

Colin Schatzmann (Zürich)

So wil ich durch der synnen durff Hie werfen einen wurf.

Zur Verschränkung von Intertextualität und
Poetologie in der ‚Minneburg‘¹

1 Einführende Überlegungen

Eines der Anliegen des neu vorliegenden Heidelberger ‚Handbuchs Minnereden‘ ist es, eine Vergleichbarkeit der aufgenommenen Texte zu ermöglichen. Dementsprechend heißt eine der Rubriken des Repertorioms ‚Parallelen‘. Über die darin aufgeworfenen Fragen zu Ähnlichkeiten und Abhängigkeiten der Texte gelangt man geradewegs an den Punkt, wo ‚Handbuch‘ und Leser *explizite* Bezugnahmen der Texte untereinander in den Blick nehmen. Vergleichbarkeit zwischen den Texten wird hier in einem engeren Sinn zur Frage nach der Intertextualität der Texte.

Dazu möchte ich im Folgenden am Beispiel der ‚Minneburg‘ (B485)² einige Überlegungen anstellen und skizzenhaft aufzeigen, wie ich verschiedene Modi der intertextuellen Bezugnahme in der ‚Minneburg‘ ausmache, die – sofern sie sich mehr oder weniger markiert auf Prätexte

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf Überlegungen im Rahmen meines Dissertationsprojekts zur ‚Minneburg‘ mit dem Arbeitstitel ‚*In mines synnes throne | Jag ich mit hellem done*. Diskursverschränkungen und generische Transgressionen in der ‚Minneburg‘. Für zahlreiche Anregungen und Kritik möchte ich den Teilnehmern des Minnereden-Symposiums am IWH in Heidelberg danken.
- 2 Die Nummerierung der Minnereden folgt dem ‚Handbuch Minnereden‘: KLINGNER/LIEB 2013. Nummern, die mit B beginnen, sind identisch mit den von Tilo Brandis vergebenen Nummern; Nummern, die mit Z beginnen, sind Zusatznummern für Minnereden, die im ‚Handbuch Minnereden‘ erstmals verzeichnet wurden.

beziehen – mit poetologischen Überlegungen des Redens über Minne verknüpft sind.

Intertextualität interessiert mich an dieser Stelle nur hinsichtlich der impliziten oder expliziten Bezugnahme des Referenztextes auf Prätexte, nicht im Hinblick auf die zweifellos ausgeprägte Systemreferenzialität der ‚Minneburg‘, also beispielsweise auf Stoffe oder Figuren der epischen Welt (wie den Titurel-, Nibelungenlied- oder Parzival-Stoff) oder auf Gattungsmetaphorik beziehungsweise -topoi (wie die Spaziergangseinleitung oder auch zentrale poetologische Bildfelder wie dasjenige der Schmiedekunst). Denn die ‚Minneburg‘ ist nicht nur „diffus“ intertextuell – so bezeichnet Karlheinz Stierle die Relation hinsichtlich des reichen Netzes der mittelalterlichen Topoi –,³ sondern intertextuell in einem engeren oder eigentlichen Sinn, indem der Text selbst die Relation zu verschiedenen Prätexten anzeigt.⁴

Fragen zur Intertextualität von Texten lassen sich mithin mit einem *Wie* und einem *Was* stellen, also: ‚Wie wird Intertextualität zwischen Texten markiert?‘ und ‚Was wird dabei zitiert?‘. Meinen Fokus möchte ich wie angedeutet auf das ‚Wie‘ legen und in der Art, wie die ‚Minneburg‘ Intertextualität vorführt, eine besondere Form von selbstreflexiv-poetologischem Potenzial sehen, das Intertextualität als ‚Reflexionsmedium‘⁵ nutzt und sich selbst so poetologisch innerhalb eines sich ausdifferenzierenden Minne- und *meisterschaft*-Diskurses positioniert, um – wie Stierle

3 STIERLE 1983, S. 11. Vgl. auch MÜLLER 1994 und die dortige Zusammenfassung der Intertextualitätsdebatte mit Überlegungen zur Anwendbarkeit des Terminus auf vormoderne Texte.

4 Dieser restriktivere Begriff von Intertextualität (im Vergleich zu dem von Julia Kristeva in den späten 1960er-Jahren geprägten, vgl. KRISTEVA 1969) entspricht auch demjenigen Gérard Genettes. Für ihn ist Intertextualität die „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte [...] als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“. Als Beispiele für diese Formen „effektive[r] Präsenz“ nennt er das Zitat, das Plagiat und die Anspielung; vgl. GENETTE 1993, S. 10. Intertextualität ist für Genette aber nur einer von fünf verschiedenen Modi der ‚Transtextualität‘. Letzterer Begriff fasst aber – neben den angesprochenen Einzeltextreferenzen – auch Systemreferenzen mit ein, welche von ihm als Formen der ‚Architextualität‘ klassifiziert werden; vgl. GENETTE 1993, S. 9–18.

5 Vgl. STIERLE 1983, S. 10.

es nennt – „sein Eigenes“ freizugeben beziehungsweise „eine differenzierende Distanznahme zu einem oder mehreren Texten“ herzustellen.⁶

Dieses ‚Wie‘ lässt sich über die Analyse verschiedener Markierungen eingrenzen. Drei solche Modi der Markierung in der ‚Minneburg‘ möchte ich als spezifische intertextuelle Rhetorik des Textes nachfolgend thematisieren: 1. die ‚Imitatio‘⁷ über einen klanggesteuerten Redemodus, der einerseits als ‚Reverenzerweisung‘ an eine Autorfigur wie andererseits als poetologische Reflexion über die Stilistik des affektgesteuerten Redens über Minne funktionalisiert ist, 2. die ‚Allusion‘⁸ als allegorisches Verfahren der Anspielung und 3. die Zitation⁹ von Schlüsselreimen, anhand derer ein Reflexionsraum geschaffen wird, innerhalb dessen der *meisterschaft*-Diskurs reflektiert, bewertet und – wie im vorzustellenden Fall – negiert wird.

