

EINLEITUNG

Aus Sicht der modernen mediävistischen Forschung ist Heinrich von Morungen neben Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten der kreativste und bedeutsamste Vertreter des klassischen Minnesangs. Davon zeugt die schiere Menge an neueren Untersuchungen, nicht vielen Dichtern begegnet die Forschung mit einem derart breiten und konstanten Interesse. Die Literaturgeschichtsschreibung sieht seine besondere Leistung und Originalität in seiner produktiven Rezeption ovidianischer Dichtung und einer beinahe modern anmutenden Profilierung seines Sprecher-Ichs, das in den Liedern immer wieder poetologische Reflexionen entfaltet; am stärksten jedoch wird die bildgewaltige Sprache hervorgehoben, mit der er das Thema der hohen Minne bearbeitet. Das Urteil HELMUT TERVOORENS spiegelt sich bis heute in allen Darstellungen zum Minnesang um 1200 wider:

Morungen war ein Dichter von ausgeprägter Individualität, er besaß eine kühne Phantasie, eine starke Bildkraft und eine feine musikalische Begabung. [...] bei Morungen spürt man den Drang, die gesellschaftliche Bindung des Minnesangs zu sprengen und die Kunst als Selbstzweck zu sehen. Er sang zwar – wie alle – von der Minne, [...] aber er zwang die Minne, sich dem Primat der Poesie zu unterwerfen.¹

Es ist daher auffällig, dass die Lieder Heinrichs von Morungen auf die zeitgenössische wie auch nachfolgende Dichtergenerationen eine verhältnismäßig geringe Auswirkung hatten: Gegenüber dem nachhaltigen Einfluss, den beispielsweise Reinmars Lieder auf spätere Minnesänger ausübten, sind die Impulse Morungens kaum spürbar. Sie wurden etwa vereinzelt bei Walther von der Vogelweide oder Neidhart konstatiert², außerdem müssen wenige spätere Minnesänger wohl einige typische Elemente seines Frauenpreises übernommen haben.³ Eine anhaltendere Nachwirkung hat die Forschung dagegen im thüringischen Raum festgestellt, der Heimat Heinrichs von Morungen, insbesondere drei Namen werden in diesem Kontext oft angeführt. Zur Nachwirkung des Dichters schreibt HELMUT TERVOOREN: „In Thüringen selbst hält sich bis zum Ende des 13. Jh.s eine lokale Tradition bei Christan von Luppin, Christan von Hamle und Heinrich Hetzbolt von Weißensee“⁴. Die gleiche Einordnung nimmt etwa VOLKER

¹ Heinrich von Morungen: Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung, Kommentar von HELMUT TERVOOREN. 3. Aufl. Stuttgart 2003, S. 207.

² Vgl. ebd., S. 193f.

³ Vgl. TERVOOREN, HELMUT: Heinrich von Morungen. In: ²VL 3 (1981), Sp. 804–815, hier Sp. 812f.

⁴ Ebd., S. 813.

MERTENS im ‚Verfasserlexikon‘ vor.⁵ In seiner Darstellung des kaum greifbaren mittelalterlichen Literaturbetriebs in Thüringen führt MANFRED LEMMER alle drei Dichter sogar als Vertreter einer Morungen-Schule an.⁶

Die These einer epigonalen Tradition in Thüringen beruht auf Stiluntersuchungen- und vergleichen, die insbesondere in der älteren Forschung angestellt wurden und welche die Wahrnehmung der Dichter in der Forschung bis heute bestimmt. Den Grundstein legte bereits EMIL GOTTSCHAU, der die drei Minnesänger als einzige Vertreter einer Rezeption in Thüringen anführt, die bezeugen, „dass Morungens lieder wolbekannt waren und zur nachahmung reizten.“⁷ Eine ähnliche Zuordnung nimmt HEINRICH JUNG vor, der anhand stilistischer Ähnlichkeiten zwei Autorengruppen skizziert, die stilistisch in der Nachfolge Morungens stehen: Die drei oben genannten Dichter werden zusammen mit dem Düring einem ‚engeren‘ Kreis thüringischer Minnesänger zugeordnet.⁸ Wie auch bei GOTTSCHAU werden einzelne Aspekte des Frauenpreises, der bildhaften Rede, der Naturdarstellung und des Wortlauts meist nur aufgezählt, ohne auf ihren Kontext oder Unterschiede zu Morungen genauer einzugehen.⁹ Die von GOTTSCHAU und JUNG angeführten Stilparallelen sind schließlich auch in der Edition CARL VON KRAUS’ bei allen drei Dichtern hervorgehoben, auf die sich die neuere Forschung überwiegend bezieht.¹⁰ Es ist somit nicht verwunderlich, dass die Lieder insbesondere in den älteren

