

ANNETTE GEROK-REITER

Der Mainzer Dichter Frauenlob: Narr oder Dichterstürz?

französische Maire Franz Konrad Macké das Stadtviertel im Gebiet des Kästrichs, die Umgebung der Stefanskirche und Gaugasse, eine Namensgebung, die allerdings 1805 wieder aufgehoben wurde.¹ Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts folgte die Stadt Mainz dem Vorstoß von französischer Seite und begann, den mittelalterlichen Dichter Frauenlob im Stadtbild präsent werden zu lassen. So gab die Stadt 1842 bei dem Münchener Bildhauer Ludwig Schwanthaler ein Frauenlob-Denkmal für den Domfriedhof in Auftrag. Mit dem klassizistischen Denkmal, das heute im Dommuseum zu sehen ist, demonstrierte Mainz, dass es im Wettstreit der Städte um berühmte Dichternamen auch und gerade des Mittelalters konkurrieren konnte. Wenn unter der in Stein gearbeiteten Widmung an Frauenlob festgehalten ist: „das dankbare Mainz“, so gilt der Dank wohl vorrangig diesem Aspekt. Mit diesem Denkmal demonstrierte Mainz, im Wettstreit der Städte um berühmte Dichternamen auch und gerade des Mittelalters konkurrieren zu können. Der Dank gilt wohl vorrangig diesem Aspekt. In einer ganzen Reihe von weiteren Zeugnissen hat sich „das dankbare Mainz“ dann auch in der Folgezeit immer wieder gern auf den mittelalterlichen Dichter berufen: Seit 1856 gibt es eine Frauenlobstraße, seit 1891/93 das Frauenlobtor am Rheinufer, seit 1893 den Frauenlobplatz;² 1938 wurde die ehemalige „Höhere Mädchenschule“ mit dem Namen „Frauenlobgymnasium“ versehen; seit 1981 schmückt die Frauenlobbarke das Rheinufer.

Bei der Nominierung Frauenlobs als „Mainzer“ Dichter hatte die Stadt gegenüber anderen Städten und Ortschaften, die Ähnliches mit anderen „alten Meistern“ versuchten, einen entscheidenden „Vorteil“:³ Es gibt gleich mehrere Hinweise und Zeugnisse, die zwischen Frauenlob und der Stadt Mainz einen Bezug herstellen:

- 1.) Als entscheidender Beleg für Frauenlob als „Mainzer“ Dichter gilt der Grabstein des Dichters im Kreuzgang des Mainzer Doms (Abb. 1). Es handelt sich bei der Grabplatte nicht um das Original, das zunächst im früheren romanischen Kreuzgang untergebracht war und bei Bauarbeiten 1774 zerstört wurde, sondern um einen Ersatz von 1783. Zu sehen ist heute als Flachrelief ein Männerkopf mit langem Haar, geschmückt durch einen Drei-Lilien-Kronreif. Ob

Abb. 1: Grabstein Frauenlobs, Kreuzgang des Mainzer Doms



dieser Kronreif auf das Frauenlobwappen der Manessischen Liederhandschrift zurückgeht oder auf die Vorstellung des gekrönten *poeta laureatus* muss offen bleiben. Unsicher ist auch, inwiefern von der Nachbildung Rückschlüsse auf das Original gemacht werden können. Sicher ist dagegen der Wortlaut der Randleiste, denn ältere Abschriften des Originals überliefern die ursprüngliche Inschrift: *Anno Dni MCCCXVIII o(biit) Henricus Frowenlop in vigilia beati Andree apostoli*: „Im Jahr des Herrn 1318 zur Virgil des sel. Apostels Andreas starb Henrich Frauenlob“.⁴ Frauenlobs Todestag ist demnach der 29. November 1318. Sollte Frauenlob tatsächlich im Mainzer Domkreuzgang begraben worden sein, so könnte er diese Ehrung Peter von Aspelt, der seit 1306 Erzbischof in Mainz war, verdanken. Dem hochgelehrten und geistig regen Erzbischof konnte der Dichter vom Prager Königshof her bekannt gewesen sein. Peter von Aspelt wird denn auch gerne – allerdings ohne Quellenrückhalt – zugeschrieben, den weitgereisten Berufsliteraten einige Jahre zuvor an den Mainzer Hof geholt zu haben. Den Grund für ein Grab im Mainzer Dom könnte gewesen sein, dass Frauenlob möglicherweise ein Amt im Bereich der erzbischöflichen Kurie innehatte. Aber auch sein weit verbreiteter Dichterruhm könnte den Ausschlag gegeben haben. Nicht auszuschließen ist jedoch, wie Burghart Wachinger zu Recht angemerkt hat, dass der Originalstein „gar nicht das authentische Grab markierte, sondern sekundäres Zeugnis einer Verehrung für den großen Dichter war“,⁵ vergleichbar etwa den Bemühungen Wiens um das Neidhart-Grab im Stephansdom oder der Nachricht des Michael de Leone über das Grab Walthers von der Vogelweide in Würzburg, Zuweisungen, die beide ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert stammen.

