des Dieners bedeutet folglich eine Respektlosigkeit gegenüber dem Spiel an sich, ebenso wie gegenüber der Person der Frau Venus. Es findet sich sexuell gefärbte Komik, kann Ulrich doch nicht aufstehen, um sich zur Wehr zu setzen, weil er sich dadurch endgültig als Mann zu erkennen geben müßte. Ulrich selbst befindet sich durch sein Rollenspiel als Frau somit in einer ebenso ausweglosen Situation: Er ist hilflos wie eine Frau, gleichzeitig aber wütend, was eher dem typisch männlichen Rollenverhalten entspricht. Hat er sich bisher als der Aggressiv-Werbende, die *vrouwe* dagegen als die Passiv-Umwordene gezeigt, ist es bei dieser *vrouwe* umgekehrt. Dadurch, daß er sich als Frau Venus verkleidet hat, hat Ulrich seinen eindeutigen Männerstatus aufgegeben, so daß er jetzt eher als Objekt für Annäherungsversuche gesehen wird, die nun freilich von Frauen ausgehen. Sein Nicht-*lachen* ist also, ebenso wie das einer

---

<sup>182</sup> Siehe auch die Ausführungen zu Bergson in Kap. 2.3.

<sup>183</sup> Vgl. Fd 464, 3-8 und Fd, Brief B, 56-59: "*Si wil uf der vart ir antlütze noch ir hende niemen lazen sehen, si wil ouch wider niemen ein wort sprechen.*"

*vrouwe*, auch Zeichen der Hilflosigkeit.<sup>184</sup>

Es hat sich gezeigt, daß Ulrichs Nicht-*lachen* als Frau Venus ebenso wie das der Jeschute den Spielregeln des *lachens* entspricht, weil es das Verhalten des Gegenübers kritisiert, das die eigene Existenz als Minnender in unhöfischer Weise gefährdet. Die Geschenke der fremden Dame müssen unpassend erscheinen, wo sie an jemanden gerichtet werden, der sich bereits für ein anderes Dienstverhältnis entschieden hat. Auch hier findet sich in der Nicht-Beachtung der Aspekte der Gegenseitigkeit und der Freiwilligkeit ein Verstoß gegen Verhaltensregeln, die im Bereich von Minnebeziehungen von Bedeutung sind, was das Nicht-*lachen* Ulrichs als Frau Venus berechtigt. Gleichzeitig wirkt die Situation, die das Nicht-*lachen* herbeiführt, aber auch hier komisch, ist Ulrichs hilfloser Wut doch das Verhalten des fremden Dieners gegenübergestellt, der gegen seine Proteste den Auftrag ausführt, den ihm seine Herrin gegeben hat, und ihn schweigend mit Wohltaten überhäuft. Das vermutliche Lachen der Rezipienten drückt auch hier eine Sanktionierung unangepaßten Verhaltens aus. Im Kontrast zur Situation der Jeschute fehlt bei Ulrich allerdings das Moment der Tragik; statt dessen findet das Spiel mit Geschlechterrollen statt, das zusätzliche Komik hervorruft.

#### **5.2.4 Zusammenfassung - Zum zweiten Grundmuster des *lachens* in den ausgewählten Texten der Epik**

Während im Minnesang das Nicht-*lachen* der *vrouwe* in der Regel als Verstoß gegen die erste Spielregel des *lachens* negativ gewertet wird, finden sich in den behandelten Texten der Epik ausschließlich Situatio-

---

<sup>184</sup> Vgl. dazu auch Moshövel (1999): "Ulrichs Wut ist im Grunde zu massiv, um sie nur auf die Tatsache zurückzuführen, daß er ein *kleinot* akzeptieren muß, das nicht von seiner Minnedame stammt. Sie scheint vielmehr darauf zu beruhen, daß die Grenzen seines Spiels überzogen worden sind. Es findet offenbar ein Rollentausch statt, bei dem die Frau als Werbende auftritt [...]. Die Komik der Szene wird offenbar dadurch erzeugt, daß Ulrich die Kontrolle seines Spiels völlig entglitten ist." S. 364.

nen, in denen das Nicht-lachen der *vrouwe* positiv dargestellt ist. Hier greift die dritte Spielregel des *lachs*, die in den Liedern des Minnesangs nur einmal angesprochen ist<sup>185</sup>: Wenn das Gegenüber in der Kommunikationssituation sich nicht korrekt verhält, darf die Dame nicht freundlich *lachen*, weil sie damit unhöfisches Verhalten gutheißt. Während also das Nicht-*lachen* der *vrouwe* im Minnesang, in dem sich das männliche Gegenüber positiv dargestellt hat, negativ bewertet ist, signalisiert es in der Epik, in der die Dame in ihrer Ehre verletzt wird oder den Verlust des Geliebten beklagt, gerade ihre *triuwe* und somit ihre Qualitäten als *vrouwe*.

Das Nicht-*lachen* der *vrouwe* drückt somit mehr aus als die bloße Unfähigkeit oder Unwilligkeit zu *lachen*. In ihm setzt die *vrouwe* ein kommunikatives Signal, das dem Gegenüber Einhalt gebieten soll. Bemerkenswerterweise wird erst dadurch, daß dieses Signal beim Gegenüber keine Beachtung findet, die Unrechtmäßigkeit der Situation deutlich: Unhöfisches Verhalten wird fortgesetzt, obwohl im Nicht-*lachen* eine ernste Warnung vorliegt. Die *vrouwe*, die hier als Opfer der Situation dargestellt wird, in der gegen ihren Willen eine Bindung an ihr Gegenüber aufgebaut werden soll, ist gleichzeitig die Repräsentantin höfischer Werte und drückt als solche Mißfallen aus. Scheint also das Gegenüber, das sein Vorhaben trotz der Gegenwehr der Dame durchsetzt, die Macht zu haben, hat diese hingegen die höfischen Moralvorstellungen auf ihrer Seite. Durch ihr Nicht-*lachen* bleibt ihr die Möglichkeit, auf Wechselseitigkeit und Freiwilligkeit als notwendige Voraussetzungen einer Bindung hinzuweisen. Indem sie ihr *lachen* gegenüber dem Unwürdigen verweigert, bleibt ihr noch immer die Freiheit, ihn abzulehnen und den Würdigen für sich selbst zu wählen, dem sie durch das Nicht-*lachen* Treue erweist.<sup>186</sup> So hat Jeschute be-

---

<sup>185</sup> Siehe dazu Kap. 4.5.2.

<sup>186</sup> Die Freiheit der Wahl durch das *lachen* zeigt sich bei der Analyse der epischen Texte auch schon im Rahmen des ersten Grundmusters, indem freundliches *lachen* nicht, wie im Minnesang, von männlichen Werbenden erbeten wird, sondern zuerst von der Dame

reits einen Partner für sich gewählt, und auch Ulrich in der Rolle der Frau Venus befindet sich in einer Bindung. Ein besonderer Fall liegt sich bei der Figur der Cunneware vor, die nicht *lacht*, bevor sie Parzival erblickt. Ihr Schwur, nicht zu *lachen*, bevor sie nicht den wahrhaft Würdigen vor sich sähe, der im 'Parzival' mehrfach erwähnt wird, weist auf die Möglichkeit hin, weniger Würdigen Gnade vorzuenthalten und auf diejenigen zu warten, der das *lachen* als Zeichen der Gnade verdient. Wolfram macht bei der Darstellung der Figur der Cunneware in besonderer Weise deutlich, daß *lachen* und Nicht-*lachen* nicht erzwungen werden können. Auch in dem Moment, als sie von Keie für ihr scheinbar unangemessenes *lachen* gezüchtigt wird, bleibt sie die moralisch Überlegene.

Eine Analyse des zweiten Grundmusters des *lachens* in der Epik zeigt somit, daß im Geben und im Verweigern des *lachens*, das nicht zwanghaft herbeigeführt werden kann, Momente der Freiheit für die *vrouwe* selbst in dem Moment liegen, in dem sie als Opfer der Situation dargestellt ist. Hat ihr Gegenüber die physische Macht, so hat sie die moralische Stärke, indem sie sich höfischen Verhaltensvorstellungen entsprechend verhält. Ihr Urteil ist der Maßstab, an dem das Verhalten des Gegenübers gemessen wird, und derjenige, den sie nicht *lachend* verurteilt, kann nur durch sie rehabilitiert werden.

Im Gegensatz dazu wird das Nicht-*lachen* männlicher Protagonisten in den epischen Texten in fast allen Fällen negativ bewertet. Ist es im Minnesang als Zeichen einer Minneverwundung berechtigt,<sup>187</sup> zeigt sich in der Epik nur bei der Entwicklung der Minne zwischen Riwalin und Blanscheflur, deren Darstellung eng an die des Minnesangs angelehnt ist, diese Form des Nicht-*lachens*.<sup>188</sup> In den übrigen Fällen<sup>189</sup> stellt

---

ausgeht, die so den ihr würdig erscheinenden Mann ehrt. Siehe dazu Kap. 5.1.1.

<sup>187</sup> Siehe in diesem Zusammenhang Spielregel 4.

<sup>188</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* Riwalins Kap. 5.1.3.1.

<sup>189</sup> Vgl. z.B. das Nicht-*lachen* des Vogtes von Treviso in Ulrichs 'Frauendienst', das kommentiert wird: "*er ist ein so zorniger man / daz er uf freude ahtet niht, / vil selten man*



das Nicht-*lachen* männlicher Figuren einen Verstoß gegen die erste Spielregel des *lachens* dar. Indem die Männer, die hier stets eine machtvolle gesellschaftliche Position einnehmen, im Kontext funktionierender höfischer Werte ihr *lachen* verweigern, wo Fröhlichkeit angemessen wäre, zeigen sie unhöfisches Verhalten durch fehlende *hilaritas*. Auch an dieser Stelle zeigt sich der Kontrast von äußerer Macht und der moralischen Macht höfischer Wertvorstellungen: Während die Dame, die sich in der Opferrolle befindet, durch ihr Nicht-*lachen* moralisch aufgewertet wird, ist der moralische Wert des Mannes, der sich in einer einflußreichen gesellschaftlichen Position befindet, durch sein unangemessenes Nicht-*lachen* gemindert. Auch vor dem Kontrast des Fehlverhalten männlicher Figuren erweist sich die korrekt agierende höfische Dame als Hüterin höfischer Werte, deren Gültigkeit sie durch Gewährung oder Verweigerung ihres *lachens* anzeigen kann.

### 5.3 Grundmuster 3: *lachen* über

#### 5.3.1 Die Darstellung des dritten Grundmusters des *lachens* in den ausgewählten Texten der Epik

Wie schon das zweite, so ist auch das dritte Grundmuster des *lachens* in der Epik häufiger belegt als im Minnesang.<sup>190</sup> Es steht immer mit dem Phänomen der Komik in Verbindung. Enthalten verschiedene Minnelieder auch komisches Potential,<sup>191</sup> so tritt hier jedoch kaum durch Komik ausgelöstes *lachen* auf, das von den Protagonisten der Minnelie-

---

*in lachen siht.*" (Fd 491, 6-8). Vgl. auch das unhöfische Grußverhalten Rapots von Valkenberg, das durch spöttisches *lachen* der Hofgesellschaft gestraft wird: "*Do uns da gruozte der übel man, / vil maniger lachen des began, / daz da ersmielte nie sin munt. da mit tet uns sin herze kunt / daz er hete unbescheiden site.*" (Fd 1493-1497). Vgl. dazu auch Witthöft (2004), S. 193 f. Siehe für die Belege des Nicht-*lachens* männlicher Protagonisten in der Epik Anhang 2.3.

<sup>190</sup> Siehe dazu vergleichend die Anhänge 1.3 und 2.3.

<sup>191</sup> Vgl. zu Komik im Minnesang beispielsweise Tomasek (1999b).

der ausgeht. Dies begründet sich schon aus der Werbungssituation, in die der Minnende zu sehr involviert ist, um sich von ihr durch ein *lachen* zu distanzieren, während die *vrouwe*, wie bereits deutlich wurde, auf das Werben mit einem *lachen*, das die Situation für sie als komisch kennzeichnet, nur unangemessen reagieren kann.

Ein Blick auf die Epik weist dagegen auf den Facettenreichtum der Komik hin, auf den schon zu Beginn kurz eingegangen wurde.<sup>192</sup> Das *lachen* der Protagonisten kann in diesem Zusammenhang je nach dem Kontext, in dem es steht, freundliche Anerkennung ebenso wie feindliche Ablehnung ausdrücken.<sup>193</sup> Als Zeichen der Freundlichkeit, beispielsweise als gemeinsames *lachen* über einen Scherz, betont das *lachen* in Verbindung mit Komik gemeinsame Wertvorstellungen und den friedlich-freundschaftlichen Kommunikationskontext, der sich in der Möglichkeit gemeinsamen Scherzens niederschlägt. In dieser Grundstimmung des Friedens oder der Versöhnung zeigt sich ein ähnliches kommunikatives Umfeld wie im ersten Grundmuster. Als Form der Aggression kann sich das *lachen* andererseits gegen einen Feind richten, der die eigene Existenz bedroht. In einer solchen Situation des Unfriedens und der Ungleichheit der Wertvorstellungen besteht inhaltliche Nähe zum zweiten Grundmuster, dem Nicht-*lachen*. Während dies aber gerade dann, wenn Frauenfiguren ihr *lachen* verweigern, Ausdruck ihrer Opferrolle ist, ist das Verlachen des Feindes im Gegensatz dazu Ausdruck aggressiven Widerstandes, der sich schon im Akt des *lachens* äußert. Je bedeutender der *lachende* Protagonist, desto größer der Einfluß, der von seinem *lachen* ausgeht, durch das er freundliche Anerkennung, aber auch die Verurteilung des Gegenübers ausdrücken kann.

Das dritte Grundmuster des *lachens* hat die größte semantische Breite, indem es sowohl aggressions- als auch friedensstiftendes Potential

---

<sup>192</sup> Siehe dazu bereits Kap. 2.3.

<sup>193</sup> Im folgenden werden daher sowohl die Ausführungen Bergsons bzw. Plessners, als auch die von Zijderveld herangezogen.

beinhaltet. Das *lachen* kann in vorbildlicher Weise höfisches Verhalten demonstrieren, wenn es sich beispielsweise um die Reaktion auf einen Scherz handelt, der die freundlich-entspannte Situation bei Hofe und somit intakte soziale Beziehungen widerspiegelt.<sup>194</sup> Dieses *lachen* entspricht Spielregel 1. Es wird hier zum geforderten Verhalten, was darin deutlich wird, daß das Nicht-*lachen* von männlichen Protagonisten in Situationen des freudig-freundschaftlichen Zusammenseins bei Hofe ausdrücklich getadelt oder zumindest als ungewöhnlich unhöfisches Verhalten hervorgehoben wird, weil es einen Verstoß gegen die erste Spielregel darstellt.<sup>195</sup> Freundlich-anerkanntes *lachen*, beispielsweise über Scherze, entspricht insbesondere dann höfischem Idealverhalten, wenn dadurch potentiell konflikthafte Situationen entspannt werden,<sup>196</sup> oder der neu gewonnene Friede betont wird, was der zweiten Spielregel entspricht.<sup>197</sup>

Im Gegensatz dazu zeigt sich im aggressiven *lachen* über einen Feind insbesondere für die *vrouwe* problematisches Verhalten. Schon im Kontext des Minnesangs ist im Rahmen von Spielregel 5 deutlich geworden, daß ein Verlachen des Gegenübers der *vrouwe* nicht gestattet ist. Eine Analyse der Belegstellen der Epik wird deutlich machen, daß für männliche und weibliche Figuren unterschiedliche Spielregeln des *lachens* gelten: Während einem Mann das *Verlachen* von jemandem, der sich nicht korrekt verhält, ebenso gestattet ist wie das triumphierende *lachen* im Angesicht der Gefahr, das die eigene Stärke demonstriert, wird das *lachen* der *vrouwe*, das das Gegenüber nicht anerkennt, sondern herabsetzt, stets als problematische Verhaltensweise gekennzeichnet. Als weitere Spielregel folgt daraus:

---

<sup>194</sup> Siehe dazu Kap. 5.3.5.

<sup>195</sup> Vgl. beispielsweise das Nicht-*lachen* Wates in der 'Kudrun' (Ku 334,4).

<sup>196</sup> Siehe dazu Kap. 5.3.6.

<sup>197</sup> Siehe dazu ebd.

**Spielregel 6: Ein Mann darf seinen Feind / ein sich nicht korrekt verhaltendes Gegenüber verlachen, um damit seine eigene Stärke / moralische Überlegenheit zu demonstrieren.**

Im Rahmen des dritten Grundmusters findet sich jedoch auch noch eine weitere Form des *lachens*, die für beide Geschlechter problematisch ist. So *lachen* verschiedene Protagonisten heimlich über jemanden, der von ihrer Feindseligkeit nichts ahnt.<sup>198</sup> Diese Form heimlichen Hohns wird stets negativ bewertet. Hier läßt sich eine weitere Spielregel des *lachens* greifen:

**Spielregel 7: A soll nicht heimlich über B lachen.**

Die vergleichende Analyse verschiedener Textpassagen läßt die inhaltliche Spannbreite des dritten Grundmusters besonders deutlich werden. In der Epik tritt die *vrouwe* ebenfalls in erster Linie als Umworbene bzw. als Minnedame, darüber hinaus aber auch als Herrscherin in Erscheinung. Im folgenden werden das spöttische *lachen* der Orgeluse im 'Parzival', das freundliche *lachen* verschiedener Herrscherinnenfiguren im 'Parzival', in Gottfrieds 'Tristan' und in der 'Kudrun', das *lachen* der Isolde Weißhand in der Episode des kühnen Wassers der verschiedenen Tristan-Fortsetzungen, das *lachen* der Kudrun, aber auch das der Hofgesellschaft über Ulrichs Verkleidung als Frau Venus im 'Frauendienst' genauer untersucht.<sup>199</sup> Hiermit ist ein Großteil der Belegstellen des dritten Grundmusters abgedeckt.

### 5.3.2 Das *lachen* der Orgeluse

Die Begegnung von Gawan und Orgeluse im 'Parzival' ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse, weil es sich hier um eine Werbungssituation handelt, so daß für die Beurteilung der sich

---

<sup>198</sup> Vgl. zur Problematik heimlichen *lachens* die Textbeispiele in Kap. 5.3.3.

<sup>199</sup> Andere Textstellen, in denen *lachen* in Verbindung mit Komik erscheint, werden ebenfalls vergleichend herangezogen. Siehe für eine vollständige Übersicht der Belege des dritten Grundmusters Anhang 2.3.

entwickelnden Minnebeziehung vergleichbare Wertmaßstäbe angesetzt werden können wie im Minnesang. Auch hier geht die Werbung vom Mann aus,<sup>200</sup> der aufgrund seiner Würdigkeit eine freundliche Reaktion der *vrouwe* erwarten kann. In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf das freundliche *lachen* der *vrouwe* als Idealverhalten aufschlußreich, das, wie sich im ersten Analyseteil der vorliegenden Arbeit gezeigt hat, in verschiedenen Liedern der späten Minnelyrik immer wieder gefordert wird,<sup>201</sup> stellt doch das spöttische *lachen* der Orgeluse einen Verstoß gegen die fünfte Spielregel des *lachens* dar, die besagt, daß eine *vrouwe* ihr Gegenüber nicht verlachen darf. Die folgende Textanalyse wird deutlich machen, daß sich auch hier das Verhalten der *vrouwe* dem Werbenden gegenüber in ihrem *lachen* fokussiert, das in diesem Kontext dreimal auftritt, einem so spöttisch-bösartigen *lachen*, daß es später nur durch dreimaliges Weinen der Orgeluse ausgeglichen werden kann. Zusätzlich ist jedoch auch hier der Aspekt der Komik zu berücksichtigen: Ist Orgeluses *lachen* als eine Reaktion auf Komik zu sehen, die sie offensichtlich im Verhalten Gawans zu erkennen meint, stellt sich zusätzlich die Frage, ob dieses *lachen*, zumal in Verbindung mit den Scherzen, die die Dame wiederholt über Gawan macht, möglicherweise auch selbst lustig-anregend wirken konnte und das mittelalterliche Publikum des 'Parzival' zu Gelächter herausforderte, einem Gelächter, das eine zeitweilige Distanzierung von geltenden Wertvorstellungen voraussetzen mußte.

Gawan, der Orgeluse an einer Quelle unter Obstbäumen antrifft, in einer Umgebung also, die an einen *locus amoenus* denken läßt,<sup>202</sup> ist von ihrer Schönheit so eingenommen, daß er sich sofort in ihren Dienst

---

<sup>200</sup> Vgl. dagegen die Belege für das erste Grundmuster in der Epik, wo das freundliche *lachen* der *vrouwe* nicht in erster Linie auf Werbung des Mannes reagiert, sondern vielmehr selbst erst die Minne- bzw. die Dienst-Lohn-Beziehung herstellt. Siehe dazu die Kap. 5.1.3.1 und 5.1.3.2.

<sup>201</sup> Siehe dazu Kap. 4.1 ff.

<sup>202</sup> Siehe zum Topos des *locus amoenus* bereits Kap. 4.4.3 und die dort angegebene Literatur.

stellt. Der Eingang der Szene und die Schönheit der *vrouwe* lassen mit der Topik des Minnesangs vertraute Rezipienten, wie schon bei der Begegnung Parzivals mit Jeschute,<sup>203</sup> eine Liebessituation erwarten, mit der nun allerdings das Verhalten der *vrouwe* in erstaunlicher Weise kontrastiert. Sie gestattet ihm zwar, sie mit sich zu nehmen, bleibt aber unfreundlich und abweisend, wodurch sie ihm signalisiert, daß sie zu einer eventuellen Gewährung von Minnelohn nicht bereit ist. Schon der Beginn des Dienstverhältnisses ist also durch Ungleichgewicht gekennzeichnet.<sup>204</sup> Zunächst geschehen dem Ritter, der mit Orgeluse losreitet, wiederholt Mißgeschicke. Als er von Malcreatiure verspottet wird, reißt er diesen zwar zornig vom Pferd, verletzt sich jedoch mit seinen borsigen Haaren an der Hand, was Orgeluses spöttisches Lachen erregt: "[...] *des lachte diu vrouwe* [...]" (Pz 521,15). Als nächstes wird Gawan ausgerechnet von dem Ritter, dem er soeben - und nicht zum ersten Mal - das Leben gerettet hat, sein Pferd gestohlen, was Orgeluse noch mehr zu amüsieren scheint: "*diu vrouwe des lachete mēre / denn inder schimpfes im gezam*" (Pz 523,2-3).<sup>205</sup> Damit aber nicht genug: Gawan, der jetzt nur noch den schwächlichen Klepper von Malcreatiure zur Verfügung hat, kann nicht mehr reiten, sondern muß neben seinem Pferd hergehen.<sup>206</sup> Über diese Demütigung kann Orgeluse sich kaum

---

<sup>203</sup> Siehe zur Begegnung von Parzival und Jeschute, bei der das Nicht-*lachen* der *vrouwe* eine wesentliche Rolle spielt, Kap. 5.2.2.

<sup>204</sup> Vgl. jedoch auch Christoph (1981), S. 125-152. Der Autor geht davon aus, Orgeluse wolle den ihr Unbekannten zunächst für seine Werbung strafen, wisse sie doch nicht, ob es sich um einen würdigen oder unwürdigen Werber handele (vgl. S. 128). Diese Vermutung ist m.E. wenig überzeugend, verstößt doch Orgeluses Antwort in geradezu grotesker Weise gegen jede Form höfischen Verhaltens (vgl. Pz 509, 10).

<sup>205</sup> Wenig überzeugend in diesem Zusammenhang Dimpel (2001).

<sup>206</sup> "Die literarischen Inszenierungen solcher Demütigungen, wie die ausführliche Beschreibung des Schandmāres, auf das Gawein im *Parzival* und gesteigert noch in der *Crone* angewiesen bleibt, basieren auf dieser engen Prestigeverbundung von Ritter und Pferd. Missverhältnisse dienen entsprechend zur Markierung einer Störung und werden in bezug auf die Protagonisten (Erec, Gawein) stets wieder korrigiert. Statur und Habitus des Pferdes einerseits, Tugend und sozialer Status des Reiters andererseits mussten offenbar in

halten vor Lachen: "*diu vrouwe sêre lachte* [...]" (Pz 531,9).

Ein vergleichender Blick auf die erste Spielregel des *lachs*, die im Minnesang im Vordergrund steht, macht deutlich, wie stark Orgeluses Verhalten von erwartetem und erwartbarem weiblichen Rollenverhalten in einer solchen Situation abweicht. Kommt in der Werbung des Mannes im Kontext des Minnesangs immer wieder die Hoffnung zum Ausdruck, die Dame zu freundlichem *lachen* als Zeichen der Anerkennung zu bewegen, bedeutet Orgeluses *lachen* im Gegensatz dazu eine Prüfung für den Werbenden. Auch ihre Sprache dem Ritter gegenüber, die von Flüchen und Haßbekundungen geprägt ist, steht im Kontrast zu den geforderten Normen weiblichen Verhaltens.<sup>207</sup> Die Unfreundlichkeit und der Spott der *vrouwe* aber fokussieren sich in ihrem dreimaligen *lachen*,<sup>208</sup> das zum einen handlung

---

Übereinstimmung stehen [...]" . Friedrich (2001), S. 256-257. Zur Bedeutung des Pferdes für den Ritter vgl. auch Bumke (1994a), S. 236-240.

<sup>207</sup> Vgl. zum Gegensatz zwischen Orgeluses äußerer Erscheinung und ihrem Verhalten Zimmermann (1972). Gibbs (1972) bemerkt in diesem Zusammenhang, daß Wolfram durch den Hinweis auf die Schönheit Orgeluses auch wiederholt auf ihre Güte, die sich erst später zeigt, hinweise. "During the earlier part of the relationship between Gawain and Orgeluse, however, the reader is not provided with a key to the behaviour of the lady, and he can only judge it as he sees it." S. 201. Vgl. aber auch Tomasek, der in diesem Zusammenhang auf die Anspielung auf das Sprichwort "*schoene daz ist hoene*" hinweist. Tomasek (2000), S. 484. Zu den weiblichen Figuren im 'Parzival' vgl. außerdem: Heise (1957). Gibbs (1999).

<sup>208</sup> Ein Blick auf das dreimalige *lachen* der Orgeluse macht deutlich, daß bei der Schilderung dieser Minnebeziehung die Zahl drei in Verbindung mit dem Prinzip der Steigerung von besonderer Bedeutung ist, geht doch dem dreimaligen *lachen* und Weinen Orgeluses eine Vielzahl von Handlungselementen voran, die sich in dreimaliger Wiederholung finden. Vgl. allgemein zur Bedeutung der Zahl drei auch Bräuer (1990), S. 266-267. Gawain dient im 'Parzival' drei verschiedenen Frauen - zunächst Obilot (hier ist es der Dienst eines Ritters am kleinen Mädchen), dann Antikonie (diese Beziehung ist hauptsächlich von Erotik geprägt) und schließlich Orgeluse, um deren Gunst er - im Gegensatz zu der der beiden anderen Frauen - lange kämpfen muß. Schon hier ist das Prinzip der Steigerung in bezug auf die emotionale Involviertheit Gawains erkennbar. Vgl. zur Emotionalität Gawains Dieterich (2000). Der Dienst für Orgeluse ist unvergleichlich schwerer als alles, was Gawain bisher vollbringen mußte. So wird er auch, bevor er noch recht begonnen hat, von drei Seiten vor ihr gewarnt: von einer Hofgesellschaft, aus deren Mitte Gawain Orgeluses

erläuternd wirkt, indem es ihre ablehnende Haltung gegenüber dem männlichen Werber in einer potentiellen Minnesituation deutlich macht. Zum anderen ist es in besonderer Weise figurenkennzeichnend, da keine andere Protagonistin so häufig und dezidiert spöttisch über den potentiellen Minnepartner *lacht*. Offensichtlich ist es hier kein Zeichen der Freundlichkeit, sondern vielmehr eine Reaktion auf die der Situation inhärente Komik.

So ist das Wort *lachen* in diesem Zusammenhang nicht mit "Lächeln" zu übersetzen, sondern vielmehr als lautes, spöttisches Lachen außerhalb jeder *mâze*, das in der mittelalterlichen Gesellschaft von der Kirche ebenso wie vom Hof verurteilt wurde.<sup>209</sup> Die Komik, die Orgeluse hier wahrnimmt, resultiert daraus, daß sie mit anderer emotionaler Beteiligung an die Situation herangeht als Gawan. Während die Geschehnisse für ihn - zumal vor der Dame, in die er sich verliebt hat - unangenehm sein müssen, kann Orgeluse gerade durch ihr *lachen* demonstrieren, wie wenig ihr Gawans Ergehen bedeutet.<sup>210</sup> Es wird

---

Pferd holt, um mit ihr aufzubrechen (vgl. Pz 513, 12-16, 514, 1-8), von Malcreatiure, der Gawan auf seinem Weg außerdem verspottet (vgl. Pz 520, 17-26), und von einem verwundeten Ritter, den Gawan heilt (vgl. Pz 521, 23 - 522, 7). Aber auch Orgeluse selbst warnt ihn spöttisch in drei verschiedenen Situationen vor seinem Dienst: gleich bei ihrer ersten Begegnung (vgl. Pz 510, 7-14 und 511, 5-10), dann, als er mit Orgeluses Pferd zurückkommt (vgl. Pz 515, 14-16), und zum drittenmal, als Gawan, dem sein Pferd gestohlen wurde, ihr trotz ihres Spottes erneut seine Liebe anträgt (vgl. Pz 530, 11-14). Die dreifachen Warnungen dienen der Steigerung der Spannung, noch bevor die eigentlichen *aventiuren* Gawans begonnen haben. Sie beziehen sich aber nicht nur auf die Gefahr, die Gawan bevorsteht, sondern auch auf die Schlechtigkeit der Herrin, der er dient - ihre äußere Schönheit stehe im Gegensatz zu ihrer Verdorbenheit: "[...] *wan diu ist bî der sîeze al sûr / recht als ein sunnenblicker schûr.*" ( 514,19-20). Auch bei Chrétien findet sich ein boshafes Mädchen, das den Ritter Gauvain auslacht (vgl. Chr: Pc 7145). Das Motiv eines dreimaligen Lachens und anschließenden dreimaligen Weinens erscheint jedoch zuerst in Wolframs 'Parzival'. Zu einem Vergleich der beiden Texte vgl. vor allem Wynn (1977).

<sup>209</sup> Siehe dazu Kap. 2.4.1 und 2.4.2.

<sup>210</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Wynn (1977): "Die Spannung liegt in der unterschiedlichen Stellungnahme Orgeluses und Gawans zu ihrer Begegnung. Während Orgeluse emotional durchaus unbeteiligt bleibt, ist Gawan von Anfang an sehr beteiligt. Er



immer heftiger, je demütigender für Gawan die Situation sein muß, in der er sich befindet: Der überlegene Ritter verletzt sich, als er einen Minderwertigen züchtigt, läßt sich von einem scheinbar hilflosen Mann sein Pferd stehlen und muß dann auch noch, wie ein Knappe, zu Fuß neben seiner Dame hergehen. Es scheint so, als ob Gawan sich nicht angemessen verhält. Als höfischer Ritter befolgt er 'automatisch' die Verhaltensregeln, die er gewohnt ist; höfisches Verhalten ist in diesem Fall jedoch scheinbar fehl am Platze. Relative Nachsicht gegenüber Malcreatiure als dem körperlich Unterlegenen, *mâze* also - er hätte ihn für die Beleidigung auch schwerer züchtigen können -, bringt Gawan eine Verletzung ein, und christliche Nächstenliebe und Hilfsbereitschaft haben den Verlust seines Pferdes zur Folge. Die schlimmste Demütigung aber bedeutet für den Ritter der Gang zu Fuß neben der *vrouwe* - immerhin bestünde auch die Möglichkeit, daß beide auf einem, nämlich ihrem Pferd ritten.

Lachen ist in diesem Zusammenhang Strafe für scheinbar unangemessenes Verhalten. Die Tatsache aber, daß Orgeluse höfisches Verhalten als unangemessen ansieht, beweist ihre eigene Unhöflichkeit in diesem Moment.<sup>211</sup> Höfisches Verhalten wird erst dann undurchführbar, wenn jemand bewußt seine Regeln bricht,<sup>212</sup> ist es doch auf die wechselseitige Anerkennung der geltenden Spielregeln gegründet. Gawan, der sich an diese Spielregeln - *mâze*, *triuwe*, den Dienst für die *vrouwe* - hält, gerät deshalb aus seinem Element und wird in Situationen hilflos, in denen er unter anderen Umständen der Überlegene gewesen wäre. Er scheint wie ein Minnetor zu handeln, wenn er trotz ihres *lachs* bei seiner Dame bleibt. Sein Verhalten muß in dieser Situation, in der die

---

verliebt sich auf den ersten Blick, und da sein Verliebtsein, und später seine Liebe, in keiner Weise erwidert werden, befindet er sich in einer ebenso seriösen wie lächerlichen Lage. Die Archetypsituation der begehrten Frau in ihrer Überlegenheit und des begehrenden Mannes in seiner Hilflosigkeit wird von Wolfram für Humoreffekte voll ausgebeutet." S. 134.

<sup>211</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jones (1999), S. 60.

<sup>212</sup> Vgl. dazu auch Haferland (1989), S. 35-55.

Wertmaßstäbe höfischen Verhaltens offensichtlich ihre Geltung verloren haben, unangepaßt wirken. In dieser scheinbaren Starrheit und Unangepaßtheit aber liegen immer auch Elemente der Komik.<sup>213</sup>

Verschärft wird die Peinlichkeit der Situation für Gawan noch dadurch, daß Orgeluse ihn nicht nur auslacht, sondern auch noch verspottet. Die Scherze, die sie auf seine Kosten macht, verstoßen ebenfalls gegen die Regeln höfischen Verhaltens, indem sie Gawan in seiner Würde als Ritter angreifen.<sup>214</sup> Die Diskrepanz zwischen dem Verhalten der *vrouwe* und dem Dienst des Minnenden ist so groß, daß es mehrfacher Erzählerkommentare bedarf, um Gawans Verhalten verständlich zu machen,<sup>215</sup> was darauf hindeutet, daß an dieser Stelle auch ein Lachen des mittelalterlichen Publikums zu erwarten war.

In dem Festhalten am Dienst trotz des spöttischen *lachs* der *vrouwe* zeigen sich Parallelen zum Minnesang, folgt doch dort dem Spott der Dame ebenfalls nie eine Dienstaufkündigung, da diese Form des *lachs* zumindest eine Reaktion auf das Werben des Sänger-Ichs darstellt. Die Argumentation Gawans, die er Orgeluse gegenüber mehrfach betont, ist vergleichbar mit der der Minnelieder: Auch hier macht der Dienende deutlich, daß die Dame durch ihren Spott in erster Linie ihr eigenes Ansehen schmälere.<sup>216</sup> Zudem weist er, die Regel der Reziprozität kennend, darauf hin, daß eine harte Behandlung zu diesem Zeitpunkt einen umso besseren Ausgleich in der Zukunft erfordere.<sup>217</sup>

---

<sup>213</sup> Siehe in diesem Zusammenhang zu Bergsons Ausführungen über Komik Kap. 2.3.

<sup>214</sup> Vgl. Wynn (1977): "Wo ihre Vorlagefigur nur zankt, stichelt Orgeluse auf geistreiche Weise. Dies gilt nicht nur für die erste Begegnung, sondern für den gesamten Verlauf dieses Erzählabschnittes bis zum Charakterumschlag. So setzt Orgeluse z.B. gerade da an, wo sie am tiefsten verletzen muß, am Elitebewußtsein eines Mitgliedes der führenden Gesellschaftsschicht." S. 133.

<sup>215</sup> Vgl. Pz 516, 3-14; 532 - 534,8.

<sup>216</sup> Vgl. Pz 524, 2-8.

<sup>217</sup> Insofern ist die Aussage Haferlands (1989), S. 191, der für den Dienst Gawans darauf verweist, dieser geschehe ohne jeglichen Gedanken an Lohn, nicht völlig korrekt. Scheint auch Orgeluses Verhalten jeder Hoffnung auf Lohn entgegenzustehen, erinnert Gawan sie

Zudem betont der Erzähler zum einen, daß Gawans Hilflosigkeit in der Liebe nichts Ehrenrühriges sei,<sup>218</sup> weist aber auch darauf hin, daß das Verhalten Orgeluses nicht ohne Weiteres verurteilt werden solle.<sup>219</sup> Diese reflexiven Passagen deuten bereits die zweite Begegnung Gawans mit Orgeluse an, in der sich eine Erklärung für ihr bisheriges Verhalten finden wird und die Dame Reue über ihre Grausamkeit bekundet.

Scheint es zu Beginn dieses zweiten Treffens so, als habe sich Orgeluses feindselige Haltung Gawan gegenüber noch immer nicht gewandelt, wird bald deutlich, daß Gawan, der die *aventiure* der Zauberburg bestanden hat, nun die Möglichkeit eingeräumt bekommt, Lohn zu erwerben. Dabei handelt es sich allerdings um eine lebensgefährliche Aufgabe. Orgeluses veränderte Haltung dem Ritter gegenüber tritt recht unvermittelt zutage, als er an dieser Aufgabe zu scheitern droht: Die zuvor spöttisch Lachende bricht nun in Tränen aus. Ihre emotionale Involviertheit, die im Kontrast steht zu der zuvor immer wieder demonstrierten Distanz, zeigt, daß sich die Bedeutung von Gawans Dienst für Orgeluse gewandelt hat. Noch stärker wird dies erkennbar, als sie dem Ritter nach seiner Rückkehr entgegenreitet und ihm zu Füßen fällt. Diese Gebärde der Unterwerfung demonstriert den Wandel der Figur, die schon durch ihren Namen als Stolze gekennzeichnet ist.<sup>220</sup> Gleichzeitig impliziert der Fußfall, wie schon zuvor festgehalten wurde,<sup>221</sup> stets die Bitte um Vergebung, die auch als Antwort im höfischen Rahmen notwendig wird. Das erklärt Gawans Reaktion, der Vergebung

---

dennoch mehrfach daran, daß dies Unrecht bedeutet. Tatsächlich scheint die Lohnforderung unter bestimmten Umständen höfischen Verhaltensnormen nicht entgegenzustehen, zeigt sie sich doch, wie bereits dargelegt wurde, auch in verschiedenen Liedern des späten Minnesangs seit Walther von der Vogelweide.

<sup>218</sup> Vgl. Pz 532 - 534, 8.

<sup>219</sup> Vgl. Pz 516, 3-14.

<sup>220</sup> "[...] von frz. orgueil - Stolz [...]" Bräuer (1990), S. 298. Zu den Namen im 'Parzival' vgl. außerdem Rosenfeld (1974) und Schröder (1981).

<sup>221</sup> Siehe Kap. 4.4.2.

zwar gewährt, seinen Dienst aber nur unter der Bedingung fortsetzen will, daß ihm die *vrouwe* den Respekt entgegenbringe, die ihm und seinem Stand angemessen sei. Diese Argumentation ähnelt der in verschiedenen Liedern des späten Minnesangs, in denen bereits die fünfte Spielregel des *lachs* Gültigkeit zeigt: Wer den Werbenden verspottet, erweist sich selbst als unhöfisch. " [...] eine Minneherrin, die *schildes ambet* mißachtet, läuft Gefahr, den Minnedienst seiner Basis zu berauben, denn rechter Minnedienst kann nur dort gelingen, wo die Würde von *schildes ambet* gewahrt bleibt."<sup>222</sup> Wer aber mit einer unhöfischen Dame eine Minnebeziehung unterhält, mindert seinen eigenen Wert.<sup>223</sup> So ist Gawans Aussage "*solt iuwer spot wesen mîn / ich wolte ê âne minne sîn*" (Pz 612, 19-20) zu verstehen. Orgeluse gibt daraufhin weinend die Gründe ihres Handelns zu verstehen und bittet erneut um Vergebung. Auch nach der Versöhnung mit Gawan kann sie ihre Tränen nicht zurückhalten und gedenkt weinend ihres verstorbenen Mannes. Zum erstenmal sieht Gawan sich nun einer Aufgabe gegenüber, die ihm nicht die stolze, spöttische Minneherrin stellt, sondern die er selbst aus der Klage seiner *vrouwe* entnimmt, indem er ihr verspricht, ihren Ehemann zu rächen.

Vor dem Hintergrund der Analyse weiblichen *lach*-Verhaltens erscheint es bemerkenswert, daß auf das dreimalige spöttische *lachen* der Orgeluse nicht freundliches *lachen*, sondern vielmehr dreimaliges Weinen als ausgleichendes Verhalten folgt, das eine reziproke Minnebeziehung letztlich ermöglicht. In der Tat ist als Reaktion auf die Gefahren, in denen sich Gawan befunden hat, jedoch einzig Weinen angemessen. Auch in diesem Fall zeigt sich im Weinen einer *vrouwe* ihre

---

<sup>222</sup> Zimmermann (1972), S. 327.

<sup>223</sup> "'Höfische Liebe' definiert sich nicht nur nach der Beschaffenheit des liebenden Subjekts, sondern auch nach dem Wert des begehrten Objekts. Da nach mittelalterlicher Auffassung Liebe den Liebenden in das geliebte Objekt zu verwandeln vermag, wird der Liebende und seine Liebe umso wertvoller, je mehr das geliebte Wesen durch Vorzüge ausgestattet ist. Die 'Qualität' des Objekts hebt den Wert der Liebe." Schnell (1985), S. 150-151.

Treue und damit auch ihre Eignung zur Minnedame,<sup>224</sup> bekundet doch Orgeluse jetzt zum einen, daß sie noch immer um ihren verstorbenen Gatten trauert, daß ihr aber zum anderen auch das Schicksal Gawans nicht gleichgültig ist.