⁵ Vgl. MERTENS, VOLKER: Hetzbold, Heinrich, von Weißensee. In: *VL* 3 (1981), Sp. 1204f., hier Sp. 1205. Den Zuschreibungen des ‚Verfasserlexikons‘ folgen neuere Artikel unterschiedlich: Alle drei Dichter als Morungen-Nachfolger nennt LEMBKE, VALESKA: Christian von Hamle. In: *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Band 4: Lyrik und Dramatik*. Hg. von WOLFGANG ACHNITZ. Berlin/New York 2012, Sp. 185f., hier Sp. 185. Nur Heinrich Hetzbold und Kristan von Luppın rückt dagegen ALTENHÖFER, FLORIAN: Hetzbold, Heinrich, von Weißensee. In: *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Band 4: Lyrik und Dramatik*. Hg. von WOLFGANG ACHNITZ. Berlin/New York 2012, Sp. 502f., hier Sp. 502 zusammen.

⁶ Vgl. LEMMER, MANFRED: ‚der Dürnge bluome schînet dur den snê‘. Thüringen und die deutsche Literatur des hohen Mittelalters. Eisenach 1981, S. 79–83. Bei seiner Darstellung des Thüringischen Literaturbetriebs rückt etwa auch HELMUT DE BOOR Kristan von Luppın und Heinrich Hetzbold in die Nähe Morungens, Kristan von Hamle (zu DE BOORS Einordnung Kristans von Hamle vgl. Anm. 513) wird dabei kaum berücksichtigt. Vgl. DE BOOR, HELMUT: *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Erster Teil. 1250–1350*. 5. Aufl. neubearb. von JOHANNES JANOTA. München 1997 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 3,1), S. 283–286.

⁷ GOTTSCHAU, EMIL: Über Heinrich von Morungen. In: *PBB* 7 (1880), S. 335–430, hier S. 403.

⁸ Vgl. JUNG, HEINRICH: Beiträge zur Geschichte des nord- und mitteldeutschen Minnesangs besonders in Thüringen. Frankfurt a. M. 1891, S. 31–47, bes. S. 39–47. Nach JUNG folgen diese vier Dichter der ‚engeren thüringischen Gruppe‘ Morungen in jeder Hinsicht.

⁹ Vgl. ebd., S. 6–27 und bes. 39–44.

¹⁰ Vgl. *KLD II*, S. 267–275 (zu Kristan von Hamle), 275–279 (zu Kristan von Luppın) und 177–182 (zu Heinrich Hetzbold von Weißensee).

Darstellungen immer wieder an der Qualität Morungens gemessen werden, so dass man stets rasch über sie hinweggeht; auch in modernen Untersuchungen bleibt diese Wahrnehmung meist bestehen. FRANZ ROLF SCHRÖDER kommt bei einem Lied Kristans von Luppin nur zu dem Schluss, es biete „eine schwache Nachahmung [...], die zugleich den großen Abstand der Begabung“¹¹ verdeutliche. Ähnliche Wertungen für alle drei Dichter tauchen immer wieder in der insgesamt überschaubaren Forschung auf.

Wie sehr die Bemühungen, einen Dichter in eine stilistische Nachfolge oder Abhängigkeit zu rücken, die Wahrnehmung und Bewertung seines Autorprofils beeinflussen, ja sogar den Blick für spezifische Eigenheiten verstellen kann, lässt sich am Beispiel Kristans von Luppin demonstrieren. In Kristans Lied III wurde insbesondere der Wortlaut des Frauenpreises stilistisch auf Heinrich von Morungen zurückgeführt¹²: *Ir lachen, / ir glæze, ir liehten ougen blicke, / ir werder gruoz* (KvL III 2,1–3) sah man als Übernahme der Verse *Lachen und schones sehen / und guot gelesse hat ertæret lange mich* (MF 128,25f. nach Fassung B).¹³ Insbesondere die spezifische Wortkombination aus *lachen* und *glæze* scheint hier ausschlaggebend zu sein. Die Anapher *ir* von Kristans Strophe findet sich jedoch bei Morungen nur in der Fassung der Handschrift C wieder, die einen abweichenden Wortlaut aufweist: *Ir lachen und ir schoene ansehen / und ir guot gebærde* (MF 128,25f.). Die asyndetische Reihung jedoch fehlt auch hier, auch die strophische Gestaltung lässt keine Parallelen zu Morungens Tönen erkennen. Will man hier eine stilistische Anlehnung oder gar ein Zitat sehen, so wäre Kristans Text eine Kontamination aus zwei Textfassungen Morungens – sicher zu beweisen ist das freilich nicht. Daneben wird das Motiv des Halses am Ende des Schönheitspreises auf Morungen zurückgeführt, Kristans Ich beschließt die Strophe mit dem Ausruf *durch got secht ir kel, ir weichen hende, / die sint wîzer danne ichtes icht!* (KvL III 2,9f.). Ausschlaggebend sind allein der Imperativ sowie das Epitheton (*seht an ir kele wîz*; MF 141,2), stilistische Unterschiede werden aber bereits hier deutlich: Weder findet sich bei Morungen ein derartiges Polyptoton, noch sind die Hände bei ihm Teil des Preises; beide Stilelemente sind hingegen bei Kristan auf markante Art und Weise in mehreren Liedern ausgestaltet.