- 2.) Ein weiterer Hinweis auf ein mögliches Begräbnis Frauenlobs in Mainz findet sich in einem Zusatz zur Chronik des Matthias von Neuenburg, geschrieben um 1350.⁶ Dort heißt es: Frauen hätten *Heinricus dictus Frowenlob in Maguncia* aus seinem Quartier zum Begräbnis im Domkreuzgang getragen, dort aber hätten sie lauteste Klagen erhoben, wegen des unendlichen Lobes (*propter laudes infinitas*), das er dem gesamten weiblichen Geschlecht in seinen Gedichten habe zukommen lassen. Und weiter heißt es in diesem Bericht: Man habe eine so große Menge an Wein über das Grab des Dichters gegossen, dass der Wein im ganzen Kreuzgang herumgeflossen sei (*quod circumfluebat per totum ambitum ecclesia*). Der Hinweis auf das Frauengeleit und die Frauenklagen, vor allem aber die eigentümliche Weinszenerie sind offensichtlich „legendäre[r] Bericht“:⁷ ein Versuch des Chronisten, so Uwe Ruberg, den Kreuzgang „zur besonderen Kultstätte des Frauenlob-Gedenkens zu prädestinieren“:⁸



Abb. 2: Leichenkondukt Frauenlobs,
Kreuzgang des Mainzer Doms

Auf das Frauengeleit spielt denn ein weiteres Sandsteinrelief an, das wohl erst 1783 bei der Erneuerung des Grabmals unter der eigentlichen Grabplatte angebracht wurde. Es zeigt acht Frauen in langen Trauergewändern, die den verhüllten Sarg des Dichters tragen (Abb. 2).

- 3.) Schließlich findet sich zu der ersten Strophe von Frauenlobs sogenanntem „Langen Ton“ (GA V,1) in zwei Handschriften folgende Begleitnotiz: *Frauenlob habe dieses strophische Gebet verfasst an sinē leczsten end In der stunden Als im der Erczbischoff czûmencz Gottes lichnam mitt sinen henden gab vnd hatt es gesprochen in angesicht des helgen lichnamen vnd habent an der selben stat der egenant Erczbischoff czû mencz vnd mitt im Sechs vnd czwenzig Bischoff jetlicher xl tag Aplos geben Einem jetlichen der das selb gebet Andechtlich spricht.*⁹ Hat der Erzbischof tatsächlich persönlich dem Dichter die Sterbesakramente gespendet oder ist die feierliche Ausmalung der Sterbeszene auch wieder „Teil einer frühen Legendenbildung um die außergewöhnliche Gestalt Frauenlobs“?¹⁰

Alle angeführten Quellen und Zeugnisse spiegeln somit nicht zweifelsfrei den Status historischer Faktizität. Es handelt sich vielmehr um legendarisch stilisierte Zeugnisse, in denen Realität, Möglichkeit und Wunsch kaum voneinander zu trennen sind. Beharrlich jedoch verweisen alle Zeugnisse nach Mainz. Ausdruck einer Affinität zwischen Frauenlob und Mainz könnte schließlich auch der Sachverhalt sein, dass die Kolmarer

Liederhandschrift, entstanden um 1470 und „vielleicht in Mainz“,¹¹ besonders viele Strophen in Frauenlobs Tönen enthält.

Wer also ist dieser Dichter, der vielleicht gar nicht in Mainz im Dom begraben liegt, dennoch aber im Zuge der reichen Ausgestaltung und Überhöhung seiner Grablegung dezidiert mit Mainz in Verbindung gebracht worden ist?

Autor und Werk

Frauenlob hat sich früh als Künstlurname des Dichters durchgesetzt, angelehnt an eines der zentralen Themen seines Werks: den Preis der *vrouwe*, insbesondere der höchsten *vrouwe*, Maria, in seinem „Marienleich“. Heinrich von Meissen ist der bürgerliche Name des Dichters. Geboren wurde Heinrich um 1250 im mitteldeutschen Raum. Sein Werk bezeugt die außerordentliche Bildung des Dichters in theologischer wie naturwissenschaftlicher Hinsicht. Des weiteren ist bezeugt, dass Frauenlob als Berufsliterat von Innsbruck, Kärnten und Niederbayern bis zu Böhmen, Rostock und verschiedenen anderen norddeutschen Fürstenhöfen in Verbindung stand zu zahlreichen Herren und Fürsten seiner Zeit, u. a. etwa zum böhmischen König Wenzel II. oder zu Rudolf von Habsburg.