Die Funktion des Lachens der Orgeluse steht im Kontrast zum *lachen* anderer *vrouwen* im 'Parzival', insbesondere dem der Cunneware.<sup>225</sup> Auch dort steht das Lachen am Anfang eines Dienstverhältnisses. Bei Parzival aber wird der Dienst wegen, bei Gawan trotz des *lachs* der *vrouwe* geleistet. Hier ist nicht das *lachen*, sondern das *weinen* der *vrouwe* Lohn für die Mühen und Zeichen der Zuwendung. Für Gawan bedeutet der Dienst für Orgeluse Bewährung in widrigen Umständen, so wie für Parzival später das Erringen des Grals Bewährung bedeutet. Beide leisten eine Erlösungstat: Während Parzival Anfortas, der bis zu diesem Zeitpunkt Gralherrscher ist, von seinen Schmerzen und von seiner Schuld befreit wird, erlöst Gawan Orgeluse sowohl von einem Verhalten, das den Normen höfischen Lebens widerspricht, als auch von den Rachegeleuten wegen ihres im Kampf getöteten Mannes.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Siehe schon das Weinen der Herzloyde in Kap. 5.1.5.2.

<sup>225</sup> Siehe zum *lachen* der Cunneware Kap.5.1.3.3.

<sup>226</sup> Vgl. dazu Wolf (1970). Bumke (1994c). Hier besonders S. 72. Gibbs (1972) weist darauf hin, daß Orgeluse in Parzival auch den künftigen Gralherrscher für sich zu gewinnen versucht. "Though the danger is potentially present, Parzival is not to become the true successor in suffering to Anfortas: he is not to fall a prey to the charms of Orgeluse." S. 210. Fritsch-Rößler (1997) sieht darin, daß Gawan Orgeluse von ihrem spöttischen Lachen befreit, ebenfalls eine Erlösungstat und zudem einen Vergleichspunkt mit der Figur der Cunneware: "Orgeluse bildet den Kontrapunkt zu Cunneware. Hier die freiwillig, da die gezwungenermaßen sich verschließende; hier die aktiv (aus eigenem Entschluß und ohne 'Not'), da die reaktiv (auf biographische Erfahrung) Gelobende; hier die Frau, die nie / nicht mehr lacht, da die verhärtete Frau, die nichts als / nur noch lacht. Analog Parzival 'erlöst' Gawan die Dame zu menschenwürdigem Dasein, befreit sie vom Lachzwang." S. 82. Weniger überzeugend ist in diesem Zusammenhang dagegen Emmerling (2003), die Gawans Fähigkeiten als Psychologe hervorheben will, der in einer Art Gesprächstherapie die an einer reaktiven Depression erkrankte Orgeluse heilt.

### 5.3.3 Das *lachen* der Isolde Weißhand in der Episode des "kühnen Wassers"

Die Episode des "kühnen Wassers", die einen wichtigen Wendepunkt in der Tristan-Geschichte markiert, fehlt in Gottfrieds Tristan-Fragment, das bereits vor der Hochzeit Tristans mit Isolde Weißhand abbricht. Sie findet sich jedoch in mehreren anderen Bearbeitungen des Tristan-Stoffes. Im folgenden sind die mhd. Versionen von Interesse, in denen im Rahmen dieser Szene ein *lachen* der Isolde Weißhand in auftritt. Auffälligerweise sind dies die Texte, die in besonders enger Verbindung mit Gottfrieds 'Tristan' stehen, nämlich die Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg, die jeweils im Prolog ihres Werkes die Absicht deutlich machen, Gottfrieds 'Tristan' zu beenden.<sup>227</sup>

In der Forschung wurde bereits auf entscheidende Unterschiede in den Darstellungen dieser Episode hingewiesen,<sup>228</sup> deren Ursprung sich bis ins sechste Jahrhundert zurückverfolgen läßt.<sup>229</sup> Eine Untersuchung vor dem Hintergrund der Spielregeln des *lachens* ermöglicht eine Ergänzung der Forschungsergebnisse in verschiedener Hinsicht.

Der Inhalt dieser Handlungsepisode sei hier kurz wiedergegeben: Isolde Weißhand befindet sich mit Tristan und ihrem Bruder auf einem Ausritt, als ihr durch Unachtsamkeit Wasser unter den Rock spritzt. Isolde *lacht* bzw. *smielt*, um anschließend zu bemerken, daß das Wasser, das unter ihren Rock gespritzt sei, bei weitem kühner sei als ihr

---

<sup>227</sup> Vgl. H: Tr 40-48 und Ul: Tr 19-24. Auch im afr. Text des Thomas von Bretagne, den Gottfried als seine Quelle nennt (vgl. Go: Tr 150-170), erfolgt ein *lachen* der Isolde Weißhand. Im erhaltenen Text erscheint das Wort *rire* sieben Mal (Th: Tr 1165, 1168, 1175, 1178, 1179, 1189, 1191). Es findet sich dagegen nicht bei Eilhart, der nach allgemeiner Ansicht der Forschung zumindest eine der Quellen für Ulrichs und Heinrichs Tristan-Fortsetzungen darstellt. Vgl. dazu Buschinger (1995a). Dies. (1995b). Deighton (1996). Insbesondere Deighton betont, daß es neben Eilhart auch noch andere Quellen für die beiden Autoren gegeben haben muß.

<sup>228</sup> Vgl. Schöning (1989). Tomasek (1998). Huber (1998), S. 352-354.

<sup>229</sup> Vgl. Schoepperle Loomis (1963). Eisner (1969).

Ehemann Tristan, der sie hier nie berührt habe. Ihr Bruder bemerkt ihre Reaktion, ist verwirrt und fordert eine Erklärung, woraufhin sie sich gezwungen sieht, zu gestehen, daß sie nach einem Jahr Ehe mit Tristan noch immer Jungfrau ist. Dies wird für Tristan entscheidende Konsequenzen haben, ist er doch nun gezwungen, seine eigentliche Liebesbeziehung mit Isolde von Irland einzugestehen.

Als Ysolt, die an ihre unerfüllte Liebe zu Tristan denkt und nicht auf den Weg achtet, in der Version Ulrichs von Türheim Wasser unter den Rock spritzt, reagiert diese mit einem Gefühlsausbruch: "*des begunde Ysôte lachen / und fluochen doch der lachen.*" (Ul: Tr 404-405). Das *lachen* der Ysolt bewirkt in Verbindung mit ihrer folgenden Klage die Zerstörung einer scheinbar höfisch-idealen Situation, da sich die höfische Gesellschaft auf einer Jagd befindet, die, wie mehrfach betont wird, der allgemeinen *vröude* dienen soll (Ul: Tr 382 und 383). Gerade vor diesem Hintergrund muß Ysolts *lachen*, das im Kontrast zu dem erwarteten freundlich-entgegenkommenden *lachen* einer *vrouwe* in einer solchen Situation steht, unpassend erscheinen.

Es erscheint bemerkenswert, daß im Fall der Ysolt eine Frauenfigur negativ dargestellt ist, deren emotionales Gebaren sich gegen bestehendes Unrecht richtet, während beispielsweise die Figuren der Jeschute im 'Parzival'<sup>230</sup> oder der Frau Venus im 'Frauendienst'<sup>231</sup> gerade in ihrem Protest gegen die bestehende Situation positiv wirken. Verständlich wird dies jedoch vor dem Hintergrund der Dominanz des freundlichen *lachs* der *vrouwe* nach Spielregel 1, das als Idealverhalten der höfischen Dame stets affirmativ wirkt, indem es das sich korrekt verhaltende Gegenüber unterstützt und belohnt. Bei dem Nicht-*lachen* der Jeschute bzw. der Frau Venus handelt es sich, wie bereits deutlich wurde, um einen zulässigen Akt der Bestrafung durch Entzug der Belohnung des *lachs*, wodurch die *vrouwe* ihrem Gegenüber ihre Unterstützung verweigert, indem sie sich trauernd von ihm abwendet.

---

<sup>230</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der Jeschute Kap. 5.2.2.

<sup>231</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der Frau Venus Kap. 5.2.3.

Im Gegensatz dazu muß das *lachen* der Dame über jemanden nicht allein als Entzug freundlicher Unterstützung, sondern darüber hinaus auch als Akt der Aggressivität, als aktive Herabsetzung des Gegenübers gewertet werden. Diese Form aggressiven emotionalen Gebarens ist der Dame auch dann nicht gestattet, wenn ihr Unrecht geschieht. Spöttisch-herabsetzendes *lachen* kann für sie nur Negativverhalten darstellen, weil es im Kontrast steht zum Ideal freundlich-affirmativen *lachens*, das für die *vrouwe* gilt. Die Aggressivität ihres *lachens* wird auch bei der Darstellung der Ysolt hervorgehoben: Aggressiv ist es nicht nur durch seine Heftigkeit, sondern auch durch die ungewöhnlich erscheinende Verbindung mit Fluchen und dem Ausdruck sexuellen Begehrens.<sup>232</sup>

So weiß Ysolt über ihre Situation genau Bescheid, wie schon aus dem vorausgehenden Text deutlich wird. Sie weiß um Tristans Liebe zu Isolde von Irland (vgl. Ul: Tr 282), um das, was ihr entgeht und auch, wie sie in der späteren Äußerung ihrem Bruder gegenüber deutlich macht, daß Tristan ihr das verweigert, was ihr als Ehefrau rechtlich zusteht (vgl. Ul: Tr 447). Ihr *lachen* zeigt die Reaktion einer Frau, die sich über ihre verzweifelte Situation vollkommen im Klaren ist. Ysolt weist aber nicht allein auf den Mißstand hin, den der Nicht-Vollzug der Ehe aus rechtlicher Sicht für sie bedeutet, sondern äußert darüber hinaus auch deutlich sexuelle Wünsche (vgl. Ul: Tr 414-431). Ist das *lachen* der *vrouwe* über einen Mann ohnehin problematisch, so kommt hier erschwerend hinzu, daß es sich beim *lachen* der Ysolt um Spott über mangelnde männliche Aktivität in einem besonders diffizilen Bereich, dem der Sexualität, handelt. Wird die *vrouwe* in mhd. Literatur auch häufig mit sexuellen Wunschvorstellungen in Verbindung gebracht, gehen diese in der Epik, aber vor allem auch im späten und im hohen Minnesang meist von Männern aus.<sup>233</sup> Die Dame ist hier das

---

<sup>232</sup> Dazu kommt der lange Monolog der Jungfrau, die ihr Los bitter beklagt und dabei ein erstaunliches Wissen über sexuelle Details zeigt. Vgl. Ul: Tr 415-431.

<sup>233</sup> Siehe dazu bereits den ersten Analyseteil der vorliegenden Arbeit.



begehrte Objekt, das im Idealfall mit freundlichem *lachen* reagiert, nicht aber das begehrende Subjekt, das wie Ysolt in ihrem *lachen* in aggressiver Weise der Frustration über nicht erfüllte sexuelle Wünsche Ausdruck verleiht. Diese Verbindung verbalen und emotionalen Gebarens kennzeichnet die Figur der Ysolt als problematisch, finden sich doch im *lachen* und auch in der Sexualität Bereiche weiblichen Verhaltens, die schon deshalb besonders strenger gesellschaftlicher Kontrolle unterliegen, weil sie sich nur schwer kontrollieren lassen.<sup>234</sup> Die Dame hat hier nicht von sich aus, sondern in Reaktion auf männliches Handeln das emotionale Gebaren zu zeigen, das sie als Vertreterin höfischer Wertvorstellungen kennzeichnet. Die Eruptivität von Ysolds Reaktion demonstriert, wie gefährdet solche Regelungen weiblichen Verhaltens in Extremsituationen sind, verliert doch die *vrouwe* in diesem Kontext offensichtlich die gesellschaftlich vorgeschriebene Kontrolle über ihr *lachen* und ihre Sprache, was zum einen die Fehlerhaftigkeit der Situation deutlich macht, die Tristan zu verantworten hat, zum anderen aber auch die Jungfrau selbst fehlerhaft erscheinen läßt. Es wird deutlich, daß, wenn auch die gegebene Situation Ysolds zur Klage Anlaß gibt, die Art und Weise ihrer Reaktion dennoch nicht angemessen ist: Gerade die Verbindung des *lachens* der *vrouwe* mit ihrem *fluochen* und der Äußerung sexueller Wünsche läßt die Figur der Ysolt bei Ulrich problematisch erscheinen.

Die Schilderung der Situation bei Heinrich von Freiberg unterscheidet sich in verschiedener Weise von der bei Ulrich. Während dieser die Zerstörung einer höfisch-ideal erscheinenden Szene durch das *lachen*

---

<sup>234</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Pfister (1999). Die Feststellung, die Pfister hier für die frühe Neuzeit macht, läßt sich auch auf das Mittelalter übertragen: "Das Lachen [...] hat immer schon nicht nur seine Mitlacher, sondern auch seine Kritiker gehabt. Sie haben es immer wieder als unmoralisch oder zumindest doch als moralisch suspekt, als die guten Sitten gefährdend oder die gesellschaftliche und staatliche Ordnung untergrabend verketzert und daher versucht, die unbändige Körperlichkeit des Lachens und das anarchische Potential der *vis comica* zu bändigen. Und 'natürlich' gingen diese Disziplinierungsversuche für das weibliche Lachen immer weiter als für das der Männer." S. 227.

der *vrouwe* darstellt, das einen Stimmungsbruch auslöst, sticht das Verhalten Isolts bei Heinrich zunächst nicht so sehr als ungewöhnlich hervor, da die Protagonistin hier weniger eruptive Emotionalität zeigt. Betont der frühere Autor die Tragik der nicht vollzogenen Ehe, präsentiert Heinrich dagegen die Situation eher schwankhaft, indem er Momente komisch gefärbter Erotik hervorhebt. In der Anspielung auf den Sänger Neidhart wird diese Absicht betont verdeutlicht. Erst die Erklärung, die Isolt dem sie bedrängenden Bruder Kaedin nur zögernd gibt, sorgt für eine Verkehrung der latent schwankhaften Situation ins Ernsthafte.

Die Darstellung der Situation weist verschiedene Parallelen zu Neidharts Sommerliedern auf:<sup>235</sup> Der Szene geht eine kurze Naturschilderung voran, vergleichbar dem Natureingang, der ein Charakteristikum von Neidharts Sommerliedern bildet.<sup>236</sup> Die Schönheit von Blumen lockt Isolt an, die gern einen Blumenkranz trägt - hier tritt bereits erotische Metaphorik hervor<sup>237</sup> - so daß sie vom Pferd steigt. Das *lachen* der Blumen, das beschrieben wird (vgl. H: Tr 3769), ist verschiedentlich im Minnekontext nachweisbar, so auch schon in Gottfrieds 'Tristan', wo es der Begegnung von Rivalin und Blanscheflur vorausgeht.<sup>238</sup> Auffällig ist in diesem Zusammenhang die verstärkt erotisch

---

<sup>235</sup> Zum Zusammenhang mit Neidhart vgl. auch Tomasek (1998), S. 93. Bei Neidhart selbst spielt jedoch das *lachen* der *vrouwe* keine bedeutende Rolle. Siehe dazu bereits Kap. 1.2.

<sup>236</sup> Wie die Betrachtung von Minnelyrik im ersten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt hat, werden die Lieder häufig durch einen Natureingang eingeleitet. Es ist jedoch auffällig, daß bei Neidhart alle Lieder mit einem solchen Natureingang eingeleitet werden. Eine Einführung in das Werk Neidharts gibt Schweikle (1990). Zum Natureingang vgl. S. 115-117.

<sup>237</sup> Siehe zur Erotik des *bluomen brechens* Kap. 4.4.3. Tomasek (1998) schreibt in diesem Zusammenhang: "Der Kranz als Signum der Jungfräulichkeit und das gebende als Zeichen der verheirateten Dame verweisen auf die gespannte Lebenssituation, in der Isolde Weißhand sich befindet, zugleich bleibt auch hier der erotische Tenor spürbar, mit dem Heinrich mehrmals (vgl. Heinr. 698ff.) über Isolde Weißhand spricht." S. 93.

<sup>238</sup> Siehe zur Begegnung von Tristans Eltern Kap. 5.1.3.1. Vgl. zum *lachen* der Natur im Minnekontext Anhang 1.3.C.

allegorisierende Schilderung des aufspritzenden Wassers.<sup>239</sup> In diesem Zusammenhang wird das Motiv der *lachenden* Blumen wieder aufgegriffen: Bewegte das *lachen* der Blumen Isolt dazu, vom Pferd zu steigen, so lächelt sie jetzt selbst, als das Wasser die metaphorischen "*brûnen bluomen*" (H: Tr 3782) benetzt. Die Betonung erotischer Elemente ist auch sonst in Heinrichs 'Tristan' belegt, wo diese häufig komische Wirkung zeigen.<sup>240</sup> Auch in der Schilderung der Schönheit der Natur, dem das sexuelle Begehren eines Mädchens gegenübergestellt wird, liegen Parallelen zu Neidhart.<sup>241</sup>

Die Reaktion Isolts unterscheidet sich nun stark von der der Ysolt bei Ulrich: "*Und als daz engerlîn wart naz, / Isôt mit rede nicht zu laz / was, und dise geschicht geschach, / sie begonde smielen unde sprach / niht alzu lûte in der vrist / [...]*." (H: Tr 3783-3787). Die *vrouwe* äußert kein lautes *lachen* und keine Klage, sondern lächelt statt dessen und spricht leise und gedämpft. Das Verhalten Isolts weicht also nicht in auffälliger Weise von erwartbarem weiblichen höfischen Verhalten ab, sind doch der Dame gedämpfte Gefühlsäußerungen durchaus gestattet.<sup>242</sup>

Dennoch spottet die *vrouwe* auch in der Version Heinrichs über ihren männlichen Partner, was im Vergleich der Kühnheit Tristans mit der des Wassers und in der Anspielung auf seine fehlende Männlichkeit deutlich wird.<sup>243</sup> Wird die Problematik des *lachsens* einer *vrouwe* über

---

<sup>239</sup> "*Isôten vuoz ez des betwanc, / daz ez hin ûf vil vaste spranc / hin an daz engerl alsô zart / dâ von der hübsche Nîthart / sanc, als ich vernumen hân, / 'aldâ die brûnen bluomen stân.*" H: Tr 3777-3782.

<sup>240</sup> Vgl. z.B. die Darstellung der Hochzeitsnacht von Tristan und Isolde Weißhand (H: Tr 683-740).

<sup>241</sup> Vgl. die sog. Mutter-Tochter-Gesprächslieder bei Neidhart. Vgl. dazu Schweikle (1990), S. 74-75.

<sup>242</sup> Siehe dazu Kap. 2.4.2.

<sup>243</sup> Vgl. H: Tr 3788-3795: "*diz wazzer verre küener ist / wen der küene Tristan / der ieglichem man ein man / manlichen wol gewesen tar, / der entorste nie gerüeren dar / an die minnenclîche stat / dâ hin mich nû gerüeret hât / âne sin diz wezerlîn.*"

einen Mann und die weiblichen sexuellen Begehrens bei Heinrich auch anders behandelt, so wird sie doch auch hier nicht positiv beurteilt. Das *lachen* der Isolt, das mit dem des stark erotisch gefärbten Hintergrundes korrespondiert und auf die von ihr empfundene sexuelle Kühnheit des Wassers reagiert, also bei Heinrich handlungsausgestaltend wirkt, läßt die Figur der Isolt in die Nähe von Neidharts Bauernmädchen rücken, die ebenfalls den erotischen Charakter der frühlingshaften Natur betonen. Auch die Darstellung des weiblichen Körpers mit starker Hervorhebung der Geschlechtsorgane, die sich hier findet, liegt außerhalb der im höfischen Rahmen üblichen Schönheitsbeschreibungen, die sich meist auf die Kopfbeschreibung beschränken, bei der Darstellung des Körpers der *vrouwe*, wenn diese erfolgt, aber sehr viel weniger deutlich vorgehen.<sup>244</sup> Das Lächeln und der Spott der Isolt gelangen hierdurch in den Kontext schwankhafter Literatur, in dem die misogyn dargestellte Figur der sexuell nicht befriedigten Ehefrau eine bekannte Rolle darstellt.<sup>245</sup> Scheint also das emotionale Gebaren der *vrouwe* zunächst auch nicht von höfischen Verhaltensnormen abzuweichen, wird es letztlich

---

<sup>244</sup> Siehe zur Schönheitsbeschreibung Kap. 4.2.1 und die dort angegebene Literatur.

<sup>245</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. die Ausführungen von Bennowitz (1994) über die Frauenfiguren in den Mutter-Tochter-Gesprächsliedern Neidharts: "Die Frau - egal ob Mutter oder Tochter - scheint unentrinnbar durch ihre Sexualität konditioniert zu sein [...]." S. 192. Die Figur der sexuell unbefriedigten Frau findet sich auch sonst in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur. Vgl. auch Zitzlsperger (1997). Die Autorin stellt hier u.a. das Verhältnis von Narren zu Frauenfiguren dar, die durch ihre betonte Sexualität gekennzeichnet sind: "Frauen finden sich in der Auseinandersetzung mit Aktionen des Narren oder Schelmen immer wieder in der Position der lustbetonten bis hin zur lustbesessenen, völlig den Trieben unterworfenen beziehungsweise unterwerfbaren Situationen. [...] Die Darstellung der Frau ist also im Verhältnis zu den Schälken wie folgt festzumachen: Im Vordergrund steht die Frau als Objekt und Subjekt der Sexualität." S. 411. Vgl. zur Darstellung sexuell unbefriedigter Frauen im Schwank auch Hoven (1978). Darin besonders die Kap. "Erotik und Komik" (S. 300-313) und " Erotische Motivik" (S. 314-326). Vgl. auch Jonas (1987). Darin besonders: "Die Darstellung der Frau" (S. 149-174).

doch durch seine verstärkt erotisierte Darstellung negativiert.<sup>246</sup>

Ein weiteres Problem des *lachs* der Isolt besteht darin, daß es sich hier um ein *lachen* handelt, das an niemand anderen gerichtet ist: Es ist ein heimliches, stilles *smielen*, das diese im Nachhinein verleugnen möchte. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß das Verbot heimlichen *lachs*, das im Rahmen der vorliegenden Untersuchung in der siebten Spielregel des *lachs* erfaßt ist, auch in verschiedenen mittelalterlichen didaktischen Texte in sprichwortartiger Form thematisiert wird: Derjenige, der für sich *lacht*, gilt hier als Tor oder Schurke.<sup>247</sup> Ein Vergleich mit anderen Textstellen der Epik macht deutlich, daß auch dort heimliches *lachen* ein Zeichen der Aggression vor allem von Negativfiguren ist.<sup>248</sup> Es richtet sich meist gegen die Gruppe, in der sich der Lachende aufhält. Erklärbar wird die negative Beurteilung heimlichen *lachs* dadurch, daß es die Kommunikationsfunktion des *lachs* außer Kraft setzt und die wahren Absichten des *Lachenden* nicht deutlich werden, da dieser aus Verschlagenheit nicht bereit oder aus Dummheit nicht dazu in der Lage ist, sie mitzuteilen. Wird auch im

---

<sup>246</sup> Vgl. aber Tomasek (1998), der ebenfalls die schwankhafte Darstellung der Szene hervorhebt und auf die Parallelen zur Lyrik Neidharts hinweist, in der verstärkt erotisierenden Darstellung der Szene aber keine Verurteilung der *vrouwe* sieht: "Sie erscheint als naives Mädchen, das, wie die Neidhartschen sumertocken, vor lauter Liebeslust an keine Gefahr denkt. Dabei trägt der Erzähler seine erotischen Anspielungen auch mit einem Augenzwinkern vor, disqualifiziert Isolde Weißhand durch die ihr unterstellte erotische Fixierung aber letztlich nicht." S. 93. Tomasek begründet dies damit, daß ihre Sexualität Ausdruck ihrer ehelichen Bindung sei.

<sup>247</sup> Vgl. dazu der Artikel 'Lachen' in TPMA, der auf eine Vielzahl mhd. und lateinischer Sprichwörter hinweist, die ein Verbot heimlichen Lachs thematisieren. Insbesondere auf die Torheit des heimliche Lachenden wird verwiesen. Vgl. Abschnitt 5.2.4.: "Wer für sich allein lacht, gilt als Tor oder Schurke", und 5.2.5.: "Wer für sich allein lacht, erinnert sich an eine Torheit".

<sup>248</sup> Vgl. beispielsweise des *lachen* Gandins in Gottfrieds 'Tristan' (Go: Tr 13202-03), der im Begriff steht, die Königin zu rauben. Vgl. zur Problematik von Gandins Verhalten Kellermann (1999), S. 39-43. Vgl. aber auch das *lachen* Tristans in der mhd. Bearbeitung des Tristan-Stoffes 'Tristan als Mönch', mit dem der Protagonist seiner Befriedigung darüber Ausdruck verleiht, daß die Hofgesellschaft meint, er sei gestorben, und um ihn trauert. Bushey (1974). Hier: Vers 1697.

*lachen* der *vrouwe* sonst stets die (negative oder positive) Beurteilung einer Situation unmittelbar kommuniziert, indem das Gegenüber durch freundliches *lachen* belohnt oder durch andere Formen des *lachens* bestraft wird, zeigt sich im *lachen* der Isolt, daß sie ihr wahres Empfinden verschleiern möchte. Durch die Heimlichkeit dieses *lachens* wird die intakte soziale Beziehung zwischen Isolde und ihrem Bruder zeitweilig gefährdet. Der Text nutzt in diesem Zusammenhang die potentielle Vieldeutigkeit des Phänomens Lachen, die für den Bruder der *lachenden* Protagonistin zum Problem wird. Es stellt sich für Kaedin die Frage nach dem Anlaß des *lachens*: Ist es Zeichen der Überlegenheit, des Spottes oder doch der Verlegenheit und Verzweiflung? Erst eine Klärung der Situation macht weitere Interaktion zwischen den Gesprächspartnern möglich. In der schwankhaften Darstellung der Szene wie auch in der sonstigen Zeichnung der Figur der Isolt wird jedoch deutlich, daß die Figur nicht als aggressiv, sondern vielmehr als naiv und lustbetont gezeichnet ist, so daß die Heimlichkeit ihres *lachens* nicht Ausdruck ihrer Tücke, sondern ihrer Schlichtheit ist.

Es hat sich gezeigt, daß Ulrich die Tragik der Situation Isolde Weißhands hervorkehrt und in ihrer Reaktion auf das aufspritzende Wasser deutlich macht, Heinrich das der Situation inhärente Potential erotisch gefärbter Komik akzentuiert. Die Schilderung der Szene, insbesondere der Naturdarstellung, weist Parallelen zu Neidhart auf. Auch die Reaktion der Isolt unterscheidet sich von der der Ysolt bei Ulrich, die ihrer Frustration lautstark Ausdruck verleiht. Im heimlichen *smielen* und leisen Sprechen der Isolt kommt jedoch ebenfalls ihre Enttäuschung und der Spott für ihren Ehemann zum Ausdruck, die die *vrouwe* letztlich als problematische Figur kennzeichnen.<sup>249</sup> Eine weitergehende Untersuchung der Texte ergibt, daß Isolde Weißhand auch sonst in den verschiedenen Versionen recht unterschiedlich dargestellt ist. Es erscheint bemerkenswert, daß bereits ihr Verhalten in der Episode des

---

<sup>249</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Plessner, der betont, daß auch ein Lächeln durch starke Emotionen hervorgerufen werden könne. Siehe dazu Kap. 2.2.

"kühnen Wassers" für die Beurteilung ihres späteren Benehmens Tristan gegenüber kennzeichnend ist. So verurteilt Ulrich Ysolts Verhalten,<sup>250</sup> wie er schon zuvor in den Kombination von *lachen* und Fluchen das mangelnde höfische Benehmen der Dame zum Ausdruck gebracht hat. Heinrich dagegen tadelt das Verhalten Isolde Weißhands als "*ein toerisch ungelimpf*" (H: Tr 6390), hebt also in erster Linie die Dummheit der *vrouwe* hervor.<sup>251</sup>

Unterscheiden sich die Versionen der Autoren voneinander, lassen sich jedoch auch allgemeine Aussagen treffen, die die Funktion des Lachens bzw. des Lächelns der Isolde Weißhand in dieser Szene betreffen. Durch den verbalen Kommentar ergänzt kann es als Reaktion auf die sexuelle Frustration dieser Frauenfigur gewertet werden. Es bildet den vorläufigen Endpunkt einer Beziehung, deren Konflikthaftigkeit von Anfang an angelegt war. Ein Vergleich mit den meisten bisher betrachteten Frauenfiguren macht deutlich, daß diese sich in ihrem *lachen* distanzieren und ihre eigene - zumindest moralische - Überlegenheit zum Ausdruck bringen konnten.<sup>252</sup> Hier dagegen erweist sich die *vrouwe* in ihrem Lachen bzw. Lächeln nicht als Beherrscherin der Situation, sondern vielmehr als von der Situation Beherrschte. Ihre Emotionalität kann mit Hilfe Plessners als "Lachen der Verzweiflung" gedeutet werden, befindet sie sich doch in einer Situation, die sie nicht ändern kann, mit der sie aber offensichtlich auch nicht fertig wird.<sup>253</sup>

Es läßt sich festhalten, daß das Lachen der Isolde Weißhand trotz seiner unterschiedlichen Darstellung bei Ulrich und Heinrich ähnliche Funktionen erfüllt. Es wirkt handlungserläuternd, indem es die Mißverständnisse aufdeckt, die in der Ehe von Tristan und Isolde Weißhand herr-

---

<sup>250</sup> Vgl. Ul: Tr 3388-89. Vgl. aber Meissburger (1954), der in der Episode des kühnen Wassers bei Ulrich keine Negativdarstellung der Isolde Weißhand erkennen kann. S. 53-55. Vgl. auch McDonald (1990).

<sup>251</sup> Vgl. zur Beurteilung der verschiedenen Frauenfiguren Tomasek (1998).

<sup>252</sup> Siehe dazu die vorangehenden Kapitel.

<sup>253</sup> Siehe zum Lachen der Verzweiflung bei Plessner Kap. 2.2.

schen. Darüber hinaus hat es handlungsauslösende Funktion, denn es bedingt das Geständnis Isoldes und letztlich die vorübergehende Rückkehr Tristans an den Markehof. Das *lachen* der *vrouwe* markiert hier einen entscheidenden Wendepunkt im Text. Das außergewöhnliche emotionale Gebaren dieser Frauenfigur kennzeichnet sie als problematische Figur: Die Ungewöhnlichkeit ihres Schicksals und ihre Verzweiflung, die das *lachen* auslösten, werden sie schließlich zum Mord an Tristan führen. Die Wandlung der Isolde Weißhand zeigt sich in der geänderten Art und Weise ihres *lachens*, die in der Gegenüberstellung des Werkes Gottfrieds mit dem seiner Nachfolger deutlich wird. Hebt Gottfried noch durch das freundlich-verführerische *lachen* der *vrouwe* ihre Liebesbereitschaft und Eignung als Minnedame hervor, so betont ihr *lachen* in der Episode des kühnen Wassers in erster Linie ihre Rolle als Enttäuschte. Hier wird die Konsequenz von Tristans Fehlverhalten deutlich, das schon Gottfried problematisiert hat: Durch mangelnde Gegenseitigkeit in der Minnebeziehung wird es der *vrouwe* unmöglich gemacht, weiterhin freundlich zu *lachen*. Statt dessen drückt sich in ihrem *lachen* nun Spott und Geringschätzung für ihren Ehemann aus, wodurch die *vrouwe* auch selbst negativ erscheinen muß.

#### **5.3.4 Das *lachen* der Kudrun**

Eine Untersuchung des *lachens* der Kudrun, das dem dritten Grundmuster entspricht, führt an zwei entscheidende Stellen des Textes, an denen es jeweils einen Handlungsumschwung markiert: den Beginn und das Ende ihrer Entführung durch Hartmuot. Das *lachen* der Kudrun, das hier als figurenkennzeichnendes Element von wesentlicher Bedeutung ist, ist einzigartig unter den analysierten Textstellen, was insbesondere mit Blick auf die Spielregeln des *lachens* deutlich wird. Zwar verstößt das *lachen* Kudruns, das Zeichen des Spottes und der Verachtung des Gegenübers ist, gegen Normen weiblichen Verhaltens, dennoch wird Kudrun, anders als Isolde Weißhand, durch ihr *lachen* nicht zur Negativfigur.



Hartmuot will die Ehe mit Kudrun erzwingen, obwohl diese bereits mit Herwig verbunden ist.<sup>254</sup> Auf seine Drohung hin, im Falle ihrer Weigerung Gewalt anzuwenden, reagiert die Königstochter mit einem *lachen*, das zu einem Zeichen ihres Widerstandes wird: "*des erlachte diu vil wol getâne*" (Ku 771,4). Tatsächlich wird es Hartmuot auch nach der Entführung Kudruns und nach 14jähriger Leidenszeit der *vrouwe* nicht gelingen, sie zur Ehe mit ihm zu zwingen, was letztlich ebenfalls in ihrem *lachen* deutlich wird. Die Protagonistin *lacht* vor ihrer Befreiung aus dem Wissen heraus, daß ihre baldige Rettung bevorsteht (vgl. Ku 1318, 4). Sie hat ihren Bruder und ihren Bräutigam wiedergesehen, die sich mit ihrem Heer vor der Burg Hartmuots versteckt halten. Der Protagonistin gelingt es nun, sich durch eine List aus der Gewalt ihrer Feindin Gerlint, der Mutter Hartmuots, zu befreien. Nachdem Kudrun für ihre Befreiung die günstigsten Ausgangsbedingungen geschaffen hat, kann sie ein *lachen* zeigen, das sich gegen das Böse in Gestalt Gerlints richtet. In ihm spiegelt sich der Triumph einer Frau, der es gelungen ist, durch außerordentliche Klugheit und Besonnenheit ihre Feinde zu überlisten, und die darüber hinaus dauerhaften Frieden zwischen den verfeindeten Parteien herbeiführt.

Wie schon das *lachen* der Orgeluse und das der Isolde Weißhand<sup>255</sup> verstößt das der Kudrun zum einen durch seine Heftigkeit, zum anderen dadurch, daß es Zeichen der Verachtung des Gegenübers ist, gegen die fünfte Spielregel des *lachsens*. Obgleich die Figur der Kudrun positiv dargestellt ist, zeigen sich in ihrem ersten spöttischen *lachen*, das die Reaktion auf eine Zwangslage darstellt, Vergleichspunkte insbesondere zum *lachen* der Isolde Weißhand. Bei beiden Frauenfiguren wird ihr *lachen* durch eine Situation ausgelöst, die eherechtlichen Grundlagen

---

<sup>254</sup> Vgl. zur Frage, ob es sich bei der Verbindung zwischen Kudrun und Herwig um eine Ehe oder um ein Verlöbnis handelt, Grimm (1971). Vgl. zu den Ehen in der Kudrun außerdem Loerzer (1992). Grenzler (1992).

<sup>255</sup> Siehe dazu Kap. 5.3.2. und 5.3.3.

entgegensteht.<sup>256</sup> Die Bedingungen der Reziprozität und der Freiwilligkeit der Bindung werden jeweils von den männlichen Partnern nicht geachtet. Wie Tristan Isolde Weißhand den ehelichen Beischlaf verweigert und damit ihre Rechte als Ehefrau mißachtet, versucht Hartmuot umgekehrt, eine eheliche Verbindung mit einer bereits verheirateten Frau zu erzwingen. Beide Frauen können sich nicht aktiv gegen das Fehlverhalten der Männer zur Wehr setzen, die ihre Rechte gefährden, sondern bedürfen dazu der Hilfe von männlichen Verwandten. Während Isolde Weißhand jedoch in ihrem *lachen* zeigt, daß sie von der Situation offensichtlich überwältigt ist und keinen Ausweg sieht, erscheint das *lachen* wie auch das sonstige emotionale Gebaren der Kudrun als Zeichen ihres Widerstandes und ihres letztlichen Triumphes, also ihrer Beherrschung der Situation.

Zu Beginn der Entführung richtet sich ihr *lachen* gegen einen Werber, der sich durch die Umstände und die Art seines Werbens bereits selbst disqualifiziert hat. Tatsächlich besteht, da die Befreiung durch ihre Verwandten zunächst nicht erfolgt, ihre einzige Möglichkeit zur Verteidigung darin, die Fehlerhaftigkeit der Situation immer wieder durch verbale Kommentare,<sup>257</sup> vor allem aber durch emotionales Gebaren zu kennzeichnen. Dies wird dadurch möglich, daß die Emotionen der *vrouwe* nicht den Verhaltensmustern entsprechen, die von der gegnerischen Partei erwartet werden. Das *lachen* der *vrouwe*, das hier handlungserläuternd wirkt, wird in diesem Zusammenhang zu einem wichti-

---

<sup>256</sup> Die Existenz der ersten und eigentlichen Minnebeziehung Tristans läßt die Figur der Isolde Weißhand von Anfang an nicht unproblematisch erscheinen, bleibt sie doch immer eine Gefährdung für die Liebenden. In der 'Kudrun' dagegen ist die rechtliche Situation der Protagonistin eindeutig und wird von dieser auch wiederholt betont, wodurch sie als positive Figur gekennzeichnet ist. Ausführungen zu mittelalterlichem Eherecht bietet Grimm (1971).

<sup>257</sup> So betont die Protagonistin immer wieder die Gründe für ihre Weigerung, Hartmuot zu ehelichen: Nicht nur hat Hartmuot sie mit Gewalt entführt (vgl. Ku 1032 und 1034), obwohl sie bereits Herwig das Eheversprechen gegeben hat (vgl. Ku 770 und 1043), sondern zudem hat der Vater des Werbenden ihren Vater im Kampf getötet, was eine Ehe unmöglich macht (vgl. Ku 959 und 1033).

gen Signal: Während die *vrouwe* da *lacht*, wo es nicht erwartet wird und scheinbar nicht angebracht ist, weint und klagt sie dagegen in Situationen, in denen der Gegner auf ihr *lachen* als Zeichen der Freude und des freundlichen Entgegenkommens hofft.<sup>258</sup>

Das *lachen* Kudruns kurz vor ihrer Befreiung muß dagegen zunächst der Kommunikationssituation unangemessen und dadurch unheimlich erscheinen. Es stellt sich die Frage, ob die Nähe des Textes zur Heldenepik insbesondere bei der Analyse des zweiten *lachens* der Kudrun eine Erklärungsmöglichkeit bietet. Auch wenn das *lachen* der *vrouwe* hier nicht allein gegen die Regeln höfischer Kommunikation verstößt, sondern darüber hinaus offenbar auch im Kontrast zu dem klug-berechnenden Verhalten steht, das die Protagonistin zuvor bewiesen hat, findet sich auch hier ein wichtiges Signal des Widerstandes gegen die Feindin.

Obwohl nicht sicher ist, wer aus der folgenden Befreiungsschlacht als Sieger hervorgehen wird, bedeutet allein die Tatsache, daß Kudruns *magen* sie befreien wollen, einen Triumph für sie, denn jetzt weiß sie, daß die 14 Jahre dauernde *triuwe* zu Herwig und zu ihren Angehörigen auf Gegenseitigkeit beruhte. Ihr *lachen* ist nun Zeichen des Triumphs gegenüber ihren Feinden und kann zunächst als Jubel im Plessnerschen Sinne gewertet werden.<sup>259</sup>

Ist Kudruns *lachen* also eine Reaktion, die durch die Umstände, in denen es erfolgt, ihre Berechtigung erhält, wird doch auch angemerkt, daß dieses Verhalten dem einer höfischen Dame nicht angemessen ist.<sup>260</sup> Die Problematik dieses *lachens* wird an verschiedenen Merkma-

---

<sup>258</sup> Vgl. z.B. das Gebaren Kudruns und ihres Gefolges bei der Ankunft in Hartmuots Reich: Während die Sieger *lachen*, klagen die Frauen. Vgl. Ku 985,4. Vgl. zur kommunikativen Bedeutung des Nicht-*lachens* der *vrouwe* in der Epik auch Kap. 5.2.1.

<sup>259</sup> Siehe zu Plessner Kap. 2.2. Vgl. Ku 1318.

<sup>260</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Hoffmann (1967): "Kudruns Lachen sprengt die Grenzen höfischer Zucht. Es ist wirklich ein Lachen, nicht das Lächeln, das in der höfischen Dichtung vorzuherrschen pflegt, wo das laute Lachen der Frau als unziemlich gilt." S. 177. Hoffmann verweist auch auf den Zusammenhang zwischen diesem *lachen* der Kudrun und

len deutlich. Zunächst einmal hebt der Text die Heftigkeit von Kudruns *lachen* hervor, die auch in diesem Kontext Anlaß für einen kritischen Kommentar ist.<sup>261</sup> Es muß hier unheimlich wirken, weil es zum einen in seiner Eruptivität und Lautstärke gegen die Regeln höfischen Verhaltens verstößt - "*ein teil ûz ir zûhten lachen si began [...]*" (Ku 1320, 1) -, und zum anderen im plötzlichen Kontrast steht zu den vergangenen freudlosen 14 Jahren - "*[...] diu in vierzehen jâren freude nie gewan.*" (Ku 1320, 2). Der heftige Gefühlsausbruch kontrastiert mit der Trauer, die der *vrouwe* als Zeichen des Widerstandes in der Vergangenheit angemessen war. Zusätzlich spielt auch dieser Text mit der Vieldeutigkeit des *lachens*, das zwar den Rezipienten, die um Kudruns Situation wissen, zumindest nachvollziehbar erscheinen kann, den Protagonisten innerhalb des Textes aber zunächst unerklärlich bleiben muß. Das *lachen* Kudruns wird nicht als kommunikativer Akt, sondern als spontaner Gefühlsausbruch einer Einzelfigur dargestellt, der sich an niemanden direkt wendet, was Kudruns Verhalten insbesondere ihrem Gefolge gegenüber zunächst ebenfalls problematisch erscheinen läßt, kann es doch von diesem als *lachen* einer Einzelnen gegen die zuvor gemeinschaftlich vertretenen Werte und somit als Verrat gewertet werden.<sup>262</sup> So steht es im Kontrast zum Gebaren ihrer Anhängerinnen und Mitgefangenen, die in demonstratives Klagen ausbrechen, um ihrer Ablehnung gegenüber dem Entschluß ihrer Herrin Ausdruck zu verleihen, Königin von Ormanie zu werden: "*Dô sprach von Hegelingen ein vil schoeniu meit: / 'sô wir dar an gedenken, sô wird uns dicke leit, / sul wir bî den belîben, die uns her <...> brâhten / uns selben âne wünne; des wir uns doch selten ie gedâhten.'* / [...] *si gedahten in ir sorgen ir*

---

dem, mit dem sie auf Hartmuots Drohung reagiert ( Ku 771,4).