Aufgrund solcher Ähnlichkeiten, die sich in vielen Fällen auf den Wortlaut beziehen, wurden auch motivische Ähnlichkeiten auf Morungen

¹¹ SCHRÖDER, FRANZ ROLF: Heinrich von Morungen (Zu *Vil sūeziu senftiu tæterinne* und einigen anderen Liedern). In: GRM 49 (1968), S. 337–348, hier S. 346.

¹² Die Texte der drei Minnesänger Kristan von Hamle (KvH), Kristan von Luppin (KvL) und Heinrich Hetzbolt von Weißensee (HvW) werden im Folgenden stets nach der Edition dieser Arbeit zitiert (vgl. S. 328–348), sofern nicht auf andere Editionen verwiesen wird.

¹³ Vgl. etwa KLD II, S. 276f.

zurückgeführt, die sich bei genauerer Betrachtung jedoch als äußerst zweifelhaft erweisen. Kristans Lied III schließt in der dritten Strophe mit einem Gedankenspiel, mit dem sich das Ich die Geliebte verfügbar macht: *Ich wolde / ir gevangen sîn gerne unverdrozzen, / sô daz si mich / dort solde / in blanken armen haben geslozzen* (KvL III 3,1–5). Das Motiv der Liebesgefangenschaft führte man auf Morungen zurück (in Betracht gezogen wurden die Strophen MF 126,16 und 130,9¹⁴), abgesehen vom Substantiv *gevangen* lassen sich jedoch keinerlei stilistische Parallelen erkennen; auch inhaltlich unterscheiden sich die drei Strophen. Da es sich bei der Gefangenschaft wie auch dem Kussraub, der Kristans Strophe beschließt, um verbreitete Topoi des Minnesangs handelt, wirkt ein derartig behauptete Abhängigkeit nicht nur assoziativ, sie verstellt auch den Blick für spezifische Eigenheiten des Textes: Keinesfalls an Morungen orientiert sind in der Strophe etwa die *blanken arme*, das Epitheton *trût* (vgl. KvL III 3,8) für die Liebste oder die abschließende direkte Anrede des roten Mundes, die eine Personifikation andeutet.

Zum gleichen Schluss gelangt man auch, wenn man Kristans Lied I betrachtet, dessen dritte Strophe allein wegen des Motivs der Liebe im Jenseits als „unübersehbare[r] Rückgriff auf Morungens Strophe MF 147,4“¹⁵ gewertet wurde. Doch warum genau diese ‚Bezugnahme‘ unverkennbar sein soll, lässt sich mit greifbaren stilistischen Argumenten nicht beschreiben; denn diese sprechen eher für das Gegenteil: Der Wortschatz etwa weist keine Übereinstimmungen auf, ebenso die auffällige syntaktische Gestaltung mit einer einleitenden sprichworthaften Formel (*Wan seit, daz in himilrîche sî fröiden vil*; KvL I 3,1) oder einem antithetischen Konditionalsatz (vgl. KvL I 3,4). Letztlich ist auch die kommunikative Funktion des Motivs eine gänzlich andere als bei Morungen, denn wo dieser eine Fortsetzung des aussichtslosen Minnedienstes im Jenseits nach einem gewaltsamen Liebestod durch die Abweisung der Dame formuliert, so ist Kristans Strophe geprägt vom Optimismus eines weitgehend autonomen Ichs, das an die Unausweichlichkeit seines Erfolges glaubt.