2 Imitatio: Klanggesteuerter Redemodus

An insgesamt vier Stellen erwähnt der ‚Minneburg‘-Erzähler einen *meister Egen von Bamberg*. Mit diesen Autornennungen verknüpft ist einerseits die Funktion Egens als dichterische Autorität und andererseits als Wertmaßstab für die eigenen dichterischen Fähigkeiten des Erzählers. Ganz in Form der Demutstopik formuliert er deswegen:

6 STIERLE 1983, S. 10.

7 Mit ‚Imitatio‘ meine ich einschränkend nur die *imitatio auctori* als eine „sprachlich-stilistische [...] Nachahmung normativer rhetorischer oder literarischer *exempla*“ (KAMINSKI/DE RENTHIS 1998, Sp. 235f.). Laut MÜLLER soll bei der ‚Imitatio‘ „der neue Text Elemente des alten Textes [...] wiederholen“. Dabei ist der neue Text „einseitig auf den alten als sein Vorbild bezogen“, das heißt, der Dialog zwischen den beiden Texten ist mithin „asymmetrisch“ und der neue Text dadurch allein als „Nachschrift“ und nicht als „Um-schrift“ des alten zu verstehen (MÜLLER 1994, S. 69).

8 Die ‚Allusion‘ (oder auch ‚Anspielung‘) verstehe ich als „spielerische [...] Bezugnahme“ (HUGHES 1992, Sp. 652) beziehungsweise, mit Genette, als eine Aussage, „deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung des Textes bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre“ (GENETTE 1993, S. 10). Nach Genettes Konzept wäre die Allusion aber nicht nur als Einzeltexreferenz denkbar, sondern auch als Systemreferenz im Sinne der ‚Hypertextualität‘; vgl. GENETTE 1993, S. 14ff. und BROICH 1985, S. 49, bes. Anm. 3.

9 Vgl. BENNINGHOFF-LÜHL 2009, Sp. 1539ff.

*Nu nemt den willen fur die werk
 An disem buchlin cleine.
 Uz grobes sinnes meine
 Ist ezuz mir gezwyet.
 Ez ist auch niht gefryet
 Mit weher spruche slegen.
 Ez hete sicher meister Egen
 Von Bamberg getichted baz.
 (B485, V. 684–691)¹⁰*

Die Erzählerfigur, die sich hier als Autorfigur inszeniert, bringt den Einwand gegen das eigene *buchlin* vor, dass Egen von Bamberg es viel besser hätte verfassen können. Das scheint eine Form des ‚konjunkti- vischen Komparativs‘ zu sein, wie ihn Susanne Köbele für Konrad von Würzburg mit Bezugnahme auf Gottfried von Straßburg in der ‚Goldenen Schmiede‘ aufgezeigt hat.¹¹ Es bleibt aber nicht allein bei der Beteuerung der eigenen Inferiorität hinsichtlich des Schreibens: An anderen Stellen rühmt der Erzähler gar Egens Befähigung zu einer besseren Auslegung der eigenen ‚Minneburg‘-Verse – denn Erzähl- beziehungsweise Autorfi- guren im Text sind immer einerseits Schreibende, andererseits Deutende. Textproduktion ist eng mit Textinterpretation verknüpft: Die Autor- figuren sind jeweils Hermeneutiker – ihres eigenen oder des fremden Textes. An anderer Stelle heißt es:

*Sinen rot den wolt ich nemen
 Zu hilff und auch zu stüre
 Zu diser abenture!
 (B485, V. 2714–2716)*

Nicht nur wird Egen also die Reverenz erwiesen, er wird auch als Vorbild für das Verfassen des eigenen Buchs genannt – *dieser abenture*. Er soll mit seinem Rat zur Seite stehen, *zu hilff und auch zu stüre*. Auch im weiteren Verlauf der anzitierten Textstelle wird der Verweis auf Egen mit dem eigenen Schreiben verknüpft:

10 Hier und im Folgenden zitiert nach PYRITZ 1950.

11 Vgl. KÖBELE 2012, S. 309.

*Nu horet mich und merket daz:
 Ob ich ditz buchlin wolde
 Betichten, als ich solde,
 Und solt im sin gropheit luttern
 Mit wilder worten reinen krutern,
 So wist daz mir den sin zustreuft
 Der sin, der mir engegen leuft:*

*Ich mein zwor der matergen gank;
 Von der so tun ich nymmer wank.*

(B485, V. 692–700)

Als Kriterium für die Kunstfertigkeit beziehungsweise für die Norm, an der sich der Erzähler zu orientieren scheint (*Betichten, als ich solde*), wird, wie auch an anderen Textstellen, *sin/synne* herangezogen. Dabei handelt es sich um einen *der* zentralen poetologischen Begriffe in der Auseinandersetzung über das Schreiben über Minne. Im Erzählerkommentar, der die Egen-Passagen jeweils einführt, taucht der Begriff wiederholt auf, allerdings stärker in der Bedeutung von ‚Verstand‘ als in derjenigen von ‚Kunst‘, ‚Kunstgriff‘ oder ‚verständige Handlung‘.¹²

Weitere poetologische Terminologie findet sich in dieser Passage. Der Erzähler bedient sich des Begriffspaars *weher spruche*. An anderer Stelle heißt es in ähnlicher Terminologie *spehe[...] ryme[...]* (V. 2303). Ersteres meint in klar positiver Konnotation die Kunstfertigkeit, Kostbarkeit und Schönheit der Worte, letzteres auch, betont aber noch stärker die Verstandesleistung, die dahinter steckt, indem das semantische Spektrum weiter noch in den Bereich von ‚scharfsichtig‘, ‚klug‘, ‚weise‘ geht. Die Konnotation ändert sich, wenn man ein weiteres mögliches Bedeutungsfeld mit einbezieht, eines, das sich von ‚wunderbar‘, ‚wunderlich‘, ‚launig‘, ‚unbegreiflich‘ bis zu ‚seltsam‘ erstreckt – ein Befund, der bei der ‚Minneburg‘ möglicherweise gar nicht so abwegig ist.¹³

Des Weiteren geht der Erzähler auf die Unterscheidung zwischen *forma* und *materia* ein – oder wie es in der dem Text eigenen Terminologie heißt: *materge* und *wort/rym(e)*. Hätte er die Grobheit der *forma*

12 Vgl. LEXER 1872–1878, Bd. 2, Sp. 926f.

13 Vgl. LEXER 1872–1878, Bd. 2, Sp. 1062.

verbessert, so wäre ihm der Sinn abhanden gekommen.¹⁴ Und gerade deshalb macht er keinen Schritt von der *materge* weg. Die *materge* scheint für den Erzähler prioritär zu sein. An ihr will er sein Dichten ausrichten.