<sup>261</sup> Vgl. ähnlich auch das *lachen* der Isolde Weißhand bei Ulrich von Türheim. Siehe dazu Kap. 5.3.3.1.

<sup>262</sup> Siehe zur Problematik des *lachens* einer Einzelfigur gegen die Werte einer Gruppe auch Kap. 5.3.1. Dort handelt es sich allerdings immer um ein heimliches *lachen*, während das der Kudrun von ihr weder verborgen gehalten noch geleugnet wird.

*ungemaches sêre - / sie weinten sumelîche. des erlachte Kûdrûn diu hêre.*" (Ku 1317,1-1318,4). Als kontrastives Verhalten kann Kudruns *lachen* zu diesem Zeitpunkt bestenfalls verwirrend wirken, scheint es sich doch gegen die Zielvorstellungen der anderen Frauen zu richten, die ihren Entführern nicht nachgeben wollen. Es muß sich für sie kurzzeitig die Frage stellen, ob ihre Herrin sich den Feinden unterworfen hat, was auch aus ihrem vorangehenden Verhalten Gerlint gegenüber deutlich zu werden scheint. Bei Unwissenden muß es somit den Eindruck erwecken, Kudrun habe den Verstand verloren, und als Lachen der Verzweiflung im Plessnerschen Sinne gewertet werden,<sup>263</sup> wenn es nicht gar als böartiger Spott den Frauen gegenüber betrachtet wird, der eine plötzliche Wandlung der Herrin zur Feindin anzeigt. Die Problematik von Kudruns *lachen* liegt also zusätzlich darin, daß es die Kommunikation mit ihren Anhängerinnen nicht nur nicht herstellt, sondern zeitweise unmöglich zu machen scheint, was ihre eigene Position als moralisches Vorbild kurzzeitig gefährden muß. Tatsächlich ist ihr *lachen* hier jedoch bedingt durch einen komischen Kontrast, den sie allein erkennen kann, weil sie als einzige über die nahende Rettung Bescheid weiß. Ihre weinenden Anhängerinnen reizen sie zum *lachen*, weil sie sich, ohne es zu wissen, der Situation unangemessen verhalten.<sup>264</sup>

Vor allem aber ist das *lachen* der Kudrun kurz vor ihrer Befreiung als aggressives Anlachen gegen die Bedrohung insbesondere durch Gerlint zu sehen, die im Text durch die Bezeichnung *wûlpinne* und *valandinne* verschiedentlich als die Böse gekennzeichnet ist.<sup>265</sup> Gerlint hat sich in

---

<sup>263</sup> Siehe dazu Kap. 2.2.

<sup>264</sup> Kremer (1961) schreibt in diesem Zusammenhang: "Kudrun kann die Spannung nicht länger ertragen, als sie die Frauen weinen sieht; sie lacht im Vorgefühl des kommenden Triumphes." S.70.

<sup>265</sup> Zum Anlachen gegen das Böse siehe auch Kap. 5.3.6.

vielfacher Weise als *valandinne* erwiesen.<sup>266</sup> Sie ist besessen von dem Ziel, das sie erreichen will, welches aber durch *superbia* motiviert ist: Eine sozial Höherstehende, die zudem an einen anderen Mann gebunden ist, will sie zur Heirat mit ihrem Sohn zwingen. Dadurch gefährdet sie den gesellschaftlichen *ordo*. Gleichzeitig steht Gerlint in der Rolle der Versucherin, die Kudrun ständig die Alternative eines bequemeren Lebens vor Augen hält.<sup>267</sup> Bemerkenswerterweise wird das *lachen* Kudruns, das ihrer eigenen Gefolgschaft nicht deutbar erschien, von ihrer Feindin in seiner Bedeutung sofort richtig eingeschätzt, was es weiterhin problematisiert, indem es auf Kudruns Unbeherrschtheit in diesem Moment hinweist: Während die Kommunikation mit den eigenen Anhängerinnen durch das *lachen* kurzzeitig außer Kraft gesetzt ist, funktioniert es für Gerlint als Zeichen der Warnung. Erst in ihrer Reaktion auf dieses *lachen* wird deutlich, daß sie Kudrun zwar freundschaftlich gegenüber treten muß, als diese sich ihren Vorstellungen entsprechend verhält, daß sie aber der Stabilität der plötzlich verwandelten Verhältnisse von Feind- zu Verwandtschaft nicht wirklich traut.<sup>268</sup> Dieses *lachen* Kudruns wirkt handlungsauslösend, da die Teufelin nun ihren Sohn warnen kann: "[...] *sun der mîne, über alles ditze lant / müezen hân arbeit die liute dar inne. / ich enweiz wes hât*

---

<sup>266</sup> Vgl. dazu Campbell (1978). Darin besonders: The She-Devils Gerlint and Kriemhild.(S. 132-141). Willson (1963). MacConnell (1983). Die Ausführungen von Nolte (1985), der schreibt, es komme Gerlint lediglich darauf an, Kudrun zu quälen, ohne daß sie dabei noch ein Ziel verfolgt, und mütterliche Eifersucht auf die Geliebte ihres Sohnes vermutet (S. 47), wirken dagegen weniger überzeugend, da Gerlint von Kudrun abläßt, sobald sie glaubt, ihr Ziel erreicht zu haben. Vgl. ähnlich auch die z.T. stark psychologisierende Deutung des Werkes von Hoffmann (1967), S. 93.

<sup>267</sup> Vgl. zur Figur der Gerlint als *valandinne* Campbell (1978), S. 134-135.

<sup>268</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Hoffmann (1967), der die Ansicht vertritt, Gerlint sei tatsächlich von einem Sinneswandel Kudruns überzeugt: "Gerlint glaubt an eine wirkliche Sinnesänderung Kudruns - ein Zeichen, daß sie den Wesenskern der hegelingschen Königstochter, der unwandelbare *triuwe* ist, nie erkannt hat." S. 94. Hoffmann übersieht m.E. hier jedoch die Klugheit der List Kudruns, die die Feindin sozusagen in ihrem eigenen Netz, dem der von ihr aufgestellten Konditionen für freundschaftliches und feindliches Verhalten, fängt.

gelachtet *Kûdrûn diu <schoene> küniginne. // Swie ez sich habe gefüegget oder swie siz habe vernomen, / ir sint von ir friunden heimliche boten komen. / dâ von solt du dich hûeten, edel ritter hêre, / daz du von ir friunden iht verliesest beidiu lîb und ouch die êre.*" (Ku 1321, 2-1322, 4).<sup>269</sup> Allein Gerlint weiß Kudruns *lachen* richtig einzuschätzen; ihr Sohn dagegen schenkt ihrer Warnung keinen Glauben. Die Tatsache, daß allein die Teufelin das *lachen* richtig einzuschätzen weiß, läßt es zusätzlich negativ erscheinen. Die kommunikative Bedeutung dieses *lachs* wird noch einmal hervorgehoben, als Gerlint, die als erstes den warnenden Weckruf des Wächters beim Kommen der Feinde hört, ihren Sohn mit den Worten "'daz lachen Kûdrûnen koufent dîne recken hiute tiure.'" (Ku 1362, 4) aufweckt.<sup>270</sup>

Es wird deutlich, daß aus dem Verhalten Kudruns kurz vor ihrer Befreiung allein ihr *lachen* als ungewöhnliche Verhaltensweise einer *vrouwe* herausfällt. In jedem Moment bewahrt sie die *triuwe*, die sie

---

<sup>269</sup> In diesem Zusammenhang ist vor allem in der älteren Forschung diskutiert worden, ob zwischen Ku 1319, 4 und Ku 1320, 3 ein Widerspruch bestehe, da der Text einerseits besagt, Kudruns *lachen* sei Gerlint von ihren Gefolgsleuten berichtet worden, andererseits Gerlint selbst aber Ludwig gegenüber so auf das *lachen* rekurriert, als habe sie es selbst gehört. Vgl. dazu den Kommentar in den Ausgaben von Symons (1964), S. 229. Martin (1902), S. 286. Vgl. auch Boesch (1940). Diese Diskussion erweist sich jedoch als unnötig, worauf schon Friedrich Panzer verwiesen hat: "Zwischen 1320, 3 und 1319, 4 braucht man keinen Widerspruch zu finden. Ersteres kann meinen: 'Gerlind hatte es selbst auch gehört', indem die logische Beziehung der beiden Gedanken wie sonst nicht ausgedrückt ist; ein 'auch' fehlt ebenso 231, 4 und noch auffälliger 1316, 1. Sehr oft bleibt das adversative Verhältnis zweier Sätze unbezeichnet [...]." Panzer (1901), S. 112, Anm. 2. Vgl. auch Jellinek (1915), S. 461-462. Für eine Wiedergabe und Kommentierung dieser Diskussion vgl. Hoffmann (1967), S. 94, Anm. 13.

<sup>270</sup> Hoffmann (1961) sieht an dieser Stelle ein "blindes Motiv" (S. 95), bleibt doch die Warnung der Gerlint ohne Folgen. Im Gesamtkontext der 'Kudrun' dagegen fügt sich die Tatsache, daß Gerlint das *lachen* der Kudrun gleich mehrfach aufgreift und warnend hervorhebt, in den Kontext der das Werk durchziehenden *lach*-Motivik, kennzeichnet das *lachen* der Kudrun während ihrer Entführungsgeschichte doch stets ihren Widerstand gegen die bestehenden Ungerechtigkeiten, während das *lach*-Verhalten von Frauenfiguren, das der ersten Spielregel entspricht, vor und nach der Entführung Kudruns die höfischen Verhältnisse unterstützt und festigt. Siehe dazu auch Kap. 5.4.1.3.

auch in der Vergangenheit bewiesen hat. Auch die listige Täuschung der Feindin gehört durchaus in den Rahmen weiblichen höfischen Verhaltens.<sup>271</sup> Kudruns *lachen* aber steht im Kontrast zu ihrer vorherigen listigen Beherrschtheit und gefährdet sogar ihre Position, indem es die Feindin mißtrauisch werden läßt. Grundet sich das *lachen* auf der einen Seite auf den Triumph, den die *vrouwe* aufgrund der geglückten List empfinden muß, so ist es selbst weder vernünftig noch beherrscht. Als Akt der Aggressivität, der als triumphierende Demonstration der eigenen Stärke und als Herabsetzung der Feindin gewertet werden kann, zeigt sich hier eine Form des *lachens*, die eher mit männlichem Rollenverhalten in agonalen Situationen in Einklang zu bringen ist, im höfischen Bereich dagegen einen Verstoß gegen weibliche Verhaltensnormen bedeutet, die besagen, daß eine *vrouwe* ihr Gegenüber unter keinen Umständen verlachen darf- im Rahmen der vorliegenden Arbeit ein Verstoß gegen die fünfte Spielregel des *lachens*. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob es sich hier um eine Verhaltensform handelt, die aus dem Kontext der Heldenepik heraus verständlich gemacht werden kann. Während es sich bei den anderen Werken, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden, um höfische Romane handelt, treten bekanntlich in der 'Kudrun', die formale und inhaltliche Ähnlichkeiten mit dem 'Nibelungenlied' aufweist, Elemente der Heldenepik in Erscheinung.<sup>272</sup> Gerade in der Gegenüberstellung der beiden Frauenfiguren, die gegen Ende der Handlung konflikthaft zugespitzt wird und mit dem Tod der Feindin endet, findet sich helden-

---

<sup>271</sup> In verschiedenen Werken höfischer Epik erscheinen Frauenfiguren, die sich selbst oder Freunde und Verwandte durch eine List aus einer verzweifelten Situation retten. Bekannte Figuren sind beispielsweise Brangaene im 'Tristan' oder Lunete im 'Iwein'. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit fällt eine List der Enite im 'Erec' auf, die durch freundliches *lachen* einen Ritter zu täuschen vermag, der sie ihrem Mann rauben will (Er 3842). Das listige Verhalten all dieser Protagonistinnen wird in den Texten durchweg positiv dargestellt, Klugheit wird als schätzenswerte Eigenschaft einer *vrouwe* präsentiert.

<sup>272</sup> Vgl. dazu neben Hoffmann (1967) McConnell (1986).



episches Potential.<sup>273</sup> Möglicherweise ist der Begriff des Exorbitanten, den Klaus von See in die Diskussion heldenepischen Verhaltens eingeführt hat, hier hilfreich.<sup>274</sup> Von See, der sich gegen die Forschungsmeinung der Vorbildlichkeit des Protagonisten in der Heldenepik wendet, hält dagegen, daß sich hier Verhalten finde, das gegen die Regeln von Treue und Vertrauen verstoße.<sup>275</sup> Statt dessen handelten die Protagonisten häufig aus verletztem Ehrgefühl scheinbar entgegen aller Vernunft. "Gerade diese Tat wider alle Vorsicht und Vernunft, das Exorbitante, das sich dem Menschen im gewöhnlichen Leben verbietet, das scheint die Heldensage zu lieben. [...] Die Heldensage legitimiert die Angehörigen der Fürsten- und Kriegeraristokratie sozusagen zum außergewöhnlichen Handeln, sie respektiert und bewundert es, ohne es deshalb als vorbildlich und nachahmenswert hinstellen zu wollen [...]".<sup>276</sup> Handelt es sich also bei dem *lachen* der Kudrun um ein exorbitantes *lachen*? Dafür spricht, daß es in seiner Heftigkeit und Eruptivität den höfischen Verhaltensregeln der Beherrschtheit und Vernunft, für einen Moment auch dem der Kommunikationsfähigkeit entgegensteht. Die Situation, in der Kudrun sich befindet, bewegt sie zu diesem außergewöhnlichen, nicht nachahmenswerten Verhalten, zu einem *lachen*, das in Kontrast zu ihrem vorhergehenden beherrschten Verhalten steht. Dagegen spricht allerdings, daß es sich bei dem Verhalten, das von See als exorbitant bezeichnet, eher um Akte physischer Gewalt, so beispielsweise um die Tötung des Herrn oder die von Verwandten handelt.<sup>277</sup> Die Erklärung von Kudruns *lachen* unter diesen Gesichtspunkten erfordert also zumindest einen erweiterten Exorbitanzbegriff. Insbesondere die ältere Forschung hat Vorlagen für Kudruns

---

<sup>273</sup> Vgl. dazu Campbell (1978), der die Figur der Gerlint mit der der Kriemhilt im 'Nibelungenlied' vergleicht.

<sup>274</sup> Von See (1971).

<sup>275</sup> Vgl. ebd., S. 170-172.

<sup>276</sup> Ebd., S. 170-171.

<sup>277</sup> Ebd., S. 171.

*lachen* sowohl im König Rother<sup>278</sup> als auch in dem der Heldenepik gesehen. Aggressives Verlachen eines Feindes durch eine Frau findet sich in keinem der mhd. heldenepischen Texte,<sup>279</sup> allerdings in den altnordischen Liedern der Edda, so das Lachen Brynhilds im Brot af Sigurdarkvido und das der Gudrun in der Gudrunarhvot,<sup>280</sup> was ebenfalls für eine Erklärung von Kudruns *lachen* mit heldenepischen Verhaltensmustern spricht. Steht das *lachen* der Kudrun also als Form weiblichen Verhaltens in der mhd. höfischer Epik und Heldendichtung einzigartig dar, finden sich ähnliche Formen aggressiven weiblichen Gebarens vor allem im heldenepischen Bereich, was von Sees Begriff

---

<sup>278</sup> Vgl. dazu Frings (1961). Eine Prinzessin soll im 'König Rother' ebenfalls gegen ihren Willen verheiratet werden und *lacht*, als sie davon erfährt, daß ihre Rettung naht (vgl. 3875). Dieses *lachen*, das wie das der Kudrun im Kontrast zu ihrem vorangehenden trauernden und abweisenden Gebaren steht, macht Ymelot, den König von Babylon, mißtrauisch, so daß er - wie Gerlint in der 'Kudrun' - die Anwesenheit der Retter vermutet (3887-3898). Auch hier kann das *lachen* der *vrouwe* als Zeichen der freudigen Erleichterung und des Triumphes gegenüber ihren Feinden gedeutet werden. In der Darstellung der beiden Frauenfiguren zeigen sich jedoch auch entscheidende Unterschiede: Ist Kudruns *lachen* verursacht durch den Triumph der Überlistung Gerlints, die sie selbst aktiv herbeigeführt hat, so hat die Prinzessin selbst keinen aktiven Anteil an ihrer Errettung. Auch die Art und Weise dieses *lachsens* sticht bei der Prinzessin nicht in der Weise von den Normen weiblichen Verhaltens ab wie das der Kudrun, erfährt es doch im Text keine derartige Kommentierung. Im vorliegenden Kontext genügt auch ein leises Lächeln, um den babylonischen König mißtrauisch zu machen, befinden sich doch beide am gleichen Tisch. Zeigen sich also in der Situation der Frauenfiguren Parallelen, so ist die Darstellung des *lachsens* der Protagonistinnen doch so unterschiedlich, daß m.E. eine Entlehnung dieser Szene der 'Kudrun' aus dem 'König Rother' unwahrscheinlich ist. Vgl. in diesem Zusammenhang Kremer (1961), S. 70-71, aber auch Panzer (1901), S. 389, der eine Entlehnung annimmt. Auch sonst erscheinen in der höfischen Epik Situationen, die mit der der Kudrun vergleichbar, wenn auch nicht gleichzusetzen sind. So erfolgt ein Verlachen der überlisteten Feindin auch durch die Hofgesellschaft in Gottfrieds 'Tristan' (vgl. Go: Tr 8239, 8250), ein unbeherrschtes *lachen* der *vrouwe* in der mhd. Tristanfortsetzung Ulrichs von Türheim (Ul: Tr 403).

<sup>279</sup> Auch im 'Nibelungenlied', das am häufigsten mit der 'Kudrun' verglichen wurde, findet sich kein spottendes *lachen* von Frauenfiguren. In diesem Text erscheint das *lachen* einer *vrouwe* allein an einer Textstelle im Rahmen einer Begrüßungssituation. Vgl. dazu: Nl 1166, 4.

<sup>280</sup> Vgl. dazu Schillinger (1962), S. 171-203.

des Exorbitanten hier hilfreich erscheinen läßt.<sup>281</sup>

Es wird also deutlich, daß das zeitweilig unhöfisch erscheinende *lachen* der *vrouwe* auf eine Situation reagiert, die selbst aus dem Rahmen höfischer Normen herausfällt. Das *lachen* der Kudrun erhält so außergewöhnliche Betonung, weil es im Gegensatz zum erwarteten *lachen* der *vrouwe* steht, ist es doch gleichzusetzen mit dem Konfliktverhalten eines Mannes. Wird es im Rahmen des höfischen Kontextes als für eine *vrouwe* unpassendes Verhalten verurteilt, so wird es gleichzeitig als *lachen*, das aus einer Situation entspringt, die eher in den Kontext der Heldenepik gehört, verständlich gemacht.

### **5.3.5 Der Mann als *vrouwe* - *lachen* über Ulrich als Frau Venus**

Bei der bisherigen Untersuchung des dritten Grundmusters des *lachens* wurden solche Textstellen analysiert, die *lachen* in Verbindung mit Spott und Aggressivität behandeln. Das *lachen* von Frauenfiguren hebt dort Schwächen des Gegenübers hervor. Darüber hinaus, so haben die einleitenden Bemerkungen über die Komik deutlich gemacht,<sup>282</sup> kann Lachen in Verbindung mit Komik auch anerkennend-unterstützenden Charakter haben. Das freundlich-aner kennende *lachen* folgt auch im Rahmen des dritten Grundmusters der ersten Spielregel des *lachens*: Wenn das Gegenüber, dessen Verhalten höfischen Werten entspricht, sich absichtlich oder unabsichtlich komisch verhält, soll freundlich *gelacht* werden, damit höfische Kommunikation entsteht und besteht. Die folgenden Kapitel behandeln diesen freundlich- integrativen Aspekt des dritten Grundmusters des *lachens*.

---

<sup>281</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Kremer (1961): "In seiner Undurchdringlichkeit, rätselhaft selbst für Nahestehende, den Feinden furchtbar, mag man es zu den großen, überhöhenden Gesten der Heldendichtung rechnen." S. 71.

<sup>282</sup> Siehe dazu Kap. 2.3.

Vorangehende Kapitel<sup>283</sup> haben bereits gezeigt, daß *lachen* in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' in verschiedenen Kontexten eine Rolle spielt. Auch Ulrichs Verkleidung als Frau Venus erregt verschiedentlich das *lachen* der Hofgesellschaft, in der er sich bewegt. Ein Vergleich mit den anderen Textstellen, die im Rahmen des dritten Grundmusters analysiert wurden, macht jedoch deutlich, daß diese Belege verschiedene Besonderheiten aufweisen. Es handelt sich nicht, wie in den anderen Fällen, um das *lachen* einer einzelnen Frauenfigur, das diese in besonderer Weise kennzeichnet. Auch ist nicht eine Frau Auslöser des *lachens*, sondern ein Mann in Verkleidung einer Frau. Das *lachen* der Hofgesellschaft ist hier ein Leitmotiv, das das Auftreten der Frau Venus handlungsausgestaltend begleitet und immer dann genannt wird, wenn der Protagonist Ulrich in seiner Frauenrolle verstärkt Muster weiblichen Verhaltens zeigt.

Ogleich der 'Frauendienst' selbst keine explizite Begründung dafür gibt, warum Ulrich sich ausgerechnet als Frau verkleidet, um seiner Dame zu dienen, ist doch anzunehmen, daß die Verkleidung als Göttin Venus, die auch den stärksten Mann besiegen kann und somit eine gewaltige Macht darstellt, gerade im Kontext des 'Frauendienstes' eine besondere Ehrung der *vrouwe* bedeutet und gleichzeitig die besondere ritterliche Potenz des Mannes hervorheben soll, der ihr dient. Während die kämpferischen Qualitäten der Frau Venus, in denen sich die des verkleideten Mannes zeigen, auch positive Betonung finden, liegt in der Tatsache, daß ein Mann sich als Frau verkleidet und verschiedentlich weibliches Gebaren zeigt, auch komisches Potential, was im Text immer wieder hervorgehoben wird. In der Forschung ist bereits vielfach auf die Verkleidung des Protagonisten Ulrich vor dem Hintergrund des sog. *cross-dressing* und seiner Funktion speziell im Mittelalter eingegangen worden.<sup>284</sup> Verschiedene Arbeiten haben auch den Spielcharak-

---

<sup>283</sup> Siehe zum *lachen* in Ulrichs 'Frauendienst' die Kap. 4.2.3.2, 4.2.3.3, 5.1.4.1, 5.2.3, 5.3.5.

<sup>284</sup> Vgl. Bennowitz (1996). Feistner (1997). Weichselbaumer (1999). Moshövel (1999). Backes (2002).

ter dieser Verkleidung betont;<sup>285</sup> darüber hinaus wurde auf die Bedeutung des *lachens* der Hofgesellschaft eingegangen.<sup>286</sup> Eine Analyse der Belegstellen vor dem Hintergrund der Beobachtungen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit gemacht werden konnten, kann hier zu weitergehenden Ergebnissen in bezug auf das *lachen* der Hofgesellschaft im 'Frauendienst' führen. Insbesondere die Ausführungen zu *lachen* im Zusammenhang mit Komik sind hier hilfreich, darüber hinaus aber auch die Behandlung der Minnethematik und das damit im Zusammenhang stehende männliche bzw. weibliche Rollenverhalten, speziell die Spielregeln des *lachens*. Eine ergänzende Betrachtung weiterer Belege des Wortes *lachen* in der Episode der Venusfahrt ermöglicht es zudem, zusätzliche Ergebnisse zur Funktion des Wortes *lachen* im 'Frauendienst' zu erzielen.

Zunächst einmal stellt sich die Frage, was genau das *lachen* der Hofgesellschaft auslöst. Es tritt immer dann in Erscheinung, wenn Ulrich in der Verkleidung der Frau Venus sich so verhält, wie es sich für eine höfische Dame schickt. So wird das Gebaren der Frau Venus mehrfach als *blide* bezeichnet:<sup>287</sup> Sie trägt kostbare Kleider,<sup>288</sup> die ihrem Stand angemessen sind und die offenbar auch ihre körperliche Schönheit - sie hat prächtige, lange Zöpfe<sup>289</sup> - noch steigern sollen, macht beim Gang zur Kommunion kleine, sittsame Schritchen und verneigt sich beim

---

<sup>285</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang besonders die Arbeiten von Reiffenstein (1976) und Müller (1984) .

<sup>286</sup> Zum *lachen* in diesem Zusammenhang vgl. v.a. die Arbeiten von Reiffenstein (1976) und Müller (1984). Vgl. auch Witthöft (2004), S. 188-194 zu "verlachten und gestörten Formverstößen" im 'Frauendienst'.

<sup>287</sup> Die Beschreibung von Frau Venus als *blide* findet sich im Zusammenhang mit allen Stellen, an denen ihr damenhaftes Verhalten *lachen* auslöst. Vgl. Fd 536, 4-8, 600, 7-8, 933, 4-8, 945, 5-8.

<sup>288</sup> "[...] *ich het an minen lip geleit / vil wunneclichen vrowen chleit, [...]*" (Fd 600, 5-6).

<sup>289</sup> "*Zwen zöpfe brun, groz und lanc / ich fuorte, daz ir lenge swanc / vil vaste über den Gürtel min, / die muosten ouch mit perlin sin / bewunden meisterliche wol [...]*" (Fd 488, 1-5).

Grüßen höflich nach allen Seiten.<sup>290</sup> Es erscheint bemerkenswert, daß gerade bei dieser Demonstration scheinbar vorbildlichen weiblichen Verhaltens der Verkleidungscharakter besonders deutlich erkennbar wird und Ulrichs eigentliche männliche Identität immer wieder zutage tritt.<sup>291</sup> Dies wird darin deutlich, daß offensichtlich die weibliche Kleidung, aber auch das z.T. übertrieben wirkende weibliche Idealverhalten (vgl. Fd 945, 3-6) die männliche Identität nicht zu überdecken vermögen: "*daz ich es also blide an vie / und ouch in wibes chleidern gie / und also schoene zöpfe truoc - / des wart gelachet da genuoc.*" (Fd 933, 4-8). Die Komik, die die höfische Gesellschaft zum *lachen* bringt, liegt also darin, daß Ulrich, der sich als Frau verkleidet hat, dennoch in jedem Moment als Mann zu erkennen bleibt. Ein Mann mit dem Gebaren einer Frau stellt eine zweideutige Situation dar, die nur durch *lachen* positiv beantwortet werden kann.<sup>292</sup> Offenbar kann Ulrich sein Geschlecht nicht verleugnen, wenn er es auch scheinbar durch seine Verkleidung versucht.

Ist das *lachen* so eine Reaktion auf die 'mechanische Steifheit' des Körpers, der sich nicht in seine Rolle einfügen kann,<sup>293</sup> bedeutet es dennoch keine Sanktionierung unwillkürlich komischen Verhaltens. Es handelt sich hier um intentional herbeigeführte Komik, auf die das *lachen* der Hofgesellschaft anerkennend reagiert. Offensichtlich macht sich Ulrich seine Rolle als Frau in scherzhafter Weise als Mann nutzbar. Seine Männlichkeit wird vor allem darin offenbar, daß sein Interesse am weiblichen Geschlecht stets erkennbar bleibt.<sup>294</sup> Aus seiner neuen Situation als Frau ergeben sich für ihn Möglichkeiten, die er als

---

<sup>290</sup> "*min nigen und min umbeswanc / diu wurden da envollen lanc. / ich gie nach blider vrowen sit, / chum hende breit was da min trit.*" (Fd 945, 5-8).

<sup>291</sup> Darauf verweisen auch schon Bennewitz (1996), S. 232, Moshövel (1999), S. 353 und Weichselbaumer (1999), S. 334-335.

<sup>292</sup> Siehe in diesem Zusammenhang die Ausführungen Plessners zur Komik in Kap. 2.3.

<sup>293</sup> Siehe die Ausführungen Bergsons zur Komik in Kap. 2.3.

<sup>294</sup> Vgl. auch Moshövel (1999), S. 354.

Mann zu nutzen weiß, was verschiedentlich Anlaß für Momente sexueller Komik bietet. So ist die gesellschaftliche Barriere zwischen Mann und Frau für ihn aufgehoben: Im Gottesdienst darf er auf der Seite der Frauen stehen und mit seiner Nachbarin sogar den Friedenskuß tauschen, was schon Gelächter hervorruft, bevor es geschehen ist.<sup>295</sup> Sie erkennt zwar, als Ulrich den Schleier vor seinem Gesicht hebt, daß er ein Mann ist, spielt aber sein Spiel mit, was sie durch ein *lachen* zu erkennen gibt, das gleichzeitig anerkennend auf die Komik der Situation reagiert. Das *lachen* der *vrouwe* wirkt hier handlungserläuternd, indem es in einer potentiell konflikthafter Situation die Harmlosigkeit von Ulrichs Verhalten hervorhebt: "*Diu schoene lachen des began, / si spach: "Wi nu, ir sit ein man? / daz han ich kürzlich wol gesehen; / was danne? der kus sol doch geschehen"* (Fd 538, 1-4). Die Dame begründet ihre Handlungsweise damit, daß Ulrich ja immerhin Frauenkleider trüge. Er selbst genießt die Situation dagegen mehr, als es eine Frau getan hätte.<sup>296</sup> Eine scheinbare Durchbrechung der Geschlechterrollen bedeutet also in Wirklichkeit nur die umso stärkere Durchsetzung männlichen Verhaltens bei Ulrich.<sup>297</sup> Tatsächlich muß für den Minnediener die Wahrung seiner männlichen Identität notwendig erscheinen, bedeutet doch Minnedienst immer den Dienst des Mannes für die *vrouwe*. Eine Betonung der männlichen Identität in der weiblichen Verkleidung ist somit ein erneuter Beweis der männlichen Qualitäten Ulrichs. Gleichzeitig ist es, damit Ulrich die Treue zu seiner Minnedame wahrt, aber auch notwendig, daß er in seiner Rolle als Frau Venus verbleibt, wenn er die Dame im Gottesdienst küßt, und als solche geehrt wird. Die Dame macht ja auch selbst deutlich, daß sie Ulrich nur in seiner Rolle als Frau küßt (Fd 538, 5-8).

---

<sup>295</sup> "[...] *daz man daz pece sa dar truoc, / gelachet wart des da genuoc*" (Fd 536, 7-8).

<sup>296</sup> Vgl. Fd 539 und 540.

<sup>297</sup> Darauf haben vor allem die verschiedenen Beiträge der *cross-dressing*-Forschung wiederholt hingewiesen. Vgl. Feistner (1997). Moshövel (1999). Weichselbaumer (1999).

Es läßt sich festhalten, daß *lachen* im vorliegenden Fall also nicht eine Sanktionierung unpassenden Verhaltens bedeutet, sondern vielmehr als Reaktion auf intentional herbeigeführte Komik geradezu notwendig wird. Tatsächlich kann das Spiel mit der Verkleidung erst funktionieren, wenn es durch das *lachen* der Hofgesellschaft als solches anerkannt wird.<sup>298</sup> Hier zeigt sich erneut die Bedeutung freundlich-anererkennenden *lachens*, die in der ersten Spielregel des *lachens* deutlich wird: Das *lachen* der Hofgesellschaft ist positiv dargestellt, weil es sich um die Bestätigung komischen Verhaltens handelt, das nicht gegen sonstige Regeln höfischen Verhaltens verstößt. Das *lachen* wird zum Zeichen der Anerkennung Ulrichs, dessen Gebaren als spielerisch-scherzhaft zu werten ist. Es signalisiert, daß die Verkleidung Ulrichs durchschaut und der Scherz verstanden wird, und bedeutet gleichzeitig auch die Anerkennung des Spiels, die bis zur Gewährung gewisser sexueller Freiheiten geht.<sup>299</sup> Das anerkennende *lachen* verdeutlicht somit die Stabilität der Situation, in der Rollen anerkannt werden, und ist Zeichen der freudig-entspannten Stimmung bei Hofe.<sup>300</sup>

In besonderer Weise wird die Funktion dieses freundlich-anererkennenden *lachens* jedoch erst deutlich, wenn weitere Belege für das Wort *lachen* ergänzend herangezogen werden. So wird da, wo das anerkennende *lachen* entfällt und statt dessen eine andere Form des *lachens* in Erscheinung tritt, der Spielcharakter der Situation nicht anerkannt, was für den Minnedienstler latente Gefahren birgt. Das ist insbesondere dann

---

<sup>298</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Reiffenstein (1976).

<sup>299</sup> "Wie sehr der Spielcharakter bewußt gehalten ist, wird dort besonders offenkundig, wo Rollen als solche innerhalb der Geschichte durchschaut werden: "des wart gelachtet da genuoc" (933,8). Dies führt keineswegs zu einer das Spiel beendenden Entlarvung der Rolle (wie es wohl der Fall sein müßte, wenn das Rollenspiel auf Herstellung einer geschlossenen Illusion hin angelegt wäre); vielmehr spielen alle mit, die Lüftung der Maske wird zum Angelpunkt des lachenden Einverständnisses mit dem Spiel." Reiffenstein (1976), S. 108.

<sup>300</sup> Müller (1984) schreibt in diesem Zusammenhang: "Freude ist zugleich Bedingung und Ergebnis sozialer Anerkennung, setzt insofern Gelingen höfischer Gemeinschaft voraus. [...] Ausdruck des entlasteten Umgangs miteinander ist das Lachen." S. 48-49.



der Fall, wenn Frauen an Ulrich als Mann Interesse zeigen und seiner Rolle als Frau Venus nicht genügend Beachtung schenken. Die Venusfahrt zeigt ein Beispiel, das durch den parallelen Aufbau zu einer vorhergehenden Szene besonders auffällig ist (vgl. Fd 936-947): Hat Ulrich in seiner Verkleidung mehrfach die Gelegenheit genutzt, Frauen im Gottesdienst den Friedenskuß zu geben, wird ihm nun der Kuß durch eine *vrouwe* verweigert, die offensichtlich die weibliche Rolle Ulrichs nicht anerkennt: "*ir sült des paeces mich erlan / sit man iuch hat für einen man.*" (Fd 947, 7-8). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß dieselbe Dame Ulrich bereits zuvor während des Gottesdienstes alle Zeichen der Huld gegeben hat, die einem Mann von seiner Minnedame zustehen. Insbesondere ihr *lachen*, das hier nicht dem dritten, sondern dem ersten Grundmuster entspricht, also nicht durch Komik ausgelöst, sondern Zeichen freundlicher Anerkennung seiner Qualitäten als Mann ist, stellt eine Gefahr für ihn dar, weil dadurch die Treue zu seiner eigentlichen Minnedame kurzzeitig ins Wanken gerät: "*ir rosenvarwen roten munt, / do ich den gegen mir lachen sach / und er gegen mir so suoze sprach, / und waere min staete mir do niht chomen, / si hete die sinne mir benomen*" (Fd 937, 4-8). Das *lachen* der *vrouwe*, sonst - und insbesondere auch im zweiten Teil des 'Frauendienstes' - als Zeichen der Anerkennung des Minnedieners immer wieder gepriesen und erbeten, muß in diesem Fall als Gefährdung einer Minnebeziehung angesehen werden, die bereits besteht, und bedeutet somit eine Gefahr für den Minnenden, weil hier nicht Komik, sondern Minnebereitschaft den Auslöser des *lachens* darstellt.<sup>301</sup> Der Text spielt hier mit dem Gültigkeitsbereich der ersten Spielregel des *lachens*, die besagt, daß auf korrektes Verhalten eines Würdigen freundliches *lachen* zu erfolgen hat. Der im Rahmen des dritten Grund-

---

<sup>301</sup> Es zeigt sich hier eine ähnliche Problematik wie bei dem freundlich-verführerischen *lachen* der Isolde Weißhand, das bei Gottfried beschrieben wird. Dies *lachen* stellt ebenfalls einen Verstoß gegen die erste Spielregel im Rahmen des ersten Grundmusters dar. Siehe dazu Kap. 5.1.3.2.

musters gültigen ersten Spielregel, daß auf absichtlich komisches Verhalten mit anerkennendem *lachen* reagiert werden darf, stellt Ulrich einen Verstoß gegen diese Spielregel im Rahmen des ersten Grundmusters gegenüber, indem freundlich-anerkanntes *lachen* einer *vrouwe*, das als Zeichen ihrer Minnebereitschaft zu werten ist, an dieser Stelle einem bereits gebundenen Mann gilt.<sup>302</sup>

Das *lachen* der Hofgesellschaft stellt dagegen ein Zeichen der Anerkennung intentional herbeigeführter Komik dar. Es wird notwendig als Zeichen dafür, daß die Verkleidung Ulrichs anerkannt wird und der Spielcharakter der Situation Akzeptanz findet. Nur so ist es Ulrich möglich, in der Rolle einer Dame seiner *vrouwe* zu dienen, kann er doch auf diese Weise auch seine *triuwe* zu ihr wahren.

Gleichzeitig ermöglicht seine Verkleidung der Hofgesellschaft auch, ihre eigene *urbanitas* dadurch zu zeigen, daß sie das Spiel mitspielt und durch eigene Scherze noch weiterführt.<sup>303</sup> So begrüßt der Domvogt von Regensburg den Ritter Ulrich, der seine Venusfahrt beendet hat, und kommentiert mit scheinbarem Erstaunen seine Verwandlung von mächtiger Frau zu "gewöhnlichem" Mann.<sup>304</sup> Die Reaktion Ulrichs und der anderen Ritter wird folgendermaßen geschildert: "*Des lacht ich und maic ritter guot [...]*" (Fd 989, 1). Der erstaunte Kommentar des Domvogts zeigt, daß er auch im Nachhinein noch das Spiel um Frau Venus mitspielt, indem er scheinbar die Königin als genauso real existent betrachtet wie den Ritter. Er beweist dadurch Witz und Geist, weil er

---

<sup>302</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Nicht-*lachen* Ulrichs als Frau Venus, das dieser als Reaktion auf unerwünschte Geschenke unbekannter Damen zeigt, die offensichtlich ebenfalls am Dienst des Minneritters Interesse haben. Dieses *lachen* entspricht der dritten Spielregel. Siehe dazu bereits Kap. 5.2.3.

<sup>303</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen Müllers (1984) zur Funktion des Spiels im literarischen Rahmen des 'Fraudienstes'.

<sup>304</sup> "*Er sprach: "got wunder hat getan / an iu, daz ir nu sit ein man / und wart vor vier tagen ein wip. / daz ir sus wandelt iwer lip, / daz ist ein wunder endelich. / ir wart ein chüneginne rich, / nu sit ir als ein ander man, / wem habt ir iwer chünicriche lan?"* (Fd 989,1-8).

das Spiel an einer Stelle weiterspielt, wo es schon beendet schien. Das *lachen* ist hier die einzig angemessene Reaktion, was Ulrich auch durch einen Zusatz deutlich macht: Gelacht wird "*als man (nach) spaeher rede tuot*" (Fd 989, 2). Der Scherz des Vogtes wird somit durch das *lachen* als solcher erkennbar und anerkannt. Das gemeinsame *lachen* wirkt für die Gemeinschaft der Ritter stabilisierend, weil es zum einen Ausdruck höfischer Hochgestimmtheit ist, zum anderen als Beweis dafür, daß die Ritter die gleiche Weltgewandtheit besitzen, die der Vogt in seinem Scherz zum Ausdruck gebracht hat. Die höfischen Normen und Werte, die Basis für Ulrichs Spiel mit den Spielregeln männlichen und weiblichen Verhaltens sind, sind allen bekannt. Das *lachen* demonstriert auf diese Weise auch höfische Bildung und die Stabilität einer gemeinsamen Weltanschauung, die für die Existenz der höfischen Adelsgesellschaft unerlässlich ist.<sup>305</sup>

### 5.3.6 Das *lachen* der Herrscherinnen

In den Texten der mhd. Epik, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden, nehmen die meisten Frauenfiguren die Position einer Fürstin oder Königin ein, seltener aber werden sie in der Rolle einer Herrscherin gezeigt, die aktiv an politischen Entscheidungen beteiligt ist. Es zeigt sich eine vergleichsweise untypische Situation, die in gewisser Weise mit der des Protagonisten Ulrich vergleichbar ist: So wie Ulrich als Mann in der Rolle als Frau auftritt, erscheinen die Protagonistinnen in einer eher männlichen Rolle. Eine Untersuchung des *lachs* von Frauen als aktiv agierenden Herrscherinnen bedeutet daher nicht in erster Linie die Analyse spezifisch weiblichen Rollenverhaltens, sondern ihr *lachen* steht dem Idealverhalten eines männlichen Herrschers, seiner *hilaritas*, näher, *lachen* doch auch männliche Prota-

---

<sup>305</sup> Vgl. auch die ähnliche Bemerkung Heinrichs von Haßbach über Ulrichs Verkleidung als König Artus in Fd 1468-1469.

gonisten als Herrscher in vergleichbaren Situationen.<sup>306</sup>

Im folgenden soll das *lachen* dreier Herrscherinnenfiguren untersucht werden, das im Rahmen der hier untersuchten Texte dem dritten Grundmuster des *lachens* entspricht: Das der Belakane im 'Parzival' (Pz 46, 14), die über den Hof von Patelamunt herrscht, das der Königin Hilde in der 'Kudrun' (Ku 1612, 4), die nach dem Tod ihres Mannes am Hof in Matelane wichtige Entscheidungen fällt, und schließlich das der alten Königin Isolde im 'Tristan' (Go: Tr 8180), die aufgrund ihrer außerordentlichen Weisheit am Hof in Irland hohes Ansehen genießt. Das *lachen* der drei Frauenfiguren reagiert auf eine Bitte des Gegenübers, die diese gewähren oder verweigern können, worin sich ihre Machtposition als Herrscherin widerspiegelt. Es ist Zeichen der Freundlichkeit der Dame, die - unabhängig von Gewährung oder Verweigerung der Bitte - das würdige Gegenüber in seiner gesellschaftlichen Position anerkennt, und entspricht somit vollkommen den Spielregeln des *lachens*. In der Öffentlichkeit hat dieses Zeichen der Freundlichkeit und der Stabilität sozialer Beziehungen besondere Bedeutung, indem die von der Herrscherin in diesem Moment gezeigte Stimmung wichtige Signale setzt.<sup>307</sup>

Die Figuren der Hilde und der Belakane *lachen*, nachdem die ihnen dienenden Ritter in Kämpfen, deren Ausgang das Schicksal der Frauen wesentlich beeinflussen mußte, erfolgreich gewesen sind. In der 'Kudrun' erfolgt Hildes *lachen* im Rahmen der Schlußbeschreibung der allgemeinen Versöhnung, die auf die Rettung Kudruns folgt. Belakane *lacht* in ähnlicher Weise, als sie bei Versöhnungsverhandlungen nach der Schlacht vor Patelamunt, in der Gahmuret sie zur Frau gewonnen hat, einem Gefangenen die Freiheit schenkt. Da der Kontext der Freude in beiden Fällen betont wird, zeigen die Herrscherinnen in ihrem *lachen* angemessenes emotionales Gebaren. Zudem *lachen* auch weitere Prota-

---

<sup>306</sup> Vgl. beispielsweise das *lachen* Gahmurets in Pz 48, 6.