Es ist somit etwas verwunderlich, dass diese Vertreter der angeblichen ‚Morungen-Schule‘ in der modernen Forschung nie genauer untersucht wurden; sie sind nach wie vor gewissermaßen mit dem Etikett ‚epigonal‘ behaftet, wobei sich diese These zumindest für zwei der drei Dichter weitgehend auf Beobachtungen des 19. Jahrhunderts stützt. Diese wiederum

¹⁴ Vgl. KLD II, S. 277.

¹⁵ EIKELMANN, MANFRED: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300. Tübingen 1988 (Hermaea N.F. 54), S. 314. So auch stets die ältere Forschung, vgl. etwa KLD II, S. 275.

können sich bei genauerer Betrachtung oft als zweifelhaft erweisen, so dass sich die Frage aufdrängt, ob und in welchem Maße die drei Dichter tatsächlich als Vertreter einer Morungen-Tradition in Thüringen zu gelten haben. Dabei sind aber nicht nur die konstatierten stilistischen Parallelen zu überprüfen, es gilt außerdem, die Eigenheiten des jeweiligen Dichtercœuvres zu erarbeiten und beschreibbar zu machen, also ein spezifisches Autorprofil zu erstellen, das eine Vergleichbarkeit gewährleistet. Dass dabei ein gewisses Maß an Objektivität und Überprüfbarkeit angestrebt werden muss, hat das obige Beispiel gezeigt.

Eine solche kritische Untersuchung, welche die Art und das Ausmaß dieser Abhängigkeit auslotet, soll in dieser Arbeit vorgenommen werden. Bisher sind nur vereinzelt wenige Lieder der drei Thüringer in der neueren Forschung betrachtet worden, ausführlichere Studien gibt es keine. Vor allem jedoch wurde in beinahe allen Fällen eine Abhängigkeit von den Liedern Heinrichs von Morungen behauptet oder vorausgesetzt: Der produktive und originelle Dichter, dessen Lieder die mediävistische Forschung immer wieder aus den unterschiedlichsten theoretischen und methodischen Perspektiven faszinieren, hat den Blick auf die ‚kleinen‘ Vertreter des späten Minnesangs und die eigenständige kommunikative Leistung ihrer Texte offenbar vollkommen verstellt; eine kritische Betrachtung der kleinen Textcorpora erwies sich wohl als nicht lohnenswert. Dieser vorbelastete Blick scheint symptomatisch für die Minnesangsforschung, die sich immer wieder auf die ‚großen‘ Vertreter der Gattung fixiert und kleineren Dichtercœuvres nur beiläufig Beachtung schenkt: Einem einzigen Lied Heinrichs von Morungen, dem ‚Narzisslied‘, hat man gewiss mehr Aufmerksamkeit und Arbeitseifer gewidmet als den meisten kleineren Cœuvres zusammen.¹⁶ Das Ziel dieser Arbeit ist es damit nicht nur, die These der Morungen-Rezeption zu überprüfen und eine Abhängigkeit der Dichter genauer zu profilieren, es soll auch die individuelle Leistung ihrer Lieder erarbeitet werden. Dass beides ein Desiderat der Forschung darstellt, zeigt der Stand der spärlichen Forschung: Neben der Einstufung als Morungen-Nachfolger oder Epigonen finden sich in der neueren Forschung nur wenige Ansätze einer ‚positiveren‘ Einschätzung.

Der ‚Codex Manesse‘ überliefert im Grundstock der Handschrift (fol. 71v–72v) unikal sechs Lieder unter dem Namen Kristan von Hamle. Der Dichter ist historisch kaum zu verorten: Er ist nicht in Quellen nachweisbar, auch ein Geschlecht dieses Namens konnte bis heute nicht ausgemacht

¹⁶ Vgl. etwa den erst jüngst erschienenen Sammelband KERN, MANFRED/EDWARDS, CYRIL u. a. (Hg.): *Das Narzisslied* Heinrichs von Morungen. Zur mittelalterlichen Liebeslyrik und ihrer philologischen Erschließung. Heidelberg 2015 (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 4).