Gehorcht der Erzähler aber auch seinen eigenen Prinzipien? Im Gegenteil – ein klassischer ‚performativer Selbstwiderspruch‘. Der Erzähler legt derlei Paradoxa so offensichtlich und genüsslich an, dass er dies in evidenter Selbstironie tut – jenseits einer konventionellen Demutstypik. Die Frage ist also vielmehr: Was macht der Erzähler dann, wenn nicht den *matergen gank* zu gehen? Er führt genau das Gegenteil vor: Nicht der Materie, sondern der Form gilt sein Augenmerk. Dem Sinn will er die *gropheit luttern | mit wilder worten reinen krutern*. Und dies macht er – sinnbildlich – durch die Beratschlagung mit Egen, *zuhilff und auch zu stüre*, in Form einer Egen-Imitatio. Egen als Beispiel für die Einhaltung der *materge* heranzuziehen, als Instanz der Stil- beziehungsweise Formabkehr, funktioniert nun allerdings ganz und gar nicht.

Ein synoptischer Vergleich einer Passage aus Egens ‚Die Klage der Minne‘ (B28) soll das verdeutlichen.¹⁵ Ohne auf die inhaltlichen Gemeinsamkeiten einzugehen, möchte ich darauf hinweisen, wie durch die gezielt anzitierte Lexik aus der ‚Klage‘ in der ‚Minneburg‘ ein Redemodus des Affekts imitiert wird, der einerseits das Verhältnis zwischen Erzähler und Minne bzw. Minnedame reflektiert und repräsentiert, andererseits aber auch immer eine Reflexion über das eigene Reden respektive Schreiben über Minne ist. Einzelne klanglich auffällige Begriffe werden heranzitiert – *üseln/bemüseln* – oder die Lexik gar größerer Passagen zitiert: z. B. *überglast, kützelt, verhützelt*.

14 Vgl. LEXER 1872–1878, Bd. 2, Sp. 1249f. und Wortverzeichnis PYRITZ 1950, S. 218, *zustreufen* von *zerströufen* wird dort übersetzt als ‚verwirren‘, ‚verhindern‘.

15 Ich gehe im Folgenden vom bisherigen Forschungskonsens aus, dass die beiden von Egen überlieferten Texte (B49 ‚Das Herz‘ und B28 ‚Die Klage der Minne‘) der ‚Minneburg‘ als Prätexte gedient haben. Die Diskussion zur Autoridentität mit dem Verfasser der ‚Minneburg‘ erachte ich als ein offenes Problemfeld, das ich in diesem Rahmen nicht behandeln kann. Dies muss in einem größeren Zusammenhang untersucht werden – eine Aufgabe, der ich mich im Rahmen meines Dissertationsprojekts stelle.

B28 Die Klage der Minne

*min leit daz muoz sich sterken,
 swenne ez die prüever merken.
 Minne, von diner üseln
 kan mich din hant bemüseln,
 bestrichen und misseverwen.
 nach dinen ræten gerwen
 muoz sich allez min vel:
 wie wirde ich krump und sinewel!
 min zunge tærlich atzelt
 diner starken vlammen überglast:
 so wirde ich selber mir ein gast.
 din kroun min herze kützelt,
 daz ez sich verhützelt
 und valtic, runzelt wirdet.
 (41–55)*

B485 Die Minneburg

*Sie hat auch mich gemuselt^{*1)}
 Mit irre mynne üseln^{*2)}
 Und tut mich auch beknuseln,^{*3)}
 Daz ich vor leide bin worden swartz
 (2370–2373)
 Ob ich die wolt verterken^{*4)}
 Daz sie niemant mocht spuren,
 Ich wen min hertz wurde sich
 erbürn,
 Daz ez vor leide wurde bratzeln^{*5)}
 Und also torlich atzeln,^{*6)}
 Reht sam ein tall^{*7)} die atzeln tût,
 So sie verrert ir zungen blût. (1624–
 1630)
 Ir mynnenclicher sußer glast^{*8)}
 Mich in dem hertzen kitzelt,
 Daz mir min freude verhutzelt
 Ist und auch gar verdorret.
 Also bin ich verstorret^{*9)}! (2314–
 2318)*

*1) PYRITZ 1950 [Wortverzeichnis], S. 194: „** müseln (museln) swv. beflecken“.

*2) Ebd., S. 209: „üsele (üsel) swf. Asche“.

*3) Ebd., S. 172: „**beknüseln (beknuseln) swv. beschmutzen“.

*4) Ebd., S. 211: „verterken [...] swv. verdunkeln, verhüllen; [...] verwirren“.

*5) Ebd., S. 174: „**bratzeln swv. =brasteln prasseln“.

*6) Ebd., S. 171: „**atzeln swv. schwatzen“; „atzel swf. Elster“.

*7) Ebd., S. 204: „tâhele (tall) swf. Dohle“.

*8) Ebd., S. 185: „glast stm. Glanz“.

*9) Ebd., S. 211: „verstorren swv. steif werden, erstarren“.

Ein Beispiel sei hier gesondert hervorgehoben, das *min zunge tærlich atzelt* der ‚Klage‘ (V. 49) beziehungsweise das *torlich atzeln*, | *Reht sam ein tall die atzeln tût* der ‚Minneburg‘ (V. 1628).