<sup>307</sup> Das *lachen* der Herrscherin kann in diesem Zusammenhang als demonstrativer Akt gewertet werden, der in der Öffentlichkeit stattfindet. Vgl. dazu Althoff (1997c), S. 256.

gonisten im jeweiligen Kontext, so Gahmuret, der nach der Befreiung Patelamunts ebenfalls *lacht* und scherzt (vgl. Pz 48, 6), aber auch Kudrun, die *lachend* und weinend vom elterlichen Hof Abschied nimmt, was ebenfalls als Zeichen der freudigen Erleichterung gewertet werden kann (vgl. Ku 1700, 2).<sup>308</sup>

In dieser Form des *lachs* findet sich Ähnlichkeit mit dem *lachen*, das als Erscheinungsform des ersten Grundmusters in Verbindung mit Weinen auftritt, da auch das *lachen* der Belakane und das der Hilde mit Plessner als "Siegesjubiläum über bezwungenen Schmerz" betrachtet werden können.<sup>309</sup> Im *lachen* der Herrscherinnen kommt jedoch nicht die emotionale Überwältigung zum Ausdruck, die in der Verbindung von *lachen* und Weinen auftritt. Statt dessen signalisiert *lachen* handlungsausgestaltend die Entspannung, die der Anspannung des Konfliktes folgt.

Das *lachen* der Herrscherinnen steht in Verbindung mit einer Bitte, die allerdings selbst nicht ernst genommen, sondern spielerisch-scherzhaft aufgefaßt werden kann. So reagiert Belakane *lachend* auf Gahmurets Bitte, einen Verwandten frei zu lassen,<sup>310</sup> während Hilde freundlich *lachend* die scherzhafte Bitte eines Gefolgsmannes ablehnt, ihm ein Lehen zu geben.<sup>311</sup> Erkennt die Herrscherin in ihrem *lachen* somit den Scherz ihres Gegenübers an, was der ersten Spielregel des *lachs* entspricht, kann sie gleichzeitig über ihr emotionales Gebaren der Hofgesellschaft die Entspanntheit der Situation vermitteln. In ihrem *lachen* spiegelt sich somit die Stabilität des neu gewonnenen Friedens, gleichzeitig hilft die freudige Stimmung, die die Herrscherin hierdurch demonstriert, auch dabei, den Frieden weiter zu festigen.

---

<sup>308</sup> Siehe dazu Kap. 5.1.5.1.

<sup>309</sup> Siehe zu Plessner Kap. 2.2.

<sup>310</sup> Vgl. Pz 46, 12-13: "*ine hâns von sippe decheinen rât / ine müeze in ledec machen.*" Vgl. die - m.E. treffende - Übersetzung von Knecht: "Da ich mit ihm verwandt bin, bleibt mir nichts anderes übrig, als ihn auszulösen."

<sup>311</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Anmerkung zu Str. 1612,4 mit Anm.

Auch das *lachen* der alten Königin Isolde reagiert auf eine Bitte: Tristan, der sich in der Verkleidung des Spielmannes Tantris am irischen Hof aufhält, bittet, nachdem er durch die Königin geheilt worden ist, darum, nach Hause zurückkehren zu dürfen, was diese ihm jedoch zunächst verweigert: "*Diu vrouwe lachete in an. / 'dîn smeichen' sprach si 'deist ein wiht, / ich engibe dir urloubes niht, / dune kumest niht hinnen zwâre / vor disem ganzen jâre*" (Go: Tr 8179-8184).

Die Möglichkeit, eine Bitte zu gewähren bzw. zu verweigern, weist auch hier auf die Macht der *vrouwe* als Herrscherin hin. In diesem Fall handelt es sich jedoch um einen anderen situativen Kontext als beim *lachen* der o.g. Herrscherinnenfiguren, steht doch das Moment eines überstandenen Konfliktes nicht im Vordergrund.<sup>312</sup> Hier ist *lachen* nicht die Reaktion auf einen Scherz, sondern macht deutlich, daß eine ernst gemeinte Bitte im Nachhinein als komisch betrachtet wird. Die Aussage der Königin und ihr *lachen* ergänzen sich: In ihrer Äußerung zeigt sie, daß sie die Handlungsweise Tristans durchschaut. Durch Freundlichkeit seinerseits will er die Königin dazu bewegen, ihm seinen Wunsch zu erfüllen, wodurch sie sich jedoch zunächst offenbar nicht beeinflussen läßt. In ihrer Reaktion auf Tristans Bitte demonstriert sie ihre Überlegenheit, die sie dadurch erkennen läßt, daß sie die dankbaren Äußerungen Tristans scherzhaft als "*smeichen*" (Go: Tr 8180) entlarvt, wodurch sie zu verstehen gibt, daß sie ihre Zweckgebundenheit durchschaut. Ihre Distanz zu der Situation, die scheinbar nur für Tristan von essentieller Bedeutung ist, läßt sie ihr als amüsan, als komisch erscheinen.

Ihr *lachen* ist jedoch keineswegs spöttisch oder böse, was schon in der Formulierung "*diu vrouwe lachete in an*" (Go: Tr 8179) deutlich wird. Vielmehr wird gerade in dem *lachen* die mögliche Schärfe, die in der Verweigerung einer Bitte liegt, gemildert. Das *lachen* der Königin

---

<sup>312</sup> In Wirklichkeit bittet Tristan jedoch um seine Heimkehr, weil er durch die Wiederherstellung seines Äußeren das Erkanntwerden fürchtet, das ihn, der den Bruder der Königin im Kampf getötet hat, das Leben kosten könnte. Vgl. Go: Tr 8142-8158.

wirkt also handlungserläuternd. Auch in diesem Fall ist es ein Zeichen der Freundlichkeit und der Anerkennung, liegt doch gerade in der Verweigerung der Bitte ein Moment der Wertschätzung. Tristan, der nach seiner Gesundung als Lehrer der jungen Isolde am irischen Hof tätig ist, erscheint dort offenbar unentbehrlich. Königin Isoldes scherzhafte Interpretation der Art und Weise, in der Tristan seine Bitte vorbringt, demonstriert die enge Bindung von Herrin und Gefolgsmann und die Wertschätzung der *lachenden vrouwe* für den, der das *lachen* auslöst.

Die Ablehnung des *urloubs* ist also ein Hulderweis seitens der Herrscherin, der wiederum eine adäquate Reaktion auf Tristans Höflichkeit und Dankbarkeit darstellt. Gleichzeitig weist die Tatsache, daß Isolde die Situation als amüsan bewertet und die ernst gemeinte Bitte in einer scherzhaften Wendung *lachend* ablehnen kann, erneut ihre Erfahrungheit in Angelegenheiten des Hofes hin, die schon zuvor im Text mehrfach betont wurde.<sup>313</sup> Ihr *lachen* bildet eine Art kommunikativer Metaebene, die voraussetzt, daß beide am Gespräch Beteiligten die gleichen Wertvorstellungen teilen, wodurch erst scherzhafte Kommunikation gerade in einem potentiell konflikthaften Bereich - dem der Gewährung einer Bitte - ermöglicht wird. Gerade in dieser Form vertraulichen Scherzens wird deutlich, wie sehr die Königin auf die Stabilität ihres Verhältnisses zu Tristan vertraut.

Die Bedeutung des *lachs* dieser Frauenfigur wird jedoch in ein anderes Licht gerückt, wenn ihr ein anderes *lachen* gegenübergestellt wird, nämlich das der Hofgesellschaft in Cornwall nach Tristans Rückkehr zu seinem Onkel Marke. Tristan berichtet von seinem Aufenthalt am irischen Hof und von seiner wundersamen Heilung durch die alte Königin Isolde, die eigentlich seine Todfeindin ist, worauf die Hofgesellschaft in Heiterkeit ausbricht: "*des nam s'ouch alle wunder / und be-*

---

<sup>313</sup> Auf die Weisheit der alten Königin Isolde wird in der Forschung verschiedentlich verwiesen, wobei aber meist die letztliche Überlegenheit Tristans übersehen wird. Vgl. z.B. Wade (1977). Mälzer (1998), S. 93. Vgl. aber auch Jupé (1976), S. 95.

*gunden hier under / vil schimpfen unde lachen / und michel lahter machen [...]*" (Go: Tr 8237-8240).<sup>314</sup> War das *lachen* der Königin Zeichen ihrer freundlichen Überlegenheit, was sie als kompetent in höfischen Belangen kennzeichnete, beweist das *lachen* der Hofgesellschaft, daß in Wirklichkeit nicht sie, sondern Tristan der Überlegene war. Obgleich Isolde meinte, die Situation durchschaut zu haben, gelang es eigentlich Tristan, sie im wichtigsten Punkt, dem seiner Identität, zu täuschen. Alle Ehrungen, die die Herrscherin Tristan am Hof zuteil werden ließ und zu denen auch das *lachen* gehört, müssen so im Nachhinein ihre Unwissenheit bestätigen, was einen Triumph für ihre Feinde bedeutet.

Das *lachen* der Hofgesellschaft ist Ausdruck freudigen Erstaunens und der Bewunderung gegenüber Tristan: "*si jâhen, sine gevrieschen nie / solhes wunders gemach*" (Go: Tr 8246-47).<sup>315</sup> Es entspringt auch dem Jubel darüber, daß Tristan heil zurückgekehrt ist<sup>316</sup> und daß so die Stabilität bei Hofe - Tristan ist zu diesem Zeitpunkt noch designierter Nachfolger Markes auf dem Thron - wiederhergestellt ist; es ist also Zeichen höfischer *vröude*<sup>317</sup> und nach Plessner ebenfalls "Siegesjubel über bezwungenen Schmerz".<sup>318</sup>

Gleichzeitig ist es aber auch mehr als das, nämlich ein Lachen über die überstandene Gefahr und somit ein Verlachen der alten Isolde, die für

---

<sup>314</sup> Insgesamt tritt das Wort *lachen* dreimal auf, zusätzlich noch in Vers 8250. Das mehrfache Auftauchen des Wortes *lachen* verleiht dem Akt auch in diesem Fall besondere Betonung.

<sup>315</sup> Das *lachen* der Hofgesellschaft ist zu vergleichen mit dem bewundernden *lachen* über Tristans höfisches Verhalten, das schon in der Jugendgeschichte Tristans in Erscheinung tritt. Erregen dort seine Fähigkeiten beim Zerlegen eines Hirsches die Bewunderung der Umstehenden, woraufhin Marke ihn zum Jägermeister macht, was wiederum jubelndes *lachen* der Hofgesellschaft zur Folge hat (Go: Tr 3371), nutzt er hier seine Kenntnisse der Spielregeln, um sich zu verstellen und auf diese Weise sein Ziel, seine Heilung, zu erreichen.

<sup>316</sup> Vgl. dazu Go: Tr 8226-31.

<sup>317</sup> Erst nach einiger Zeit wird die Situation bei Hofe durch den Neid auf Tristans bevorzugte Position wieder instabil werden. Go: Tr 8314-8327.

<sup>318</sup> Vgl. zu Plessner Kap. 2.2.



Markes Hofstaat komisch wirkt, weil sie sich der Situation unangemessen verhalten hat. Ist das *lachen* der Königin Isolde, das sich scheinbar an einen Vertrauten richtet, freundlich, drückt dagegen das der Hofgesellschaft Aggressivität und Spott aus: "Das Lachen korrigiert ein angesichts der Gefahr brüchig gewordenes Selbstverständnis. Das höhnische Verlachen eines Gegners entspringt dem stolzen Bewußtsein der Überlegenheit des Lachenden."<sup>319</sup> Das gemeinschaftliche *lachen* über einen Gegner stärkt zugleich auch das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gruppe, ermöglicht es doch eine Stabilität der gemeinsamen Wertvorstellungen in Abgrenzung gegen diesen. Es wird an dieser Stelle zum aggressiven *lachen* gegen eine Gefahr, zum Verlachen des Todes: Das Auslachen der überlisteten Feindin, von der eine tödliche Gefahr ausging, bedeutet eine Überwindung der Todesgefahr und eine soziale Vernichtung, eine "Tötung" dieser Feindin selbst.<sup>320</sup>

In dieser Verwendung des Wortes *lachen* tritt zum einen erneut die inhaltliche Spannbreite des dritten Grundmusters des *lachens* hervor, in dem, abhängig vom Verhältnis der Protagonisten zueinander, Freundschaft, aber auch Aggressivität zum Ausdruck kommen kann. Das *lachen* über Komik kann als Zeichen der Freundlichkeit die Stabilität sozialer Beziehungen, gleichzeitig aber auch die Abgrenzung einer Gruppe gegen einen gemeinsamen Feind unterstützen und verdeutlichen. Gleichzeitig tritt hier aber auch die Vielschichtigkeit der Figurenzeichnung Gottfrieds zutage: Demonstriert die alte Königin in ihrem *lachen* ihre Weisheit, das Durchschauen höfischer Spielregeln, was auf ihre Eignung als Herrscherin hinweist, verdeutlicht dagegen das *lachen* der Hofgesellschaft Markes, daß Tristan in der Lage ist, auch die weiseste Herrscherin zu täuschen und sie sich für seine Zwecke nutzbar zu

---

<sup>319</sup> Blaicher (1970), S. 510.

<sup>320</sup> "[...] dieses Lachen [hat] mit all seiner lebensbejahenden Positivität eine tödliche Rückseite. Indem es als psychophysiologische Eruption das durchbricht, was dem Leben vernichtend entgegensteht, sitzt ihm sozusagen der Schrecken des Todes noch im Nacken. [...] Wer durch Lachen tötet, lacht zugleich über das Tödliche, das er überwunden hat, und damit wird das Überwundene lächerlich." Haug (1996), S. 52-53.

machen.

Das *lachen* der Frauenfiguren in der Rolle der Herrscherin, das dem dritten Grundmuster zuzuordnen ist, entspricht der ersten Spielregel des *lachens*. Es weist starke inhaltliche Nähe zum ersten Grundmuster auf, da es Zeichen der Anerkennung und der Gunst ist und zur Stabilisierung sozialer Beziehungen beiträgt. Im Kontrast zum ersten Grundmuster tritt in diesem Fall jedoch das Element der Komik bzw. des Scherzes hinzu, da eine Aussage des Gesprächspartners, die als komisch anerkannt oder gedeutet wird, das *lachen* der *vrouwe* auslöst. Im *lachen* der Herrscherinnen spiegelt sich somit immer die freundlich-höfische Atmosphäre, die idealerweise bei Hof herrschen soll.<sup>321</sup> Das *lachen*, welches eine freundlich-entspannte Stimmung bei Hofe wiedergibt, wirkt stets stabilisierend, insbesondere nach einem überstandenen Konflikt.

### **5.3.7 Zusammenfassung - Zum dritten Grundmuster des *lachens* in den ausgewählten Texten der Epik**

Die Analyse der Texte hat ergeben, daß sich bei der Untersuchung des dritten Grundmusters des *lachens* die meisten Spielregeln des *lachens* greifen lassen: Hier treten neben der ersten Spielregel, die im Rahmen aller drei Grundmuster Gültigkeit hat, drei weitere Spielregeln auf. Es scheint so, als ob das *lachen*, das in Verbindung mit Komik steht, der stärksten Eingrenzung durch kommunikative Regeln bedürfe, da es nicht allein Ausdruck freundlicher Integration, sondern auch der Aggression sein kann, was diese Form des *lachens* zu einem potentiell gefährlichen Element der Kommunikation werden läßt. Ist schon das *lachen* über jemanden, der sich nicht korrekt verhält, insbesondere für weibliche Figuren nicht unproblematisch, besteht darüber hinaus im spöttischen *lachen* die Möglichkeit, die vom Gegenüber repräsentierten gültigen gesellschaftlichen Werte zu verlachen und somit zumindest

---

<sup>321</sup> Siehe dazu Kap. 2.4.2.

zeitweise fragwürdig erscheinen zu lassen. Eine Analyse der Texte zeigt, daß für das Verlachen des Gegenübers in einer Kommunikationssituation für männliche und weibliche Protagonisten unterschiedliche Regeln gelten. Im folgenden seien die Spielregeln des *lachens*, die in Verbindung mit dem dritten Grundmuster des *lachens* in Erscheinung treten, noch einmal zusammengefaßt:

Tritt *lachen* in Verbindung mit Komik in freundlich-integrierender Form auf, wird die Bedeutung der ersten Spielregel des *lachens* deutlich. Es ist Zeichen der Anerkennung des Gegenübers, dessen höfisches Scherzen mit einem *lachen* angemessen beantwortet wird.<sup>322</sup> Diese Regel gilt für beide Geschlechter.

Das aggressive *lachen* über jemanden in einem konflikthaften Kommunikationskontext wird dagegen abhängig davon beurteilt, ob es von einer männlichen oder einer weiblichen Figur ausgeht. So ist Frauen das Verlachen ihres Gegenübers grundsätzlich nicht erlaubt, was in der fünften Spielregel des *lachens* erfaßt ist. Das spöttische Verlachen des Gegners ist immer als problematische Verhaltensweise einer Dame dargestellt. Dies gilt nicht nur dann, wenn, wie im Fall der Orgeluse,<sup>323</sup> ein würdiges Gegenüber, das freundliches *lachen* der *vrouwe* verdient hätte, statt dessen durch ihr spöttisches *lachen* zu Unrecht bestraft wird, sondern auch, wenn der *vrouwe* tatsächlich Unrecht geschieht.<sup>324</sup> Eine Erklärung für diese Tatsache findet sich, wenn die Untersuchungsergebnisse, die für das erste Grundmuster des *lachens* gemacht wurden, vergleichend herangezogen werden: Es hat sich gezeigt, daß freundlich-entgegenkommendes *lachen*, das den Kommunikationspartner aufwertet, in Minnesang und Epik so häufig als weibliches Idealverhalten dargestellt, hervorgehoben, gefordert und gepriesen

---

<sup>322</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise das *lachen* über Ulrich in der Verkleidung der Frau Venus. Siehe dazu Kap. 5.3.5.

<sup>323</sup> Siehe zum *lachen* der Orgeluse Kap. 5.3.2.

<sup>324</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang das *lachen* der Isolde-Weißhand-Figuren und das der Kudrun. Siehe dazu die Kap. 5.3.3. und 5.3.4.

wird, daß es sich um die Form des *lachs* handelt, die mit der Figur der *vrouwe* am stärksten in Verbindung gebracht wird. Ein Verlachen des Gegenübers durch die *vrouwe* stellt dagegen eine Form der Aggression dar, die nicht nur im Gegensatz steht zu der Haltung freundlichen Entgegenkommens, sondern darüber hinaus einen direkten kommunikativen Angriff des Verlachten bedeutet, der über die bloße Kennzeichnung der Unrechtmäßigkeit der Situation hinausgeht, wie er sich im Nicht-*lachen* findet. Dies widerspricht offensichtlich den Vorstellungen positiven Verhaltens für die höfische Dame, das nicht aggressiv, sondern affirmativ zu wirken hat.

Im Gegensatz dazu ist das *lachen* männlicher Protagonisten über andere nicht negativ dargestellt. Die sechste Spielregel des *lachs*, die nur für männliche Protagonisten gilt, besagt, daß diesen das Verlachen ihrer Gegner im Kampf, aber auch das eines sich nicht korrekt verhaltenden Gegenübers, gestattet ist. Diese Tatsache wird erklärbar aus der Rolle, die männliche Protagonisten ausüben, die die höfische Gemeinschaft nicht nur durch freundschaftliches Gebaren gegenüber Gleichgesinnten stützen, sondern auch nach außen hin gegen Feinde verteidigen müssen. So ist das Verlachen von Fehlverhalten innerhalb der Hofgesellschaft ein legitimes Mittel der Bestrafung. Ein Beispiel dafür ist das *lachen* der Ritter über Raport von Valkenberc in Ulrichs 'Frauendienst', der wegen seines "übel zornic" (Fd, 1491, 5) Wesens bekannt ist. Als Ulrich mit seinem Gefolge bei der Artusfahrt auf diesen Ritter trifft, "vil maniger lachen des began / daz da ersmielte nie sin munt." (Fd 1493, 2-3). Im Nicht-*lachen* des Ritters, der nicht dazu in der Lage ist, im Angesicht höfischer Fröhlichkeit *vreude* zu zeigen, spiegelt sich seine fehlende *urbanitas*, was von den Rittern ihrerseits mit einem *lachen* sanktioniert wird. Darüber hinaus aber wird *lachen* des Ritters im Angesicht der Gefahr, das hier die eigene Furchtlosigkeit und Kampfbereitschaft ausdrückt, ebenso positiv bewertet wie das *Verlachen* des Feindes im Kampf. Innerhalb der Werke, in denen ein *lachen* über den Feind auftritt, treten allerdings unterschiedliche Ausprägungen von Aggressivität hervor: So reagiert Erec, der zuvor zwei ver-

schiedenen Gegnern freundlich *lachend* - also der ersten Spielregel des *lachs* entsprechend - Gnade erwiesen hat,<sup>325</sup> im Rahmen seiner letzten *aventiure* im Angesicht von Warnungen vor der bevorstehenden Gefahr drei Mal mit einem zuversichtlich *lachen*, das nicht nur seine ritterliche Tugend, sondern darüber hinaus seine tiefe Gläubigkeit deutlich macht.<sup>326</sup> In der 'Kudrun' dagegen wird *lachen* zwei Mal unmittelbar während des Kampfgeschehens genannt, wo es Zeichen des Triumphes über den Feind ist.<sup>327</sup> Auch diese vergleichsweise aggressive Form des *lachs*, die vor dem heldenepischen Hintergrund des Werkes erklärbar wird, entspricht positivem männlichen Rollenverhalten und verstößt nicht gegen die sechste Spielregel des *lachs*.

Es läßt sich also festhalten, daß die Bewertung des *Verlachs* eines Gegenübers abhängig ist vom Geschlecht desjenigen, der *lacht*: Der *vrouwe* ist das *Verlachen* einer anderen Figur nicht erlaubt, dem Mann dagegen ist es als legitimer Akt der Bestrafung gestattet. Dies begründet sich aus der unterschiedlichen Rolle, die männliche und weibliche Protagonisten in der höfischen Gesellschaft einnehmen: Ist die der *vrouwe* in erster Linie freundlich-affirmativ, so ist die des Mannes zusätzlich die desjenigen, der die eigene Gemeinschaft aktiv-aggressiv gegen Feinde verteidigen muß.

---

<sup>325</sup> Vgl. Er 4743 und 9367.

<sup>326</sup> Vgl. Er 8029, 8156 und 8442. Die dreifache Warnung, auf die dreimal mit einem *lachen* reagiert wird, dient der Steigerung der Spannung in dieser Situation. Gesteigert wird aber auch das ritterliche Ansehen Erecs: Sein *lachen* ist nicht das eines Toren, der nicht weiß, worauf er sich einläßt, sondern es zeigt sein Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten, aber auch in Gottes Ratschluß. Vgl. in diesem Zusammenhang Er 8044 und 8147.

<sup>327</sup> Vgl. Ku 360, 4 - hier *lacht* Fruote über den Gegner Wates, der sich gegen dessen übermäßige Kampfkraft kaum zur Wehr setzen kann - und Ku 1420 - hier *lacht* Hartmuot, der Ortwin im Kampf verwundet hat.

## 5.4 Zusammenfassung

### 5.4.1 Zur Funktion des *lachens* in den analysierten Einzelwerken der Epik

Bei der Untersuchung der epischen Texte wurden bisher die Grundmuster des *lachens* werkübergreifend untersucht. Hier erwies es sich verschiedentlich als sinnvoll, inhaltlich ähnliche Textstellen verschiedener Werke in einem Kapitel gemeinsam zu behandeln. Die Einordnung der Belegstellen in Grundmuster des *lachens* ermöglichte eine Analyse, die über das Einzelwerk hinausging. Auch die Spielregeln des *lachens* sind textübergreifend gültig.

Darüber hinaus muß jedoch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung von Interesse sein, welche Bedeutung und Funktion das *lachen* der Figuren im Kontext der jeweiligen Einzelwerke hat. Dabei geht es nicht allein um die Frage, wie häufig es jeweils erscheint, sondern auch darum, welche Bedeutung es beim Aufbau der Handlung hat und in welcher Weise es bei der Gestaltung des Textes wirkt, ob es beispielsweise besonders häufig als handlungserläuterndes oder figurenkennzeichnendes Element in Erscheinung tritt. Insbesondere aber ist im Rahmen der Spielregeln des *lachens* von Interesse, wie die einzelnen Texte die Problematik des *lachens* behandeln. Werden beispielsweise innerhalb eines Einzeltextes bestimmte Grundmuster und damit zusammenhängende Spielregeln des *lachens* besonders hervorgehoben? Läßt sich möglicherweise entlang der Chronologie der Texte eine Entwicklung der Spielregeln des *lachens* entdecken? Es wurde bereits darauf verwiesen, daß auch Althoff, der allgemeine Spielregeln höfischen Verhaltens nicht allein in historiographischen Quellen, sondern auch in literarischen Texten ausmacht, darauf verweist, daß diese Spielregeln in verschiedenster Weise nutzbar gemacht werden:<sup>303</sup> So können Protagonisten erstens gemäß den Regeln handeln, diese Regeln können aber zweitens auch durch die Autoren der Texte verfremdet, ironisiert

---

<sup>303</sup> Siehe dazu Kap. 3.1.

oder karikiert werden, was zum einen komische Wirkung haben, zum anderen aber auch auf textimmanente Gesellschaftskritik hinweisen kann. Drittens können innerhalb der Texte auch solche Situationen konstruiert werden, in denen die Befolgung der gängigen Regeln keine Lösung bietet, was zum einen zur Erhöhung der Spannung beiträgt, zum anderen die Grenzen der Regeln selbst aufzeigt. Viertens können Protagonisten von der Beachtung gültiger Regeln dispensiert werden, ohne daß dadurch Konsequenzen für sie deutlich würden.<sup>304</sup> Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung stellt sich die Frage, wie die Autoren der behandelten Texte mit den hier gültigen Spielregeln des *lachens* umgehen und wieweit die einzelnen Texte möglicherweise einen distanzierteren Umgang mit dem hervortretenden Regelwerk erkennen lassen. Neben einer textübergreifenden Analyse der Textstellen erscheint es daher notwendig, die einzelnen Werke als Teile der Diskussion der Spielregeln des *lachens* zu untersuchen.

Im folgenden wird daher zunächst die Bedeutung des *lachens* in den Einzeltexten näher untersucht; anschließend erfolgt eine Analyse der textübergreifenden Bedeutung des *lachens* als figurenkennzeichnendes, handlungsauslösendes, handlungsausgestaltendes und handlungserläuterndes Element. Eine text- und gattungsübergreifende Zusammenfassung der Bedeutung der Spielregeln des *lachens* erfolgt im Rahmen des Schlußresümees.

#### **5.4.1.1 Zum *lachen* der *vrouwe* im 'Parzival'**

Das Wort *lachen* tritt in Wolframs 'Parzival' insgesamt 41mal auf, wovon 27 Belege auf das *lachen* der *vrouwe* entfallen. Die meisten Belege des *lachens* der *vrouwe* finden sich im Rahmen des ersten Grundmusters (13), gefolgt vom zweiten (9 Belege) und dritten (5

---

<sup>304</sup> Vgl. dazu auch ebda.

Belege).<sup>305</sup> Das *lachen* der *vrouwe* ist im 'Parzival' insbesondere als figurenkennzeichnendes Element von Bedeutung, da verschiedene Protagonistinnen, vor allem Herzloyde, Jeschute, Cunneware und Orgeluse, durch ihr *lach*-Verhalten unverwechselbar werden. Im *lach*-Verhalten dieser Figuren spiegeln sich ihre Hauptmerkmale: die Treue und Hingabe der Herzloyde,<sup>306</sup> die Scham der Jeschute,<sup>307</sup> Cunnewares Fähigkeit zur Erkenntnis<sup>308</sup> und Orgeluses zeitweilige Unhöflichkeit, die sich in ihrem Spott äußert.<sup>309</sup> Mehrfach ist im 'Parzival' das *lachen* von Frauenfiguren, insbesondere das der Herzloyde, das der Jeschute und das *lachen* und Weinen der Verwandten,<sup>310</sup> als handlungsausgestaltendes Element verwendet: Das *lachen* dieser Frauenfiguren, das ungewöhnlich wirkt, hebt die Bedeutsamkeit des jeweiligen Handlungsmomentes hervor und unterstreicht die hier herrschende Emotionalität. Auch als handlungserläuterndes Element findet das *lachen* der *vrouwe* Verwendung, beziehen doch Jeschute und Orgeluse in einer potentiellen Minnesituation durch ihr *lach*-Verhalten in eindeutiger Weise Stellung, was wiederum Rückschlüsse auf ihre Qualitäten als *vrouwe* zuläßt: So wie Orgeluse durch ihr spöttisches *lachen* als zeitweilig unhöfische Dame gekennzeichnet ist, zeigt Jeschute durch ihr Nicht-*lachen* Treue zu ihrem Ehemann. Darüber hinaus ist auf das *lachen* der *vrouwe* als handlungsauslösendes Element zu verweisen, das in keinem der behandelten Werke von so großer Bedeutung ist wie im 'Parzival', wo es als *lachen* der Cunneware den ersten Handlungsteil wesentlich prägt. Allein durch ihr *lachen* wird Cunneware zur ersten Dienstherrin Parzivals, die ihm den Anlaß gibt, sich als Ritter zu be-

---

<sup>305</sup> Siehe zu einer detaillierten Auflistung der Belege aller behandelten Werke auch Anhang 2.3.

<sup>306</sup> Siehe zum *lachen* und Weinen der Herzloyde Kap. 5.1.5.2.

<sup>307</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der Jeschute Kap. 5.2.2.

<sup>308</sup> Siehe zum *lachen* der Cunneware Kap. 5.1.3.3.

<sup>309</sup> Siehe zum spöttischen *lachen* der Orgeluse Kap. 5.3.2.

<sup>310</sup> Siehe zum *lachen* und Weinen der Verwandten Kap. 5.1.5.1.



währen.

Wolframs 'Parzival' thematisiert das *lachen* der *vrouwe* insbesondere vor dem Hintergrund der *vrouwe* als Minne- bzw. Dienstherrin. Vor allem Cunneware und Orgeluse, aber auch Jeschute, deren Treue als Minneherrin durch ihren Ehemann zeitweilig in Frage gestellt wird, sind durch diese Rolle geprägt. Der Gedanke der Werthaftigkeit des *lachs* der *vrouwe* als Auszeichnung des Mannes ist hier ebenso Voraussetzung für das Verständnis der Szenen wie der der Würdigkeit des Mannes, dem dieses *lachen* gilt. Erst dadurch aber wird die Bedeutung der Würdigkeit beider Kommunikationspartner hervorgehoben, daß entweder die *lachende* Dame oder das Gegenüber, dem das *lachen* gilt, unwürdig ist oder zu sein scheint. Hier fehlt ein wichtiges Element funktionierender höfischer Interaktion: So scheint das *lachen* der Cunneware zunächst dem unwürdigsten Mann überhaupt zu gelten, während das der Orgeluse sie selbst zeitweilig als Negativfigur erscheinen läßt. Das Nicht-*lachen* der Jeschute kennzeichnet dagegen das unhöfische Verhalten ihrer männlichen Kommunikationspartner. Die Bedeutsamkeit der Spielregeln des *lachs* wird somit durch die Konstruktion problematischer Fälle hervorgehoben, die erst im Nachhinein ausgeglichen werden: Erst später erweist sich Parzival als der wahrhaft beste Ritter, gleicht Orgeluse ihr spöttisches Verhalten durch Trauer aus, kann Jeschutes Nicht-*lachen* durch Zeichen der Freude ersetzt werden. Gerade die Elemente, die zur Rehabilitation notwendig sind, belegen die Geltung der Spielregeln des *lachs* in Gänze, indem sie stets die Wichtigkeit des Verhaltens beider Kommunikationspartner hervorheben. In Wolframs 'Parzival' ist somit eine Diskussion der Spielregeln des *lachs* erkennbar, die das Werk in zentralen Passagen wesentlich prägt.

#### **5.4.1.2 Zum *lachen* der *vrouwe* in Gottfrieds 'Tristan'**

In Gottfrieds 'Tristan' tritt das Wort *lachen* insgesamt 31 mal, das der *vrouwe* 9mal auf. Mit 8 Belegen findet sich das *lachen* der *vrouwe* im

'Tristan' fast ausschließlich im Rahmen des ersten Grundmusters, so daß hier in erster Linie die in diesem Zusammenhang auftretenden Spielregeln thematisiert und problematisiert werden. Im zweiten Grundmuster ist das *lachen* der *vrouwe* nicht belegt, im dritten Grundmuster einmal.<sup>311</sup>

Im Rahmen der Textgestaltung wirkt das *lachen* der *vrouwe* häufig handlungsausgestaltend, insbesondere bei der Darstellung der Entwicklung von Minnebeziehungen, so der von Blanscheflur und Riwalin,<sup>312</sup> aber auch der zwischen Tristan und Isolde Weißhand.<sup>313</sup> In diesem Zusammenhang fällt auf, daß die Frauenfiguren mit ihrem *lachen* nicht auf männliches Werben reagieren, sondern daß die Kontaktaufnahme, die sich im *lachen* spiegelt, in erster Linie von der Frau ausgeht. So geben sowohl Blanscheflur als auch Isolde Weißhand aktive Bereitschaft zu erkennen, eine Minnebeziehung mit ihrem männlichen Gegenüber einzugehen. Insbesondere bei der Gestaltung der Figur der Isolde Weißhand ist es als figurenkennzeichnendes Mittel von Bedeutung.<sup>314</sup> Bemerkenswerterweise ist dagegen die Minnebeziehung Tristans mit Isolde von Irland nicht durch das *lachen* der Protagonisten geprägt. Statt dessen steht das demonstrative Trauern der Isolde von Irland, das sich in ihrem Nicht-*lachen* äußert, im Kontrast zum erotisch-verführerischen *lachen* der Isolde Weißhand, das zur Gefahr für Tristans *triuwe* wird. Schon in der kontrastiven Gegenüberstellung dieser beiden Minnebeziehungen zeigt sich die Problematik des *lachsens*, die in Gottfrieds 'Tristan' mehrfach eine Rolle spielt. Eine nähere Analyse des Textes macht deutlich, daß zwar auch hier die Spielregeln des *lachsens* gelten, die in allen anderen untersuchten Texten Gültigkeit haben, daß der 'Tristan' aber darüber hinaus verschiedentlich Probleme hervorhebt, die sich aus der Beschaffenheit des Phänomens *lachen*

---

<sup>311</sup> Siehe auch Anhang 2.3.

<sup>312</sup> Siehe zur Minnebeziehung von Riwalin und Blanscheflur Kap. 5.1.3.1.

<sup>313</sup> Siehe zur Beziehung zwischen Tristan und Isolde Weißhand Kap. 5.1.3.2.

<sup>314</sup> Siehe zur Entwicklung der Figur der Isolde Weißhand auch Kap. 5.3.3.

selbst ergeben und die auch durch die Spielregeln des *lachens* nicht aufgefangen werden können. Hier findet sich eine Form des Umgangs mit Spielregeln höfischen Verhaltens, die auch Althoff für die von ihm behandelte Texte ausmacht: Der Text konstruiert Situationen, in denen die Befolgung gängiger Regeln keine Lösung bietet.

Die Bedeutsamkeit des *lachens* für funktionierende höfische Kommunikation zeigt sich in Gottfrieds 'Tristan' vor allem außerhalb des Minnekontextes, insbesondere im Zusammenhang der Interaktion männlicher Protagonisten, so beispielsweise als Kennzeichnung der *hövescheit* des jungen Tristan bei dessen Aufenthalt an Markes Hof.<sup>315</sup> Das *lachen* spielt hier insbesondere als gemeinschaftsstiftendes Mittel eine Rolle. Im Laufe der Weiterentwicklung der Handlung treten dagegen verschiedentlich unlösbare Probleme auf, die im Kommunikationskontext des *lachens* erscheinen können. Ein Vergleich mit Wolframs 'Parzival' macht dies besonders deutlich: Dort wird die Gültigkeit der Spielregeln des *lachens* dadurch bestätigt, daß in defizitären Kommunikationssituationen, in denen ein Moment funktionierender höfischer Interaktion fehlt, dieses im Nachhinein hinzugefügt und somit die Intaktheit der sozialen Beziehungen hergestellt wird. So erweist sich beispielsweise der scheinbar unwürdige Parzival im Laufe der Handlung als der beste Ritter, dem allein das *lachen* der Cunneware gelten durfte. Die nachträgliche Rehabilitation ermöglicht hier ein gutes Ende der jeweiligen Situationen. Im Gegensatz dazu konstruiert Gottfrieds 'Tristan' verschiedentlich Situationen, die vordergründig einwandfrei erscheinen (etwa das Vertrauensverhältnis der alten Königin Isolde zum Spielmann Tantris oder das sich anbahnende Minneverhältnis zwischen Tristan

---

<sup>315</sup> Freundlich-entgegenkommendes *lachen*, das dem ersten Grundmuster zuzuordnen ist, wird hier sowohl zu einer der Eigenschaften, die den jungen Tristan als höfisch kennzeichnen (vgl. Go: Tr 3141, 3497), als auch zur angemessenen Reaktion auf seine Gegenwart (vgl. Go: Tr 2831, 3371). Nur in der Jugendgeschichte Tristans tritt *lachen* jedoch als solch normativ-vorbildliches Mittel der Kommunikation in Erscheinung, das hier handlungsausgestaltend die *vröude* der Hofgesellschaft zum Ausdruck bringt und die Stabilität der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse unterstützt.

und Isolde Weißhand), bei denen aber erst im Nachhinein bzw. bei genauerer Kenntnis der Verhältnisse deutlich wird, daß *lachen* hier nicht angemessen ist, weil Tristan nicht die adäquaten Voraussetzungen mitbringt, da er sich jeweils schon in einer anderen Bindung befindet, die eine weitere unmöglich macht.<sup>316</sup> Eine Rehabilitation erscheint in diesem Moment nicht mehr möglich.

Gottfrieds 'Tristan' greift hier zwei unterschiedliche problematische Aspekte des *lachsens* auf, die beide mit seiner Bedeutung als beziehungsstiftendes Element in Zusammenhang stehen: Zum einen verweist er auf die Verführungskraft weiblichen *lachsens*, das den Mann um den Verstand bringen kann. Schon in der Entwicklung der Minnebeziehung von Rivalin und Blanscheflur ausgeführt,<sup>317</sup> wird es erst in der Figur der Isolde Weißhand zum Problem, die wesentlich durch ihr *lachen* gekennzeichnet ist und Tristan, der bereits gebunden ist, für eine Minnebeziehung mit ihr gewinnen will. Tristan droht über die Gegenwart der verführerisch *lachenden vrouwe* seine eigentliche Minnebeziehung zu vergessen. Der Text faßt die Schwierigkeit der Situation in einer sentenzhaften Formulierung zusammen, was auch deshalb bemerkenswert erscheint, weil Sentenzen oder sentenzhafte Formulierungen in bezug auf das *lachen* im Rahmen der untersuchten epischen Texte fast gar nicht auftreten:<sup>318</sup> "*wan weizgot diu lust, diu den man / alle stunde und alle zît / lachende under ougen lît / diu blendet ougen unde sin, / diu ziuhet ie daz herze hin.*" (Go: Tr 19538 - 19362). Die Problematik, die in der Beziehung der beiden Protagonisten angelegt ist, wird hier als Aussage mit allgemeingültigem Anspruch formuliert, was auch auf

---

<sup>316</sup> Die Entwicklung des Protagonisten Tristan spiegelt sich bei Gottfried im Gebrauch des Wortes *lachen*, das hier als figurenkennzeichnendes Mittel eine Rolle spielt: Ist in der Jugendgeschichte des Protagonisten einzig freundlich-entgegenkommendes Verhalten als Reaktion auf sein Verhalten angemessen, so wird dieses im Verlauf der Handlung mehr und mehr problematisiert, was auch darauf hinweist, daß Tristan selbst nicht mehr uneingeschränkt als positive Figur zu sehen ist.