werden. Die Einordnung im ‚Codex Manesse‘ weist darauf hin, dass die von Hamle ein freiherrliches Geschlecht gewesen sein könnten; das von C entworfene Wappen der Miniatur scheint rein fiktiv zu sein.¹⁷ Die Sprache der Lieder verweist nach Thüringen bzw. in den mitteldeutschen Sprachraum; trotz der sprachlichen Eingriffe des alemannischen Schreibers lassen sich zahlreiche Merkmale ausmachen: Besonders die nasallosen Infinitive im Reim, die man auch bei anderen mitteldeutschen Dichtern findet, sind mehrfach verwendet.¹⁸ Eine Datierung ist damit nur sehr bedingt möglich. Die ältere Forschung hat sich auf die Zeit ‚um 1225‘ (und möglicherweise früher) festgelegt, die Gründe hierfür sind jedoch spekulativ: Angeführt wird der ‚daktylische‘ Rhythmus in Lied I sowie „die Abwesenheit der Reblumen, die im Herbst so üppig blühen, und die streng-sorgfältige Durchführung der Gedanken“¹⁹. In der spärlichen neueren Forschung wird vorsichtiger die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts bzw. die Zeit um 1250 als Datierung in Betracht bezogen.²⁰

Darüber hinaus ist Kristan von Hamle kaum beachtet worden, neben wenigen knappen und oft beiläufigen Erwähnungen in literaturgeschichtlichen Darstellungen²¹ ist er vor allem in Nachschlagewerken²² bedacht. Stets jedoch wird seine Beziehung zu Morungen betont: Er stehe „wie Christan von Lupin und Heinrich Hetzbolt von Weißensee in der Nachfolge Heinrichs von Morungen“²³, im ‚Verfasserlexikon‘ bescheinigt FRANZ JOSEF WORSTBROCK ihm „besondere Verbindungen mit Liedern Heinrichs von Morungen“²⁴, und MANFRED LEMMER spricht gar von einer „epigonalen Morungen-Schule“²⁵, deren ältester Vertreter Kristan von Hamle sei. Zusammen mit Heinrich Hetzbolt und Kristan von Luppın wurde er bereits von EMIL GOTTSCHAU einer Gruppe von Morungen-Nachfolgern

¹⁷ Die Miniatur weist keinen eindeutigen Bezug zu Kristans Liedern auf, sie wird gedeutet als Anlehnung an die mittelalterliche Sage des Zauberers Vergil, in der die Dame einen hartnäckig Werbenden im Korb zu sich heraufzieht und auf halber Höhe hängen lässt. Vgl. WALTHER, INGO F./SIEBERT, GISELA (Hg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt a. M. 1988, S. 63.

¹⁸ Vgl. KLD II, S. 267f.

¹⁹ KLD II, S. 268. Auch WORSTBROCK, FRANZ JOSEF: Christan von Hamle. In: ²VL 1 (1978), Sp. 1201f. erwägt keine andere Datierung.

²⁰ Vgl. HÜBNER, GERT: Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung. Tübingen 2008, S. 22f. und auch LEMBKE, Christian von Hamle, Sp. 185.

²¹ Erwähnung findet Kristan von Hamle dort, wo sich Darstellungen dem ostmitteldeutschen Sprachraum bzw. der thüringischen Dichtung widmen, vgl. etwa LEMMER, ‚der Dürnge bluome‘, S. 79.

²² Vgl. LEMBKE, Christian von Hamle (hier auch neuere Literaturangaben) sowie WORSTBROCK, Christian von Hamle.

²³ LEMBKE, Christian von Hamle, Sp. 185.

²⁴ WORSTBROCK, Christian von Hamle, Sp. 1201.

²⁵ LEMMER, ‚der Dürnge bluome‘, S. 79.

zugeordnet, wobei einige der angeführten Parallelen kaum belastbar sind.²⁶ GOTTSCHAU folgend ordnet HEINRICH JUNG den Dichter einer engeren Gruppe von Morungen-Adepten zu, führt jedoch neben der Lichtmetaphorik in Kristans Lied III nur bedingt nachvollziehbare Belege an.²⁷ Beide Arbeiten erschließen ohne festes System die stilistischen Parallelen, welche die spätere Forschung aufgreift. Auch zeichnet sich bereits ab, dass insbesondere besagte Metaphorik Anlass dafür war, Kristan eine stilistische Abhängigkeit von Morungen zu unterstellen; überzeugende Gemeinsamkeiten bezüglich Strophik, Figuren oder Wortschatz führen sie nicht an.