Der Erzähler spricht sich an der Stelle in der ‚Minneburg‘ gegen das Verdunkeln und Verhüllen der *sinne* aus. *merken* reimt sich aber eben auch auf *verterken*, der Verstehensprozess ist gekoppelt an den Prozess der Textproduktion, der zwischen Klarheit und Verdunkelung schwankt. Als ob der Erzähler seine Opposition gegen diese Verdunkelung vorführen möchte, welche dazu führt, dass niemand dem Sinn auf die Spur kommt, steigert er sich in hyperbolische und onomatopoetische Reime, welche die Herzensqualen versprachlichen. Hier wird eine direkte Sprache angestrebt, keine, die verdunkelt, sondern eine, die aufgrund ihrer Aufladung durch Klang und Sinn auf eine sinnliche Wahrnehmung der Sprache hinarbeitet. Das Gegenprogramm zur Verdunkelung ist eine verstärkte Versinnlichung der Sprache, eine Einheit von Form und Sinn, eine Einheit von Klang und Sinn. Denn wird Sinn verdunkelt, führt der Erzähler weiter aus, dann ist das nicht mehr als ein törichtes Schwatzen (*atzeln*), was durch den Verweis auf die beiden Vögel Dohle und Elster und ihrer geschwätzigen Eigenart weiter betont wird. Es ist nur ein unnützes und animalisches Vergießen ihres *zungen blût*. Die verdunkelnde Sprache und das verwirrende Sprechen werden demgemäß weitgehend abgewertet und als eine bis ins Physische hinein leidvolle und unnütze Angelegenheit bewertet.

Der ‚Minneburg‘-Erzähler belässt es also nicht bei einer Reverenz an Egen, sondern reflektiert über die Egen-Imitatio das eigene Reden über Minne und weist diese Reflexion beziehungsweise den Text als scheinbar bescheiden und doch raffiniert, als scheinbar kunstlos und doch kunstvollste poetologische Selbstinszenierung aus.

3 Allusion: Allegorische Verfahren der Anspielung

Ich komme zum zweiten Modus markierter Intertextualität: zur Allusion. Das fünfte Buch der ‚Minneburg‘ besteht hauptsächlich aus dem sogenannten Minnegericht. Drei Liebende werden von ihren Fürsprecherinnen *Wisheit*, *Gerechtikeit* und *Truwe* vor die Minne geführt, wo sie ihr Schicksal darlegen. Beim dritten Minnediener erfolgt dies anhand einer

scheinbar nicht abreißen Reihung von *reden*. Eine möchte ich für meine Argumentation herausgreifen.

Was zunächst wie eine weitere vom Minnediener erzählte *rede* anmutet, erweist sich als ein szenischer Dialog zwischen den Personifikationen *hertze* und *lip*. Dass man zunächst eine andere Erzählsituation unterstellt, hat primär mit den sprachartistisch-„blünerischen“ Passagen zu tun, die sich auf knapp 50 Verse erstrecken und durch die Apostrophe *Ach hertze min innewendigs* eingeleitet werden. Es entsteht zunächst der Eindruck, dass hier der Minnediener in einen fiktiv-metaphorischen Dialog mit seinem personifizierten Herzen tritt. Zudem erfolgen die Textbrüche – zwischen dem Gerichtsdialog und den *reden* in ihren verschiedenen Ausprägungen – uneingeleitet und auch nach ihrer Rezitation durch den Minnediener nicht weiter kommentiert. Wir befinden uns demnach in einer Aufführungssituation, die eine Kontextualisierung nicht notwendig macht. Die jeweilige Erzählerfigur erhält dadurch die Möglichkeit verschiedene Textformen – *reden* – zur Aufführung zu bringen, wessen sich die intradiegetischen Rezipienten vor Gericht bewusst sind. Der Text löst sich aber dadurch von seinem narrativen Kontext und verortet diese Textpassagen als Literatur in der Literatur.¹⁶ Das wird an dieser Stelle insbesondere durch die Motivik deutlich. Körper oder Herz als selbständige Erzählfiguren oder als Dialogpartner haben eine große Tradition – allen voran durch Hartmanns von Aue ‚Klage‘.¹⁷

Pyritz weist in seiner Edition ebenfalls auf das uneingeleitete Zwiegespräch zwischen dem Liebenden und seinem Herzen hin, deutet dann aber die darauffolgende Passage allein als Wechselrede zwischen Herz und Adler.¹⁸ Meine Lesart ist – wie noch zu zeigen sein wird – eine andere. Mit anderen Akzenten möchte ich Pyritz’ Befund der ‚Schachteltechnik‘ aufnehmen, sie aber nicht nur als Oberflächenphänomen deuten, sondern als bewusstes Spiel mit verschiedenen Figurationen, das eine Unschärfe

16 So wird beispielsweise ein Großteil des zweiten *underbint* als selbständige Minne-rede im Liederbuch der Hätzlerin überliefert; vgl. GLIER 1971, S. 131.

17 Vgl. ZUTT 1968.

18 Vgl. PYRITZ 1950, S. 152, Anm.: „Die hier folgende Rede berichtet, ohne Einführungen und Überleitungen, ein Zwiegespräch des Minners mit seinem Herzen, in das wieder Wechselreden des Herzens mit dem Adler eingeschaltet sind. Diese Schachteltechnik macht die zunächst befremdende, komplizierte Zeichensetzung erforderlich.“

auf Figurenebene einkalkuliert, welche eine zusätzliche Lesart auf der Metaebene ermöglicht.

Das Herz beklagt sich in seinen ersten Redebeiträgen über dreierlei Leiden. Das größte dieser Leiden sei, dass es sich in den Klauen eines Adlers befinde. Um diesen sonderbaren Zustand zu begründen, schildert es, wie es sich im Leib herausbildete und dabei den Vorsatz fasste, sich selbst in sonderbarer Gestalt zu erschaffen – in derjenigen eines Vogels. Wie wir sehen werden, spielt sich in den folgenden Passagen ausgehend von den thematisierten Leiden des Herzens, aufgrund des Gefangenseins in den Adlerklauen, eine Imagination des (Erzähler-)Ichs über die Vorbildfunktion eines Adlers ab. Zwei Gedanken wurden dabei in sich widersprechenden Bildern vereint. Die Voraussetzung dafür liegt in der prekär werdenden Referenzzuweisung des Ich: Ist mit *ich* noch das Ich des Herzens gemeint oder (schon wieder) dasjenige des Erzählers?