<sup>317</sup> Siehe dazu Kap. 5.1.3.1.

<sup>318</sup> Vgl. allein Fd 744, 6.

das Problemfeld hinweist, das insbesondere im *lachen* der *vrouwe* liegt: Die bindende Kraft dieses *lachs* ist so groß, daß sie eines vorsichtigen Umgangs bedarf. Ist dies im Rahmen der Spielregeln des *lachs* erfaßt, die darauf verweisen, daß freundliches *lachen* nur einem geeigneten Gegenüber gelten darf, so kommt im 'Tristan' der Aspekt der Unwissenheit der *lachenden vrouwe* hinzu, der die Gültigkeit der Spielregeln unterwandert.<sup>319</sup>

An diesem Punkt schließt die zweite Problematik an, die der Text im Zusammenhang mit dem Phänomen des *lachs* aufgreift. In zwei Fällen werden durch *lachen* Beziehungen aufgebaut oder bestätigt, die sich im Nachhinein als fehlerhaft erweisen, weil der durch das *lachen* Geehrte dies nicht wirklich verdient hat. In beiden Fällen wendet sich das freundliche *lachen*, das Vertrauen und Kommunikationsbereitschaft der *vrouwe* zum Ausdruck bringt, an Tristan, der sich durch sein Verhalten dieses *lachs* würdig erwiesen zu haben scheint. In Wirklichkeit aber befindet sich Tristan beide Male bereits in einer anderen Bindung, um die jedoch nur er weiß: Nicht der alten Königin, sondern Marke sieht er sich verpflichtet, und nicht Isolde Weißhand, sondern Isolde von Irland ist seine wahre Geliebte. Auch den Rezipienten ist diese Problematik bewußt, durch die ihnen auch die schwierige Situation der beiden *lachenden* Protagonistinnen auffallen muß, die letztlich durch das von ihnen gezeigte Vertrauen Leid und Enttäuschung erfahren werden. Tristan selbst hat durch sein Verhalten beiden Frauen Anlaß gegeben, ihm dieses Vertrauen zu schenken. Während aber die Überlistung der Feindin, die das Verhalten der alten Königin Isolde gegenüber bedeutet, im Text nicht negativ gewertet wird, sondern vielmehr Zeichen von Tristans Klugheit und Überlegenheit ist,<sup>320</sup> die er vor dem Beginn seiner Minnebeziehung zu Isolde mehrfach unter

---

<sup>319</sup> Eine ähnlich problematische Situation wird auch in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' angesprochen. Siehe dazu Kap. 4.2.3.3.

<sup>320</sup> Vgl. die Kommentierung seines Verhaltens auch durch die Hofgesellschaft (Go: Tr 8237-8247).

Beweis stellt, wird das Verhalten gegenüber Isolde Weißhand durchaus kritisch dargestellt (vgl. Go: Tr 19397-19412). Es bedeutet nicht nur den Treuebruch gegenüber der wahren Geliebten, sondern gleichzeitig den Betrug einer höfischen Dame, die ihn durch Zeichen der Minnebereitschaft geehrt hat. Zwar gelten hier ebenfalls die Spielregeln des *lachsens*, jedoch greift Gottfrieds 'Tristan' als einziges der Werke, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht wurden, einen problematischen Aspekt auf, der dem freundlichen *lachen* der *vrouwe* wie auch allen anderen Zeichen der Freundlichkeit inhärent ist und der auch in den Spielregeln des *lachsens* nicht aufgefangen werden kann: Im Vertrauen, das zum Aufbau einer wechselseitigen Bindung notwendig ist, liegt auch das Risiko der Beziehung. Wird vor allem im Kontext der Minnelyrik, aber auch in verschiedenen epischen Werken ein Ausbleiben des Vertrauens und des *lachsens* der *vrouwe* beklagt, so ist hier das *lachen* der *vrouwe* ein Anzeichen offensichtlich vorschnellen positiven Urteils, das es nicht als positive Verhaltensweise erscheinen lassen kann.

Es zeigt sich, daß in Gottfrieds 'Tristan' eine andere Diskussion des *lachsens* erscheint als in Wolframs 'Parzival', da dort problematische Aspekte des *lachsens* aufgezeigt werden, die nicht durch die Spielregeln des *lachsens* aufgefangen werden können. Gottfrieds 'Tristan' ist hierdurch das einzige der behandelten Werke, das Grenzen im Gültigkeitsbereich der Spielregeln des *lachsens* aufzeigt, wenn es sie selbst auch nicht anzweifelt.

#### **5.4.1.3 Zum *lachen* der *vrouwe* in der 'Kudrun'**

Die 'Kudrun' ist das einzige unter den hier untersuchten Werken, in dem mehr Belege für das dritte Grundmuster des *lachsens* nachweisbar sind als für das erste: Sind es im Rahmen des dritten Grundmusters 7, so findet sich für das erste Grundmusters des *lachsens* nur ein Beleg. Insgesamt wird *lachen* in der 'Kudrun' 17mal, in Verbindung mit Frauenfiguren 8mal genannt.

Bei einer näheren Untersuchung des Werkes lassen sich zwei Bereiche ausmachen, in denen das *lachen* von Frauen erscheint: Der Handlungsteil vor Kudruns Entführung, in dem *lachen* weiblicher Protagonisten eine relativ untergeordnete Rolle spielt, und der der Entführungs- und Leidensgeschichte Kudruns bis hin zu ihrer Befreiung, bei dem *lachen* häufiger auftritt und von großer Bedeutung ist. Wie in kaum einem der anderen behandelten Werke unterstreicht das *lachen* der Figuren die Entwicklung der Handlung, indem es auf die Intaktheit bzw. auf die Fehlerhaftigkeit der bestehenden sozialen Strukturen hinweist. Bei den Belegen weiblichen *lach*-Verhaltens, die vor Kudruns Entführung auftreten, entspricht das *lachen* höfischen Verhaltensnormen, was auf die Stabilität der bestehenden Verhältnisse hinweist. So findet sich das - handlungsausgestaltend wirkende - *lachen* der Hofgesellschaft bei einem Fest (vgl. Ku 53, 2), aber auch das freundliche, re-integrierende *lachen* der jungen Hilde über das unhöfische Verhalten Wates Frauen gegenüber (Ku 345,1), der selbst durch sein Nicht-*lachen* gekennzeichnet ist (vgl. Ku 334,4). Das *lachen* dieser *vrouwe* wirkt handlungserläuternd: Ist es zum einen Zeichen ihres Amusements, so trägt es gleichzeitig dazu bei, eine potentiell konflikthaft-anstößige Situation - die Einstellung Wates Frauen gegenüber könnte auch als Beleidigung aufgefaßt werden - zu entspannen und in den Bereich des Höfischen zurückzuholen. Im Kontext der eigentlichen Kudrunhandlung spielt dagegen *lachen* nicht in erster Linie als Zeichen höfischen Verhaltens, sondern immer wieder als Möglichkeit des Widerstandes gegen den Feind eine Rolle, dessen Forderungen höfischem Verhalten widersprechen. Erst mit dem glücklichen Ende der Entführung, der Befreiung Kudruns, kann emotionales Gebaren möglich werden, das wieder dem ersten Grundmuster entspricht. So findet sich hier *lachen* und Weinen Kudruns beim Abschied vom elterlichen Hof,<sup>321</sup> aber auch freundlich-anerkenndes *lachen* der Hilde über den Scherz eines Gefolgs-

---

<sup>321</sup> Siehe dazu Kap. 5.1.5.1.

mannes.<sup>322</sup>

Die Diskussion des Phänomens *lachen* wird also vor dem Hintergrund intakter bzw. fehlerhafter sozialer Strukturen geführt, da sich die Protagonistin während ihrer Entführung über längere Zeit in einem Umfeld befindet, das freundlich-entgegenkommendes *lachen* nicht zuläßt. Darin liegt eine Erklärung für die Dominanz des dritten Grundmusters des *lachens* in diesem Werk: In keinem der anderen behandelten Werke ist der soziale Hintergrund höfischen Daseins zeitweilig so gründlich zerrüttet wie in der 'Kudrun'. In diesem Zusammenhang ist zu berücksichtigen, daß dieses Werk in der Forschung nicht allein dem höfischen Roman zugerechnet wird, sondern darüber hinaus auch Merkmale der Heldenepik aufweist.<sup>323</sup> Das emotionale Gebaren der *vrouwen*, denen Unrecht getan wurde, insbesondere das *lachen* der Kudrun selbst,<sup>324</sup> kommentiert wiederholt die Problematik der Situation, in der sie sich befinden. Ist das *verlachen* eines Gegenübers im Rahmen der fünften Spielregel der *vrouwe* nicht gestattet, so ist es in einer Situation gerechtfertigt, die selbst die Verkehrung höfischer Werte darstellt. Es wirkt handlungserläuternd, indem es immer wieder eindeutig Auskunft gibt über die Haltung Kudruns und ihrer Anhängerinnen, die ihrem Feind auch in ihrem emotionalen Gebaren Widerstand leisten. Insbesondere das *lachen* Kudruns vor der Ankunft ihrer Verwandten wirkt darüber hinaus figurenkennzeichnend, steht es doch in mittelhochdeutscher Epik einmalig dar. Erst dieses übermäßige *lachen* Kudruns, das sich als Zeichen des Triumphes gegen die Feindin Gerlint richtet, fällt aus dem Rahmen höfischen weiblichen Verhaltens heraus, was im Text kritisch kommentiert wird. Der Begrifflichkeit Klaus von Sees folgend,<sup>325</sup> kann in diesem Zusammenhang von einem exorbitanten *lachen* gesprochen werden, einer emotionalen Äußerung, die abschre-

---

<sup>322</sup> Siehe zum *lachen* Hildes Kap. 5.3.6.

<sup>323</sup> Siehe dazu die in Kap. 5.3.4 genannte Literatur.

<sup>324</sup> Siehe zum *lachen* der Kudrun Kap. 5.3.4.

<sup>325</sup> Vgl. von See (1971), S. 170.



ckend wirkt, die Situation als solche aber unverwechselbar und 'denkmalhaft' erscheinen läßt.<sup>326</sup>

Die 'Kudrun' macht in besonders eindringlicher Weise deutlich, daß es eines funktionierenden höfischen Umfelds bedarf, um ein freundlich-entgegenkommendes *lachen* der *vrouwe* zu ermöglichen. Die Dominanz aggressiv-spöttischen *lachs* von *vrouwen* verdeutlicht, daß das soziale Umfeld, in dem sich diese befinden, die gesellschaftlichen Spielregeln der Freiwilligkeit und des wechselseitigen Einverständnisses mit sozialen Bindungen nicht beachtet, die für ein solches *lachen* notwendige Voraussetzung sind. Das heftig ausbrechende *lachen* Kudruns aber, in der eine emotionale Haltung erkennbar wird, die sich eher im Kontext der Heldenepik findet, steht in mhd. epischer Dichtung einmalig dar.

#### **5.4.1.4 Zum *lachen* in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst'**

Das Wort *lachen* tritt in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' mit insgesamt 35 Belegen auf, im Vergleich zu den anderen berücksichtigten Werken am häufigsten.<sup>327</sup> Das Werk behandelt in erster Linie das *lachen* der *vrouwe* im Rahmen des ersten Grundmusters, das hier mit 20 Belegen in Erscheinung tritt - bemerkenswert auch deshalb, weil das *lachen* männlicher Protagonisten allein im Rahmen des zweiten und dritten Grundmusters auftritt.<sup>328</sup>

Der Aufbau des 'Frauendienstes' ist wesentlich durch das Wort *lachen* geprägt. Es spielt hier in erster Linie in zwei Kontexten eine Rolle: Zum einen im ersten Handlungsteil als Reaktion auf die Verkleidung des Protagonisten Ulrich als Frau Venus, wo es handlungsausgestaltend

---

<sup>326</sup> Vgl. dazu von See (1971): "'Erziehungscharakter' kommt [...] der Heldensage wohl kaum zu, 'Denkmalscharakter' dagegen im hohen Maße." S. 172.

<sup>327</sup> Die Zahlen beziehen sich allein auf den epischen Text des Werkes. Zu den Belegen des Wortes *lachen* in den Minneliedern siehe Anhang 1.2.

<sup>328</sup> Zur genauen Aufführung aller Zahlen und Belege siehe die Anhänge 2.2. und 2.3.

die fröhliche Stimmung bei Hofe betont, aber auch handlungserläuternd die Funktion des *lachs* als Mittel zur Anerkennung des Spiels in den Vordergrund rückt (vgl. Fd 538, 1 und Fd 989, 1). Zum anderen ist es von großer Bedeutung bei der kontrastiven Gestaltung der beiden Minnebeziehungen des Protagonisten:<sup>329</sup> So schenkt Ulrichs erste *vrouwe* ihm nie ein freundliches *lachen*,<sup>330</sup> sondern bringt ihn statt dessen verschiedentlich in Situationen, in denen er wie ein Minnetor wirkt und deshalb unfreiwillig dem Lachen des Publikums des 'Frauendienstes', aber auch dem *lachen* der Hofgesellschaft im Text ausgesetzt wird (vgl. Fd 134, 1). Im Gegensatz dazu ist Ulrichs zweite Minnebeziehung vom freundlich-entgegenkommenden, vorbildlich erscheinenden *lachen* der *vrouwe* dominiert, das hier als wesentliches Merkmal der zweiten Minnedame figurenkennzeichnend und darüber hinaus als Teil des Frauenpreises handlungsausgestaltend wirkt.

Während in der 'Kudrun', wie sich gezeigt hat, *lachen* in erster Linie als Zeichen des Widerstandes die Zerstörung des höfischen sozialen Umfelds anzeigt, behandelt Ulrichs 'Frauendienst' *lachen* hauptsächlich im Kontext funktionierender höfischer Beziehungen als stabilisierenden Faktor. So wirkt das *lachen* über Frau Venus, das den Spielcharakter der Situation anerkennt, als Zeichen höfischer *vröude* gemeinschaftsstiftend und -stärkend, betont also die freundlich-integrative Seite des *lachs* in Verbindung mit Komik. Auch im freundlich-aner kennenden *lachen* von Ulrichs zweiter Minnedame steht der gemeinschaftsstiftende und -stärkende Aspekt des *lachs* im Vordergrund. Es hat die gleiche Funktion wie das idealisierte *lachen* der *vrouwe* im Minnesang: Als Zeichen ihrer Schönheit und Tugend, die sie als Minnedame geeignet erscheinen läßt, wird es zum unverzichtbaren Bestandteil einer Minnebeziehung, die bei dem Mann *vröude* hervorruft. Tatsächlich

---

<sup>329</sup> Darüber hinaus spielt es im *lachen* der *niftel* als Zeichen verwandtschaftlicher *triuwe* eine Rolle. Siehe dazu Kap. 5.1.4.1.

<sup>330</sup> Das einzige Zeichen der Freundlichkeit gibt die *vrouwe* in einem Einzelfall dem Boten Ulrichs. Vgl. Fd 1090, 5.

weist keines der anderen analysierten Werke bei der Behandlung des *lachs* der *vrouwe* so große inhaltliche Nähe zum Minnesang auf wie Ulrichs 'Frauendienst', was auch dadurch zu erklären ist, daß der Text die beiden Gattungen Minnesang und Epik eng miteinander verknüpft.<sup>331</sup> Die Kontrastierung der ersten Minnebeziehung, die mit einer Dienstaufkündigung Ulrichs endet, mit der zweiten Beziehung, die vom freundlichen *lachen* der *vrouwe* geprägt ist, zeigt einen ähnlichen Argumentationsgang wie die Lieder des späten Minnesangs, die auf die Notwendigkeit entgegenkommenden Verhaltens seitens der Minnedame für eine funktionierende Minnebeziehung verweisen.

Die Spielregeln des *lachs* werden in diesem Werk nicht in erster Linie unter problematischen kommunikativen Bedingungen diskutiert, sondern vielmehr als integraler Bestandteil funktionierender höfischer Beziehungen vorbildhaft dargestellt. Es unterscheidet sich dadurch von den anderen behandelten Werken, in denen die Problematik von *lach*-Verhalten unter bestimmten kommunikativen Umständen dargestellt wird. So wird, wie sich gezeigt hat, in Wolframs 'Parzival' problematisch erscheinendes Verhalten oder Fehlverhalten im Nachhinein rehabilitiert, während Gottfrieds 'Tristan' korrekt erscheinendes Verhalten im Nachhinein als fehlerhaft entlarvt. In Ulrichs 'Frauendienst' wird dagegen die potentielle Problematik von Kommunikationssituationen sogleich explizit betont und augenscheinlich gemacht. Als beispielsweise der Protagonist Ulrich, der bereits an seine Minnedame gebunden ist, von einer anderen *vrouwe* durch freundliches *lachen* geehrt wird - eine Situation, die Parallelen zu der von Tristan und Isolde Weißhand aufweist -, zeigt er sogleich seine *staete* und wendet sich von der entsprechenden Dame ab. Das Negativverhalten von Protagonisten wird also nicht rehabilitiert - so zeigt die erste Minnedame keine Reue über ihr Fehlverhalten -, sondern in Kontrast gesetzt zum positiven Verhalten anderer Protagonisten, beispielsweise dem der zweiten Minnedame

---

<sup>331</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.3.3.

me.<sup>332</sup> Die Diskussion der Spielregeln des *lachs* ist hier weniger komplex als in den anderen Werken, sondern wird vielmehr schematisch gehalten und verstärkt didaktisiert. Auf diese Weise hebt das Werk die wesentlichen Punkte des *lachs*, die dieses als Medium funktionierender höfischer Kommunikation und insbesondere intakter Minnebeziehungen geeignet erscheinen lassen, in besonders pointierter und gleichzeitig auch in besonders eindringlicher Weise hervor. Die Nähe des Werkes zum späten Minnesang, der die Thematik des *lachs* der *vrouwe* in gleicher Weise behandelt, läßt es vor allem als erweiterte normative Darstellung positiven weiblichen *lach*-Verhaltens erscheinen.

#### **5.4.1.5 Exkurs: Zum *lachen* der *vrouwe* in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauenbuch'**

Zusätzlich sei hier kurz auf ein weiteres Werk Ulrichs von Liechtenstein, das 'Frauenbuch', hingewiesen, auf das im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen wird, weil es nicht der höfischen Epik zuzurechnen ist, sondern in der Forschung allgemein zu den Vorgängern der Minnereden gezählt wird.<sup>333</sup> Auch hier spielt das Wort *lachen*, das innerhalb des 2134 Verse umfassenden Werkes 17 mal auftritt, und insbesondere das *lachen* der *vrouwe* eine wichtige Rolle. Dieses Werk ist im Rahmen einer *lach*-Diskussion von besonderer Bedeutung, weil Teile des dargestellten Streitgesprächs zwischen einem männlichen und einem weiblichen Mitglied der Hofgesellschaft

---

<sup>332</sup> Vgl. beispielsweise auch das Nicht-*lachen* des Vogtes von Treviso (Fd 491, 6-8), durch das dieser als unhöfisch gekennzeichnet ist und das im Kontrast steht zum scherzhaften Verhalten des Domvogtes von Regensburg, das seine höfischen Qualitäten unterstreicht (Fd 988, 1- 989,2).

<sup>333</sup> Vgl. Glier (1971). Darin: Ulrichs von Liechtenstein 'Frauenbuch'. S. 41-46. Ulrichs von Liechtenstein 'Frauenbuch' hat in der Forschung kaum Beachtung gefunden, was in den wenigen Arbeiten zu diesem Text immer wieder angemerkt wird. Vgl. beispielsweise Brüggel (1989). Behr (1988). Hofmeister (1988).

als erweiterte Diskussion über weibliches *lach*-Verhalten gelesen werden können, in dem sich die Problematik der Beziehungen zwischen den Geschlechtern und letztlich die allgemeine Problematik einer Adelsgesellschaft spiegelt, in der es an höfischer *vreude* fehlt. Die Thematik, die am Ende des 'Frauendienstes' zur Sprache kommt, wird somit auch hier aufgegriffen, wobei dem *lachen* der *vrouwe* die gleiche stabilisierende Wirkung zugeschrieben wird wie dort.

Das Werk diskutiert die Problematik würdigen Verhaltens beider Partner, durch die eine Minnebeziehung erst entstehen und funktionieren kann. Letztlich geht es um die Frage, ob sich die *vrouwe* unter den gegebenen gesellschaftlichen Umständen schuldig mache, wenn sie ein *lachen* verweigere, das nach der Kategorisierung der vorliegenden Arbeit dem ersten Grundmuster entspricht. Der Text bietet in ungewöhnlich ausführlicher Weise eine Diskussion des Nicht-*lachs* der *vrouwe* vor dem Hintergrund der ersten und der dritten Spielregel des *lachs*: Ist das Nicht-*lachen* der *vrouwe* ein Verstoß gegen die erste Spielregel des *lachs*, wenn sich der Mann korrekt verhält, so entspricht es der dritten Spielregel, wenn der Mann Fehlverhalten zeigt. Hält der männliche Sprecher des 'Frauenbuches' der *vrouwe* vor, ihrer Aufgabe als Freudestifterin durch mangelndes freudiges Gebaren und letztlich auch durch die Verweigerung freundlichen *lachs* nicht nachzukommen,<sup>334</sup> so erwidert diese, daß ihr das Verhalten der Männer zu freundlichem Verhalten auch keinen Anlaß gebe.<sup>335</sup> Vielmehr mache sie sich schuldig, wenn sie fröhliches *lachen* in einer Situation zeige, in der es nicht angemessen sei, weil der Mann ihm keine Beachtung

---

<sup>334</sup> "' [...] / die wile ir gen uns in hazze lebt / und uns antwurt ouch nicht gebt, / noch grüezzet wol, noch lachet an, / von wiu solten wir dan freude han?' ( Fb 145-148).

<sup>335</sup> "'Guot herre min, warumbe sol / ein frawe, die man nu (grüeze) wol, / mit spilnden ougen lachen an? / mit welhen dingen (dient) man, / daz si die frawen grüezen, / den gruoze mit lachen süezen? / mir ist gesaget, daz e die man / die frawen gütlichen lachten an, / daz si wurden als hochgemuot, / daz si den lip und ouch daz guot / zerten durch uns williklich / und von uns wurden muotes rich / und waren der tat unverzaget, / da mit man frawen gruoze bejaget. '" ( Fb 151-164).

schenke,<sup>336</sup> oder wenn sie ihr *lachen* als Zeichen der Freundlichkeit gar einem Falschen schenke,<sup>337</sup> weshalb sie schon um ihres Ansehens willen freundliches *lachen* vermeiden müsse: "*welchez wip gern ere welle han, / diu sol iuch nicht vil lachen an [...]*" (Fb 205-206). Letztlich einigt man sich darauf, daß die *vrouwe*, die sich grundsätzlich zum *lachen* bereit zeige,<sup>338</sup> also das Potential einer höfischen Freundens-tifterin besitze, dazu verpflichtet sei, demjenigen durch freundliches *lachen* Beachtung zu schenken, der sich durch sein ritterliches Verhalten darum verdient gemacht habe.<sup>339</sup>

Was schon bei der Behandlung des *lachens* der *vrouwe* in den hier untersuchten mhd. lyrischen und epischen Texten deutlich wurde, ist auch in Ulrichs 'Frauenbuch' argumentativ dargestellt: In einer rezi-proken Minnebeziehung werden beide Partner durch den Austausch von Minne und Dienst wechselseitig aufgewertet. Das *lachen* der *vrouwe* hat dann die Funktion eines kommunikativen Signals, das die Stabi-lität der Beziehungen und die Gleichheit der Wertvorstellungen an-

---

<sup>336</sup> In diesem Zusammenhang beklagt die Sprecherin sehr anschaulich die Jagdleidenschaft, die den Mann dazu bringe, seinen Mund nur noch zum Blasen des Horns einzusetzen, statt mit ihm die *vrouwe* zu küssen, und schildert außerdem die Spiel- und Trinkgelage der Männer, die sie die zu Hause wartende Ehefrau vergessen lasse: "*da sint si schoen, da sint si fro, / da sint si tump, da sint si karc, / da sint si snell, da sint si starc, / [...] / si lachent unde springent, / si tanzen unde singent, / si sint schoen als Absolon / und sterker danne Sampson. / si wellent alle höfisch sin*" (Fb 500-513). Kämen sie nach Hause, so dächten sie nur noch an eines: Schlafen (vgl. Fb 446-452). "*wem sol si guote lachen, / wem sol si freude machen? / sit ir man lebt mit ir also, / mit wem sol si wesen fro?*" (Fb 459-462).

<sup>337</sup> "*warumb solt man iuch lachen an? / ez diucht iuch lihte missetan. / ob iuch ein frawe gruozte, / den gruoz mit lachen suozte, / ir daecht also: 'si ist mir holt. / ja, herre, wie han ich daz versolt, / daz si mich als gütlich an sicht, / sit ich ir han gedienet nicht? / si mag wol sin ein gaehez wip, / sit ir so wol behagt min lip / und si so gütlich tuot gen mir, / si hat gegen mir licht minne gir.*" (Fb 183-194).

<sup>338</sup> "*wolt got, gesaech ich noch die man, / die frawen gerne erten / und in ir freude merten! / die selben seligen man / wolte ich gerne lachen an*" (Fb 1460-1464).

<sup>339</sup> "*in sol maniger liechter ougen schin / mit lachen willekomen heizen sin, / in sol ouch vil manic roter munt / grüezen uz des herzen grunt.*" (Fb 1505-1508).

zeigt. Umgekehrt macht das Fehlen des *lachens* der *vrouwe* deutlich, daß die Beziehungen gestört sind: Entweder ist die *vrouwe* durch mangelnde Fähigkeit zum *lachen* als Minnedame nicht geeignet oder die gesellschaftlichen Umstände lassen ein *lachen* der *vrouwe* nicht zu. Es erscheint bemerkenswert, daß auch in diesem Text weibliches *lach-*Verhalten in solch detaillierter Weise diskutiert wird, läßt sich aufgrund seiner Gesprächsform doch ein verstärkter Einfluß auf das höfische Publikum vermuten, das ihn rezipierte und möglicherweise auch selbst diskutierte.<sup>340</sup> Mit dem 'Frauendienst' und dem 'Frauenbuch' Ulrichs von Liechtenstein ist die mhd. höfische Diskussion des *lachens* der *vrouwe* in besonders eindrucksvoller Form erhalten.

#### **5.4.1.6 Resümee - Zur Bedeutung des *lachens* in den behandelten Einzeltexten**

Die Betrachtung der Einzeltexte hat ergeben, daß die Verkomplizierung einer *lach*-Diskussion oder gar die Neuerstellung von Spielregeln des *lachens* entlang der Chronologie der ausgewählten Texte nicht nachzuweisen ist. So werden die Spielregeln des *lachens* nicht in früher entstandenen Texten erstmalig eingeführt, um in späteren Texten komplexer diskutiert zu werden. Vielmehr tritt *lachen* schon in frühen Werken in relativ komplexen Kommunikationssituationen auf,<sup>341</sup> die eine recht detaillierte Kenntnis der Spielregeln des *lachens* schon zu diesem Zeitpunkt voraussetzen. Die Spielregeln des *lachens* sind somit eine Grundlage für die Bewertung des *lachens* der Protagonisten aller analysierten Texte. Diese Basis entwickelt sich in der mhd. höfischen Epik nicht erst, sondern ist bereits vorhanden.<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> Die komisch-ironischen Elemente im 'Frauenbuch', auf die Brüggens (1989), S. 96, hinweist, stehen m.E. der Möglichkeit einer solchen Diskussion nicht im Wege.

<sup>341</sup> Vgl. z.B. das listige *lachen* der Enite im 'Erec': Er 3842.

<sup>342</sup> Auch in afr Epik und Lyrik wird verschiedentlich das *lachen* der Dame thematisiert. Auf die Bedeutung des *lachens* der *Ysolt as Blanches Mains* in Thomas' 'Tristan' und des

Es läßt sich jedoch feststellen, daß die verschiedenen Werke jeweils unterschiedliche Aspekte der *lach*-Diskussion hervorheben. Statt einer wachsenden Ausdifferenzierung zeigt sich bei einer chronologischen Betrachtung der Werke eine zunehmende Pointierung und gleichzeitige Didaktisierung in der Diskussion insbesondere weiblichen *lachsens*, wird doch gerade in Ulrichs 'Frauendienst' verstärkt auf die Wichtigkeit des freundlichen *lachsens* der *vrouwe* für das Entstehen und Bestehen von Minnebeziehungen eingegangen.

Indem die einzelnen behandelten Werke jeweils verschiedene Aspekte der Spielregeln des *lachsens* diskutieren, machen sie sich diese auch bei der Gestaltung der Handlung, der Figurendarstellung und der allgemeinen Diskussion der im Text behandelten Problematik höfischer Werte (*minne*, *êre* oder *hövescheit*) zunutze. *Lachen*, das potentiell in unterschiedlichsten Kommunikationssituationen auftreten kann, macht einen zentralen Punkt höfischer Ethikdiskussion dar, stellt es doch, wie bereits deutlich wurde, einen Knotenpunkt emotionalen Gebarens dar.

Während Gerd Althoff jedoch für die von ihm betrachteten Spielregeln des Verhaltens feststellen kann, daß diese in den von ihm analysierten Texten auch ironisiert oder zeitweise ungültig werden,<sup>343</sup> läßt sich das

---

*lachsens* der *pucele* in Chrétiens Percevalroman, die als Vorgänger der Isolde-Weißhand-Figur in den Tristan-Fortsetzungen (siehe Kap. 5.3.3) bzw. der Cunneware (siehe Kap. 5.1.3.3) gesehen werden können, wurde bereits verwiesen. Darüber hinaus finden sich vereinzelte Darstellungen weiblichen *lachsens* aber auch in Werken der Liebeslyrik, besonders ausgeprägt beispielsweise bei Bernhard de Ventadorn (vgl. für eine Aufführung der Belege das Glossar bei Appel (1915)) oder bei Giraut de Bornelh (vgl. das Glossar bei Kolsen (1910)), allerdings nicht so zahlreich wie beispielsweise bei Gottfried von Neifen oder Ulrich von Liechtenstein (siehe dazu Anhang 1.2). Die Belege der afr Dichter lassen die Gültigkeit verschiedener Spielregeln, insbesondere der ersten Spielregel des *lachsens* erkennen, wie sie in den späteren mhd. Texten hervortritt, so daß hier eine gedankliche Beeinflussung zu vermuten ist, die ja beispielsweise bei Ulrich von Liechtenstein auch in den *Vidas* und *Razos* der Troubadours vermutet wird (vgl. Touber (1988)). Das Werk Bernhards von Ventadorn etwa, dessen Lieder neben dem *Lachen* der Dame auch das freudige *Lachen* des Werbenden hervorheben, markiert bereits die Bedeutung der ersten Spielregel des *lachsens*.

<sup>343</sup> Siehe Kap. 2.4.3.



für die Spielregeln des *lachens* nicht feststellen. In den meisten der behandelten Texte tritt die uneingeschränkte Gültigkeit der Spielregeln hervor: Protagonisten handeln gemäß den Spielregeln des *lachens*; tun sie dies nicht, so wird ihr Fehlverhalten kritisch hervorgehoben. Die einzige Ausnahme bildet hier Gottfrieds 'Tristan', in dem zwar die Gültigkeit der Spielregeln des *lachens* nicht angezweifelt wird, aber doch ihre Grenzen ausgelotet werden. In keinem Fall jedoch verstößt ein Protagonist gegen die Spielregeln des *lachens*, ohne daß die Konsequenzen dieses Verhaltens kritisch angemerkt würden. Offensichtlich ist das *lachen* der Protagonisten ein so bedeutungsvolles und zudem potentiell gefährliches Element der Kommunikation, daß es nicht unkommentiert gegen die hier gültigen Spielregeln verstoßen darf, da es sich, wie deutlich wurde, auch gegen grundlegende höfische Wertvorstellungen wenden kann.

#### **5.4.2 Zur textübergreifenden Funktion des *lachens* der *vrouwe* bei der Textgestaltung**

Es ist bereits deutlich geworden, daß das *lachen* der Figuren in den analysierten Texten in verschiedener Weise bei der Textgestaltung wirksam sein kann: Es kann handlungserläuternd, handlungsausgestaltend, handlungsauslösend und figurenkennzeichnend wirken, wobei die verschiedenen Funktionen auch gleichzeitig auftreten und sich ergänzen. Im Rahmen der Analyse der epischen Werke ist auch textübergreifend von Interesse, welche Funktion des *lachens* besonders häufig in Erscheinung tritt. Darüber hinaus ist zu fragen, im Rahmen welches Grundmusters welche Funktion des *lachens* besonders häufig auftritt. Die Beantwortung dieser Fragen läßt auch Rückschlüsse zu über die Diskussion des *lachens* in den ausgewählten epischen Texten. Handlungsausgestaltend wirkt das *lachen* von Figuren, wie bereits deutlich wurde, wenn es die schon vorhandene Stimmungslage einer Einzelfigur oder mehrerer Figuren unterstreicht. Dies ist mit 79 Belegen die am häufigsten auftretende Funktion des *lachens* im Rahmen der

epischen Texte. Obwohl alle drei Grundmuster des *lachs* handlungsausgestaltend wirken können, konzentriert sich diese Funktion vor allem auf das erste (45 Belege) und das dritte Grundmuster (28 Belege), wobei auch im Rahmen des dritten Grundmusters der freundlich-integrative Aspekt des *lachs* über Komik dominiert. Besonders dominant findet sich diese Funktion in der Darstellung des *lachs* von Ulrichs zweiter *vrouwe* im 'Frauendienst',<sup>344</sup> im *lachen* über Ulrich als Frau Venus im selben Werk,<sup>345</sup> im *lachen*, das bei der Entwicklung der Minnebeziehung von Riwalin und Blanscheflur in Gottfrieds 'Tristan' eine Rolle spielt<sup>346</sup> und im *lachen* der Isolde Weißhand, ebenfalls in diesem Werk.<sup>347</sup> Das handlungsausgestaltende *lachen*, das sich im Zusammenhang mit Frauenfiguren findet, dient in vielen Fällen dazu, Situationen höfischer Fröhlichkeit oder aber funktionierender Minne - häufig in vorbildhafter Weise - zu schildern.<sup>348</sup> Insbesondere Frauenfiguren kommentieren hierdurch die bestehende Stimmungslage und nehmen selbst bestätigend dazu Stellung.

Handlungserläuternd wirkt *lachen* hingegen, wie deutlich geworden ist, wenn die Bedeutung einer Kommunikationssituation erst durch *lachen* geklärt wird, wenn also beispielsweise durch das freundlich-integrierende *lachen* eines Protagonisten eine potentiell konflikthafte Situation

---

<sup>344</sup> Vgl. Fd 1645, 1-2, 1645, 3-8, 1646, 1-8, 1647, 1-8, 1648, 5-8, 1733, 1-8. Alle Belege können dem ersten Grundmuster des *lachs* zugeordnet werden.

<sup>345</sup> Vgl. Fd 536, 5-8, 537, 8 - 538, 8, 600, 7-8, 933, 2-8, 945, 1-8, 988, 1- 989, 2. Alle Belege können dem dritten Grundmuster des *lachs* zugeordnet werden.

<sup>346</sup> Vgl. Go: Tr 562 - 563, 569 - 575, 921 - 931. Alle Belege finden sich im Rahmen des ersten Grundmusters.

<sup>347</sup> Vgl. Go: Tr 18993 - 19992, 19240 - 19245, 19358 - 19362. Alle Belege finden sich im Rahmen des ersten Grundmusters.

<sup>348</sup> Vgl. aber die *lach*-Diskussion in Gottfrieds 'Tristan', der in verschiedenen Fällen vorgeblich vorbildliche Kommunikationssituationen darstellt, die für die Protagonisten erst im Nachhinein in ihrer Problematik durchschaubar werden. Siehe dazu Kap. 5.4.1.2. Gerade vor dem Hintergrund, daß vergleichbare Situationen in anderen Werken freundliches *lachen* als vorbildliches höfisches Verhalten darstellen, muß die bei Gottfried dargestellte *lach*-Problematik besonders deutlich hervortreten.

entschärft oder aber umgekehrt durch spöttisch-aggressives *lachen* eine potentiell wenig konflikthafte Situation verschärft wird. Im Rahmen der hier analysierten Texte wirkt *lachen* im Zusammenhang mit Frauenfiguren insgesamt 44 mal handlungserläuternd. Alle drei Grundmuster des *lachs* können diese Funktion übernehmen; besonders häufig findet sie sich jedoch bei dem dritten Grundmuster (29 Belege). Besonders intensiv wird diese Funktion bei der Darstellung des *lachs* der Orgeluse im 'Parzival' verwendet, wo es die Unhöflichkeit der Orgeluse in einer potentiellen Minnesituation betont,<sup>349</sup> aber auch bei der Schilderung des *lachs* der Hofgesellschaft über Ulrich als Frau Venus, das den Spielcharakter der Situation unterstreicht.<sup>350</sup> Handlungserläuterndes *lachen* tritt insbesondere in Situationen auf, die durch ein ungewöhnliches Handlungselement aus der Norm höfischen Daseins herausfallen, und bewertet diese in eindeutiger Weise. Dabei kann es sich ebenso um das *lachen* der Hofgesellschaft über einen Protagonisten handeln, wie das beispielsweise bei dem Rollenspiel Ulrichs als Frau der Fall ist, wie um das *lachen* der Protagonistin selbst, wie bei dem unverschämten Verhalten Orgeluses. Insbesondere das handlungserläuternde *lachen* der *vrouwe* aber macht in eindrucksvoller Weise ihre Haltung zur jeweiligen Kommunikationssituation deutlich, indem es ihr die Möglichkeit gibt, sie durch ihr emotionales Gebaren zu kommentieren und so erst ihre Bedeutung festzulegen. In einer potentiell mehrdeutigen Kommunikationssituation schafft das *lachen* der *vrouwe* somit Klarheit über ihre Wertvorstellungen, was wiederum Rückschlüsse über die Vorbildlichkeit der Figur selbst zuläßt - so zeigt sich im spöttischen *lachen* der Orgeluse ebenso pointiert ihr unmoralisches Verhalten wie in dem abwehrenden Nicht-*lachen* der Jeschute ihre Tugend. Gleichzeitig weist die Kommentierung des *lach*-Verhaltens auf die Erwartungshaltung des Publikums hin, die in bezug auf das

---

<sup>349</sup> Vgl. Pz 521, 12-17, 523, 1-12, 531, 8-18. Alle Belege sind dem dritten Grundmuster des *lachs* zuzuordnen.

<sup>350</sup> Vgl. Kap. 5.3.5 und Anhang 2.3.

*lachen* der *vrouwe* offensichtlich vorhanden war.

Da sich in vielen Fällen im *lachen* von Frauenfiguren auch ihre moralische Qualität widerspiegelt, wirkt *lachen*, das handlungserläuternde Funktion hat, häufig auch figurenkennzeichnend.<sup>351</sup> Die Bedeutung des *lachens* reicht dann über die kommentierende Bewertung einer Einzelszene hinaus, indem es die Figur auch für das weitere Werk prägt und - zumindest zunächst - als 'gut' oder 'böse' kennzeichnet. Insgesamt wirkt *lachen* im Rahmen der hier analysierten Texte 76 Mal figurenkennzeichnend; es handelt sich also auch hierbei um eine bedeutende Funktion des *lachens* bei der Gestaltung der Texte. Figurenkennzeichnendes *lachen* findet sich im Rahmen aller drei Grundmuster, wobei das erste Grundmuster des *lachens* mit 48 Belegen in erster Linie deshalb dominant ist, weil das *lachen* der Cunneware<sup>352</sup> aus dem 'Parzival' und das der zweiten Minnedame Ulrichs aus dem 'Frauendienst'<sup>353</sup> darunter fallen, die innerhalb der Texte so häufig genannt sind, daß sich das *lachen* dieser Frauenfiguren als Leitmotiv durch den Text zieht. Außer diesen sind vor allem die Figuren der Orgeluse<sup>354</sup> in Wolframs 'Parzival' und Kudrun<sup>355</sup> vielfach durch ihr *lachen* gekennzeichnet. Figurenkennzeichnend wirkt das *lachen* von Frauenfiguren häufig, wenn es aus dem Rahmen des üblichen weiblichen *lach*-Verhaltens herausfällt,<sup>356</sup> indem

---

<sup>351</sup> Dies ist der Fall bei Jeschute und Orgeluse in Wolframs 'Parzival', bei Isolde Weißhand in Gottfrieds 'Tristan' und bei Kudrun im gleichnamigen Epos.

<sup>352</sup> Vgl. Pz 151, 19-20, 152, 7-12, 152, 23-30, 158, 24-30, 199, 3-12, 215, 2-11, 221, 19-25, 304, 10-17, 305, 30-306,4. Diese Belege finden sich im Rahmen des ersten Grundmusters. 135, 13-18, 151, 11-18, 152, 23-30. Diese Belege finden sich im Rahmen des zweiten Grundmusters.

<sup>353</sup> Vgl. Kap. 4.2.3.3 und Anhang 2.3.

<sup>354</sup> Vgl. Kap. 5.3.2 und Anhang 2.3.