Frauenlob ist ausschließlich Lyriker, innerhalb der lyrischen Gattung jedoch breit gefächert. Sein Werk deckt Sangspruch, Minnelied sowie Leichdichtung ab, allerdings in verschiedenen Gewichtungen. Es dominiert bei weitem der Sangspruch, also jene Gattung, die vorrangig in didaktischer Haltung Herrenlehre, aktuelle und politische Themen, moralisch-ethische Unterweisung sowie religiöse Fragestellungen bietet. Ca. 308 Strophen lassen sich hier Frauenlob zuschreiben. Die Handschriftenlage bietet jedoch erhebliche Schwierigkeiten. Zum einen liegt der größte Teil des Überlieferten nur einfach bezeugt vor; zum anderen finden sich durch zahlreiche Nachahmer in erheblichem Maß Falschzuschreibungen in den Handschriften. Die Frauenlobforschung hat Jahrzehnte damit verbracht, Echtes von Falschem zu scheiden. Eine gültige Ausgabe liegt – nach den verdienstvollen Bemühungen Ludwig Ettmüllers 1843 – erst mit der Edition von Karl Stackmann und Karl Bertau seit 1981 vor, 2006 ergänzt durch die leserfreundliche Teilsammlung mitsamt Übersetzung und Kommentar von Burghart Wachinger.

Gerade der umfassende Nachahmungseifer bezeugt jedoch auf der anderen Seite den hohen Bekanntheitsgrad Frauenlobs. So belegt etwa die Kolmarer Liederhandschrift mit ihren über 1000 Strophen in Frauenlob zugeschriebenen Tönen die anhaltende Wirkung seines Dichterruhms noch bis weit ins 15. Jahrhundert hinein. Zu den zwölf alten Meistern zählen ihn schließlich die Meistersinger und feiern ihn als Urheber

ihrer Kunst. Dies hat dazu beigetragen, Mainz als den Ursprungssitz des schulmäßig organisierten Sanges anzusehen. Relativierend bemerkt hierzu Ruberg: „Mainz verdankt Frauenlob zwar nicht die historisch erste, grundlegende Meistersingschule, wohl aber den Ruf, daß sie gut und gern hier hätte gegründet werden können.“¹²

Als hochangesehenen und geehrten Dichter stellt ihn denn auch das Autorenbild der Manessischen Liederhandschrift dar. Frauenlob thront hier erhaben über seinen Kollegen, Begleitern oder Zuhörern, die sich nach ihm ausrichten, sich anleiten lassen, ihn ehren: Frauenlob, der Dichturfürst (Abb. 3).



Abb. 3: Frauenlob, Manessische Liederhandschrift, Anfang 14. Jahrhundert

Ruhm und Kritik

Als überlegenen Dichterpfeifer stilisiert sich Frauenlob in der sogenannten „Selbsterhebung“, einer Strophe, in der – fiktiv oder nicht¹³ – das künstlerische Selbstverständnis des Dichters zum Ausdruck kommt.

GA V, 115

Swaz ie gesang Reimar und der von Eschenbach,
swaz ie gesprach
der von der Vogelweide,
mit [] vergoltem kleide
ich, Vrouwenlop, vergulde ir sang, als ich iuch bescheide.
sie han gesungen von dem feim, den grunt han sie verlazen.

Uz kezzels grunde gat min kunst, so gicht min munt.
ich tun iu kunt
mit worten und mit dōnen
[] ane sunderhōnen:
noch solte man mins sanges schrein gar rilichen krōnen.
sie han gevarn den smalen stig bi künstenreichen strazen.

Swer ie gesang und singet noch
– bi grünem holze ein fulez bloch –,
so bin ichz doch

ir meister noch.
der sinne trage ich ouch ein joch,
dar zu bin ich der künste ein koch.
min wort, min dōne traten nie uz rechter sinne sazē.¹⁴

*Was je Reinmar und der von Eschenbach gesungen haben,
was je der von der Vogelweide
gesprochen hat,
mit vergoldetem Kleid
vergolde ich, Frauenlob, ihren Gesang, wie ich euch klarmache.
Sie haben vom Schaum gesungen, den Grund haben sie verlassen.*

*Aus Kessels Grund kommt meine Kunst, so sage ich.
Ich tue euch kund
mit Worten und mit Tönen
– ohne bösesartiges Schmähen –:
Meines Sanges Schrein sollte man reichlich krönen.
Sie sind den schmalen Weg gezogen – neben den kunstreichen
Straßen!*