Zunächst schildert das Ich seine Suche nach einem ihm entsprechenden Vogel:

*Mit formen ich mich underwant.
 Manchen vogel ich da vant,
 Da ich mich nach wolde bilden.
 Da kunde der sin mir wilden,
 Daz ich must lang erwinden,
 Wann ich kund keinen vinden,
 Dem ich gelicht an siner art.
 (B485, V. 5111–5117)*

Mit Formen hat sich das Ich befasst, um sicher zu gehen, dass es sich den richtigen Vogel als Vorbild erwähle. Es fand zwar viele Vögel, nachdem es sich bilden wollte, aber es hat beinahe den Verstand (wieder *sin*) verloren, weil es über längere Zeit keinen finden konnte, der seiner Art glich. Denn, wie das Herz weiter ausführt, war ihm der Sittich zu zart, der Falke zu hoch fliegend, die Lerche zu gut singend und der Star zu gut redend. Wiederum treffen wir also Unsagbarkeits- respektive Demutstopoi an: Das Ich kann nicht so gut singen und reden. Es schildert sich als in seiner Kunstfertigkeit minderwertig und deshalb den anderen Vögeln unwürdig.

Das Herz hatte also gar keine andere Wahl, als diese Vögel an sich vorbeiziehen zu lassen, weil es angesichts seiner Minderwertigkeit sie sich

nicht als Vorbild nehmen konnte: *Sust liez ich manchen vogel varn | Dez art mir gar zu edel waz* (V. 5126f.). Nur einen Vogel hat das Ich gefunden, der ihm entsprochen hat: die Krähe. Die Begründung lässt aufhorchen:

*Der art ich mir erkennet
 Gelich an varb, an witze ye sa,
 Wenn ich kund anders niht dann kra
 Kra schryen, als die kra tût;
 Und ist noch hut in mynem müit
 Kein ander clugheit niht wann kra.
 (B485, V. 5132–5137)*

Neben der Farbe kommen für das Ich zwei weitere Eigenschaften als Tertium comparationis in Betracht, die gleiche *witze* und – das zeigt, dass es hier um eine kunstfertige Äußerungsform geht, für die *witze* Grundbedingung ist – das *schryen*, das eben kein Singen ist. Wie die Krähe kann das Ich nur *kra kra schryen*. Für mehr scheint die *witze* nicht auszureichen. Was vorher an Demutstopik ausgebreitet wurde, wird hier konkretisiert in Form des Vogel-Vergleichs. Dieses Ich – oder das Herz (es wird allerdings in der Zwischenzeit klar geworden sein, dass es sich eher um ein allgemeingültiges Erzähler-Ich als um ein allegorisiertes Herz handelt) – ist ein kommunikativ agierendes Ich. Es wird insbesondere hinsichtlich seiner Äußerungsmöglichkeiten definiert und die werden an den Maßstäben der Klugheit und Kunstfertigkeit gemessen.

In bemerkenswerter Knappheit wird hier die Verstandesleistung des Ich mit seiner Kommunikation in eins gesetzt. Sie besteht aus nichts denn einem Vogelgeschrei – *kra kra*. Hier wird noch beim topischsten aller Topoi, dem Demutstopos, mit Hyperbolik ein performativer Selbstwiderspruch vorgeführt. Hier möchte niemand seine Demut beweisen, sondern seine *meisterschaft* und das Ich tut dies, indem es vorführt, wie es auf raffinierte Weise vorgibt, eigentlich gar nichts zu können, indem es ziel- und erfolglos herumfliegt, in seiner *tumheit*, auf und nieder, hin und her.

Dabei begegnet es wiederum anderen Vögeln, die den Eindruck erwecken, das Gegenteil der bescheidenen Krähe zu sein: Sie sind stolz. Beim Star scheint das besonders ausgeprägt zu sein, er bedient sich eines *verdeckt garn | Der im wolt die vedern struben* (V. 5160f.). Das Garn verweist auf die häufig im Text verwendete Web-Metaphorik, die hier mit einer

Wertung verknüpft wird, die wohl in die gleiche Richtung wie die obige geht: Der Star ist angesichts seiner Kunstfertigkeit so stolz, dass er seine Federn aufplustert. Der aggressiv-polemische Ton wird aufrechterhalten, wenn der Schnabel (synekdochisch für das Reden) der klugen Tauben wie eine Kerze brennt. Nach diesem grotesken Bild wirkt das leidvolle Klagen der Krähe ironischer denn je: *Ach daz ich zu der selben stund, | Ich arme kro, geflog ye dar!* (V. 5166f.). Weil die Krähe dennoch im ornithologisch attraktiven Zirkel herumflog, verging ihr jegliche Freude.

Wo bleibt nun aber der Adler? Er sticht für die Krähe aus dem Kreis der anderen Vögel heraus, denn einerseits ist er rogel, „leichtbeschwingt“, wie es Pyritz übersetzt,¹⁹ andererseits ist er aber auch der klügste und zudem edel, hübsch und zart. Seine Gestalt ist meisterlich geschwungen und farblich ist er das Gegenteil der pechschwarzen Krähe, er leuchtet hell und glänzend. Summa summarum ist er so beschaffen, dass das Ich kapitulieren muss und wegen seiner eigenen verstandesmäßigen Beschränkung das Lob nicht der trefflichen Gestalt gemäß formulieren kann. So lässt es das auch sein und widmet sich doch dem Schnabel des Adlers, dem besondere Aufmerksamkeit gebührt:

*Doch wil ich von dem snabel sagen:
Do het man fur wol uz geslagen.
Ist daz niht wor, ich sprich ‚ja vix‘!
Er luchtet sam der sardonix
By andern tunkeln stein tût,
Und glentzet sam rotes helfantz blut
Sy meisterlich gestrichen dar.
Er ist genant ein adelar,
Hoch fliegender, clug und wys.
(B485, V. 5191–5199)*

Wiederum taucht der Begriff *meisterlich* auf und das ironisierende *Ist daz niht wor, ich sprich ‚ja vix‘!* (V. 5193) sowie der exzentrische Vergleich mit dem Elefantenblut zeigen an, dass hier weiterhin eine polemische Note dominiert.