Etwas aussagekräftiger sind wenige neuere Darstellungen, die einzelne Lieder Kristans berücksichtigen. In seiner Untersuchung zur laudativen Rede im ostdeutschen Minnesang zieht GERT HÜBNER das Preislied III *Wunneclichen sol man schouwen* als Beispiel einer Morungen-Rezeption heran, wobei auch er sich vor allem auf Parallelen der Metaphorik stützt. Seine Einschätzung, in dem Lied ein „Morungen-,Remake“²⁸ zu sehen, ist durchaus gerechtfertigt; sie greift jedoch etwas zu kurz, da sie einige markante Besonderheiten, die sich bei Morungen nicht finden und dem Lied eine ganz eigene Prägung verleihen, in den Schatten der Reminiszenzen stellt. Daneben äußert sich HÜBNER kritisch zur KRAUS'schen Edition und zur spekulativen Datierung der Forschung.²⁹ Der letzten Strophe von Kristans Lied I *Mit froelichem lîbe*, die in der älteren Forschung als konkreter Hinweis auf eine Morungen-Rezeption gesehen wird³⁰, widmet sich GEORG OBJARTEL in seiner vergleichenden Untersuchung zur Wirkung von Morungens Programmstrophe *Sît siu herzeliebe heizent minne* (MF 132,19).³¹ Auch wenn OBJARTEL nur wenige Sätze Kristan von Hamle widmet, so deutet er doch an, dass eine Nachahmung Morungens in dieser

²⁶ GOTTSCHAU betont zurecht die auffälligen stilistischen Ähnlichkeiten im Frauenpreis, führt jedoch auch solche Elemente auf den Einfluss Morungens zurück, die dieser nicht kennt: Die Schilderung der nackten Füße der Frau sowie der Umarmung finden bei Morungen keine Entsprechung, die nackten Arme sind allein in seinem Tagelied (MF 143,22) Teil der Inszenierung der Frau. Vgl. GOTTSCHAU, Über Heinrich von Morungen, S. 405–407.

²⁷ Vgl. JUNG, Beiträge zur Geschichte, S. 39f. So entspreche die Schilderung und Funktion der Augen bei Kristan Morungen, in der von JUNG angeführten Parallelstelle ist jedoch nie von den Augen der Frau die Rede, sondern von der Wirkung ihrer Schönheit auf das Ich. Weiter wird das Motiv der Stummheit angeführt, das bei Kristan zur Inszenierung von Erotik verwendet wird, bei Morungen hingegen Ausdruck der Ohnmacht des Sängers ist.

²⁸ HÜBNER, GERT: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „Geblühten Rede“. Tübingen 2000 (Bibliotheca Germanica 41), S. 313.

²⁹ Vgl. ebd., S. 310–314.

³⁰ Vgl. KLD II, S. 269–270.

³¹ Vgl. OBJARTEL, GEORG: Morungens Strophe *Sît si herzen liebe heizent minne* (MF 132,19) und ihre Nachwirkung. In: ZfdPh 87 (1968), S. 84–91. Auch OBJARTEL deutet die Problematik der KLD-Edition an, die in dem Bestreben, die ‚fehlerhafte‘ Strophe anhand des vermeintlichen Vorbilds bei Morungen zu ‚korrigieren‘, zentrale Begriffe austauscht.

Strophe fraglich ist.³² Der Befund ist insofern interessant, als Kristans *minne-liebe*-Diskurs in der Forschung durchweg als deutlicher „Nachklang“³³ von Morungens Strophe MF 132,19 gewertet wurde. Für die Frage nach dem Stil Kristans ist die Untersuchung von THOMAS CRAMER³⁴ zu poetologischen Konzepten der Lyrik des 13. Jahrhunderts aufschlussreich: Die Personifikation des *locus amoenus* in Lied II *Ich wolte, daz der anger sprechen solte* beschreibt er als eine eigenwillige Technik der Visualisierung. Damit führt CRAMER den Dichter nicht als Morungen-Epigonen vor, sondern er widmet sich, wenn auch knapp, einer individuellen Leistung.³⁵ Die auffällige Position, die das Lied im Corpus Kristans einnimmt, betont auch FRANZ JOSEF WORSTBROCK in seinem Artikel.³⁶ Eine kurze Betrachtung von Kristans Gesamtwerk bietet zuletzt BARBARA WEBER, die in ihrer Studie die *Œuvre*-Zusammensetzungen verschiedener Minnesänger des 13. Jahrhunderts untersucht.³⁷ Insgesamt gelingt es WEBER, Kristans Fokussierung auf Freude und erotische Erfüllung zu skizzieren, auch wenn vieles nur knapp angedeutet ist und zahlreiche Besonderheiten unberücksichtigt bleiben müssen. In der Zusammenschau zeichnet sich die deutliche Tendenz der Forschung ab, Kristan von Hamle aufgrund der Metaphorik seines Preisliedes III in der Nachfolge Morungens zu sehen. Aufgrund dessen hat man auch in weiteren vereinzelt Stilmerkmalen (etwa Frauenschönheit, Lichtmetaphorik im Natureingang) einen Einfluss Morungens sehen wollen, es wird jedoch schnell deutlich, dass man jenseits der bildhaften Vergleiche in Lied III nicht wirklich fündig werden konnte.