*Wer je gesungen hat oder noch heute singt
– neben grünem Holz ein fauliges Brett –,
so bin ich doch
noch ihr Meister.
Am Kunstverstand trage ich durchaus ein Joch,
zugleich bin ich ein Koch der Künste.
Mein Wort, meine Töne traten nie aus dem Maß rechten Kunst-
verstandes.*

Der Sprecher, der sich selbst mit dem Namen „Frauenlob“ nennt, setzt sich zunächst in Relation zu Reinmar (gemeint ist wohl Reinmar von Zweter), Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide (Z. 1–3), d. h. er ruft mit diesen drei Namen vorausgegangene Dichterkollegen auf, die im Rahmen der Lied- und Sangspruchtradition eine bedeutende, ja die bedeutendste Rolle überhaupt gespielt haben und als die „berühmtesten Teilnehmer“¹⁵ des „Wartburgkrieges“ gelten. Was diese gesungen hätten, würde er noch einmal vergolden (Z. 4/5). Dies ist als deutlicher Überbietungsgestus zu verstehen. Diese Überbietung bekräftigt Frauenlob noch auf einer anderen Bildebene: Die anderen seien

an der bloßen Oberfläche des Kunstschaffens geblieben, während seine Kunst vom Grund – *uz kezzels grunde* – komme (Z. 6/7). Ebendeshalb solle man seine Kunst reichlich krönen (Z. 10). Schließlich trumpft der dritte Teil der Strophe, der Abgesang, noch zusätzlich auf, indem er die Vergleichsreihe von den drei zuvor genannten auf alle vorausgegangenen und zukünftigen Dichter erweitert: Wer je gesungen hat oder heute noch singt (ob also jung und „grün“ oder alt und „faulig“), würde doch immer noch von ihm, Frauenlob, als ihrem Meister übertroffen werden (Z. 13–16).

Die Strophe zeugt zweifelsohne von einem atemberaubenden, vielleicht auch atemberaubend übersteigerten Selbstbewusstsein des Dichters. So sind als Polemik gegen dieses immense Selbstbewusstsein Strophen anderer Dichter entstanden, in denen in zum Teil drastischer Weise Kritik an Frauenlob und seiner Art des Dichtens geübt wird. Gekontert wird mit ganz unterschiedlichen Argumenten: Andere – z. B. Walther – hätten schon vor Frauenlob und weit besser als er die Frauen gepriesen: *Heinrich, e diner zit ist vrouwen lob gewest* (GA V 119 G). Frauenlob solle von seinem Ehrenplatz herabsteigen: *sitze ab der künste sezzel* (V, 116 G). Oder: Der, der mit seiner Rede so sehr in den Wolken herumfuhrwerk hat, solle von seiner Prahlerei lassen: *Daz er ein teil sin brangen lat, / der also vil gewolkert hat* (V, 117 G). Frauenlobs Kunst wäre *törschez singen* (V, 118 G), böte nichts als Unkraut: *din kunst ist mir ein nezzel* (V, 116 G); sie sei fadenscheinig (V, 117 G), maßlos und vor allem völlig unverständlich:

GA V, 117 G

tolmetsche, vernimz!
wilt du uns tiutsch vertolken?
schenke uns nicht surez molken!
die sprüche din nim ich vür wint,
sie varn durch ein wolken.

Dolmetsch, hör nur zu!
Willst du uns dieses Deutsch übersetzen?
Schenk uns keine saure Molke ein!
Deine Sprüche gelten mir nichts,
sie fliegen leer auf und davon.

Das Urteil lautet im Resümee: *din torensinn mit affenheit niur narren win dir schenket*: „Dein äffischer Torensinn schenkt dir nur Narrenwein ein“ (V, 119 G). An anderer Stelle wird der Dichter angeredet als *gum, giemolf* (V, 116 G) – als „Großmaul“, als „den Rachen aufsperrender Wolf“,¹⁶ und wieder als *narre, tore* (V, 116 G): Frauenlob, der Dichterstürm, der selbst in lateinkundigen Kreisen als *Vulgaris eloquencie princeps*, als Meister volkssprachiger Redekunst, bezeichnet wurde,¹⁷ und Frauenlob, der quacksalbernde Narr – ein erstaunliches Panorama an Wertungen.