Der Adler ist gütig und verteilt Speisen, so dass er auch dem Ich *sin* und *mût* mit Freude durchdringt. Als Konsequenz ist das Ich dem Adler

19 PYRITZ 1950 [Wortverzeichnis], S. 198.

zu Dienste und begleitet ihn *Gegeben wol ein gantzes jar* (V. 5217). Die Liebe scheint aber vom Adler nicht erwidert worden zu sein und so greift er wiederholt die Krähe verbal und physisch an – bis hin zur Eskalation: Vor Zorn nimmt er die Krähe mit seinen Klauen und *drucket* sie zusammen, *Daz ich vor leide wart zabeln* (V. 5264–5269).

Das Ich/das Herz/die Krähe ist also nicht eigentlich in den Klauen des Adlers, vielmehr wurde es vom Adler abgewiesen, weil es ihm unnütz ist, weil es ihm nicht zur Freude reicht. Dabei hätte selbst der *lip* gewusst:

*Ja flugt sin glantzheit uff so ho,
Daz er uff kroen ahtet niht.
Din fliegen dunket in sin ein wicht.
Wez flug du niht eim rûch nach?
Der het geflogen niht so hoch
Und het dich blyben by im lan.
(B485, V. 5284–5289)*

Auch diese eben geschilderte Textpassage steht in intertextueller Relation zu einem Prätext – der ‚Goldenen Schmiede‘ Konrads von Würzburg. Nicht über *Imitatio* wird hier der Bezug hergestellt, sondern über die Allusion allegorischer Bildfelder.

Vogel-Metaphorik beziehungsweise dann Vogel-Allegorik spielt eine ausgeprägte Rolle in Konrads Text und weist bereits im Prolog eine poetologische Implikation auf. Dort heißt es: *ob immer ûf ze berge vlüge | mîn rede alsam ein adelar* (V. 16f.)²⁰ oder *so fwebet ez [das Lob] obe | reht als ein vlückezer vederfpil* (V. 26f.). Durchwegs begleitet diese allegorische Ebene den Text: *türteltûben*, *nahtegal* und *wilder vogel* (Vv. 220, 133, 1960, 1965) werden aufgerufen (mit unterschiedlichem Bedeutungsspektrum) – bis gegen Ende ein umfangreicherer allegorischer Erzählabschnitt folgt. Auch hier wird eine Personifikation respektive eine Person mit einem Adler allegorisiert – bei Konrad natürlich Maria:

*dû tuoft gelîch dem adelaren,
[...]
er setzt si vûr sich in daz nest
gegen der sunnen glafte,*

*und diu niht mügen vafte
geblicken in ir liechten schîn
noch volleclichen sehen drîn,
diu lât er nemen einen val
ûz dem neste hin ze tal,
und hât ûf fi kein ahte mêr;
dâ von fi lident herzesêr
und des tôdes arbeit.*

(,Goldene Schmiede', V. 1052–1067)

Der gleiche Vorgang wie bei der ‚Minneburg‘, allerdings unter anderen Vorzeichen: der Adler thront in seinem Nest und wer von den übrigen Vögeln das gleißende Licht der Sonne nicht erblicken vermag, der wird vom König der Lüfte verstoßen. Die Abgewiesenen fallen aus dem Nest und werden ihrem Leid überlassen – mit tödlichem Ausgang.

Über die Allegorie verbinden sich hier Referenz- und Prätext allusiv.²¹ Eine allegorische Ebene, die auf die Adressatin, die Minnedame respektive Maria gerichtet sein kann, wird in beiden Texten, allen voran in der ‚Minneburg‘, auch als Reflexionsmedium über die Poetologie des Redens über Minne benutzt.

4 Zitation: Schlüsselreime

Ich komme zu meinem dritten Punkt: der Zitation.

*Doch e ich daz gesperge
Rure der rechten materge,
So wil ich durch der synnen durff
Hie werfen einen wurf,
Der mir mag kumen zu helffe.*
(B485, V. 1631–1635)

Die Wurf- beziehungsweise Spiel-Metapher an dieser Stelle verweist auf Wolframs von Eschenbach berühmte Formulierung im ‚Parzival‘-

21 An anderer Stelle wird dieser Zusammenhang von mir noch weiter präzisiert werden. Zur besonderen (poetologischen) Signifikanz von Vogel-Vergleichen bei Konrad von Würzburg vgl. beispielsweise HAUG 1992, S. 358ff. und COXON 2001, S. 112f. und 123.

Prolog, wo er sein narratives Verfahren mit Würfelwürfen vergleicht.²² Mithilfe der intertextuellen Relation zu Wolfram wird bereits der Boden für eine poetologische Auseinandersetzung mit dem eigenen narrativen Verfahren des ‚Minneburg‘-Autors bereitet. Handelt es sich hierbei aber ausschließlich um Intertextualität im vorgestellten allusiven Sinn? Und wie muss man die auffallende Klangfigur der *Figura etymologica*, welche der Autor im *werfen als ein wurfe* einsetzt, deuten? Worauf möchte sie den Rezipienten vorbereiten? Wie ich zeigen werde, ist das alles kein Zufall, sondern eine raffinierte Inszenierung.

Der ‚Minneburg‘-Autor äußert sich an dieser Stelle nicht nur über eigene textuelle Strategien, sondern auch über diejenigen anderer Autoren. Es folgt ein eigentlicher Literaturexkurs. Der Erzähler entwirft zunächst eine Jagdszene, wie sie der Einstieg in den Haupttext bereits angedeutet hat und wie sie sich auch in Wolframs Prolog als Hintergrundmodell erahnen lässt (‚Parzival‘, 2,10: *vliehent unde jagent*). Es wird eine scheinbar konventionelle allegorische Jagdszene aufgerufen: Junge Hunde jagen nach einem Wildtier, dem *hirtze*. Bereits das zu *hirtze* attributiv verwendete *schone* zielt auf eine andere allegorische Ebene, was durch das *in sussem done* noch weiter verstärkt wird. Hier verweist der Erzähler auf Minnejagd-Allegorien und er verweist nicht auf die Allegorisierung an sich, sondern auf deren literarische Tradition. Er bezieht sich auf die literarischen Werke, die – eben in süßer liedhafter Ausgestaltung – davon erzählen. Wiederum also ein Verweis auf poetologische Terminologie. Hier redet der Erzähler über Literatur. Nur welche? Die Typisierung der Jagdszene mit den jungen Hunden, die dem Wildtier nachjagen, deutet auf den am meisten rezipierten jagdallegorischen Text der Zeit hin, Hadamars von Laber ‚Die Jagd‘ (B513), die – nebenbei bemerkt – in der Heidelberger Pergamenthandschrift Cpg 455 der ‚Minneburg‘ vorangestellt ist. Der ‚Minneburg‘-Autor belässt es aber nicht bei diesem impliziten Verweis. Er zitiert als Schlüsselreim *helffe* auf *welffe* und siehe da, diese Hilfe – oder besser: dieser Reim – zitiert wortwörtlich Hadamars ‚Jagd‘:

22 *swer mit disen schanzen allen kan, | an dem hât witze wol getân, | der sich niht versitzet noch vergêt | und sich anders wol verstêt* (‚Parzival‘, 2,13–16, zitiert nach SCHIROK 2003).

*Besetzen mine warte
 ich aldâ gâch begunde
 gen manger widerparte
 mit gûten hunden, als ich beste kunde,
 mit alten hunden und darzû mit welfen²³.
 Ob ez die warte næme,
 so solten die gerûten hunde helfen.
 (B513, 10,1–7)²⁴*

Die allegorisierte Minnesituation des Ich-Erzählers aus Hadamars ‚Jagd‘ benutzt der Ich-Erzähler der ‚Minneburg‘ als Hilfestellung, um sich auf poetologischer Ebene mit dem Reden über Minne auseinanderzusetzen. Und besser noch, er tut dies, indem er sich der Zitation von Schlüsselreimen bedient und sich durch dieses Verfahren eindeutig auf Hadamar bezieht.

Zurück zum anzitierten Textausschnitt der ‚Minneburg‘, den ich dahingehend weiter deute, dass der Erzähler sich darüber beklagt, dass der *suße done gar dick bruchig wirt*, also in seinem Sinn in irgendeiner Form inkohärent wird, so dass *ir meister* (in dem Fall eben der Meister des *sussen dones*, eher als der Meister der *jungen welffe*) es *verbirt* und nicht *erkobert*. Auch in der ‚Minneburg‘ geht es also darum, eine schwierige poetologische Problemstellung zu einer Lösung zu bringen oder zumindest festzustellen, dass dies zwar versucht wurde, aber nicht gelungen ist. Oder wie es der ‚Minneburg‘-Erzähler ausdrückt: *ob ir meister das verbirt* – der Autor hat es zwar versucht, er ist aber erfolglos geblieben.

Eine Alternative scheint der Erzähler in den folgenden Verszeilen zu skizzieren, wenn er auf einen anderen wichtigen Begriff eingeht – den Sinn:

*Ist aber sin sin durch obert,
 Daz er in volget uff den bruch
 Und schryet zu in durch hilffe ‚juch‘
 Und bringt sie wider uff die vart,
 So jagen sie nach irre art*

23 PYRITZ 1950 [Wortverzeichnis], S. 215: „welf (welff, welffe) *stm. und swm. junger Hund*“.

24 Zitiert nach SCHMELLER 1850.

*Sust nach dez meisters helffe.
Also ist mir vil tummem welffe.
(B485, V. 1642–1648)*

Ist aber der Sinn – im Gegensatz zum *sußen done* – erfolgreich, das heißt gewinnbringend eingesetzt, indem er auf den Bruch im textuellem Sinn oder einfach auf eine Durchbrechung der Norm folgt, dann leistet er die Hilfestellung, dass der Text, oder – eben auf allegorischer Ebene – die Jagd, wieder ihren Lauf nimmt.

Dieser *sin* kommt also, indem er auf den *bruch* folgt, dem Ganzen zu Hilfe und bringt den Text wieder auf die richtige Bahn. Der Text folgt derart auf symptomatische Weise nach *des meisters helffe*. Das ist keine Betonung der überindividuellen Literaturtradition, in der die Texte verhaftet sind, das ist keine Übermacht von Konvention und Gattungstradition. Die Textproduktion und die textliche Ausgestaltung werden hier an den *meister* gebunden. Er bestimmt den Sinn, die Ausformulierung und Ausschmückung des Textes. Er formuliert in *sußem done* oder beabsichtigt Brüche, Inkohärenz oder sinnfällige Ausgestaltung. So versteht sich der ‚Minneburg‘-Erzähler als *tummer welffe*. Und nicht zufällig ist an der Stelle wieder der gleiche Reim anzutreffen wie in Vers 1635 auf 1636 – *helffe* auf *welffe*. Diesmal aber unter veränderten Vorzeichen. Der *wurf*, der zunächst zur Hilfe kam und der mit den allegorischen *welffe* von Hadamars ‚Jagd‘ verknüpft war, hat sich jetzt als *dez meisters helffe* herausgestellt und der Erzähler selbst ist jetzt der ‚junge Hund‘, der sich entsprechend im literarischen Diskurs situiert.

Dies bringt den Erzähler gewissermaßen zu einer *conclusio*, in der er im bereits (unter Punkt 2) besprochenen Redemodus seine poetologische Reflexion über Sinn und Klang zusammenfasst und in eine unmittelbare Semantik des Affekts münden lässt, angetrieben durch die Minnedame beziehungsweise die Minne selbst:

*In mines synnes throne
Jag ich mit hellem done,
Mit Worten wol geblumet,
Ein lob, dar inne gerümet
Wirt der ere, der wirde,
Nach der min hertze mit girde*

*So volliclichen strabelt.
 Doch sich min sin verzabelt,
 Daz er wirt witzten bruchig
 Und an dem libe suchtig,
 Ob min vil suße meistrynne
 Mir niht wil tun ir helffe schine
 Und wil mir sin erbolgen.
 Wil sie mir aber volgen
 Mit truwen uff der verte mit
 Und wil mich tummen welffen niht
 Mit spotte verpfuchtzen
 Und mich lieplich an wuchtzen,
 Wo mir wirt an dem lobe bruch,
 Erhore ich dann ir liplich 'juch',
 Wie ich der stymme bin heyser,
 Ich lob sie: ez mocht ein keyser
 Gar gern hörn sicher.
 (B485, V. 1649–1671)*