Historisch bezeugt und damit zeitlich eindeutig zu verorten ist Kristan von Luppin, der unikal unter den Nachträgen von C (fol. 226v–227v, um 1330) als erster von drei thüringischen Minnesängern (gefolgt von Heinrich Hetzbolt von Weißensee und dem Düring) überliefert ist. In

³² Vgl. ebd., S. 90f.

³³ KLD II, S. 269.

³⁴ Vgl. CRAMER, THOMAS: *Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik*. Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen 148), S. 148f.

³⁵ Das Lied deutet er als „Dialektik des Verhältnisses zwischen dem Autor und seinem poetischen Geschöpf“ (ebd., S. 148), womit es sich als aussagekräftig für das poetologische Selbstverständnis der Lieder Kristans erweist.

³⁶ Er vermutet hinter dem Text die Rezeption lateinischer Literatur: Kristans Lied vermittele die Sinnlichkeit der Frau „wie u. a. die ps.-vergilianische ‚Lydia‘: als Erlebnis des Grases, das unter den Schritten der Geliebten, ursprünglich der Aphrodite, lustvoll ergrünt“ (WORSTBROCK, *Christan von Hamle*, Sp. 1201). Auch wenn diese These assoziativ wirkt, zieht sie doch in Betracht, dass der Dichter auch anderen Einflüssen als Heinrich von Morungen folgte. WORSTBROCK vermerkt daher zurecht, dass dieses Lied „in der Forschung merkwürdig verkannt“ (ebd.) werde.

³⁷ Vgl. WEBER, BARBARA: *Œuvre-Zusammensetzungen bei den Minnesängern des 13. Jahrhunderts*. Göttingen 1995 (GAG 609), S. 140–150. Der Bezug zu Heinrich von Morungen wird insgesamt außer Acht gelassen.

sechs historischen Quellen ist der Dichter meist zusammen mit seinem Bruder Friedrich zwischen den Jahren 1292 und 1312 im Raum Kelbra (Goldene Aue) am Kyffhäuser belegt: Kristans Geschlecht, das 1229 erstmals nachweisbar ist, befand sich wahrscheinlich im Dienste des Grafen von Beichlingen, der denen von Luppin als Burgmannen die Burg Rothenburg überließ. In einer Urkunde vom 11. Februar 1311 wird er als *Marschalk* des Markgrafen Heinrich I. von Brandenburg und Landsberg bezeichnet, dieser Wechsel des Dienstherrn bedeutete einen gesellschaftlichen Aufstieg für Kristan. Die historischen Quellen zeigen, dass er mit anderen bedeutsamen Persönlichkeiten des literarischen Lebens in Kontakt stand: Sein Dienstherr, Markgraf Heinrich I., war ein Halbbruder des auch als Minnesänger hervorgetretenen Markgrafen Otto IV. von Brandenburg.³⁸ Die Herkunft des Dichters ist auch im ‚Codex Manesse‘ dokumentiert: Die Handschrift erweitert die Namensnennung und bezeichnet ihn explizit als *ein dūrin*c (vgl. fol. 227r), auch die Sprache der sieben Lieder verweist unter anderem durch nasallose Infinitive unverkennbar auf das Thüringische.³⁹ Die Miniatur der Handschrift steht mit den Liedern in keinerlei Verbindung, der Nachtragsmaler gestaltete für Kristan ein stereotypes Motiv: Gezeigt wird der Dichter als Ritter zu Pferd im Kampf gegen einen orientalisch anmutenden Gegner, der sich in eine Burg zu flüchten versucht.⁴⁰ Das Wappen der Miniatur ist ein Phantasiewappen.⁴¹

Kristan von Luppin ist in der Forschung des 19. Jahrhunderts eingehender untersucht worden: Zuerst führt ihn EMIL GOTTSCHAU zusammen mit Kristan von Hamle und Heinrich Hetzbolt als Morungen-Epigon an, freilich mit nicht immer überzeugenden Argumenten.⁴² FRITZ GRIMME, der ausführlich drei der historischen Quellen auswertet, betrachtet das Verhältnis des Dichters zu Heinrich von Morungen genauer, wobei er insgesamt die Stilparallelen betont, ohne die Unterschiede, die ihm nicht entgangen sind, zu würdigen. Einige der angeführten Morungen-Reminiscenzen sind bedenklich, so dass oft der Eindruck entsteht, der Verfasser wolle möglichst viele Stützen für die These einer Epigonalität aufzeigen. GRIMME sieht am Ende „einen Dichter von geringer Originalität, der mit

³⁸ Vgl. MEVES, UWE (Hg.): Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin/New York 2005, S. 243–250.