Vielleicht ist es noch erstaunlicher, dass sich dieses Panorama in der Forschung spiegelt – zu differenzieren allerdings in zeitlich zu unterscheidende Forschungsschüben. So überwog in der älteren Forschung die Skepsis gegenüber Frauenlobs Oeuvre aufgrund von dessen eigentümlichen, überaus komplexen, ja oft dunkel-unverständlichen Sprach- und Bildschichten. 1913 begründet Ludwig Pfannmüller in seine Edition des Marienleichts „Aberwitz“ und „Ärgernisse“ der Frauenlobschen Texte unter der Kapitelüberschrift „Unzulänglichkeiten von Stil und Mensch“ mit Frauenlobs „Verschrobenheit und Strudelköpfigkeit, seiner Unfähigkeit, einmal etwas restlos Verständiges zu denken und zu sagen“.¹⁸ Ähnlich fragt Gustav Ehrismann 1935 angesichts von Frauenlobs schwieriger Sprach- und Bildgebung, ob hier nicht „ein Geisteskranker phantasiere“.¹⁹ Inzwischen jedoch hat eine Reihe von detaillierten Studien das Bild entschieden dahin verschoben, dass man Frauenlob gerade in sprachhandwerklicher Hinsicht durchaus anerkennend zu beurteilen versteht. Doch die Oppositionen im Urteil sind damit nicht aufgehoben, sondern nurmehr in abgemilderte Kontroversen verschoben: Ist Frauenlob ein Manierist, der lediglich alte Standpunkte neu ausschmückt, mit *flores rhetorici* à la mode aufwendig einpackt, was – von christlicher Ästhetik her gesehen – als *pompa diaboli* zu verurteilen war? Oder ist Frauenlob ein eigenwilliger Sprachkünstler, der in souveräner Fahrt auf dem *vindelse* (V, 38) der Sprache durchaus neue Positionen und Perspektiven zu öffnen vermag?²⁰

Weil Frauenlobs eigenwilliger Umgang mit der Sprache für seine *Kritiker* – heute wie damals – vorrangig den Grund ihrer Ablehnung darstellt, weil Frauenlobs eigenwilliger Umgang mit der Sprache für seine *Bewunderer* – heute vielleicht noch eher als damals – vorrangig der Grund ihres anerkennenden Erstaunens ist, soll im Folgenden ebendieser eigenwillige Umgang mit der Sprache als Spezifikum von Frauenlobs Werk herausgestellt werden. Gewählt wird dafür ein Beispiel aus dem Bereich des Sangspruchs, ein Beispiel zum Thema Fürstenpreis.

Fürstenpreis und Selbstpreis

Der Fürstenpreis gehört zu den traditionellen Themen des mittelalterlichen Sangspruchs. Nahezu jeder Sangspruchdichter hat sich dieses Themas angenommen. Zwei Aspekte sind dabei hervorzuheben: Im Fürstenpreis wird der Ruhm eines Fürsten zur Sprache gebracht. Dabei gilt das Interesse nicht der individuellen Auszeichnung des Fürsten, sondern der Auszeichnung des Fürsten in Hinblick darauf, ob er die allgemein anerkannten Kategorien eines rühmenswerten Fürsten erfüllt. Das Register

der Lobkategorien bleibt deshalb in der Regel im Bereich des Topischen, zeigt wenig Variation. *Ere* („Ansehen“), *milte* („Freigebigkeit“), *maze* („ausgewogenes Verhalten“), *tugent* („vorbildliches Verhalten“) etc. sind die gängigen Versatzstücke. Man hat hinreichend nachgewiesen, dass die Lobkategorien innerhalb der unterschiedlichen Preisstrophen letztlich austauschbar sind, ja dass durchaus auch Gegner mit demselben Arsenal an Kategorien gelobt werden können.²¹ Diese ausgewiesene und eingeforderte Redundanz der Lobkategorien führt jedoch dazu, dass das Wie der Darstellung umso mehr Gewicht erhält. Wenn inhaltlich nicht eigentlich variiert werden kann und soll, erhält die Machart, die *poiesis*, in erhöhtem Maß die Aufgabe, die Qualität des Herrschers in der ihm adäquaten Form zu repräsentieren. Der Fürstenpreis vereinigt somit von vornherein zwei Ebenen: die pragmatische Ebene des Herrscherlobs und die artistische Ebene sprachlicher Autoreferenz. Dieser Zusammenschluss von Pragmatik und Artistik, den bereits Aristoteles für die Gattung des *genus demonstrativum*, die Gattung der Preisrede, festgeschrieben hatte (Rhetorik I,3), wird im mittelalterlichen Kontext dadurch unterstützt, dass der Dichter mit dem Fürsten in der Regel zugleich seinen Gönner preist, also denjenigen, von dem – in der Anerkennung seiner Kunst – sein Lebensunterhalt im wesentlichen abhängt. Preis des Fürsten und Preis der eigenen Kunstfertigkeit, die der Fürst als Gönner unterstützt oder unterstützen soll und die der Dichter deshalb auch gegenüber anderen Konkurrenten herausstreichen muss, greifen somit unmittelbar ineinander. Fürstenpreis einerseits, Reflexion auf die Kunstfertigkeit des Preises und damit (indirekter) Selbstpreis des Dichters andererseits gehören also in der Tradition dieser Gattung seit ihren frühesten Anfängen zusammen. Es verschieben sich jedoch im 13. und beginnenden 14. Jahrhundert die Schwerpunkte in diesem Verhältnis deutlich zugunsten des zweiten Aspekts. Der Umgang mit beiden Ebenen im ausgewählten Beispiel demonstriert Frauenlobs poetische Verfahrensweise in signifikanter Weise:

GA XI,1

Ich wil des sinnes lie florigen
mit roselechten worten, schon probieren
mit redeblumen sunder frist.
hilf, violvar volzieren
ein lob, daz hat sich also wit gebreitet,

*Ich will die Laube des Kunstverstandes schmücken
mit rosenfarbigen Worten, schön unter Beweis stellen
mit Redebblumen ohne Aufschub.
Hilf, veilchenfarbig zu Ende zu verzieren
5 ein Lob, das sich so weit ausgebreitet hat,*

So hoch mit sinnen do genümen!
 er tar sich eren richer werke rümen:
 er darf durchgrunthafter list,
 swer ez so spehe sol blümen,
 wan ez in biunde ist gar schon geleitet.

Min triuwer mut in triuwen ganz,
 sin rede ist als ein blünder kranz:
 sin lob belibet sicher glanz,
 sin menlich tugent sunder schranz
 in küniglicher eren spranz²²
 in Tenemarken 'ie ich bin'
 priser des küniges. al min kunst, volsprich!

*ebenso hoch mit allem Kunstverstand zu nennen!
 Er wagt sich ehrenreicher Werke zu rühmen:
 der bedarf grundlegender Kunstfertigkeit,
 der es so scharfsinnig ausgestalten soll,
 10 denn es ist als fester Besitz durchaus schon eingefriedet.*

*Meine treuer Sinn in ganzer Treue,
 seine Rede ist wie ein blühender Kranz:
 sein Lob bleibt sicher glanzvoll,
 seine männliche Vortrefflichkeit ohne Makel
 15 prunkt in königlichem Farbenschmelz
 in Dänemark stets ich bin
 Preiser des Königs. Meine Kunst, vollende dein Tun.*

Auch wenn mit großer Mühe ausfindig gemacht werden muss, wer der Gepriesene in diesem Lobspruch ist, handelt es sich bei dieser Strophe um einen Fürstenpreis. Die Ortsangabe *in Tenemarken* und der Hinweis *priser des küniges* (Z. 16f.) verweisen – wenn auch nur in indirektem Bezug – auf den König von Dänemark. Ein Hinweis am Anfang, der Tradition entsprechend, fehlt. Doch in der Wendung *eren richer* (Z. 7) hat man eine etymologische Anspielung auf den Namen Erich sehen wollen: Gerühmt wird aller Wahrscheinlichkeit nach Erich VI. von Dänemark (1286–1319), den Frauenlob beim Rostocker Ritterfest von 1311 kennen gelernt haben mag.

Was an Erich von Dänemark rühmenswert ist, muss ebenso mühsam aus dem Text herauskristallisiert werden: Der Ruhm des Königs hat sich bereits weit verbreitet (Z. 5f.); Werke, reich an Ehre (Z. 7), beständiger Ruhm (Z. 10) sowie männliche Vortrefflichkeit (Z. 14) werden ihm zugesprochen, ebenso der Glanz königlicher Ehre (Z. 15). Das ist an inhaltlichen Aussagen bereits alles, also reichlich wenig innerhalb der 15-zeiligen Strophe.

Den eigentlichen Aufwand betreibt der Spruch denn auch nicht mit der Beschreibung des Königs, sondern mit der Beschreibung der eigenen Verfertigungskunst. Die autoreferentiellen Hinweise durchziehen nunmehr den gesamten Spruch, ja sie scheinen selbst noch die Sachaussagen zu König Erich zu amalgamieren: Der Einsatz, *Ich* (Z. 1), markiert die Sprecherinstanz. Diese wird durch die ersten vier Zeilen insgesamt als Dichter-Ich gekennzeichnet: Es geht darum, das verbreitete Lob König Erichs mit passenden Worten auszuschnüffeln (zu *florieren*), rhetorisch aufwendig (mit *redebloemen*) Kunstverstand zu beweisen, und somit das, was an