<sup>355</sup> Vgl. Ku 771, 1-4, 1318, 4, 1320, 1-2, 1321, 4, 1362, 4, 1377, 4. Alle Belege finden sich im Rahmen des dritten Grundmusters.

<sup>356</sup> Vgl. aber das *lachen* von Ulrichs zweiter Minnedame, das in vorbildhafter Weise das Verhalten einer perfekten Minnedame widerspiegelt. Dieses *lachen* fällt allerdings insofern als ungewöhnlich auf, als es dem spöttisch-abweisenden Gebaren der ersten Minnedame kontrastiv gegenübergestellt wird, und kennzeichnet auf diese Weise Ulrichs

es entweder, wie beispielsweise beim *lachen* der Kudrun, durch seine Art und Weise ungewöhnlich wirkt oder, wie beispielsweise im Fall der Cunneware oder der Isolde Weißhand, durch die kommunikativen Umstände, in denen es erscheint.

Handlungsauslösend wirkt *lachen*, wie deutlich geworden ist, wenn durch das *lachen* einer Figur ein oder mehrere andere Protagonisten zum Handeln veranlaßt werden. Im Rahmen der hier analysierten Texte wirkt *lachen* 31 mal handlungsauslösend. Insbesondere das *lachen* der Cunneware,<sup>357</sup> das Parzival zu ritterlichen Taten veranlaßt, und das der zweiten Minnedame Ulrichs,<sup>358</sup> das wiederholt und auch in widrigen Umständen den Protagonisten in freudige Stimmung versetzt, sind hier zu nennen. Die Belege für handlungsauslösendes *lachen* finden sich auffälligerweise ausschließlich im Rahmen des ersten (29 Belege) und des dritten Grundmusters (2 Belege), was aus der kommunikativen Bedeutung der drei Grundmuster erklärlich ist: Während das freundlich-entgegenkommende *lachen* des ersten Grundmusters und auch das anerkennende oder abwertende *lachen* des dritten Grundmusters das Gegenüber - sei es in freundlicher oder in ablehnender Weise - zu einer kommunikativen Reaktion veranlassen, so drückt das Nicht-*lachen* in erster Linie den Wunsch aus, mit dem Gegenüber nicht kommunikativ in Kontakt zu treten. Insbesondere mit dem freundlichen *lachen* der Minnedame verbindet sich der Wunsch, den Dienst eines Mannes für sich zu gewinnen. Da die dargestellte Reaktion des Gegenübers entscheidend für den weiteren Verlauf der Handlung ist, ist die Bedeutung des *lachens* in dieser Funktion für die Textgestaltung zentral. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß in zwei Fällen, beim *lachen* Kudruns und dem der Isolde Weißhand, unwillkürliches *lachen* von Frauenfiguren eine Reaktion des männlichen Gegenübers herausfordert. Hier zeigt sich die zentrale kommunikative Bedeutung

---

zweite Minnedame.

<sup>357</sup> Vgl. Kap. 5.1.3.3 und Anhang 2.3.

<sup>358</sup> Vgl. Kap. 4.2.3.3 und Anhang 2.3.

des *lachens*, das nicht allein als bewußt eingesetztes Kommunikations-signal Handlung steuern kann, sondern darüber hinaus dann, wenn es unwillkürlich-eruptiv auftritt, zur Gefahr für die *lachende* Protagonistin werden kann, da diese in ihrem *lachen* unbeabsichtigt Informationen preiszugeben droht, die für den weiteren Verlauf ihres eigenen Schicksals wesentlich sind. Dem *lachen* als kommunikativem Signal wird eine so große Bedeutung beigemessen, daß es nur im freundlich-entspannten höfischen Kontext gefahrlos eingesetzt werden kann und als eruptiver Ausbruch von Emotionalität zur Gefahr wird.

## 6. Fazit

### 6.1. Zur textübergreifenden Diskussion der Spielregeln des *lachens* in Minnesang und Epik

Die Analyse der Texte hat es ermöglicht, Verhaltensregeln des *lachens* herauszuarbeiten, die text- und gattungsübergreifend gültig sind. Diese werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Spielregeln des *lachens* bezeichnet.<sup>1</sup> Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß es im Rahmen der untersuchten Texte keinen Beleg gibt, der nicht den Spielregeln des *lachens* zuzuordnen ist, ebensowenig wie ein Verstoß gegen diese Regeln unkommentiert bleiben kann. Das *lachen* hat sich somit als signifikant für die Bewertung der Kommunikationspartner und ihrer Beziehung erwiesen. Im folgenden werden noch einmal alle Spielregeln, die im Rahmen von Minnesang und Epik für alle drei Grundmuster herausgestellt werden konnten, zusammengefaßt:

#### **Grundmuster 1: Freundliches *lachen***

Spielregel 1: Wenn B sich korrekt verhält, soll A freundlich *lachen*, damit höfische Kommunikation entsteht und besteht. (Auch gültig im Rahmen von GM 2, 3).<sup>2</sup>

Spielregel 2: Wenn B sich in einer ungeklärten Kommunikationssituation befindet, soll A freundlich *lachen*, um die potentielle Konflikthaftigkeit der Situation zu entschärfen. (Auch gültig im Rahmen von GM 3.)

#### **Grundmuster 2: Nicht- *lachen***

Spielregel 3: Wenn B sich nicht korrekt verhält, darf A nicht freundlich *lachen*, weil es damit unhöfisches Verhalten gutheißt.

Spielregel 4: Wenn die *vrouwe* dem Werbenden eine Minneverwundung zugefügt hat, darf dieser nicht *lachen*.

---

<sup>1</sup> Zur Definition des Spielregel-Begriffs im Rahmen der vorliegenden Arbeit siehe Kap. 2.4.3.

<sup>2</sup> Die unterstrichenen Spielregeln finden sich im Rahmen von Minnesang und Epik, die anderen allein in der Epik.

### **Grundmuster 3: *lachen* über**

Spielregel 5: Eine *vrouwe* darf B nicht verlachen. Dies ist unabhängig davon, ob B sich korrekt verhält oder nicht.

Spielregel 6: Ein Mann darf seinen Feind / ein sich nicht korrekt verhaltendes männliches Gegenüber verlachen, um damit seine eigene Stärke / moralische Überlegenheit zu demonstrieren.

Spielregel 7: A soll nicht heimlich über B *lachen*.

Die Tatsache, daß eine Analyse des *lachs* in den behandelten Texten ein Korpus von Spielregeln hervortreten läßt, innerhalb dessen die verschiedenen Regeln in Abhängigkeit voneinander stehen, weist darauf hin, daß *lach*-Verhalten in Minnesang und Epik diskutiert und korrektes *lachen* propagiert wird. Die Entwicklung dieser *lach*-Diskussion hat gezeigt, daß sie in späteren Texten, insbesondere im späteren Minnesang, immer stärker normativ-didaktisierend wirkt. Während in zeitlich früheren Werken, speziell im 'Tristan' und 'Parzival', noch problematische Fälle konstruiert werden, fällt dagegen im späten Minnesang und bei Ulrich von Liechtenstein vor allem die Bedeutung des vorbildlichen *lachs* der *vrouwe* auf.<sup>3</sup> Eine Diskussion des *lachs* der *vrouwe*, die in späteren epischen Texten nicht mehr so häufig erfaßt werden kann,<sup>4</sup> konzentriert sich bei Ulrich und im späten Minnesang auf das korrekte *lachen* der *vrouwe* im Rahmen der Minnewerbung.

---

<sup>3</sup> Siehe dazu Kap. 4.1. - 4.2.5.2.

<sup>4</sup> In den meisten späteren Werken tritt ein *lachen* der *vrouwe* nur noch selten in Erscheinung. Vgl. beispielsweise 'Garel' (1234, 1903), 'Daniel' (6639), 'Meleranz' (31, 943, 1719, 11792), 'Wigamur' (89, 969), 'Wigalois' (881), der 'Guote Gerhart' (2483, 4728, 4749), 'Tandareis und Flordibel' (14580), 'Willehalm von Orlens' (3920,5, 4055,5). Die hier genannten Belege lassen sich den Spielregeln des *lachs* zuordnen, die bei der Untersuchung der früheren Texte deutlich geworden sind. Die vorliegende Untersuchung erhebt dennoch nicht den Anspruch, ein abgeschlossenes Korpus von Spielregeln vorzulegen - es besteht die Möglichkeit, daß eine Lektüre der Vielzahl weiterer späterer Texte Kommunikationssituationen hervortreten läßt, in denen zusätzliche Spielregeln deutlich werden. Es ist aber davon auszugehen, daß die Spielregeln, die hier deutlich geworden sind, auch im Rahmen dieser Texte Gültigkeit behalten.



Wie in den späteren, so tritt auch schon in den früheren untersuchten Texten die Bedeutung der ersten Spielregel hervor, die später im Zentrum der Minnedidaxe steht. Die erste Spielregel, die besagt, daß freundliches *lachen* einem sich korrekt verhaltenden Gegenüber gelten soll, damit höfische Kommunikation entsteht und besteht, zeigt die Bedeutung dieses freundlichen *lachs* als affirmatives Element in der Kommunikation an. Sie tritt erwartungsgemäß im Zusammenhang mit Belegen in Erscheinung, die im Kontext der vorliegenden Arbeit dem ersten Grundmuster des *lachs* zugeordnet werden müssen. Die Tatsache, daß die meisten Belege dem ersten Grundmuster zuzuordnen sind, die in einem Großteil der Fälle der ersten Spielregel des *lachs* entsprechen, weist darauf hin, daß im Rahmen der analysierten Texte nicht aggressiv-abwertende Komik, sondern Freundlichkeit den Hauptauslöser des *lachs* darstellt. Dies ist vor allem vor dem Hintergrund der Forschungsdiskussion über das Lachen im Mittelalter von Interesse, die dadurch, daß sie vor allem durch Komik ausgelöstes Lachen analysiert, es in erster Linie als Element der Kommunikation betrachtet, das aus mittelalterlicher Sicht restriktiv zu behandeln ist.<sup>5</sup> Die Analyse des *lachs* in der vorliegenden Arbeit zeigt dagegen ein vollkommen anderes Bild: Hier erweist sich die erste Spielregel des *lachs*, die das freundliche *lachen* betrifft, als bedeutendste Regel für das *lach*-Verhalten weiblicher und männlicher Protagonisten, im Minnekontext besonders für das *lachen* der *vrouwe*. Die Bedeutung der ersten Spielregel, die im Rahmen aller Grundmuster Gültigkeit hat, erweist sich zudem dadurch, daß alle anderen Spielregeln in Abhängigkeit von ihr

---

<sup>5</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Kap. 2.4. Insbesondere der Artikel 'lachen' im TPMA zeigt in erster Linie die restriktiv-negative Beurteilung des übermäßigen oder törichten *lachs*, läßt jedoch Zitate sprichwörtlicher Redensarten vermissen, die auf die Wichtigkeit freundlich-entgegenkommenden *lachs* hinweisen. Vgl. beispielsweise Abschnitt 2.1.: "Auf das Lachen folgen Tränen und Leid" (hier zeigt der Artikel 42 Beispiele) im Vergleich zu 2.2.: "Auf das Weinen folgt das Lachen" (hier zeigt der Artikel ganze drei Beispiele). Vgl. weiterhin Abschnitt 5: "Lachen als Zeichen törichter, leichtfertiger und schlechter Gesinnung" (53 Beispiele) im Vergleich zu Abschnitt 7: "Lachen als passende und vorteilhafte Gefühlsäußerung" (zwei Beispiele).

stehen. Im folgenden sollen die anderen Spielregeln kurz in dieser Abhängigkeit vom ersten Grundmuster dargestellt werden:

Spielregel 2, die auch im Rahmen des dritten Grundmusters auftritt, zeigt die Bedeutung freundlichen *lachen*s nicht allein im konfliktfreien, sondern auch im potentiell konflikthaften Kontext. Es kann hier, wie beispielweise das *lachen* der Belakane im 'Parzival'<sup>6</sup>, die Wiederherstellung des Friedens bekräftigen oder diesen erst herstellen.

Das Nicht-*lachen*, das im Rahmen des zweiten Grundmusters auftritt, muß dagegen zunächst gegen die Verpflichtung insbesondere der Dame verstoßen, freundliches *lachen* zu zeigen. Tatsächlich stellt Nicht-*lachen* im Rahmen des Minnesangs in den meisten Fällen einen Verstoß gegen die erste Spielregel dar,<sup>7</sup> während es in der Epik vor allem nicht korrektes Verhalten männlicher Protagonisten kennzeichnet.<sup>8</sup> Soll es also höfischem Verhalten entsprechen, müssen Ausnahmebedingungen gelten. Diese fallen unter die dritte Spielregel, wo das Nicht-*lachen* die Fehlerhaftigkeit einer Situation kennzeichnet, die im Fehlverhalten des Gegenübers begründet ist. Auch die vierte Spielregel signalisiert eine Ausnahmesituation, zeigt sich im Nicht-*lachen*, das durch Minneverwundung begründet ist, doch gleichzeitig die implizite Bitte um Heilung, die auch in weiterem freundlichen *lachen* der *vrouwe* bestehen kann.

In Teilen des dritten Grundmusters, dem gemeinsamen *lachen* über Scherze oder dem freundlich-integrierenden *lachen*, das auf unabsichtliche Komik reagiert, tritt ein weiterer Gültigkeitsbereich der ersten Spielregel hervor. Im Zusammenhang mit dem *Verlachen* des Gegenübers werden jedoch andere Regeln gültig, die für männliche und weibliche Figuren unterschiedlich ausfallen. Diese Geschlechtsabhängigkeit der Regeln, die sich in den Texten der Epik ausmachen lassen, läßt sich erneut vor dem Hintergrund der ersten Spielregel des *lachen*s

---

<sup>6</sup> Siehe zum *lachen* der Belakane im 'Parzival' Kap. 5.3.6..

<sup>7</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der *vrouwe* im Minnesang Kap. 4.3.

<sup>8</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* männlicher Protagonisten in der Epik Kap. 4.5.

erläutern. Die fünfte Spielregel besagt, daß das aggressive *Verlachen* des Gegenübers einer *vrouwe* nicht gestattet ist. So ist das spöttische *lachen* der Dame über ihr Gegenüber, beispielsweise das der Orgeluse im 'Parzival'<sup>9</sup> oder das der Isolde Weißhand in den Tristan-Fortsetzungen,<sup>10</sup> immer als problematisches Verhalten dargestellt. Die Texte kennzeichnen dieses spöttisch-bösartige *lachen* als problematisch, indem es sich entweder an jemanden richtet, der sich korrekt verhält und somit eigentlich freundlich-entgegenkommendes *lachen* verdient hätte, oder indem die Art und Weise, in der das *lachen* sich vollzieht, gegen höfische Verhaltensvorschriften verstößt, da es sich als übermäßiger Gefühlsausbruch präsentiert. Die Gültigkeit der fünften Spielregel wird vor dem Hintergrund der Bedeutung freundlichen *lachsens* deutlich: Die *vrouwe*, die in erster Linie in Zusammenhang mit freundlich-entgegenkommenden *lachen* dargestellt und als positive Figur gekennzeichnet ist, hat insbesondere in der Rolle der Unterstützerin höfischer Werte Bedeutung, die einem sich korrekt verhaltenden männlichen Gegenüber Anerkennung entgegenbringt. Eine Frau als Aggressorin ist dagegen nicht als positive Figur denkbar. Im Gegensatz dazu darf der Mann seinen Feind *verlachen* und auch im Angesicht der Gefahr *lachen*, da er so seine eigene Stärke bzw. seine moralische Überlegenheit demonstriert, wie vor allem die Belege im 'Erec' zeigen.<sup>11</sup> Diese Spielregel begründet sich aus der Rolle, die der Mann in den Texten der Epik einnimmt, in denen er nicht allein als Minnender, sondern in erster Linie als Ritter dargestellt ist: Ist die der Frau in erster Linie affirmativ, so ist die des Mannes, der den Bereich seiner höfischen Welt auch nach außen hin aktiv gegen Feinde verteidigen muß, vor allem initiativ-aktiv einzuschätzen. Im Bereich des heimlichen *Verlachsens* besteht dagegen ein Verbot für männliche und weibliche Figuren. Ist *lachen* immer ein Mittel der Kommunikation der negativen

---

<sup>9</sup> Siehe zum *lachen* der Orgeluse Kap. 5.3.2.

<sup>10</sup> Siehe zum *lachen* der Isolde-Weißhand-Figuren in den Tristan-Fortsetzungen Kap. 5.3.3.

<sup>11</sup> Vgl. Er 8029, 8156, 8442.

oder positivem Bewertung des Gegenübers, so ist heimliches *lachen* gleichbedeutend mit der Absicht, Kommunikation zu verweigern und auf diese Weise die wahren Absichten zu verschleiern. So geht heimliches *lachen* in allen berücksichtigten Texten von problematisch erscheinenden Figuren aus, wie beispielsweise in der Tristan-Fortsetzung Heinrichs von Freiberg.<sup>12</sup>

In der vorliegenden Untersuchung ist vor allem deutlich geworden, daß das *lachen* vor allem in zweierlei Hinsicht Bedeutung hat: Zum einen ist es kommunikatives Mittel zur Vermittlung gültiger Wertvorstellungen. Auch das freundliche *lachen* entspricht nur dann höfischen Verhaltensvorstellungen, wenn es korrektes Verhalten des Gegenübers anerkennt. Im Moment des *lachens* werden der *lachende* Protagonist, sein Gegenüber und die höfische Umgebung, in der das *lachen* stattfindet, in gleich pointierter Weise negativ oder positiv gekennzeichnet. Zum anderen ist das *lachen* bei der Definition sozialer Beziehungen als beziehungsstiftender oder -zerstörender Faktor von Bedeutung. Bei der erstmaligen Herstellung oder Ablehnung einer sozialen Beziehung bringt dies eine Statusveränderung des Gegenübers mit sich, das entweder durch freundliches *lachen* erstmalig Anerkennung findet, wodurch sich der *lachende* selbst in eine Bindung mit den entsprechenden Verpflichtungen begibt,<sup>13</sup> oder durch Nicht-*lachen* bzw. durch *Verlachen* Ablehnung erfährt, wodurch eine nicht freundliche Beziehung definiert wird.<sup>14</sup> Bei einer Verfestigung bzw. bei der weiteren Ablehnung einer sozialen Beziehung bringt dies eine Statusbegründung des Gegenübers mit sich. Die freundliche Beziehung des Gegenübers mit der *lachenden* Figur wird hier entweder im Moment des *lachens* erneut betont, wodurch diese ihrer Verpflichtung nachkommt, auch weiterhin Freund-

---

<sup>12</sup> Siehe zum heimlichen *lachen* Kap. 5.3.3.

<sup>13</sup> Siehe dazu Kap. 3.2.

<sup>14</sup> Siehe dazu Kap. 4.3.1 und 5.2.1.

lichkeit zu zeigen,<sup>15</sup> oder wiederholte Ablehnung wird zum Ausdruck gebracht, was deutlich macht, daß das Gegenüber als Partner nicht in Betracht gezogen werden kann.<sup>16</sup>

Die Analyse der Texte hat somit eine detaillierte Diskussion regelgerechten *lachs* weiblicher und männlicher Figuren mit besonderer Betonung freundlichen *lachs* ergeben. Die Tatsache, daß Texte wie Gottfrieds 'Tristan'<sup>17</sup> oder Wolframs 'Parzival'<sup>18</sup> die Spielregeln des *lachs* diskutieren und auch problematisieren, indem sie Situationen konstruieren, in denen das *lachen* der Figuren eine wesentliche Rolle spielt, weist auf die Bedeutung dieser Form des Gebarens hin. Bei einer chronologischen Betrachtung der Texte fällt darüber hinaus eine didaktisierende Zuspitzung der *lach*-Diskussion auf: Der Minnesang setzt, insbesondere bei Autoren wie Ulrich von Winterstetten,<sup>19</sup> Gottfried von Neifen<sup>20</sup> und Ulrich von Liechtenstein,<sup>21</sup> korrekte Formen weiblichen *lachs* in Kontrast zu unkorrektem Verhalten, das auf die Fehlerhaftigkeit der *vrouwe* hindeutet. All dies weist darauf hin, daß es in der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft, die diese Texte rezipierte und diskutierte,<sup>22</sup> eine Auseinandersetzung mit dem *lachen*, insbesondere auch mit korrekten und falschen Formen des *lachs* der *vrouwe* gegeben haben muß. Es wird deutlich, daß es sich hier nicht um die zufällige Widerspiegelung habitualisierten, regelmäßig wiederkehrenden

---

<sup>15</sup> Vgl. beispielsweise das *lachen* von Ulrichs zweiter Dame im 'Frauendienst'. Siehe dazu Kap. 4.2.3.3.

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise das nicht-*lachen* der Jeschute im 'Parzival'. Siehe dazu Kap. 5.2.2.

<sup>17</sup> Siehe dazu Kap. 5.4.1.2.

<sup>18</sup> Siehe dazu Kap. 5.4.1.1.

<sup>19</sup> Siehe dazu Kap. 4.3.4.

<sup>20</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.4.2.

<sup>21</sup> Siehe dazu Kap. 4.2.3.3 und 5.4.1.5.

<sup>22</sup> Siehe zum höfischen Hintergrund der Texte und zu den hier analysierten Texten als Quellen für höfisches mittelalterliches Leben Kap. 2.4.2.

*lach*-Verhaltens handeln kann,<sup>23</sup> sondern daß sich ein Kanon von Verhaltensnormen, von Spielregeln des *lachens*, rekonstruieren läßt, die untereinander in Abhängigkeit stehen. In der Darstellung *lachender* Figuren und ihres kommunikativen Umfelds wird regelgemäßes Verhalten propagiert.

## **6.2. Zur Bedeutung des *lachens der vrouwe* in den untersuchten Texten**

Bei einem Blick auf die Forschungsliteratur über das Lachen von Frauenfiguren in mittelalterlicher wie in moderner Literatur fällt auf, daß diese meist aggressive Formen und die damit in Zusammenhang stehende Problematik des Lachens der Frauen hervorhebt. Diese Arbeiten betonen zwei Aspekte des Lachens, durch das es besonders auf männliche Mitglieder der Gesellschaft bedrohlich wirkt: Zum einen ist es durch ihr Lachen auch Frauen möglich, eigenständig zu Situationen Stellung zu nehmen und diese zu kommentieren. Das Lachen richtet sich in diesen Fällen meist gegen die - männlich dominierten - Werte der Gesellschaft und stellt sie in Frage, wie beispielsweise Köhler für den zeitgenössischen englischen Roman deutlich macht: "Daher heißt eine der wichtigsten Botschaften des Lachens: Es gibt Alternativen zum Status Quo."<sup>24</sup> Zum anderen verweist der spontane Ausbruch des Lachens, den schon Plessner hervorhebt,<sup>25</sup> auf die Körperlichkeit der Frauen und wird mit deren Sexualität in Verbindung gebracht - sowohl mit sexueller Bereitschaft als auch mit der Fähigkeit, sexuell aggressiven Humor anzuerkennen. In diesem Zusammenhang zitieren die Arbeiten über das Lachen von Frauen immer wieder Texte mit didaktischem Anspruch, die insbesondere die Art und Weise, aber auch die

---

<sup>23</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Anregung Patzolds (2000, S. 334), der die Unterscheidung zwischen regelmäßigem und regelgemäßem Verhalten fordert.

<sup>24</sup> Köhler (1997), S. 260. Vgl. zum Lachen speziell von Frauen ähnlich auch Kotthoff (1996), Kotthoff (2002) und Perfetti (2003).

<sup>25</sup> Vgl. zu Plessner Kap. 2.2.

Anlässe des Lachens eingrenzen.<sup>26</sup>

Auch die vorliegende Arbeit hat die potentielle Bedrohlichkeit des *lachens* der *vrouwe* herausgestellt. Hier handelt es sich jedoch nur um ein Teilergebnis, das seine Bedeutung erst vor dem Hintergrund sämtlicher Belege des *lachens* der *vrouwe* gewinnt. Behandeln die bisherigen Arbeiten in erster Linie Lachen im Zusammenhang mit Komik, das nach den Analysekriterien der vorliegenden Arbeiten dem dritten Grundmuster zuzuordnen ist, dominiert in den hier analysierten Texten das *lachen* der *vrouwe* im Rahmen des ersten Grundmusters, ist also nicht in erster Linie im spöttisch-aggressiven Verhaltenskontext, sondern in dem freundlicher Kommunikation zu finden.<sup>27</sup> In den hier analysierten Texten des Minnesangs und der Epik tritt verstärkt eine *lach-Didaxe*<sup>28</sup> hervor, die im Kontrast steht zu den von der bisherigen Forschung zitierten Passagen, die das Lachen in erster Linie restriktiv behandeln. So ist bei einem Großteil der hier analysierten Textpassagen das *lachen* der *vrouwe* grundsätzlich positiv assoziiert - alle Fälle, in denen die höfische Dame auf unpassende Weise *lacht*, werden dagegen explizit kommentiert, was darauf hinweist, daß es sich um von der Norm abweichendes Verhalten handelt. In Minnesang und Epik findet sich in gewisser Weise ein Schutzraum weiblichen *lachens*, das nicht nur geduldet, sondern gepriesen und im späten Minnesang sogar ge-

---

<sup>26</sup> Vgl. beispielsweise zu Lachen und Sexualität Perfetti (2003), S. 4-12. Sie zitiert als Beispiel einer Reglementierung des Lachens den 'Roman de la rose', 13359-13366: "*Fame doit rire a bouche close / Car ce n'est mie bele chose / Quant el rit a goule estendue, / Trop semble estre large et fendue. / Et s'el n'a denz ordenés / Mes [tres] laiz et sans ordre nés, / Se les moustroit per sa risee / Mains en porroit estre prisee*"; hier zitiert nach: Perfetti, S. 8. Vgl. aber auch für den deutschsprachigen Raum Thomasins von Zerclaere 'Der wälsche Gast' 527-530: "*Ein ander lêre suln diu kint / behalten die dâ edel sint: / si suln lachen niht ze vil, / wan lachen ist der tôren spil./ bi ir rede ist niht grôzer sin, / swâ zwêne lachent under in.*"

<sup>27</sup> Dabei muß berücksichtigt werden, daß die vorliegende Arbeit, die in der Analyse des *lachens* das Lachen wie das Lächeln der Protagonisten berücksichtigt, einen erweiterten Kommunikationskontext erfaßt.

<sup>28</sup> Vgl. zur didaktischen Wirkung der Texte Kap. 5.4.2.

fordert wird. Das *lachen* der *vrouwe* ist hier Zeichen der Unterstützung der - freilich durch ein männliches Sänger-Ich propagierten - Werte, und es ist mehr als das: Im späten Minnesang wird es im Rahmen der von Walther ausgelösten Diskussion über die Gegenseitigkeit der Minne bei verschiedenen Dichtern zur Voraussetzung für eine funktionierende Minnebeziehung. Das *lachen* männlicher Protagonisten - und letztlich die *vröude* der Hofgesellschaft - stehen dagegen in Abhängigkeit von diesem Zeichen der Gnade. Die analysierten Texte des Minnesangs, aber auch die (z.T. zeitlich früheren) der Epik beinhalten somit eine *lach*-Didaxe, deren Basis das Ideal der freundlich-entgegenkommend *lachenden* Dame bildet. Die sich korrekt verhaltende *vrouwe* ist als moralische Instanz von Bedeutung, an deren *lach*-Verhalten abgelesen werden kann, ob das Verhalten des Gegenübers höfischen Wertvorstellungen entspricht.

Dennoch weisen auch die hier untersuchten Texte abweichende Formen wie aggressives *lachen* oder Nicht-*lachen* auf, die in ihrer Problematik jedoch erst vor dem Hintergrund des Ideals der Freundlichkeit wirklich verständlich werden. Tatsächlich macht ein Vergleich mit den Textstellen der Epik,<sup>29</sup> in denen männliche Protagonisten unter sich *lachen*, deutlich, daß das *lachen* der *vrouwe* häufiger in problematischem Kommunikationskontext erscheint. Beispiele dafür sind das *lachen* der Isolde Weißhand in Gottfrieds 'Tristan'<sup>30</sup> und in den Tristan-Fortsetzungen<sup>31</sup>, das *lachen* der Orgeluse im 'Parzival',<sup>32</sup> das der ersten *vrouwe* in Ulrichs 'Frauendienst'<sup>33</sup> oder das Nicht-*lachen* der *vrouwe* im Minnesang.<sup>34</sup> Sind ausschließlich Männer an der Kommunikationssituation

---

<sup>29</sup> Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß im Kontext der Minnelieder *lachen* in rein männlichem Kommunikationskontext nicht auftritt. Siehe dazu Kap. 4.2.1.

<sup>30</sup> Siehe zu Isolde Weißhand in Gottfrieds 'Tristan' Kap. 5.1.3.2.

<sup>31</sup> Siehe zur Episode des 'kühnen Wassers' Kap. 5.3.3.

<sup>32</sup> Siehe zum *lachen* der Orgeluse Kap. 5.3.2.

<sup>33</sup> Siehe zur ersten *vrouwe* in Ulrichs 'Frauendienst' Kap. 4.2.3.3.

<sup>34</sup> Siehe zum Nicht-*lachen* der *vrouwe* im Minnesang Kap. 4.3.



beteiligt, entspricht ihr *lachen* meist den Spielregeln des *lachens*: So ist beispielsweise in der Jugendgeschichte Tristans sein *lachen* Kennzeichen seiner Vorbildlichkeit, auf die die Hofgesellschaft Markes ebenfalls mit freundlich-anerkenndem *lachen* reagiert.<sup>35</sup> Häufig wird im gemeinsamen Scherzen, das einer Rückversicherung gemeinsamer Werte gleichkommt, eine höfisch-ideale Situation dargestellt.<sup>36</sup> Zusätzlich findet sich in der Jugendgeschichte des *tumben* Parzival mehrfach freundlich-integrierendes *lachen*.<sup>37</sup> Es stellt sich die Frage, warum gerade das *lachen* der *vrouwe*, das ja grundsätzlich positiv assoziiert ist, dennoch häufiger in Situationen auftritt, in denen es den Spielregeln des *lachens* nicht entspricht, als das *lachen* männlicher Protagonisten untereinander. Warum konstruieren die untersuchten Texte gerade für Frauenfiguren immer wieder Grenzfälle, in denen das *lach*-Verhalten der *vrouwe* problematisch wirken muß?

Durch die Spielregeln des *lachens* wird zunächst einmal deutlich, daß Männern das *lachen* in weiterem Umfeld gestattet ist als Frauen. Zum einen ergibt die Untersuchung der Texte, daß sich die Beziehungen männlicher Protagonisten vielfach stärker durch gemeinsames Scherzen definieren als die von Frauen untereinander. Zum anderen fällt aber auf, daß, während im Rahmen des ersten und des zweiten Grundmusters die gleichen Spielregeln für beide Geschlechter gelten, im Rahmen des dritten Grundmusters aggressives *lachen* über den Feind Frauen nicht gestattet ist, während für männliche Protagonisten *lachen* im Angesicht der Gefahr, aber auch das Verspotten des Gegners als De-

---

<sup>35</sup> Go: Tr 3141, 3497, 3943.

<sup>36</sup> So beispielsweise im 'Frauendienst', in dem freundliches *lachen*, das dem ersten Grundmuster entspricht, in der Kommunikation von Männern untereinander gar nicht auftritt. Gemeinsames Scherzen wird hier dagegen zum wichtigen Bestandteil höfischer Konversation von Männern, so daß die Unfähigkeit oder Unwilligkeit zu *lachen* kritisiert und durch spöttisches *lachen* geahndet wird. Vgl. Fd 1493.

<sup>37</sup> Pz 123, 20, 147, 24, 166, 10.

monstration der eigenen Stärke nicht negativ kommentiert wird.<sup>38</sup> Es erscheint bemerkenswert, daß die Forschungsergebnisse, die für das Lachen von Frauen in der modernen Gesellschaft deutlich werden, sich auf die Reglementierung spöttischen *lachens* in den mhd. Texten übertragen lassen: Aggressiver Humor gilt nach wie vor als männliche Domäne.<sup>39</sup> So zeigen die Figuren der Orgeluse, aber auch der ersten Minnedame Ulrichs, daß spöttisch *lachende* Frauenfiguren als bedrohlich gelten.

Darüber hinaus werden anhand der Figuren der Isolde Weißhand in Gottfrieds 'Tristan' und der Cunneware aber auch Situationen konstruiert, in denen nicht das *Lach*-Verhalten der Dame kritisch beleuchtet wird, sondern das Verhalten ihrer Umgebung, die der *vrouwe* eine Form emotionalen Gebarens unmöglich macht, die in einem intakten Umfeld vorbildlich wirken würde. Hier sind die Regeln höfischen Verhaltens verletzt, so daß ein *lachen* der *vrouwe* zeitweilig unpassend erscheinen muß. Gerade die Konstruktion problematischer Situationen wird hier zum wichtigen Mittel der Text- und Figurengestaltung, darüber hinaus aber werden die kommunikativen Umstände diskutiert, unter denen *lachen* der *vrouwe* positive oder negative Wirkung zeigt. Diese immer wiederkehrende textimmanente Reflexion der kommunikativen Umstände, unter denen weibliches *lachen* möglich ist oder unmöglich wird, weist auf die hohe Bedeutsamkeit der Gebarenform speziell für die höfische Dame hin.

---

<sup>38</sup> So *lacht* Erec verschiedentlich, als er vor den Gefahren einer bevorstehenden *aventiure* gewarnt wird. Vgl. Er 8029, 8156.

<sup>39</sup> Vgl. beispielsweise Kotthoff (1998) über Lachen in der modernen Gesellschaft: "Die Verbindung von spaßendem und aggressivem Verhalten deutet schon daraufhin, dass Witzigsein in unserer Gesellschaft eher für männlich gehalten wird. [...] In der Psychoanalyse wird jede Form von Humor u.a. mit Aggression in Verbindung gebracht, wobei natürlich davon ausgegangen wird, dass viele Formen von Humor eine ausgesprochen kultivierte Stufe des Umgangs mit Aggressionen zeigen. Aber das Zeigen von Aggressionen, so subtil sie auch immer sein mögen, ist in unserer Gesellschaft weiblichen Wesen weniger erlaubt." S. 108.

Das *lachen* der *vrouwe* in den vorliegenden Texten ist somit von höherer Bedeutung als das männlicher Figuren. Gelten für beide Geschlechter feste Verhaltensregeln in Bezug auf das *lachen*, so werden gerade für weibliche Protagonisten immer wieder problematische Fälle konstruiert, die Aussagen über die Darstellung von Frauenfiguren innerhalb der Texte, aber auch über die Bedeutsamkeit weiblichen emotionalen Gebarens in der höfischen Gesellschaft ermöglichen. Die Tatsache, daß das *lachen* der *vrouwe* häufiger in einem problematischen Kontext erscheint als das von Männern, weist neben der stärkeren Reglementierung des *lachens* für die höfische Dame erneut auf ihre Bedeutung als moralische Instanz hin. Gerade weil das freundliche *lachen* der *vrouwe* als Zeichen der Anerkennung von großer Bedeutung für die Stabilisierung höfischer Werte im Minnekontext, aber auch im sonstigen adlig-höfischen Kontext ist, gefährdet es in besonderer Weise diese Wertewelt, wenn es dem Würdigen verweigert wird oder sich in aggressiv-spöttisches *lachen* verwandelt. Ein Blick auf die Spielregeln des *lachens* macht jedoch darüber hinaus deutlich, daß diese für Frauen auch in der modernen Gesellschaft Gültigkeit haben: Auch heute wird von Frauen in erster Linie freundlich-entgegenkommendes Verhalten erwartet, übermäßiges oder aggressives Lachen dagegen wird kritisch betrachtet.<sup>40</sup> Es wird deutlich, daß die Gefahren, die dem Phänomen "Lachen" insbesondere in Verbindung mit Komik innewohnen, nämlich die zeitweilige oder dauerhafte Relativierung gesellschaftlich gültiger Werte, so zeitlos sind wie das Lachen selbst. Im Bild der mittelalterlichen freundlich *lachenden* Dame tritt dagegen ein Ideal hervor, das offensichtlich bis heute Gültigkeit hat.

---

<sup>40</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Perfetti (2003), S. 246.

## 6. Anhänge

### 1. Minnesang

#### Anhang 1.1: Minnesänger und Menge der Belege im Überblick

	<b>Verfasser</b>	<b>Anz. d. Lieder</b>	<b>Anz. d. Belege</b>
MF	Heinrich von Morungen	35	10
MF	Reinmar der Alte	60	4
KLD	Ulrich von Winterstetten	40 + 5 Leichs	27
KLD	Gottfried von Neifen	51	46
KLD	Rudolf von Rotenburg	11 + 6 Leichs	6
KLD	der Dürinc	7	8
KLD	Heinrich H. von Wissensse	8	8
KLD	der tugendhafte Schreiber	11	11
KLD	Ulrich von Liechtenstein	58 + 1 Leich	25
SM	Graf Kraft v. Toggenburg	7	7
SM	Ulrich von Singenberg	36	9
SM	Schenk Konrad von Landeck	22	13
SM	der von Trostberg	6	6
SM	Johannes Hadlaub	54	7
	Walther von der Vogelweide	123 + 1 Leich	32 (23)*

\* 23 Belege finden sich im Zusammenhang mit dem Minnesang. Berücksichtigt werden der Leich, die Sangsprüche und alle Lieder bis Anhang 2. Nicht alle Belegstellen finden sich im Rahmen von Minnestrophen. In Anhang 3 werden deshalb nur diese Belegstellen aufgeführt.

\*\*\*: Die so gekennzeichneten Belegstellen formulieren regelhafte Aussagen bezüglich des *lachsens*.