Das Gegenmodell zu Hadamar, wie es sich unter Punkt 2 als Egen-Imitatio gezeigt hat, wird hier nochmals *in nuce* vom ‚Minneburg‘-Erzähler vorgeführt. Das Verdunkeln – *verterken* – der Rede wertet er ab, da der *suße done* dadurch an Kohärenz verliert und der Sinn dem Autor verloren geht. Als Alternative skizziert er ein Erzählen *mit hellem done* (das Jagen ist hier durch den Bezug auf die ‚Jagd‘ allegorisch mit dem Erzählen gleichgesetzt), das sozusagen den direkten Weg wählt, das nicht in Gefahr läuft sich zu verirren. Wird ihm Sinn dennoch *bruchig*, dann ist es der Wahrnehmungssinn des Erzählers und nicht der Sinn der Erzählung selbst wie bei Hadamar. Eine Folge dieser Sinnesverwirrung ist das angesprochene Rederegister, welches in einer stark rhetorisierten Verschränkung von Klang und Sinn eine sensuelle und affektive Wahrnehmung von Sprache erzielen möchte.

5 Schlussüberlegungen

Ich komme zu wenigen abschließenden Bemerkungen. Ich hoffe aufgezeigt zu haben, dass über verschiedene Modi der intertextuellen Bezugnahmen

die ‚Minneburg‘ Intertextualität als Reflexionsmedium für poetologische Selbstreflexion nutzt. Über explizite, das heißt markierte, Intertextualität (im besprochenen Beispiel das Verfahren der Zitation des Autornamens als Reverenzerweisung, verschränkt mit einem klanggesteuertem Redemodus, der selbst teilweise wieder mit Zitaten operiert) wird Affirmation gegenüber den Prätexten vermittelt sowie durch die Imitatio des Formvorbilds Selbstreflexion über das Sprechen über Minne betrieben.

Durch schwächer markierte Formen der intertextuellen Bezugnahme, wie etwa allusive allegorische Erzählverfahren und Zitation von Schlüsselreimen, wird eine Negation gegenüber den Prätexten oder zumindest eine negativierende Fremdzuschreibung innerhalb des *meisterschaft*-Diskurses etabliert. Insbesondere mit der Zitation von Schlüsselreimen seiner prätextuellen Entsprechung Hadamar von Laber ruft der ‚Minneburg‘-Autor eine dichotomische Unterscheidung poetologischer Konzepte auf, die er nicht neutral nebeneinander stehen lässt, sondern sich selbst reflexiv-kommentierend wie auch performativ davon abhebt. Hadamars Reden über Minne wird demgemäß, allen voran durch den Vorwurf der verdunkelnden Ausdrucksweise, abgewertet.

Wie sich also gezeigt hat, wird über verschiedene Modi der Intertextualität nicht nur ein Reflexionsraum für poetologische Überlegungen aufgerufen und – wie bei der Egen-Imitatio – performativ vorgeführt, sondern immer auch eine Positionierung innerhalb des *meisterschaft*-Diskurses vorgenommen, in dessen Rahmen sich der Erzähler affirmativ oder negierend zu exponieren weiß.

6 Literaturverzeichnis

BENNINGHOFF-LÜHL 2009: Sibylle Benninghoff-Lühl, Zitat [Art.]. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 9. Tübingen 2009, Sp. 1539–1549.

BROICH 1985: Ulrich Broich, Zur Einzeltextreferenz. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35) Tübingen 1985, S. 48–52.

COXON 2001: Sebastian Coxon, *The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature 1220–1290*. (Oxford Modern Languages and Literature Monographs) Oxford 2001.

GENETTE 1993: Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. (edition suhrkamp 1683. Neue Folge 683) Frankfurt a. M. 1993.

GLIER 1971: Ingeborg Glier, *Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden*. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34) München 1971.

GRIMM 1840: *Konrads von Würzburg Goldene Schmiede*. Hg. von Wilhelm Grimm. Berlin 1840.

HAUG 1992: Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Darmstadt 1992.

HUGHES 1992: Peter Hughes, *Anspielung [Art.]*. Ins Deutsche übersetzt von Ursula Wucher. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 652–655.

KAMINSKI/DE RENTIIS 1998: Nicola Kaminski/Dina De Rentiis, *Imitatio [Art.]*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 235–303.

KÖBELE 2012: Susanne Köbele, *Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburg ‚Goldener Schmiede‘ (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben)*. In: *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*. Hg. von Anja Becker und Jan Mohr. (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8) Berlin 2012, S. 303–333.

KRISTEVA 1969: Julia Kristeva, *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969.

LEXER 1872–1878: Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3 Bde. Leipzig 1872–1878.

MORDHORST 1911: Otto Mordhorst, Egen von Bamberg und ‚die geblünte Rede‘. (Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie 43, germ. Abt. 30) Berlin 1911.

MÜLLER 1994: Jan-Dirk Müller, *Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts ‚Ehzuchtbüchlein‘ und ‚Geschichtklitterung‘*. In: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. (Frühneuzeit-Studien 2) Frankfurt a. M. u. a. 1994, S. 63–109.

PYRITZ 1950: *Die Minneburg. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift (CPG 455) unter Heranziehung der Kölner Handschrift und der Donaueschinger und Prager Fragmente*. Hg. von Hans Pyritz. (Deutsche Texte des Mittelalters 43) Berlin 1950.

SCHIROK 2003: *Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bernd Schirok*. 2. Auflage. Berlin – New York 2003.

SCHMELLER 1850: *Hadamar’s von Laber Jagd und drei andere Minnegerichte seiner Zeit und Weise: ‚Des Minners Klage‘, ‚Der Minnenden Zwist und Versöhnung‘, ‚Der Minne-Falkner‘*. Hg. von Johann Andreas Schmeller. (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 20) Stuttgart 1850.

STIERLE 1983: *Karlheinz Stierle, Werk und Intertextualität*. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983, S. 7–26.

ZUTT 1968: *Die Klage. Das (zweite) Büchlein aus dem Ambraser Heldenbuch*. Hg. von Herta Zutt. Berlin 1968.