Lob schon im Umlauf ist, erst eigentlich zu vollenden (*volzieren*). Erst in der siebten Zeile scheint die Sachebene wirklich erreicht: Das Pronomen *er* in der dritten Person (*er tar sich*) legt den Bezug zum König nahe. Doch in der achten und neunten Zeile springt der Bezug wieder um: Wer das Lob so scharfsinnig verfertigen soll, bedarf grundlegenden Kunstverstand – damit kann nur der Dichter gemeint sein. Heißt das, dass auch Zeile sieben, gleichsam rückwirkend, autoreflexiv zu verstehen ist: Der Dichter, der die aufgegebenen Aufgabe bewältigen soll, vermag sich ehrenvoller Werke zu rühmen, Gewähr dessen, dass er die gestellte Aufgabe des Fürstenpreises auch bewältigen kann? Zeile 11 beteuert denn auch überschwänglich die Treue des Dichters (*min triuwer mut in triuwen ganz*), während Zeile 12 und 13 wieder eine doppelte Lesart herausfordern: *sin rede ist ein blünder kranz* – die Rede des Königs oder die Rede des Dichters? *sin lob belibet sicher glanz* – bleibt der Ruhm des Fürsten glanzvoll oder das Loblied auf ihn? Darauf verlegt sich der Bezug offenbar noch einmal klar auf die Sachebene: *sin menlich tugent* (Z. 14) – gemeint ist die Tugend des Königs –, um mit der Wendung *in Tenemarken* (Z. 16) diese Ebene zu unterstreichen und zugleich zu verlassen, indem im Umsprung der Perspektive *in Tenemarken* mit dem Dichter-Ich korreliert wird: *in Tenemarken ie ich bin I priser*. Es geht also doch wieder um das dichtende, das preisende Ich – oder hat der Text gar nicht aufgehört von ihm zu sprechen? Ist es die Vortrefflichkeit des Dichters, sind es Farbenpracht und Glanz seiner Dichtung, königlicher Ehre gleich, die durchgehend hervorgehoben wurden (14f.)?

Nicht in den Namen des Königs mündet denn auch, genau besehen, der Spruch, sondern in die Hervorhebung desjenigen, der den König preist: *ie ich bin I priser des küniges* (Z. 16f.). Diese Stelle zieht gleichsam alle Aufmerksamkeit auf sich, und dies nicht nur durch die prägnante Aussage, sondern durch dreierlei formale Elemente: Zum einen durch den Akzent, den der unbeantwortete Reim *bin* in der Waisenzeile 16 setzt, ein Akzent, der nach der Reimkaskade *glanz, kranz, glanz, schranz, spranz* umso markanter ins Ohr fällt; weiter durch den Hebungsprall in der Versfuge mit nachfolgender Doppelsenkung; und schließlich durch das hochangespannte Enjambement an dieser Stelle. So ist die Strophe genau hier an ihr ambitioniertes Ziel gelangt. Die Schlussphrase ist lediglich konsequenter Nachhall dieser Emphase.

Autoreflexive Signale und sachorientierte Bedeutung sind somit in der Strophe auf König Erich in einem extremen, ja bisher ungewohnten Maß „verschränkt und gegeneinander ausgespielt“.²³ Es dominiert das Selbstlob, aus dem sich nur partikelweise und oft versehen mit Fragezeichen des Bezugs das Fürstenlob herauskristallisiert. Dieses Hinüberspielen des Herrscherlobs in das Selbstlob, dieses Changieren der Blickrichtung auf

den Vorgang der Lobproduktion gelingt „vor allem durch die zwischen Ich-, Du- und Er-Aussage (also über das grammatische Repertoire hin) pendelnde Syntax, welche die Referenz unklar läßt“²⁴ und die Möglichkeit der oft doppelten kontextuellen Einbindung. Und es gelingt über die prononcierte Rahmensetzung: Wer angerufen wurde in diesem Spruch, war primär nicht der König, sondern die eigene Kunst: *hilf* (Z. 4) – *al min kunst* (Z. 17)! Wer gelobt wurde, war das Ich (Z. 1), das allein dieses Lob ausführen kann, das Ich, das, indem es Anfang und – im Echo des Reims (Z. 17) – auch den Endpunkt setzt, Grund und Maßstab des Lobs markiert: *Ich – volsprich*.

„Moderner“ Frauenlob und „modernes“ Mainz?

Frauenlobs „halsbrecherisches Experiment“²⁵ mit der Autoreflexivität des Sprechens hat – nicht nur ausgehend von dem vorgeführten Beispiel – in der Forschung wiederholt die Frage aufgeworfen, ob es in Frauenlobs Dichtung um eine autonome Kunst gehe. Diese Frage ist deshalb in besonderem Maß brisant, als Frauenlob damit den Boden mittelalterlicher Poetik in einem rasanten Sprung verlassen würde, d. h. Dichtung würde nicht mehr nach rhetorischem Muster Einkleidung eines primär vorhandenen Inhalts bedeuten, wäre nicht mehr sekundäres, schmückendes Kleid einer immer schon vorläufigen Wahrheit, in deren Dienst sie steht.