## Anhang 1.2: Die Belegstellen

Verfasser	Belegstelle
Heinrich von Morungen	Lied VII, Str. 4,1 Lied XI a, Str. 2,1 2,2 Lied XI b, Str. 2,4 5,1 5,2 Lied XVI, Str. 2,1 Lied XXII, Str.4,6 Lied XXIV, Str. 1,7 Lied XXVI, Str. 1,3
Reinmar der Alte	Lied IX, Str.2,9 Lied XXIV, Str. 1,3 Lied XXXIII, Str. 2,1 Lied LV, Str. 4,11
Ulrich von Winterstet- ten	Leich I, Z. 13 Leich II, Z. 43, 78, 92 Leich III, Z. 26 Leich IV, Z. 11, 62, 67, 184*** Leich V, Z. 44, 64 Lied VI, Str. 4,3 4,8 5,5 Lied XIV, Str. 3,14 4,1*** 4,6 5,7 Lied XVIII, Str. 3,2 3,10 Lied XXIII, Str. 1,15 2,15 3,15 Lied XXX, Str. 3,6 5,1 Lied XXXI, Str. 4,6 Lied XXXII, Str. 3,1

<b>Verfasser</b>	<b>Belegstelle</b>
Gottfried von Neifen	Lied III, Str. 2,8*** 2,9 2,10 2,11 4,2(2x) 4,3 4,4, 4,9 Lied IV, Str. 2,7 3,1 3,3 3,4 3,6 3,7 3,8 3,9 Lied V, Str. 5,3 Lied XIII, Str. 5,6*** Lied XIV, Str. 3,4 Lied XV, Str. 3,8 Lied XVI, Str. 5,4 Lied [XVII], Str. 3,5*** Lied XXIII, Str. 3,1 3,2 3,3(2x) 3,4 3,6 3,7 3,8 4,10*** Lied [XXIX], Str.3,3 5,5 Lied [XXXI], Str. 2,5 Lied XXXIII, Str. 2,6 Lied XXXIV, Str. 2,2 3,2 (2x)*** Lied [XXXVIII], Str.3,7 Lied [XLV], Str. 2,4 2,5 2,6 Lied [XLVII], Str. 3,1 4,2 Lied [XLVIII], Str. 2,2***
Rudolf von Rotenburg	Leich III, Z. 78 Leich IV, Z. 23 Leich V, Z. 19 Lied VII, Str. 2,8 Lied IX, Str. 1,1 Lied [XVII], Str. 1,6
der Düring	Lied II, Str. 2,10 3,10 Lied III, Str. 3,1 Lied IV, Str. 3,6 3,7 Lied V, Str. 2,5 Lied VII, Str. 2,2 3,7
Heinrich Hetzbold von Wissensee	Lied I, Str. 1,1 Lied III, Str. 2,3*** Lied IV, Str, 1,6 2,7 Lied V, Str. 2,4 Lied VI, Str. 1,2 Lied VII, Str. 1,2 2,2

<b>Verfasser</b>	<b>Belegstelle</b>
Ulrich von Liechtenstein	Lied IV, Str. 3,7 Lied VII, Str. 2,1*** Lied VIII, Str. 7,3 Lied XII, Str. 5,5 Lied XIX, Str. 1,3 Lied XXXI, Str. 5,1*** Lied XXXVIII, Str. 7,5 Lied XLIII, Str. 2,1 2,2 2,5 3,6 4,1 4,5 5,1 5,6 Lied XLV, Str. 2,3*** Lied XLVII, Str. 7,1 7,6 Lied XLVIII, Str. 1,4 2,5 3,1 3,6 Lied XLIX, Str. 4,3 Lied LI, Str. 3,1*** Lied LVI, Str. 3,1
der tugendhafte Schreiber	Lied I, Str. 2,5 Lied IV, Str. 2,3 2,4 2,5*** 2,10 (2x)*** 3,1*** Lied VI, Str. 1,3 3,2 3,5 Lied IX, Str. 3,1
Graf Kraft von Toggenburg	Lied I, Str. 2,8 3,1 3,2 3,4 3,8 5,8 Lied V, Str. 3,6
Ulrich von Singenberg	Lied X, Str. 2,1 Lied XVII, Str. 1,11 2,1 Lied XVIII, Str. 2,5 Lied XIX, Str. 3,5 Lied XX, Str. 3,3 Lied XXa, Str. 2,3 Lied XXII, Str. 1,6 Lied XXXV, Str. 7,6***
Schenk Konrad von Landeck	Lied I, Str. 4, 11 Lied II, Str. 2,3 5,6 Lied IX, Str. 2,3 Lied XII, Str. 3,6 Lied XIV, Str. 3,2 Lied XV, Str. 3,10 4,3 Lied XVI, Str. 2,1 2,10 Lied XXI, Str. 2,6 2,11 3,3
der von Trostberg	Lied II, Str. 3,1 4,1 Lied III, Str. 1,6 2,1 2,2 3,1

Verfasser	Belegstelle
Johannes Hadlaub	Lied XXI, Str. 3,7 Lied XXII, Str. 3,3 Lied XXIII, Str. 1,7 Lied XXX, Str. 2,10 Lied XXXV, Str. 3,3 Lied XLIX, Str. 1,7 Lied LIII, Str. 7,1
Walther von der Vogelweide	9 I,7 11 V,9 VI,10*** XI 8,9 XII,4(2x),6***,8(2x),9 12 VIII,1 16 III,4 23 I,2 25 V,4 28 II,3 IV,2,3 37 I,8 II,8 41IV,2 43,III 8,9 51 IV,5 77 V,3 78 I,7 II,7 87 II,5 92 III,8 94 II,9 97 II,5,12 107 I,4 110 III,6 112,7 113 V,3

## Anhang 1.3: Grundmuster und Erscheinungsformen des *lachen* im Minnesang

### A. Das *lachen* der *vrouwe*

#### Grundmuster 1: Freundliches *lachen*

##### 1. Gepriesenes *lachen* der *vrouwe*

Autor	Belege
Morungen	XXII,Str.4,6
U. v. Winterstetten	Leich IV, Z.184***, XIV,Str.4,1*** 4,6 XVIII,Str.3,2 3,10 XXIII,Str.1,15 2,15 3,15 XXXI,Str.4,6
G. v. Neifen	III,Str.2,8*** 4,2(2x) 4,3 4,4 IV,Str.2,7 3,7 XIV,Str.3,4 XVI,Str.5,4 [XVII],Str.3,5*** XXIII,Str.4,10*** XXXIV,Str.2,2 3,2(2x)*** [XLVII],Str.3,1 4,2 [XLVIII],Str.2,2***
Düring	IV,Str.3,6 V,Str.2,5 VII,Str.2,2 3,7
H. v. Wissensee	V,Str.2,4 VII,Str.1,2
t. Schreiber	IV,Str.2,5*** 2,10*** VI,Str.3,2
U. v. Liechtenstein	XXXI,Str.5,1*** XXXVIII,Str.7,5 XLIII,Str.2,1 2,2 2,5 3,6 4,1 4,5 5,1 5,6 XLV,Str.2,3*** XLVII,Str.7,1 7,6 XLVIII,Str.1,4 3,1 3,6 XLIX,Str.4,3 LVI,Str.3,1



<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
v. Toggenburg	I,Str.3,8 5,8
U. v. Singenberg	XVII,Str.2,1
K. v. Landeck	II,Str.2,3 IX,Str.2,3 XII,Str.3,6 XIV,Str.3,2
v. Trostberg	II,Str.3,1 4,1 III,Str.3,1
J. Hadlaub	LIII,Str.7,1
Walther	11,V,9 11,VI,10*** 37,II,8 78,I,7 II,7 94,II,9

## 2. Minneschmerz auslösendes *lachen* der *vrouwe*

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
Morungen	VII,Str.4,1 XIa,Str.2,1 2,2 XIb,Str.5,1 5,2 XXVI,Str.1,3
U. v. Winterstetten	Leich II, Z.78 Leich III,Z.26 VI,Str.4,3 XXX,Str.5,1 XXXII,Str.3,1
G. v. Neifen	[XXXI],Str.2,5 [XLV],Str.2,4 2,5 2,6
Düring	III,Str.3,1
H. v. Wissensee	VII,Str.2,2
t. Schreiber	IX,Str.3,1
U. v. Liechtenstein	LI,Str.3,1***
R.v.Rotenburg	Leich III,Z.78
K. v. Landeck	XVI,Str.2,1 2,10 XXI,Str.2,11 3,3
v. Trostberg	III,Str.1,6 2,2
J. Hadlaub	XXX,Str.2,10 XLIX,Str.1,7
Walther	77, V,3 , 113 V,3

## 3. Erbetenes *lachen* der *vrouwe*

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
Morungen	XIb,Str.2,4
U. v. Winterstetten	Leich I,Z.13 Leich II,Z.43 Leich IV,Z.67 Leich V,Z.44, Z.64 VI,Str.4,8 5,5 XIV,Str.5,7 XXX,Str.3,6

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
G. v. Neifen	III,Str.2,9 2,10 2,11 4,9 IV,Str.3,1 3,3 3,4 3,6 3,8 3,9 V,Str.5,3 XIII,Str.5,6*** XXIII,Str.3,1 3,2 3,3(2x) 3,4 3,6 3,7 3,8 [XXIX],Str.3,3 XXXIII,Str.2,6 [XXXVIII],Str.3,7
Düring	II,Str.3,10
H. v. Wissensee	I,Str.1,1 III,Str.2,3*** VI,Str.1,2 VII,2,2
t. Schreiber	I,Str.2,5 IV,Str.2,3 VI,Str.3,5
U. v. Liechtenstein	XII,Str.5,5 XLVIII,Str.2,5
v. Toggenburg	I,Str.3,1 3,2 3,4
U. v. Singenberg	XVII,Str.1,11 XIX,Str.3,5
K. v. Landeck	II,Str.5,6 XV,Str.3,10 4,3
Walther	87 II,5 112,5

## II. Grundmuster 2: Nicht-lachen

### Nicht-lachen der vrouwe gegenüber dem Minnenden

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
U. v. Winterstetten	Leich IV,Z.62 XIV,Str.3,14
R. v. Rotenburg	VII,Str.2,8
Düring	II,Str.2,10
t. Schreiber	IV,Str.3,1***
K. v. Landeck	I,Str.4,11

## III. Grundmuster 3: lachen über

### lachen der vrouwe über den Minnenden

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
Morungen	XVI,Str.2,1
Reinmar	LV,Str.4,11

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
v. Toggenburg	I,Str.2,8
U. v. Singenberg	XVIII,Str.2,5
J. Hadlaub	XXI,Str.3,7 XXII,Str.3,3
Walther	28 IV,2,3 43 III,8,9

## **B. Das *lachen* männlicher Protagonisten**

### Grundmuster 1: Freundliches *lachen*

#### 1. Durch die *vrouwe* verursachtes *lachen* des Minnenden

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
Morungen	XXIV,Str.1,7
U. v. Winterstetten	Leich II,Z.92
G. v. Neifen	XV,Str.3,8, [XXIX],Str.5,5
Reinmar	XXIV, 1,3
H. v. Wissensee	IV, Str. 2,7
t. Schreiber	IV,Str.2,4 2,10***
U. v. Liechtenstein	IV,Str.3,7 VII,Str.2,1*** VIII,Str.7,3 XIX,Str.1,3
v. Toggenburg	V,Str.3,6
U. v. Singenberg	XX,Str.3,3 XXa,Str.2,3
R. v. Rotenburg	Leich IV,Z.23 Leich V,Z.19 IX,Str.1,1
v. Trostberg	III,Str.2,1
Walther	51 IV,5 107 1,4 112,7 110 III,6

## 2. lachen der Hofgesellschaft

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
Reinmar	IX,Str.2,9, XXXIII,Str.2,1
R. v. Rotenburg	[XVII],Str.1,6
U. v. Singenberg	X,Str.2,1 XXII,Str.1,6
Walther	16 III,4 28 II,3

## Grundmuster 2: Nicht-lachen

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
H. v. Wissentsee	IV,Str.1,6
U. v. Singenberg	XXXV,7,6***
K. v. Landeck	XXI,Str.2,6
Walther	25 V,4, 92 III,8

## Grundmuster 3: lachen über

Walther: 37 I,8

## **C. Das lachen der Natur**

### Grundmuster 1: Freundliches lachen

<b>Autor</b>	<b>Belege</b>
U. v. Winterstetten	Leich IV,Z.11
J. Hadlaub	XXIII,Str.1,7 XXXV,3,3
Walther	23 I,2

### Grundmuster 2: Nicht-lachen

t. Schreiber: VI, Str.1,3

## 2. Epik

### Anhang 2.1: Werke und Menge der Belege im Überblick

<b>Autor</b>	<b>Werk</b>	<b>GM1</b>	<b>GM 2</b>	<b>GM 3</b>	<b>Summe</b>
Hartmann von Aue	Erec	Ges.: 6 l.d.v.: 2 l.d.m.: 3 l.d.Hg.: 1 l.d.N.: -	Ges.: 1 l.d.v.: 1 l.d.m.: - l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 2 l.d.v.: - l.d.m.: 2 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 9 l.d.v.: 3 l.d.m.: 5 l.d.Hg.: 1 l.d.N.: 0
Wolfram von Eschenbach	Parzival	Ges.: 19 l.d.v.: 13 l.d.m.: 6 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 11 l.d.v.: 9 l.d.m.: 1 l.d.Hg.: 1 l.d.N.: -	Ges.: 11 l.d.v.: 5 l.d.m.: 6 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 41 l.d.v.: 27 l.d.m.: 13 l.d.Hg.: 1 l.d.N.: -
Gottfried von Straßburg	Tristan	Ges.: 23 l.d.v.: 8 l.d.m.: 6 l.d.Hg.: 4 l.d.N.: 5	Ges.: 1 l.d.v.: - l.d.m.: 1 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 7 l.d.v.: 1 l.d.m.: 2 l.d.Hg.: 4 l.d.N.: -	Ges.: 31 l.d.v.: 9 l.d.m.: 9 l.d.Hg.: 8 l.d.N.: 5
Ulrich von Türheim	Tristan-Fortsetzung	Ges.: 1 l.d.v.: 1 l.d.m.: 1 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 1 l.d.v.: - l.d.m.: 1 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 6 l.d.v.: 4 l.d.m.: - l.d.Hg.: 1 l.d.N.: -	Ges.: 8 l.d.v.: 5 l.d.m.: 2 l.d.Hg.: 1 l.d.N.: -
Heinrich von Freiberg	Tristan-Fortsetzung	Ges.: 4 l.d.v.: 1 l.d.m.: 2 l.d.Hg.: - l.d.N.: 1	Ges.: - l.d.v.: - l.d.m.: - l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 3 l.d.v.: 3 l.d.m.: - l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 7 l.d.v.: 4 l.d.m.: 2 l.d.Hg.: 0 l.d.N.: 1
	Kudrun	Ges.: 4 l.d.v.: 1 l.d.m.: 2 l.d.Hg.: 3 l.d.N.: -	Ges.: 1 l.d.v.: - l.d.m.: 1 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 12 l.d.v.: 7 l.d.m.: 3 l.d.Hg.: - l.d.N.: -	Ges.: 17 l.d.v.: 8 l.d.m.: 6 l.d.Hg.: 3 l.d.N.: 0

<b>Autor</b>	<b>Werk</b>	<b>GM1</b>	<b>GM 2</b>	<b>GM 3</b>	<b>Summe</b>
Ulrich von Liechtentein	Fraendienst	Ges.: 22 l.d.v.: 20 l.d.m.: - l.d.Hg.: 2 l.d.N.: -	Ges.: 3 l.d.v.: 2 l.d.m.: 1 l.d.Hg.: l.d.N.: -	Ges.: 10 l.d.v.: - l.d.m.: 8 l.d.Hg.: 2 l.d.N.: -	Ges.: 35 l.d.v.: 22 l.d.m.: 9 l.d.Hg.: 4 l.d.N.: 0

l.d.v.: *lachen* der *vrouwe*

l.d.m.: *lachen* des Mannes

l.d.Hg.: *lachen* der Hofgesellschaft

l.d.N.: *lachen* der Natur

## Anhang 2.2: Die Belegstellen

<b>Werk</b>	<b>Belegstellen</b>
Erec	3842 4745 8029 8104 8156 8236 8442 9367 9731
Parzival	46,14 48,6 90,7 114,1 123,20 131,6 135,17 137,20 143,4 147,24 151,13,17,19 152,10,11,25,28,29 158,26 160,30 166,10 199,9 215,6 221,23 285,20 304,16 305,30 362,15 363,20 486,4 521,15 523,2 531,9 546,11 554,8 584,22 672,19 752,23 800,28 806,3 815,1
Gottfried: Tristan	307 562 570 572 574 928 950 2831 3141 3371 3497 3943 4682 4901 5186 8180 8239 8240 8250 10360 11773 13171 13202 13725 16029 16377 17066 17389 19000 19242 19360***
Ulrich: Tristan	198 403 962 1696 2256 2365 3030 3474
Heinrich: Tristan	386 3786 3888 4774 4952 5179 5187 5240
Kudrun	53,2 220,4 334,4 345,1 360,4 370,4 475,1 771,4 985,4 1318,4 1320,1 1321,4 1362,4 1377,4 1420,4 1612,4 1700,2
Fraendienst	54,1 119,7 134,1 491,8 536,8 538,1 600,8 744,5,6*** 933,8 937,5 945,4 989,1 1054,2 1090,5 1461,1 1469,8 1493,2 1510,1 1645,2,6 1646,1,2,8 1647,2,3,5,8 1648,6 1732,5,7 1733,1,2,6,8

## Anhang 2.3: Grundmuster und Funktion des *lachen*s

### 1. Das *lachen* der *vrouwe*

#### Grundmuster 1: Freundliches *lachen*

Werk	Beleg	Funktion
Erec	3842 9731	hag hag he
Parzival	114,1 151,19 152,11 152,25 152,29 158,26 199,9 215,6 221,23 304,16 554,8 672,19 800,28	hag fk hal fk hal fk fk hal fk fk hal fk hal fk hal fk hal fk hal fk hal hag hag he hag
Go: Tristan	928 10360 11773 13725 16377 19000 19242 19360	fk hal fk hag hag fk he hag fk hag hal fk hag hal fk hag
Ul: Tristan	3030	hag fk
H: Tristan	4774	hag
Kudrun	1700,2	hag

<b>Werk</b>	<b>Beleg</b>	<b>Funktion</b>
Frauendienst	54,1	hag fk
	119,7	hag fk
	937,5	hal fk
	1090,5	hag
	1645,2	hal fk
	1645,6	hal fk
	1646,1	hal fk
	1646,2	hal fk
	1646,8	hal fk
	1647,2	hal fk
	1647,3	hal fk
	1647,5	hal fk
	1647,8	hal fk
	1648,6	hal fk
	1732,5	hal fk
	1732,7	hal fk
	1733,1	hal fk
	1733,2	hal fk
	1733,6	hal fk
1733,8	hal fk	

hag: handlungsausgestaltend

hal: handlungsauslösend

fk: figurenkennzeichnend

he: handlungserläuternd



Grundmuster 2: Nicht-lachen

Werk	Beleg	Funktion
Erec	8236	fk
Parzival	152,28 131,6 135,17 137,20 151,13 151,17 152,10 160,30 305,30	fk he hag fk fk he hag fk fk fk fk hag fk
Go: Tristan	-	
Ul: Tristan	-	
H: Tristan	-	
Kudrun	-	
Frauendienst	744,5 744,6	he he

Grundmuster 3: lachen über

Werk	Beleg	Funktion
Erec	-	
Parzival	46,14 285,20 521,15 523,2 531,9	he hag he fk he fk he fk he
Go: Tristan	8180	he hag
Ul: Tristan	403 1696 2256 2365	fk he hag he hag he hag

Werk	Beleg	Funktion
H: Tristan	4952 5179 5187	hag hag he hag he
Kudrun	345,1 771,4 1318,4 1320,1 1321,4 1362,4 1612,4	he fk he fk fk hal fk hal fk he
Frauendienst	-	

## 2. Das *lachen* männlicher Protagonisten

### Grundmuster 1: Freundliches *lachen*

Werk	Beleg	Funktion
Erec	4745 8156 9367	fk fk fk
Parzival	48,6 143,4 362,15 363,20 546,11 752,23	he hag fk he hag fk fk he hag fk he
Go: Tristan	307 2831 3141 3497 3943 5186	hag fk hag fk fk fk hag fk hag fk
Ul: Tristan	962	hag
H: Tristan	386 3888	hag he

<b>Werk</b>	<b>Beleg</b>	<b>Funktion</b>
Kudrun	220,4	hag
	475,1	hag
Frauendienst	-	

Grundmuster 2: Nicht-lachen

<b>Werk</b>	<b>Beleg</b>	<b>Funktion</b>
Erec	-	
Parzival	486,4	hag
Go: Tristan	950	hag
Ul: Tristan	3474	hag
H: Tristan	-	
Kudrun	334,4	fk
Frauendienst	491,8	fk

Grundmuster 3: lachen über

<b>Werk</b>	<b>Beleg</b>	<b>Funktion</b>
Erec	8029	fk
	8442	fk
Parzival	123,20	he
	147,24	he fk
	166,10	he
	285,20	he
	806,3	he
	815,1	he
Go: Tristan	13202	hag fk
	16029	hag fk
Ul: Tristan	-	
H: Tristan	5240	hag

<b>Werk</b>	<b>Beleg</b>	<b>Funktion</b>
Kudrun	360,4	hag
	370,4	he hag
	1420,4	hag
Frauendienst	134,1	hag
	600,8	he hag
	989,1	he hag
	1054,2	fk
	1461,1	he hag
	1469,8	he hag
	1493,2	he hag
	1510,1	he hag

### **3. Das *lachen* der Hofgesellschaft**

#### Grundmuster 1: Freundliches *lachen*

<b>Werk</b>	<b>Beleg</b>	<b>Funktion</b>
Erec	8104	hag
Parzival	-	
Go: Tristan	574	hag
	3371	hag
	4682	hag
	4901	hag
Ul: Tristan	198	he
H: Tristan	-	
Kudrun	53,2	hag
	985,4	hag
	1377,4	hag
Frauendienst	536,8	hag
	538,1	he hag

## Grundmuster 2: Nicht-lachen

Werk	Beleg	Funktion
Erec	-	
Parzival	584,22	he
Go: Tristan	-	
Ul: Tristan	-	
H: Tristan	-	
Kudrun	-	
Frauendienst	-	

## Grundmuster 3: lachen über

Werk	Beleg	Funktion
Erec	-	
Parzival	90,7	hag
Go: Tristan	8239 8240 8250 13171	hag hag hag hag
Ul: Tristan	-	
H: Tristan	-	
Kudrun	-	
Frauendienst	933,8 945,4	hag he hag he

#### 4. Das *lachen* der Natur

<b>Werk</b>	<b>Beleg</b>	<b>Funktion</b>
Erec	-	
Parzival	-	
Go: Tristan	562 570 572 17066 17389	hag hag hag hag hag
Ul: Tristan	-	
H: Tristan	3786	hag hal
Kudrun	-	
Frauendienst	-	

## 8. Literaturverzeichnis

### Abkürzungen

ADB	Allgemeine Deutsche Biographie
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
DU	Der Deutschunterricht
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift
Euphorion	Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte
Er	Hartmann von Aue: Erec
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
Germ.	Germania. Vierteljahresschrift für deutsche Altertumskunde
GLL	German Life and Letters
Go: Tr	Gottfried von Straßburg: Tristan
GRM	Germanisch-romanische Monatsschrift
H: Tr	Heinrich von Freiberg: Tristan
KLD	Carl von Kraus: Liederdichter des 13. Jahr- hunderts
Ku	Kudrun
Medium Aevum	Medium Aevum. Philologische Studien
MF	Des Minnesangs Frühling
MLN	Modern Language Notes
PBB (Halle)	Beiträge zur Geschichte der deutschen Spra- che und Literatur. Halle 1874 ff.

PBB (Tübingen)	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Tübingen 1955 ff.
Phil.Stud.u.Qu.	Philologische Studien und Quellen
Pz	Wolfram von Eschenbach: Parzival
SM	Die Schweizer Minnesänger
Ul: Tr	Ulrich von Türheim: Tristan
Verf.-Lex.	Verfasserlexikon
Walther	Walther von der Vogelweide
ZAA	Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie



## 8.1 Primärliteratur

- Bernart von Ventadorn: Lieder. Mit Einleitung und Glossar hg. von CARL APPEL. Halle 1915.
- Chrétien de Troyes: Der Percevalroman (Le Conte du Graal). Übers. und eingeleitet von MONICA SCHÖLER-BEINHAEUER. München 1991. (= Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben. Bd. 23).
- Giraut de Bornelh: Sämtliche Lieder. Mit Übersetzung, Kommentar und Glossar kritisch hg. von ADOLF KOLSEN. 2 Bde. Halle 1910.
- Gottfried von Neifen. Neuausgabe seiner Lieder und literarhistorische Abhandlung über seine Stellung in der mittelhochdeutschen Literatur von CORNELIA MARIA DE JONG. Amsterdam 1923.
- Gottfried von Strassburg: Tristan und Isold. Hg. von FRIEDRICH RANKE. 4. Aufl. Berlin 1959.
- Hartmann von Aue: Erec. 6. Aufl., besorgt von CHRISTOPH CORMEAU und KURT GÄRTNER. Tübingen 1985. (=ATB 39).
- Heinrich von Freiberg: Tristan. In: Heinrich von Freiberg (Dichtungen). Mit Einleitungen über Stil, Sprache, Metrik, Quellen und die Persönlichkeit des Dichters. Hg. von ALOIS BERNT. Hildesheim / New York 1978. S. 1-211.
- Heinrich von Freiberg: Tristan. Hg. von DANIELLE BUSCHINGER. Göttingen 1982. (= GAG 270).
- König Rother. Hg. von THEODOR FRINGS / JOACHIM KUHN. 2. Aufl. Halle 1961. (= Altdeutsche Texte für den akademischen Unterricht 2).
- Konrad Fleck: Flore und Blanscheflur. Hrsg. von EMIL SOMMER. Quedlinburg / Leipzig 1846. (=Bibliothek der Gesamten deutschen National-Literatur von der ältesten bis in die neuere Zeit. Bd.12).
- Kudrun. Hg. und erklärt von ERNST MARTIN. 2. Aufl., Halle 1902.
- Kudrun. Hg. von BANREND SYMONS. 4. Aufl., bearbeitet von Bruno Boesch. Tübingen 1964.

- Kudrun. Hg. von KARL BARTSCH. 5. Aufl., überarbeitet und neu eingeleitet von Karl Stackmann. Wiesbaden 1965.
- Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. von CARL VON KRAUS. 2. Aufl. durchgesehen von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1988. Bd. 1: Text.
- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von HUGO MOSER / HELMUT TERVOOREN. Bd. 1: Texte. 38., erneut revidierte Aufl.. Mit einem Anhang: Das Budapester und das Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart 1988.
- Neidhart: Die Lieder. Hg. von EDMUND WIEßNER, fortgeführt von Hanns Fischer. 4. Aufl., revidiert von Paul Sappler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer. Tübingen 1984.
- Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hg. von HELMUT DE BOOR. 22., revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Aufl. Mannheim 1996.
- Der Pleier: Garel von dem blüenden Tal. Ein höfischer Roman aus dem Artussagenkreise. Mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein Hg. von MICHAEL WALZ. Freiburg i. Br. 1892.
- Der Pleier: Meleranz. Hrsg. von KARL BARTSCH. Mit einem Nachwort von Alexander Hildebrand. Hildesheim / New York 1974.
- Der Pleier: Tandareis und Flordibel. Hrsg. von FERDINAND KHULL. Graz 1885.
- Rudolf von Ems: Willehalm von Orlens. Hrsg. aus dem Wasserburger Codex der fürstlich fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen von VIKTOR JUNK. Mit drei Tafeln. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1967. (=Deutsche Texte des Mittelalters Bd. 2).
- Rudolf von Ems: Der guote Gerhart. Hrsg. von John A. Asher. (=AtB 56). 3. Aufl. Tübingen 1989.
- Die Schweizer Minnesänger. Hg. von KARL BARTSCH, Darmstadt 1964.
- Die Schweizer Minnesänger. Hg. von MAX SCHIENDORFER. Bd. 1: Texte. Tübingen 1990.

- Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal. 2., neubearbeitete Auflage. Hrsg. von MICHAEL RESLER. Tübingen 1995.
- Thomas: Tristan. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von GESA BONATH. München 1985. (= Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben. Bd. 21).
- Thomasin von Zirclaria: Der wälsche Gast. Hrsg. von HEINRICH RÜCKERT. Mit einer Einleitung und einem Register von FRIEDRICH NEUMANN. Berlin 1965.
- Tristan als Mönch. Untersuchungen und textkritische Edition von BETTY C. BUSHEY. Göppingen 1974. (= GAG 119).
- FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Hrsg.): Ulrich von Liechtenstein: Frauenbuch. Göppingen 1989. (= GAG 520).
- Ulrich von Liechtenstein: Frauendienst. Hg. von Franz VIKTOR SPECHTLER. Göppingen 1987. (= GAG 485).
- Ulrich von Türheim: Tristan. Hg. von THOMAS KERTH. Tübingen 1979.
- Ulrich von Winterstetten: Leiche und Lieder. Hg. von JAKOB MINOR. Wien 1882.
- Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. Hg. von CHRISTOPH CORMEAU. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein / Horst Brunner. Berlin / New York 1996.
- Wirnt von Gravenberg: Wigalois. Der Ritter mit dem Rade. Hrsg. von J.M.N. KAPTEYN. Bonn 1926. (=Rheinische Beiträge und Hülsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde. Bd. 9).
- Wigamur. Hrsg. von DANIELLE BUSCHINGER (=GAG 320). Göppingen 1987.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von KARL LACHMANN. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok. Berlin / New York 1998.

## 8.2 Sekundärliteratur

- WOLFGANG ADAM: Die "wandelunge". Studien zum Jahreszeitentopos in der mittelhochdeutschen Literatur. Heidelberg 1979. (= Beihefte zu Euphorion 15).
- GERD ALTHOFF: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997.
- DERS.: Verwandtschaft, Freundschaft, Klientel. Der schwierige Weg zum Ohr des Herrschers. In: Ebd. S. 185-198.
- DERS.: Huld. Überlegungen zu einem Zentralbegriff der mittelalterlichen Herrschaftsordnung. In: Ebd. S. 199-230.
- DERS.: Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: Ebd. S. 229-257.
- DERS.: Empörung, Tränen, Zerknirschung. Emotionen in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters. In: Ebd. S. 258-281.
- DERS.: Spielen die Dichter mit den Spielregeln der Gesellschaft? In: NIGEL F. PALMER / HANS-JOCHEN SCHIEWER (Hrsg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.-11. Oktober 1997. Tübingen 1999. S. 53-71.
- DERS.: Wolfram von Eschenbach und die Spielregeln der mittelalterlichen Gesellschaft. In: Wolfram-Studien 16, 2000. S. 102-120.
- DERS.: Vom Lächeln zum Verlachen, in: Werner Röcke / Hans Rudolf Velten (Hrsg.): Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Berlin / New York 2005. (=Trends in Medieval Philology 4). S. 3-16.
- ELIZABETH ANDERSEN et al. (Hrsg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Tübingen 1998.
- HERBERT ANTON: Poetische Wälder der Schwermut. In: JOSEF SEMMLER (Hrsg.): Der Wald in Mittelalter und Renaissance Düsseldorf 1991. S.186-199. (= Studia humaniora 17).
- INGVILD BACH: Die Voraussetzungen des Humors bei Wolfram von Eschenbach. Wien 1966.

- MICHAEL M. BACHTIN: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von ALEXANDER KAEMPFE. Frankfurt a.M. 1990.
- MARTINA BACKES: Weder man noch wîp? Maskerade und Geschlechtertausch in der mittelalterlichen Literatur. In: ELISABETH CHEAURE et al. (Hrsg.): Geschlechterkonstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft. Gedenkschrift für Gisela Schoenthal. Freiburg i. Br. 2002. S. 24-43.
- ANGELA BADER et al. (Hrsg.): Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1994.(= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 300).
- HERMANN BAUSINGER: Ironisch-witzige Elemente in der heutigen Alltagskommunikation. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 19, Heft 2, 1987. S. 58-74.
- HANS-JOACHIM BEHR: Frauendienst als Ordnungsprinzip. Zum Verständnis von Wirklichkeit und deren Bewältigung im 'Frauenbuch' Ulrichs von Lichtenstein. In: EBENBAUER / KNAPP / SCHWOB: Literatur. S. 1-13.
- THOMAS BEIN: Orpheus als Sodomit. In: ZfdPh 89, 1990. S. 33-55.
- DERS.: Walther von der Vogelweide. Stuttgart 1997.
- INGRID BENNEWITZ-BEHR et al. (Hrsg.): Verskonkordanz zur Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). In: ULRICH MÜLLER / FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Hrsg.): Neidhart Materialien. Bd. 3-5. (= GAG 418). Göttingen 1984.
- DIES: "Wie ihre Mütter"? Zur männlichen Inszenierung des weiblichen Streitgesprächs in Neidharts Sommerliedern. In: BADER: Sprachspiel. S. 178-193.
- DIES.: Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von 'Weiblichkeit' in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: JAN-DIRK MÜLLER (Hrsg.): 'Aufführung' und 'Schrift' in Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart / Weimar 1996. S. 222-238.
- DIES. / HELMUT TERVOOREN (Hrsg.): Manlîchiu wîp, wîplîch man. Zur

Konstruktion der Kategorien "Körper" und "Geschlecht" in der deutschen Literatur des Mittelalters. Internationales Kolloquium der Oswald- von Wolkenstein- Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Berlin 1999. (= Beihefte der ZfdPH 9).

PETER L. BERGER: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Aus dem Amerikanischen von JOACHIM KALKE. Berlin / New York 1998.

HENRI BERGSON: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übers. von ROSWITHA PLANCHEREL-WALTER. Zürich 1972.

KARL BERTAU: Versuch über tote Witze bei Wolfram. In: DERS.: Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte. München 1983. S. 60-109.

DERS.: Regina Lactans. Versuch über den dichterischen Ursprung der Pietà bei Wolfram von Eschenbach. In: Ebd. S. 259-285.

GÜNTHER BLAICHER: Über das Lachen im englischen Mittelalter. In: DVjs 44, 1970. Heft 3. S. 508-529.

DAVID BLAMIRE: Characterisation and Individuality in Wolfram's 'Parzival'. Cambridge 1966.

WALTER BLANK: Naturanschauung im Mittelalter. Eröffnung der Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für germanistische Philologie an der Universität Freiburg i.Ue. am 29. Oktober 1991. Freiburg i. Ue 1991. (= Wolfgang Stammler Gastprofessur für germanistische Philologie 1).

BRUNO BOESCH: Kudrunepos und Ursprung der deutschen Ballade. In: GRM 28, 1940. S. 259-269.

ROY.A. BOGGS: Hartmann von Aue. Lemmatisierte Konkordanz zum Gesamtwerk. Pittsburgh 1979. (= Indices zur deutschen Literatur 12/13).

VIOLA BOLDUAN: Minne zwischen Ideal und Wirklichkeit. Studien zum späten Schweizer Minnesang. Frankfurt a.M. 1982. S. 59-82.

HELMUT DE BOOR: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall

und Neubeginn. 1250-1350. München 1967. (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 3).

HELMUT BRACKERT: "der lac an ritterscheftê tôt." Parzival und das Leid der Frauen. In: RÜDIGER KRÜGER / JÜRGEN KÜHNEL / JOACHIM KUOLT (Hrsg.): *Ist zwîvel herzen nâchgebûr*. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1989. (= Helfant Studien 55). S. 143-163.

ROLF BRÄUER et al.(Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur Mitte des 12. bis Mitte des 13. Jahrhunderts. Berlin 1990. (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zu Gegenwart Bd. 2).

HELMUT BRALL: Familie und Hofgesellschaft in Wolframs *Parzival*. In: KAISER / MÜLLER: Literatur. S. 541-583.

ELKE BRÜGGEN: Minnelehre und Gesellschaftskritik im 13. Jahrhundert. Zum *Frauenbuch* Ulrichs von Liechtenstein. In: Euphorion 83, 1989. S. 72-97.

HORST BRUNNER: Minnesangs Ende. Die Absage an die Geliebte im Minnesang. In: WERNFRIED HOFMEISTER / BERND STEINBAUER (Hrsg.): *Durch aubenteuer muess man wagen vil*. Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag. Innsbruck 1997. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 37). S. 47-59.

JOACHIM BUMKE: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland. 1150-1300. München 1979.

DERS.: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 7. Aufl., München 1994.

DERS.: Höfischer Körper - Höfische Kultur. In: HEINZLE: Mittelalter. S. 67-102.

DERS.: Geschlechterbeziehungen in den Gawanbüchern von Wolframs 'Parzival'. In: AbäG 38-39, 1994. S. 104-121.

- DERS.: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. München 1993. (= Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter 3).
- ANTHONY J. CHAPMAN / HUGH C. FOOT (Hrsg.): It's a Funny Thing, Humor. Oxford et al. 1977.
- KONRAD BURDACH: Konrad Schenk von Landeck, Landegge. In: ADB 31, 1890. S. 58-61.
- DANIELLE BUSCHINGER: Tristan-Rezeption. Die Tristan-Sage im deutschen Mittelalter. In: DIES.: Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Greifswald 1995. (= Wodan 53, Serie 2: Studien zur mittelalterlichen Literatur Bd. 6). S. 51-69.
- DIES.: Zur Rezeption des Tristan-Stoffes in der deutschen Literatur des Mittelalters nach 1250. In: Ebd. S. 70-80.
- IAN R. CAMPBELL: Kudrun: A Critical Appreciation. Cambridge 1978.
- CYNTHIA BARRETT CAPLES: Brangaene and Isold in Gottfried von Strassburg's *Tristan*: In: Colloquia Germanica 1975. S. 167-176.
- ANTHONY J. CHAPMAN / HUGH C. FOOT (Hrsg.): It's a Funny Thing, Humor. Oxford et al. 1977.
- SIEGFRIED RICHARD CHRISTOPH: Wolfram von Eschenbach's Couples. Amsterdam 1981. (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur Bd. 44).
- THOMAS CRAMER: *Sô sint doch gedanke frî*. Zur Lieddichtung Burkharts von Hohenfels und Gottfrieds von Neifen. In: RÜDIGER KROHN (Hrsg.): Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Literatur in Deutschland. München 1983. S. 47-61.
- ERNST ROBERT CURTIUS: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern / München 1961.
- DERS.: Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter. In: ALEXANDER RITTER (Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975. (= Wege der Forschung 418). S. 69-111.
- ALAN DEIGHTON: Die Quellen der Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg. In: ZfdA 126, 1996. S. 140-165.



- ROSEMARIE DEIST: Die Nebenfiguren in den Tristanromanen Gottfrieds von Straßburg, Thomas' de Bretagne und im 'Cligès' Chrétien de Troyes. Göppingen 1986.
- ALWIN DIEMER: Elementarkurs Philosophie 3: Philosophische Anthropologie. Düsseldorf / Wien 1978.
- BARBARA S. DIETERICH: Das venushafte Erscheinungsbild der Orgeluse in Wolframs von Eschenbach 'Parzival'. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 41, 2000. S. 9-65.
- FRIEDRICH MICHAEL DIMPEL: Dilemmata: Die Orgeluse-Gawan-Handlung im 'Parzival'. In: ZfdPh 120, 2001. S. 39-59.
- HANS-PETER DÜRR: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisierungsprozeß. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1988-90.
- E. DURPÉEL: Le Problème sociologique du Rire. In: Revue Philosophique de la France et de l' Étranger 106, 1928. S. 213-260.
- ALFRED EBENBAUER / FRITZ PETER KNAPP / ANTON SCHWOB (Hrsg.): Die mittelalterliche Literatur in der Steiermark. Akten des Internationalen Symposions Schloß Seggau bei Leibnitz 1984. Bern etc. 1988.
- SIGMUND EISNER: The Tristan Legend. A Study in Sources. Evanston 1969. S. 87-93.
- BJÖRN EKMANN: Das gute und das böse Lachen. Lachkulturforschung im Zeichen der Frage nach Funktion und Wert des Lachens. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 16, 1984. S. 8-36.
- NORBERT ELIAS: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1992.
- SONJA EMMERLING: Geschlechterbeziehungen in der Gawan-Büchern des "Parzival". Wolframs Arbeit an einem literarischen Modell. Tübingen 2003. (= Hermaea germanistische Forschungen 100).
- IRENE ERFEN: Das Lachen der Cunnewâre. Bemerkungen zu Wagners *Parsifal* und Wolframs *Parzivâl*. In: BADER. Sprachspiel. S. 69-87.

- XENJA VON ERZDORFF: Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs "Herz" in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts. In: ZfdPh 84, 1965. S. 6-46.
- WOLFGANG EßBACH: Der Mittelpunkt außerhalb. Helmuth Plessners philosophische Anthropologie. In: GÜNTHER DUX / ULRICH WENZEL (Hrsg.): Der Prozeß der Geistesgeschichte. Studien zur ontogenetischen und historischen Entwicklung des Geistes. Frankfurt a.M. 1994. S. 15-44.
- EDITH FEISTNER: *Manlîchiu wîp, wîplîche man*. Zum Kleidertausch in der Literatur des Mittelalters. In: PBB (Tübingen) 119, 1997. S. 235-260.
- JOERG O. FICHTE et al. (Hrsg.): Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Tübingen 1996.
- LOTHAR FIETZ: Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik des Lachens. In: DERS. u.a. (Hrsg.): Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Tübingen 1996. S. 7-20.
- GARY ALLAN FINE: Sociological Approaches to the Study of Humor. In: PAUL E. MCGHEE / JEFFREY H. GOLDSTEIN (Hrsg.): Handbook of Humor research 1: Basic Issues. New York et al. 1983. S. 159-182.
- ROD FISHER: The Singer's Confrontation with Beauty: Some Observations on the Performance of Morungen's Song. In: GLL 50, 1997. S. 267-282.
- JOSEF FLECKENSTEIN (Hrsg.): Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur. Göttingen 1990. (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Institutes für Geschichte 100).
- HANNS FLUCK: Der Risus Paschalis. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde. In: Archiv für Religionswissenschaft 31, 1934. S. 188-212.

- WINFRIED FREY: *mir was hin ûf von herzen gach*. Zum Funktionswandel der Minnelyrik in Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst'. In: Euphorion 75, 1981. S. 50-70.
- UDO FRIEDRICH: Der Ritter und sein Pferd. Semantisierungsstrategien einer Mensch-Tier-Verbindung im Mittelalter. In: URSULA PETERS (Hrsg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450. Stuttgart 2001. (= Germanistische Symposien Berichtsbände 23). S. 245-267.
- WALTRAUD FRITSCH-RÖßLER: Lachen und Schlagen. Reden als Kulturtechnik in Wolframs 'Parzival'. In: BURKHART KRAUSE (Hrsg.): Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann. Wien 1997. (= Philologica Germanica 19). S. 75-98.
- WILLIAM F. FRY: The Appeasement Function of Mirthful Laughter. In: CHAPMAN / FOOT: Thing. S. 23-26.
- MARGARETE GALLER: "Lachen und Lächeln" in poetischen Texten. Frankfurt a.M. et al. 1997.
- PETER GANZ: Der Begriff des 'Höfischen' bei den Germanisten. In: Wolfram-Studien 4, 1977. S. 16-32.
- DERS.: curialis / hövesch. In: KAISER / MÜLLER: Literatur. S. 39-56.
- DERS.: 'hövesch' / 'hövescheit' im Mittelhochdeutschen. In: FLECKENSTEIN: Curialitas. S. 39-54.
- WILHELM GANZENMÜLLER: Das Naturgefühl im Mittelalter. Leipzig / Berlin 1914. (= Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters 18).
- GISELA GARNERUS: Parzivals zweite Begegnung mit dem Artushof. Kommentar zu Buch VI / 1 von Wolframs *Parzival* (80, 1 - 312, 1). Herne 1999.
- MARION E. GIBBS: Wîplichez Wîbes reht. A Study of the Women Characters in the Works of Wolfram von Eschenbach. Duquesne 1972.

- DIES.: Ideals of Flesh and Blood: Women Characters in *Parzival*. In: WILL HASTY (Hrsg.): *A Companion to Wolfram's Parzival*. Rochester, New York / Woodbridge, Suffolk 1999. (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture). S. 12-34.
- PETRA GILOY-HIRTZ: Frauen unter sich. Weibliche Beziehungsmuster im höfischen Roman. In: HELMUT BRALL / BARBARA HAUPT / URBAN KÜSTERS (Hrsg.): *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf 1994. (= Studia Humaniora 25). S. 61-87.
- INGEBORG GLIER: *Artes amandi*. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden. München 1971. (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34).
- DIES.: Konkretisierung im Minnesang des 13. Jahrhunderts. In: FRANZ H. BÄUML (Hrsg.): *From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide*. Göppingen 1984. (= GAG 368). S. 150-168.
- LOUISE GNÄDINGER: *Musik und Minne im Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Düsseldorf 1967.
- DIES.: *Huidan und Petitcreiu*. Gestalt und Figur des Hundes in der mittelalterlichen Tristandichtung. Freiburg i. Br. 1971.
- DIES.: Wasser - Taufe - Tränen. (Zu Parz. 817,4-30). In: WERNER SCHRÖDER (Hrsg.): *Wolfram-Studien II*. Berlin 1976. S. 53-71.
- JAQUES LE GOFF: Kann denn Lachen Sünde sein? Die mittelalterliche Geschichte einer sozialen Verhaltensweise. In: FAZ 102, 3. Mai 1989. S. N3.
- DERS.: *Le rire dans les règles monastiques du haut moyen âge*. In: *Haut moyen âge. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riche*. Hrsg. von CLAUDE LEPELLEY u.a. La Garenne-Colombes 1990. S. 93-103.