Selbstverständlich hängt die Antwort auf diese brisante Frage davon ab, was man unter Autonomie versteht. Gert Hübner hat gegenüber allzu forcierten Modernitätszuweisungen zurechtgerückt, dass der poetische Autonomiebegriff sich der Autonomieästhetik des späten 18. Jahrhunderts verdankt. Autonomie kommt danach einer Kunst zu, die sich von vornherein aus allen pragmatischen Bindungen gelöst hat, d. h. „die soziale Entpragmatisierung des Textes“ gilt als „Voraussetzung ästhetischer Autonomie“.²⁶ Davon kann bei Frauenlobs Preisstrophen nicht die Rede sein – Gönnerbezug und Gönneranerkennung bleiben Antrieb und Ziel von Frauenlobs Dichtung. Angesichts der nicht lösbaren pragmatischen Einbindung hat man von anderer Seite aus die „semiotische Autoreferentialität“²⁷ als Ansatz eines autonomen Dichtens greifen wollen. Doch die Autoreflexivität des Sprechens kennt bereits das *genus demonstrativum* seit Aristoteles.

So ist ein dritter Punkt zu beachten: Nicht die Loslösung von der pragmatischen Ebene ist das Entscheidende, auch nicht die Autoreferenz des Dichters oder die Autoreflexivität des dichterischen Vorgangs. Entscheidend scheint vielmehr die Organisation des dichterischen Sprechens von den Reimklängen, den rhythmischen Phrasierungen, den Bildkaskaden,

den Umsprüngen der grammatischen Bezüge, den syntaktisch vieldeutigen Valeurs aus, ein Dichten gleichsam von den Modulationen der Sprache her, den Partikeln ihrer Laute, den Impulsen von Reim und Rhythmus, den Tempi von Para- und Hypotaxe. Dieses partikulierend-generierende Verfahren weist nicht in die Moderne voraus, sondern auf die Modernität, die vielleicht – für seine Zeitgenossen – anstößige Modernität in Frauenlobs Werk selbst, ohne dass man dafür den Begriff der Autonomie bemühen sollte.

War Frauenlob zu modern für seine Zeit? War er deshalb nicht nur ein Dichturfürst, sondern auch ein Tor, dessen *affenheit niur narren win* einschenkt? Die Zeitgenossen Frauenlobs haben diese Frage offensichtlich unterschiedlich beantwortet. Mainz aber hat hier klar Stellung bezogen: Traf vielleicht in einem glücklichen Zusammenspiel von Lebens- und Stadtgeschichte ein „moderner“ Dichter auf ein „modernes“ Mainz? Man ist versucht, eine Verbindung zu rekonstruieren zwischen dem florierenden Mainz am Anfang des 14. Jahrhunderts, dessen „kräftige[s] wirtschaftliche[s] Wachstum“²⁸ auch eine besondere Aufgeschlossenheit in theologisch-philosophischer sowie künstlerischer Hinsicht mit sich gezogen haben mag, ja man möchte mit Ludwig Falck vermuten, „daß das geistige Klima in dieser weltoffenen und vielseitigen Metropole für künstlerisch eingestellte und geistig interessierte Menschen belebend und anregend gewesen sein muß“.²⁹ Man ist weiter versucht, im Zentrum dieser geistigen Aufgeschlossenheit den hochgebildeten Erzbischof Peter von Aspelt anzusiedeln, der in seiner Prager Zeit als Protonotar, dann Kanzler König Wenzels II. (1278–1305) bereits den dortigen „literaturfreudigen Kreis“³⁰ mit seinen verschiedenartigen poetischen Ambitionen, vielleicht sogar Frauenlob selbst, hatte kennen und möglicherweise schätzen lernen können. Man ist schließlich versucht anzunehmen, dass Peter von Aspelt Kenntnis wie Wertschätzung der literarisch anspruchsvollen Wortkünstler aus Prag – unter König Wenzel II. „ein Mittelpunkt deutscher Dichtung“³¹ – bis in die Mainzer Zeit hinein weitergetragen und, indem er Frauenlob nach Mainz holte, mit Nachdruck eben hier unterstützt hat. Sicher belegen lässt sich diese verführerisch schlüssige Brücke jedoch nicht.

Nur ein Faktum dieser Rekonstruktion dürfte zweifelsfrei Geltung beanspruchen: Es ist die Stadt Mainz, die im Spiel zwischen Dichtung und Wahrheit gerne und mit Stolz daran festgehalten hat, einem der provokantesten, der avantgardistischsten und streitbarsten Poeten des Mittelalters nicht nur in seinen letzten Lebensjahren einen gesicherten Lebensraum, sondern auch eine letzte und höchst ehrenvolle Ruhestätte geboten zu haben.