- DERS.: Lachen im Mittelalter. In: JAN BREMMER / HERMAN ROODENBURG: Kulturgeschichte des Humors von der Antike bis heute. Aus dem Englischen übersetzt von KAI BRODERSEN. Darmstadt 1999. S. 45-56.
- DERS.: Das Lachen im Mittelalter. Mit einem Nachwort von ROLF MICHAEL SCHNEIDER. Aus dem Französischen von JOCHEN GRUBE. Stuttgart 2004.
- JUTTA GOHEEN: Mittelalterliche Liebeslyrik von Neidhart von Reuenthal bis zu Oswald von Wolkenstein. Eine Stilkritik. Berlin 1984. (= Phil.Stud.u.Qu 110).
- FREDERIC GOLDIN: The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric. Ithaca /New York 1967.
- D.H. GREEN: The Art of Recognition in Wolfram's *Parzival*. Cambridge usw. 1982.
- JOHN GREENFIELD: Wolframs zweifache Witwe. Zur Rolle der Herzloyde-Figur im 'Parzival'. In: MATTHIAS MEYER / HANS-JOCHEN SCHIEWER (Hrsg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Fs für Wolfgang Mertens zum 65. Geburtstag. Tübingen 2002. S. 159-173.
- THOMAS GRENZLER: Erotisierte Politik - politisierte Erotik? Die politisch-ständische Begründung der Ehe-Minne in Wolframs "Willehalm", im Nibelungenlied und in der "Kudrun". (= GAG 552). Göppingen 1992.
- VRONI GUMPRECHT, Art. "Lachen". In: Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters. Bd. 7: Kern-Linie. Berlin / New York 1998.
- GUNTHER GRIMM: Die Eheschließungen in der Kudrun. Zur Frage der Verlobten- oder Gattentreue Kudruns. In: ZfdPh 90, 1971. S. 48-70.
- F. GRIMME: Die Schweizer Minnesänger. Germ. 35, 1890, S. 326 f.
- ARTHUR GROOS: Wolfram's Lament for Herzloyde (Parzival 128, 23 ff.). In: MLN 89, 1974. S. 359-366.

- MARTIN GROTHJAHN: Vom Sinn des Lachens. Psychoanalytische Betrachtungen über den Witz, das Komische und den Humor. München 1974.
- AARON J. GURJEWITSCH: Bachtin und der Karneval. Zu DIETZ-RÜDIGER MOSER: "Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie." In: Euphorion 85. 1991. S. 423-429.
- ALOIS M. HAAS: Parzivals tumpheit bei Wolfram von Eschenbach. (= Phil.Stud.u.Qu. 21). Berlin 1964.
- INGRID HAHN: Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Ein Beitrag zur Werkdichtung. (= Medium Aevum 3). München 1963.
- CLAUDIA HÄNDL: Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide. Göppingen 1987. (= GAG 467).
- HARALD HAFERLAND: Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200. München 1989. (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 10).
- FRITHJOF HAGER: Können Tiere lachen? In: KAMPER / WULF: Lachen. S. 301-312.
- CLIFTON D. HALL: A Complete Concordance to Wolfram von Eschenbach's 'Parzival'. New York / London 1990.
- CLIFTON D. HALL: A Complete Concordance to Gottfried von Straßburg's 'Tristan'. Lewiston / Queenston / Lampeter 1993.
- ERNST HAMANN: Der Humor Walthers von der Vogelweide. Diss. Rostock 1889.
- WALO E. HARTMANN: Über das Lachen. Zur anthropologischen Bedeutung des Lachenkönnens und der Sinn des Lachens. Schaffhausen 1998.
- WALTER HAUG: Schwarzes Lachen: Überlegungen zum Lachen an der Grenze zum Komischen und Makabren. In: FICHTE: Semiotik. S. 49-64.

- RENATE HAUSNER: Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain in deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. In: PETER K. STEIN u.a. (Hrsg.): Sprache - Text - Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964-1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg. Göppingen 1980. (= GAG 304).
- R.-M. S. HEFFNER / W.P. LEHMANN: A Word-Index to the Poems of Walther von der Vogelweide. 2. Aufl. Wisconsin 1950.
- DIES. / KATHE PETERSEN: A Word-Index to des Minnesangs Frühling. Wisconsin 1942.
- HUBERT HEINEN: Ulrich von Lichtenstein's sense of genre. In: Ders. und I. HENDERSON (Hrsg.): Genres in medieval German literature. Göppingen 1986. (= GAG 439). S. 41-56.
- DERS.: "Gibt's da nichts zu lachen?" Hyperbolik als Intensivierung oder Ironiesignal bei Heinrich von Morungen und Ulrich von Liechtenstein. In: BADER: Sprachspiel. S. 194-214.
- JOACHIM HEINZLE: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Bd. II: Vom Hohen zum Späten Mittelalter. Teil II: Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert. 2., durchgesehene Auflage München 1994.
- DERS. (Hrsg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a.M. / Leipzig 1994.
- URSULA HEISE: Frauengestalten im 'Parzival' Wolframs von Eschenbach. In: DU 9, Heft 3. 1957. S. 37-62.
- URS HERZOG: Minneideal und Wirklichkeit. Zum 'Frauendienst' des Ulrich von Liechtenstein. In: DVjs 49, 1975. Heft 3. S. 502-519.
- DAGMAR HIRSCHBERG: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn*. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum. In: GERHARD HAHN / HEDDA RAGOTZKY (Hrsg.): Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Stuttgart 1992. S. 108-132.

- WERNER HOFFMANN: Kudrun. Ein Beitrag zur nachnibelungischen Heldendichtung. Stuttgart 1967.
- WERNFRIED HOFMEISTER: Minne und Ehe im 'Frauenbuch' Ulrichs von Liechtenstein. In: EBENBAUER / KNAPP / SCHWOB: Literatur. S. 131-142.
- DERS.: Liebe als Krankheit in der mittelhochdeutschen Lyrik. In: THEO STEMMLER: Liebe als Krankheit. 3. Kolloquium für europäische Lyrik des Mittelalters. Mannheim 1990. S. 221-257.
- GISELA HOLLANDT: Die Hauptgestalten in Gottfrieds Tristan: Wesenszüge, Handlungsfunktion, Motiv der List. Berlin 1966.
- WALTHER C. AUGUST HORNIG: Glossarium zu den Gedichten Walthers von der Vogelweide. Hildesheim / New York 1979. (= Mittelhochdeutsche Reimwörterbücher. Hrsg. von EDGAR PAPP. Bd. 2).
- HERIBERT HOVEN: Studien zur Erotik in der deutschen Märendichtung. Göppingen 1978. (= GAG 256).
- CHRISTOPH HUBER: Ritterideologie und Gegnertötung. Überlegungen zu den 'Erec'-Romanen Chrétiens und Hartmanns und zum 'Prosa-Lancelot'. In: Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens im Mittelalter. Bristoler Kolloquium 1993. Hrsg. von KURT GÄRTNER u.a. Tübingen 1996. S.59-73.
- DERS.: Lachen im höfischen Roman. Zu einigen komplexen Episoden im literarischen Transfer. In: INGRID KASTEN / WERNER PARAVICINI / RENÉ PÉRENNEC: Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Spätmittelalter. Kolloquium im deutschen historischen Institut Paris 16.-18.3.1995. (= Beihefte der Francia Bd. 43: Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter). Sigmaringen 1998. S. 344-358.
- W.T.H. JACKSON: The Role of Brangaene in Gottfried's *Tristan*. In: The Germanic Review 28, 1953. S. 290-296.
- OLGA JANSSEN: Lemmatisierte Konkordanz zu den Schweizer Minnesängern. Tübingen 1984.
- GERHARD JARITZ: Zur materiellen Kultur des Hofes um 1200. In: KAISER / MÜLLER: Literatur. S. 19-38.



- GERTRUD JARON LEWIS: Das Tier und seine dichterische Funktion in Erec, Iwein, Parzival und Tristan. Bern / Frankfurt a.M. 1974. (= Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 11). S. 161-167.
- DIES.: Die Unheilige Herzeloide. Ein ikonoklastischer Versuch. In: *Journal of English and Germanic Philology* LXXIV. Heft 4. 1975. S. 465-485.
- DIES.: daz vil edel wîp. Die Haltung zeitgenössischer Kritiker zur Frauengestalt der mittelhochdeutschen Epik. In: WOLFGANG PAULSEN (Hrsg.): *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern / München 1979. S. 66-81.
- M.H. JELLINEK: Zur Kudrun. In: *PBB* (Halle) 40, 1915. S. 446-467.
- MONIKA JONAS: Der spätmittelalterliche Versschwank. Studien zu einer Vorform trivialer Literatur. Innsbruck 1987. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 25).
- MARTIN JONES: The Significance of the Gawan Story in *Parzival*. In: WILL HASTY (Hrsg.): *A Companion to Wolfram's Parzival*. (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture). Rochester, New York / Woodbridge, Suffolk 1999. S. 37-76.
- DIRK JOSCHKO: Drei Lyriker an der Schwelle des Spätmittelalters: Burkhard von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Ulrich von Winterstetten. In: *Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung*. (= Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald). Greifswald 1986. S. 105-122.
- FRIEDRICH GEORG JÜNGER: *Über das Komische*. Frankfurt a.M. 1948.
- WOLFGANG JUPÉ: Die "List" im Tristanroman Gottfrieds von Straßburg. Intellektualität der Liebe oder die Suche nach dem Wesen der individuellen Existenz. Heidelberg 1976.

- GERT KAISER / JAN-DIRK MÜLLER (Hrsg.): Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Düsseldorf 1986. (= *Studia humaniora* 6).
- DIETMAR KAMPER / CHRISTOPH WULF (Hrsg.): Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Frankfurt a.M. 1986.
- THOMAS R. KANE et al.: Humour as a Tool of Social Interaction. In: CHAPMAN / FOOT: *Thing*. S. 13-16.
- HILDEGARD ELISABETH KELLER: Diu Gewaltaerinne Minne. Von einer weiblichen Großmacht und der Semantik von Gewalt. In: *ZfdPh* 117, 1998. Heft 1. S. 17-37.
- KARINA KELLERMANN: Verkehrte Rituale. Subversion, Irritation und Lachen im höfischen Kontext. In: RÖCKE / NEUMANN: *Gegenwelten*. S. 29-46.
- BEATE KELLNER: Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen. In: *PBB* (Tübingen) 119, 1997. S. 33-66.
- DEIDRE KESSEL BROWN: The Emotional Landscape of the Forest in the Medieval Love Lament. In: *Medium Aevum* 59, 1990. S.228-247.
- CHRISTIAN KIENING: Der Autor als 'Leibeigener' der Dame - oder des Textes? Das Erzählsujet und sein Körper im 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein. In: ANDERSEN: *Autor*. S. 211-238.
- JOACHIM. KIRCHNER: Herr Konrad der schenk von Landeck ein epigone des minnesangs. Greifswald 1912. S. 37-59.
- BIRGIT KOCHSKÄMPER: Die germanistische Mediävistik und das Geschlechterverhältnis. Forschungen und Perspektiven. In: VOLKER HONEMANN / TOMAS TOMASEK (Hrsg.): *Germanistische Mediävistik*. Münster / Hamburg / London 1999. (= *Münsteraner Einführungen Germanistik*. Bd. 4). S. 309-351.
- STEFANIE KÖHLER: Differentes Lachen. Funktion, Präsentation und Genderspezifika der *Ridicula* im zeitgenössischen englischen Roman. Tübingen 1997. (= *ZAA Studies* 2).

- GISELA KORNRUMPF: Art. "Der Tugendhafte Schreiber". In: Verf.-Lex. Bd. 9, 1995. Sp. 1138-1141.
- HELGA KOTTHOFF: Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Konstanz 1996.
- DIES.: Über die Zähmung weiblichen Gelächters. In: ELISABETH CHEAURÉ et al. (Hrsg.): Geschlechterkonstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft. Gedenkschrift für Gisela Schoenthal. Freiburg i. Br. 2002.
- CHRISTIANE KRÄMER: Die Gebärde in der mittelhochdeutschen Heldenepik. Diss. (masch.) Ohio 1984.
- CARL VON KRAUS: Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Bd. II: Kommentar. Besorgt von HUGO KUHN. 2. Auflage, durchgesehen von GISELA KORNRUMPF. Tübingen 1978.
- BURKHART KRAUSE: Zur Problematik sprachlichen Handelns. Der *gruoz* als Handlungselement. In: RÜDIGER KROHN / BERND THUM / PETER WAPNEWSKI (Hrsg.): Stauferzeit. Geschichte, Literatur, Kunst. Stuttgart 1978. (= Karlsruher Kulturwissenschaftliche Arbeiten 1). S. 394-406.
- KARL RICHARD KREMER: Das Lachen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters. Diss. Bonn 1961.
- A. LANGEN: Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung. In: GRM 28, 1940. S. 269-280.
- IRENE LANZ-HUBMANN: "Nein unde jâ". Mehrdeutigkeit im "Tristan" Gottfrieds von Straßburg: Ein Rezipientenproblem. Bern et al. 1989. (= Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700).
- MATTHIAS LEXER: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Mit den Nachträgen von ULRICH PRETZEL. Stuttgart 1992.
- URSULA LINK-HEER: Physiologie und Affektenlehre im Zeitalter Rabelais'. Der medico-philosophische 'Traité du ris' (1579) von Laurent Joubert, In: RÖCKE / NEUMANN: Gegenwelten. S. 251-282.
- ECKART LOERZER: Eheschließung und Werbung in der 'Kudrun'. München 1971. (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 37).

- KUNO LORENZ: Einführung in die philosophische Anthropologie. Darmstadt 1990. (= Die Philosophie. Einführungen in Gegenstand, Methode und Ergebnisse ihrer Disziplinen).
- WINDER MACCONNELL: Marriage in the "Nibelungenlied" and "Kudrun". In: WILLIAM C. McDONALD (Hrsg.): Spectrum Medii Aevi. Essays in Early German Literature in Honor of George Fenwick Jones. Göttingen 1983. (= GAG 362). S. 299-320.
- DERS.: The Passing of the Old Heroes. The "Nibelungenlied", "Kudrun", and the Epic Spirit. In: HUBERT HEINEN / INGEBORG HENDERSON (Hrsg.): Genres in Medieval German Literature. Göttingen 1986. (= GAG 439). S. 103-113.
- RAINER MADSEN: Die Gestaltung des Humors in den Werken Wolframs von Eschenbach. Diss. (Masch.) Bochum 1970.
- MARION MÄLZER: Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen. Ein Beitrag zum diachronischen Wandel. Heidelberg 1991.
- FRIEDRICH MAURER: Leid. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte besonders in den großen Epen der staufischen Zeit. Bern / München 1951.
- W.J. MCCANN: Wertsystem und Weltbild Ulrichs von Liechtenstein in Frauendienst und Frauenbuch (1). In: DAVID MCLINTOCK / ADRIAN STEVENS / FRED WAGNER (Hrsg.): Geistliche und weltliche Epik des Mittelalters in Österreich. Göttingen 1987. (= GAG 446). S. 41-56.
- WILLIAM C. McDONALD: The Tristan Story in German Literature of the Late Middle Ages and Early Renaissance. Lewiston / Queenston 1990. (= Studies in German Language and Literature Bd. 5).
- DAVID MCLINTOCK: "Minne" und "Liebe": Versuch einer Abgrenzung am Beispiel Walthers. In: ADRIAN STEVENS / FRED WAGNER (Hrsg.): Vorträge des Symposiums am Institute of Germanic Studies, London. 29-30 April 1982. Wien 1983. S. 57-76.

- GERHARD MEISSBURGER: Tristan und Isold mit den weißen Händen. Die Auffassung der Minne, der Liebe und der Ehe bei Gottfried von Straßburg und Ulrich von Tûrheim. Basel 1954.
- WALTER MERSMANN: Der Besitzwechsel und seine Funktion in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Strassburg. München 1971. (= Medium Aevum Bd. 22).
- VOLKER MERTENS: Art. 'Gottfried von Neifen'. In: Verf.-Lex. Bd.6, 1987. Sp. 147-151.
- MATHIAS MEYER: 'Objektivierung als Subjektivierung.' Zum Sänger im späten Minnesang. In: ANDERSEN: Autor. S. 185-199.
- R.M. MEYER: Graf Kraft von Toggenburg. In: Allgemeine deutsche Biographie 38, 1894. S. 410-411.
- VICTOR MILLET: Liebe und Erinnerung. Überlegungen zur Isolde-Weißhand-Episode. In: CHRISTOPH HUBER / VICTOR MILLET (Hrsg.): Der "Tristan" Gottfrieds von Straßburg. Symposion Santiago de Compostela, 5.-8. April 2000. Tübingen 2002. S. 357-377.
- ANDREA MOSHÖVEL: Ulrich von Liechtenstein - ein Transvestit? Überlegungen zur Geschlechterkonstruktion im 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein. In: BENNEWITZ / TERVOOREN: Wip. S. 342-369.
- DIETZ-RÜDIGER MOSER: Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie. In: Euphorion 84, 1990. S. 89-111.
- DERS.: Auf dem Weg zu neuen Mythen oder Von der Schwierigkeit, falschen Theorien abzuschwören. In: Euphorion 85, 1991. S. 430-437.
- JAN-DIRK MÜLLER: Lachen - Spiel - Fiktion. Zum Verhältnis von literarischem Diskurs und historischer Realität im *Frauendienst* Ulrichs von Lichtenstein. In: DVjs 58, 1984. S.38-73.
- DERS.: Art. 'Ulrich von Liechtenstein'. In: Verf.-Lex. Bd.9. Berlin / New York 1995, Sp. 1274-1282.

- DERS.: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998.
- ELENA NÄHRLICH-SLATEVA: Eine Replik zum Aufsatz von DIETZ-RÜDIGER MOSER: "Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie." In: Euphorion 85, 1991. S. 409-422.
- SEBASTIAN NEUMEISTER: Das Bild der Geliebten im Herzen. In: INGRID KASTEN / WERNER PARAVICINI / RENÉ PÉRENNEC (Hrsg.): Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transfers culturels et histoire littéraire au moyen âge. Kolloquium im deutschen Historischen Institut Paris 16.-18.3.1995. Sigmaringen 1998.
- THEODOR NOLTE: Das Kudrunepos, ein Frauenroman? Tübingen 1985.
- KURT NYHOLM: Cunnewâres Lachen. Überlegungen zum *Parzival* 151, 11-19. In: SIEGFRIED JÄKEL / ASKO TIMONEN / VELI-MATTI RISSANEN (Hrsg.): *Laughter Down the Centuries*. Bd. 3. Turku 1997. (= *Annales Universitatis Turkuensis*. Serie B. 221). S. 167-179.
- FRIEDRICH OHLY: *Cor amantis non angustum*. Vom Wohnen im Herzen. In: DIETRICH HOFMANN (Hrsg.): *Gedenkschrift für William Foerste*. Köln 1970. (= *Niederdeutsche Studien* 18). S. 454-476.
- LAMBERTUS OKKEN: *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg*. 1. Band. Amsterdam 1984. (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 57).
- N. H. OTT: Art. "Rosen". In : *Lexikon des Mittelalters*, Bd.7, 1995. Sp. 1031-1032.
- FRIEDRICH PANZER: *Hilde - Gudrun. Eine sagen- und literaturgeschichtliche Untersuchung*. Halle 1901.
- STEFFEN PATZOLD: *Konflikte im Kloster. Studien zu Auseinandersetzungen in monastischen Gemeinschaften des ottonisch-salischen Reichs*. Husum 2000. (= *Historische Studien* 463).
- DIETMAR PEIL: *Die Gebärde bei Chrétien, Hartmann und Wolfram. Erec - Iwein - Parzival*. München 1975. (= *Medium Aevum* 28).

- LISA PERFETTI: *Women and Laughter in Medieval Comic Literature*. Michigan 2003.
- NEWTON A. PERRIN : *Reification and the Development of Realism in Late Minnesang*. Göttingen 1982. (= GAG 279). S. 58-65.
- MANFRED PFISTER: *Inszenierungen des Lachens im Theater der Frühen und Späten Neuzeit*. In: RÖCKE / NEUMANN: *Gegenwelten*. S. 215-235.
- BEATRIX PFLEIDERER: *Anlächeln und Auslachen: Zur Funktion des Lachens im kulturellen Vergleich*. In: KAMPER / WULF: *Lachen*. S. 338-349.
- MICHAEL PIEPER: *Die Funktionen der Kommentierung im 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein*. Göttingen 1982. (= GAG 351).
- STEPHAN PIETROWICZ: *Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens*. Freiburg / München 1992.
- HELMUTH PLESSNER: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern 1950.
- HELMUT PLESSNER: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. In: DERS.: *Gesammelte Schriften Bd. 4*. Hg. von GÜNTER DUX / ODO MARQUARD / ELIASABETH STRÖKER. Frankfurt a.M. 1981. (=Gesammelte Schriften 4).
- DERS.: *Das Lächeln*. In: DERS.: *Gesammelte Schriften Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur*. Hg. von GÜNTER DUX et al. unter Mitwirkung von RICHARD W. SCHMIDT et al. Frankfurt a.M. 1982.
- HOWARD R. POLLIO: *Notes towards a Field Theory of Humor*. In: CHAPMAN / FOOT: *Thing*. S. 213-230.
- MARIE RAMONDT: *Studien über das Lachen*. Groningen 1962.
- SILVIA RANAWAKE: *Der manne muot - der wîbe site. Zur Minnedidaxe Walthers von der Vogelweide und Ulrichs von Lichtenstein*. In: JAN-DIRK MÜLLER / FRANZ JOSEF WORSTBROCK (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*. Stuttgart 1989.

- VICTOR RASKIN: *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht 1985. (= Synthese Language Library 24).
- HANS REDEKER: *Helmuth Plessner oder Die verkörperte Philosophie*. Berlin 1993. (= Sozialwissenschaftliche Abhandlungen der Görres-Gesellschaft 20).
- INGO REIFFENSTEIN: *Rollenspiel und Rollenentlarvung als Möglichkeiten dichterischer Selbstdarstellung im Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein*. In: GERLINDE WEISS (Hrsg.): *Festschrift für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag*. Stuttgart 1976. (= GAG 4). S.107-120.
- HERTA-ELISABETH RENK: *Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift*. Stuttgart et al. 1974. (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 33). S. 211-218.
- SYBILLE RIES: *Erkennen und Verkennen in Gottfrieds 'Tristan' mit besonderer Berücksichtigung der Isolde-Weisshand-Episode*. In: *ZfdA* 109, 1980. S. 316-337.
- CHRISTELROSE RISCHER: *wie sül'n die vrowen danne leben? Zum Realitätsstatus literarischer Fiktion am Beispiel des 'Frauendienstes' von Ulrich von Liechtenstein*. In: GERHARD HAHN / HEDDA RAGOTZKY (Hrsg.): *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*. Stuttgart 1992. S. 133-157.
- WERNER RÖCKE: *Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters*. In: CLAUDIA BENTHIEN / ANNE FLEIG / INGRID KASTEN: *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln / Weimar / Wien 2000. (= *Literatur - Kultur - Geschlecht* 16). S. 100-118.
- DERS. / HELGA NEUMANN (Hrsg.): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit*. Paderborn et al. 1999.
- WERNER RÖSENER: *Die höfische Frau im Hochmittelalter*. In: FLECKENSTEIN: *Curialitas*. S. 171-230.



- RUPPRECHT ROHR: Die Schönheit des Menschen in der mittelalterlichen Literatur Frankreichs. In: STEMMLER: Frauen. S. 89-107.
- RENATE ROOS: Begrüßung, Abschied, Mahlzeit. Studien zur Darstellung höfischer Lebensweise in den Werken der Zeit von 1150-1320. Diss. (masch.) Bonn 1975.
- HELLMUTH ROSENFELD: Die Namen in Wolframs 'Parzival'. Herkunft, Schichtung, Funktion. In: WERNER SCHRÖDER (Hrsg.): Wolfram-Studien 2. Berlin 1974. S. 36-52.
- KURT RUH: Höfische Epik. Bd. 1. Berlin 1967.
- HELMUT RÜCKER: *Mâze* und ihre Wortfamilie in der deutschen Literatur bis um 1220. Göppingen 1975. (= GAG 172).
- ANJA RUSS: Kindheit und Adoleszenz in den deutschen Parzival- und Lancelot-Romanen. Hohes und spätes Mittelalter. Stuttgart 2000.
- OLIVE SAYCE: The Medieval German Lyrics 1150 - 1300. The development of its themes and forms in their European context. Oxford 1982.
- EVA B. SCHEER: *das geschach mir durch ein schouwen*. Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob. Frankfurt a.M. et al. 1990. (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1211).
- MAX SCHIENDORFER: Art. "Der von Trostberg", in: Verf.-Lex. Bd. 9, 1995. Sp. 1076-77.
- HANS-JOCHEN SCHIEWER: Der 'Club der toten Dichter'. Betrachtungen zur Generation nach Walther. In: THOMAS BEIN (Hrsg.): Beiträge zur Produktion, Edition und Rezeption. Frankfurt a.M. et al. 2002. S. 249-276.
- GERTRAUD SCHILLINGER: Das Lachen in den isländischen Familiensagas und in den Liedern der Edda. Diss. (masch.) Freiburg 1962.
- MICHAEL SCHLÄFER: Studien zur Ermittlung und Beschreibung des lexikalischen Paradigmas 'lachen' im Deutschen. Heidelberg 1987. (= Germanistische Bibliothek. Neue Folge. Dritte Reihe: Untersuchungen).

- GUDRUN SCHLEUSENER-EICHHOLZ: Das Auge im Mittelalter. Bd.2, München 1985. (= Münstersche Mittelalter-Schriften 35,2).
- KLAUS M. SCHMIDT: Begriffsglossar und Index zur 'Kudrun' Tübingen 1994. (= Indices zur deutschen Literatur 24).
- DERS.: Begriffsglossare und Indices zu Ulrich von Lichtenstein. München 1980. (= Indices zur deutschen Literatur 14/15).
- MARGOT SCHMIDT: Identität und Distanz. Der Spiegel als Chiffre in der höfischen Dichtung des Mittelalters. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 19, 1978. S. 233-255.
- RUTH SCHMIDT-WIEGAND: Art. "Gebärden". In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Bd.1. Berlin 1990. Sp. 1411-1419.
- GERHARD SCHMITZ: ...quod rident homines, plorandum est. Der 'Unwert' des Lachens in monastisch geprägten Vorstellungen der Spätantike und des frühen Mittelalters. In: FRANZ QUARTHAL und WILFRIED SETZLER (Hrsg.): Stadtverfassung, Verfassungsstaat, Pressepolitik. Festschrift für Eberhard Naujoks zum 65. Geburtstag. Sigmaringen 1980. S. 3-15.
- RÜDIGER SCHNELL: Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern / München 1985. (= Bibliotheca Germanica 27).
- DERS.: Unterwerfung und Herrschaft. Zum Liebesdiskurs im Hochmittelalter. In: HEINZLE: Mittelalter. S. 103-133.
- BRIGITTE SCHÖNING: Name ohne Person - auf den Spuren der Isolde Weisshand. In: INGRID BENNEWITZ: *Der frauwen buoch*. Versuche zu einer feministischen Mediävistik. Göttingen 1989. S. 159-178.
- GERTRUDE SCHOEPPERLE LOOMIS: Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance. Second edition, expanded by a bibliography and critical essay on Tristan Scholarship by ROGER SHERMAN LOOMIS. Bd. 1, S. 41-42. Bd. 2, S. 413-417. New York 1963.

- KLAUS SCHREINER: 'Hof' (*curia*) und 'höfische Lebensführung' (*vita curialis*) als Herausforderung an die christliche Theologie und Frömmigkeit. In: KAISER / MÜLLER: Literatur. S. 67-139.
- DERS.: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. Wien 1994.
- JOACHIM SCHRÖDER: Zur Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue. Göppingen 1972. (= GAG 61).
- WALTER JOHANNES SCHRÖDER: Die Soltane-Erzählung in Wolframs Parzival. Studien zur Darstellung und Bedeutung der Lebensstufen Parzivals. Heidelberg 1963.
- WERNER SCHRÖDER: Die Namen im 'Parzival' Wolframs von Eschenbach. Berlin / New York 1981.
- DERS.: Über die Liebe der Getrennten im 'Tristan' Gottfrieds von Straßburg. In: DERS.: Über Gottfried von Straßburg. Stuttgart / Leipzig 1994. (= Kleinere Schriften 5. 1973-1993). S. 212-242.
- DERS.: Das Hündchen Petitcreiu im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. In: Ebd. S. 32-42.
- DERS.: Isoldes Mordanschlag auf Brangaene im 'Tristan' Gottfrieds von Straßburg. In: Ebd. S. 5-23.
- MARTIN J. SCHUBERT: Analyse von nichtsprachlicher Äußerung in mhd. Epik. Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln / Wien 1991.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Humor und Ironie im Minnesang. In: Wolfram-Studien 7, 1982. S. 55-74.
- DERS.: Art. "Konrad von Landeck". In: Verfasserlexikon, Bd. 5, 1985, Sp. 215-217.
- DERS.: Art. "Graf Kraft von Toggenburg". In: Verfasserlexikon. Bd. 5., 1985, Sp. 330-332.
- DERS.: Neidhart. Stuttgart 1990.
- DERS.: Minnesang. 2. korrigierte Auflage. Stuttgart / Weimar 1995.
- KLAUS VON SEE: Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden. Wiesbaden 1971.
- D. SEGELCKE: Rîten. Studien zum Wortschatz des Reitens im Mittelhochdeutschen. Diss. Münster 1969.

- ARIBERT SELGE: Studien über Ulrich von Wintersetzen. Berlin 1929. (= Germanische Studien 71).
- HARTMUT SEMMLER: Listmotive in der mittelhochdeutschen Epik. Zum Wandel ethischer Normen im Spiegel der Literatur. Berlin 1991. (= Philologische Studien und Quellen 122).
- HEIKE SIEVERT: Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. Göppingen 1990. (= GAG 506).
- SAMUEL SINGER: Die mittelalterliche Literatur in der deutschen Schweiz. Frauenfeld / Leipzig 1930. (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben 36, 37).
- DERS.: Art. "Kraft von Toggenburg". In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen hrsg. von WOLFGANG STAMMLER. Bd. 2. Berlin / Leipzig 1936. Sp. 936-937.
- FRANZ VIKTOR SPECHTLER: Ulrich von Liechtenstein. Literarische Themen und Formen um die Mitte des 13. Jahrhunderts in der Steiermark. In: EBENBAUER / KNAPP / SCHWOB. Literatur. S. 189-217.
- DERS.: Ein "lächerlicher Minneritter"? Zur Funktion der Komik bei Ulrich von Liechtenstein. Wege der Forschung. In: BADER: Sprachspiel. S.144-154.
- KLAUS SPECKENBACH: Studien zum Begriff 'edelez herze' im Tristan Gottfrieds von Straßburg. München 1965. (= Medium Aevum Bd. 6).
- WOLFGANG STAMMLER: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie. Freiburg / Schweiz 1959. (= Freiburger Universitätsreden. Neue Folge 23).
- BASILIIUS STEIDLE: Das Lachen im alten Mönchtum. In: Benediktinische Monatsschrift zur Pflege religiösen und geistigen Lebens 20, 1938. S. 271-280.
- THEO STEMMLER (Hrsg.): Schöne Frauen - Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters. Mannheim 1988.

- WOLF-DIETER STEMPEL: Ironie als Sprechhandlung. In: WOLFGANG PREISENDANZ / RAINER WARNING (Hrsg.): Das Komische. München 1976. (= Poetik und Hermeneutik. Ergebnisse einer Forschungsgruppe VII). S. 205-235.
- HOLLY STOCKING / DOLF ZILLMANN: Humor von Frauen und Männern. Einige kleine Unterschiede. Ins Deutsche übertragen von Helga Kotthoff. In: HELGA KOTTHOFF (Hrsg.): Das Gelächter der Geschlechter: Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Konstanz 1996. S. 229-246.
- GEBHARD STREICHER: Minnesangs Refrain. Die Refrain-Kanzonen des Ulrich von Winterstetten. Bauformengrammatik, Ausführungsstruktur, Überlieferungsgebrauch. Göppingen 1984. (= GAG 372).
- JOACHIM SUCHOMSKI: 'Delectatio' und 'Utilitas'. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur. Bern / München 1975. (= Bibliotheca Germanica 18).
- THOMAS SZABÓ: Der mittelalterliche Hof zwischen Kritik und Idealisierung. In: FLECKENSTEIN: Curialitas. S. 350-391.
- PETRUS W. TAX: Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman. Studien zum Denken und Werten Gottfrieds von Straßburg. Berlin 1961.
- HELMUT TERVOOREN: Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik. In: STEMMLER: Frauen. S. 171-200.
- WERNER THIEDE: Das verheißene Lachen. Humor in theologischer Perspektive. Göttingen 1986.
- J. WESLEY THOMAS: *Parzival* as a source for *Frauendienst*. In: MLN 87, 1972. S. 419-432.
- TOMAS TOMASEK: Die Utopie im Tristan Gotfrids von Straßburg. Tübingen 1985. (= Hermea Gemanistische Forschungen. Neue Folge 49).

- DERS.: Das "kühne Wasser". Variationen eines mittelalterlichen Erzählbausteins. In: ROLF BRÄUER (Hrsg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext. Tagung Greifswald, 11.-15. September 1995. Göppingen 1998. S. 85-100.
- DERS.: Zur Rezeption arturischer Strukturen im 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein. In: FRIEDRICH WOLFZETTEL (Hrsg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze. Tübingen 1999. S. 347-361.
- DERS.: Komik im Minnesang. Möglichkeiten einer Bestandsaufnahme. In: RÖCKE / NEUMANN: Gegenwelten. S. 13-28.
- DERS.: Sentenzen im Dialog. Einige Beobachtungen zum Profil der Gawan-Figur im X. Buch des 'Parzival' Wolframs von Eschenbach, in: SUSANNE BECKMANN / PETER-PAUL KÖNIG / GEORG WOLF (Hrsg.): Sprachspiel und Bedeutung. Festschrift für Franz Hundsnurscher zum 65. Geburtstag. Tübingen 2000. S. 481-488.
- ANTHONIUS HENDRIKUS TOUBER: Rhetorik und Form im deutschen Minnesang. Groningen 1964.
- DERS.: Ulrichs von Liechtenstein 'Frauendienst' und die Vidas und Razos der Troubadours. In: ZfdPh 107, 1988. S. 431-444.
- GERT UEDING: Rhetorik des Lächerlichen. In: FICHTE: Semiotik. S. 21-36.
- SUSAN C. VOGEL: Humor: A Semiogenetic Approach. Bochum 1989. (= Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics).
- MAJORIE D. WADE: Gottfried von Strassburg's Elder Isolde: Daz Wîse Wîp. In: Tristania 3, Nr. 1. 1977. S. 17-31.
- GERHARD WAHRIG: Das Lachen im Altenglischen und Mittelenglischen. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 3. 1955. S. 274-304.
- KATHARINA WALLMANN: Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnerede des 12. bis 16. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. et al. 1985. (= Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 13).

- PETER WAPNEWSKI: Herzloydes Klage und das Leid der Blanscheflur. Zur Frage der agonalen Beziehungen zwischen den Kunstauffassungen Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach. In: WERNER SIMON / WOLFGANG BACHOFER / WOLFGANG DITTMANN (Hrsg.): Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern. Berlin 1963.
- DERS.: Hartmann von Aue. Stuttgart 1969.
- RAINER WARNING: Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistliche Spiels. München 1974. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 35).
- BARBARA WEBER: Oevre-Zusammensetzungen bei den Minnesängern des 13. Jahrhunderts. Göppingen 1995.
- MAX WEHRLI: Wolframs Humor. In: HEINZ RUPP (Hrsg.): Wolfram von Eschenbach (= Wege der Forschung 57). Darmstadt 1966. S. 105-124.
- DERS.: Christliches Lachen, christliche Komik? In: D.H. GREEN et al. (Hrsg.): From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster. Baden-Baden 1982. (= Saecula Spiritualia 5). S. 17-29.
- DERS.: Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997.
- RUTH WEICHSELBAUMER: Er wart gemerket und erkant / durch seine unvroweliche site. Männliches cross-dressing in der mittelhochdeutschen Literatur. In: BENNEWITZ / TERVOOREN: Wîp. S. 326-341.
- HEINZ GERD WEINAND: Tränen. Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters. Bonn 1958. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 5).
- HARALD WEINRICH: Was heißt: "Lachen ist gesund?" In: WOLFGANG PREISENDANZ / RAINER WARNING (Hrsg.): Das Komische. München 1976. (= Poetik und Hermeneutik. Ergebnisse einer Forschungsgruppe 7). S. 402-408.

- DIETER WELZ: Episoden der Entfremdung in Wolframs 'Parzival'. Herzloydentragödie und Blutstropfenepisode im Verständigungsrahmen einer psychoanalytischen Sozialisationstheorie. In: *Acta Germanica* 9, 1974. S. 47-110.
- VOLKER WENDLAND: Ostermärchen und Ostergelächter. Brauchtümliche Kanzelrhetorik und ihre kulturkritische Würdigung seit dem ausgehenden Mittelalter. Frankfurt a.M. / Bern / Cirencester 1980. (= Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik 306).
- HORST WENZEL: Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur. In: HELMUT BRALL et al. (Hrsg.): *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf 1994. (= *Studia humaniora* 25). S. 191-218.
- DERS.: Der Ordo der Liebe in Walthers Minnesang. In: SIEGFRIED BEYSCHLAG (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide*. Darmstadt 1971. (= *Wege der Forschung* 112). S. 645-673.
- FRANZISKA WESSEL: Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg 'Tristan und Isolde'. München 1984. (= *Münstersche Mittelalter-Schriften* 54).
- H. B. WILLSON: Dialectic, 'Passio' and 'compassio' in the 'Kudrun'. In: *MLR* 58, 1963. S. 364-376.
- CHRISTIANE WITTHÖFT: *Ritual und Text. Formen symbolischer Kommunikation in der Historiographie und Literatur des Spätmittelalters*. Darmstadt 2004.
- DIES.: Symbolische Raumordnung in der Literatur des Mittelalters. Zum *gedranc* als Raumkonstituente im 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein. In: CHRISTOPH DARTMANN et al. (Hrsg.): *Raum und Konflikt. Zur symbolischen Konstituierung gesellschaftlicher Ordnung in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Münster 2004. (= *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme* 5). S. 19-37.



- ALOIS WOLF: Komik und Parodie als Möglichkeiten dichterischer Selbstdarstellung im Mittelalter: Zu Ulrichs von Lichtenstein Frauendienst. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 10, 1976. S.73-101.
- NORBERT R. WOLF: Die Minne als Strukturelement im Parzival Wolframs von Eschenbach. In: *Euphorion* 64. 1970. S. 59-74.
- FRANZ-JOSEF WORSTBROCK: Art. 'Der Düring'. In: *Verfasserlexikon*. Bd. 2, 1980. Sp. 247-248.
- CHRISTOPH WULF: Das Lächeln des Kindes. In: *KAMPER / WULF: Lachen*. S. 313-321.
- BARBARA VON WULFFEN: Der Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied. München 1963. S. 62-63.
- MARIANNE WYNN: Orgeluse: Persönlichkeitsgestaltung auf Chrestien-schem Modell. In: *German Life and Letters* 30, 1976-77. S.127-37.
- DAVID N. YEANDLE: "schame" im Alt- und Mittelhochdeutschen bis um 1210: eine sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Herausbildung einer ethischen Bedeutung. Heidelberg 2001.
- ANTON C. ZIJDERVELD: The Sociology of Humor and Laughter. In: *Current Sociology* 31, 3. 1983. S. 1-100.
- DERS.: A Sociological Theory of Humor and Laughter. In: *FICHTE: Semiotik*. S. 37-45.
- GISELA ZIMMERMANN: Untersuchungen zur Orgelusepisode in Wolfram von Eschenbachs *Parzival*. In: *Euphorion* 66, 1972. S. 128-150.
- ULRIKE ZITZLSPERGER: Narren, Schelme und Frauen: Zum Verhältnis von Narrentum und Weiblichkeit in der Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. In: *GLL* 50,1, 1997. S. 403-416.
- FRANZ BERNHARD ZONS: Von der Auffassung der Gebärde in der mittelhochdeutschen Epik. Münster 1933.

THOMAS ZOTZ: Urbanitas. Zur Bedeutung und Funktion einer antiken Wertvorstellung innerhalb der höfischen Kultur des hohen Mittelalters. In: Fleckenstein: Curialitas. S. 392-451.

# Das *lachen* der *vrouwe*

Christine Dartmann

Das Lachen ist ein Kernpunkt spezifisch menschlicher Emotionalität, das weder der Sprache noch nicht-sprachlichen Gesten und Gebärden eindeutig zugeordnet werden kann. Es kann als spontaner Gefühlsausbruch erfolgen, aber ebenso als bewusstes Kommunikationssignal gesetzt werden. Im Minnesang wie in der Epik wird seine potentielle Vieldeutigkeit verschiedentlich thematisiert.

Diese Studie analysiert das *lachen* von Frauenfiguren in ausgewählten Texten des Minnesangs und der mittelhochdeutschen Epik. Sie berücksichtigt zwei verschiedene, einander ergänzende Aspekte: Zum einen untersucht sie die Verhaltensnormen des *lachens*, die in den Werken textübergreifend sichtbar werden und dort vor dem Hintergrund eines 'Systems Hof' propagiert, verschiedentlich argumentativ eingesetzt, aber auch kontrovers diskutiert und in Frage gestellt werden. Zum anderen verfolgt die Analyse die Funktion des *lachens* bei der poetischen Gestaltung der einzelnen Texte, seine Rolle beim Aufbau der Handlung und bei der Darstellung verschiedener Frauenfiguren.

ISBN 978-3-8405-0031-2 EUR 23,00

0 2 3 0 0



9 783840 500312