³⁹ Vgl. KLD II, S. 275.

⁴⁰ Vgl. WALTHER/SIEBERT, Codex Manesse, S. 151.

⁴¹ Vgl. MEVES, Regesten, S. 243.

⁴² Vgl. GOTTSCHAU, Über Heinrich von Morungen, S. 403–407. Die von GOTTSCHAU angeführten nackten Arme im Schönheitspreis sowie die hyperbolische Behauptung, die zarten Hände der Liebsten seien knochenlos, rühren ganz offenkundig nicht von Morungen her (vgl. ebd., S. 407).

Morungens Gedichten vertraut ihm nachzueifern strebte“⁴³. Verdienst der Arbeit ist ein enger Vergleich der Texte, zudem bietet GRIMME eine eigene Textedition, die aber ebenfalls stark in den Text eingreift. Auch er sieht schließlich Kristan von Luppın zusammen mit Heinrich Hetzbolt und Kristan von Hamle primär als eine Gruppe von Morungen-Adepten.⁴⁴ Beiden Untersuchungen folgt HEINRICH JUNG, der ebenso knapp einige Motivparallelen anführt.⁴⁵ AUGUST NEBE widmet sich in seiner Untersuchung zu drei thüringischen Minnesängern überwiegend der Ausdeutung historischer Quellen. Auf die Texte geht er kaum ein und begnügt sich mit einer einführenden Aufzählung verschiedener Motive.⁴⁶

Wie Kristan von Hamle ist auch Kristan von Luppın in der neueren Forschung nur vereinzelt berücksichtigt worden.⁴⁷ Wie im Falle Kristans von Hamle erwähnt MANFRED LEMMER den Dichter nur knapp als typischen Vertreter des thüringischen Minnesangs, der „inhaltlich wie stilistisch Morungen verpflichtet“⁴⁸ sei. DETLEF GOLLER skizziert anhand zweier Lieder (KvL I und II) ein minnesangtypisches Autorprofil, Vergleiche zu Morungen werden nicht angestellt.⁴⁹ Eine Untersuchung JOHANNES SPICKERS zur Körperbeschreibung im Minnesang bietet keinerlei Erkenntnisse über die Lieder.⁵⁰ Eine ausführlichere Einzelanalyse von Kristans Lied I *Ich fröwe mich gēn dem meijen nictes nict* unternimmt MANFRED EIKELMANN, der Entwicklungstendenzen im Minnesang des 13. Jahrhunderts zu Objektivität und Didaxe verpflichteten Darstellungsformen nachspürt: Kristans Lied zieht er relativierend heran, da es sich

⁴³ GRIMME, FRITZ: Der Minnesinger Kristan von Lupin und sein Verhältnis zu Heinrich von Morungen. Münster 1885, S. 44.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 44f.

⁴⁵ Vgl. JUNG, Beiträge zur Geschichte, S. 42f.

⁴⁶ Vgl. NEBE, AUGUST: Drei thüringische Minnesänger. Christian Luppın, Heinrich Hetzbolt von Weißensee und Heinrich von Kolmas. In: Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde 19 (1886), S. 173–223.

⁴⁷ Vgl. die bibliographischen Angaben bei WORSTBROCK, FRANZ JOSEF: Christan von Luppın. In: ²VL 1 (1978), Sp. 1208f.; LEMBKE, VALESKA: Christan von Lupin. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Band 4: Lyrik und Dramatik. Hg. von WOLFGANG ACHNITZ. Berlin/New York 2012, Sp. 541–543.

⁴⁸ LEMMER, ‚der Dürnge bluome‘, S. 81.

⁴⁹ Vgl. GOLLER, DETLEF: Christan von Luppın: Hofbediensteter und Minnesänger. In: *Dō tagte ez*. Deutsche Literatur des Mittelalters in Sachsen-Anhalt. Hg. von ANDREA SEIDEL und HANS-JOACHIM SOLMS. Dössel 2003, S. 89–96.

⁵⁰ Vgl. SPICKER, JOHANNES: Auch das was die natur zum sitz-platz außersēhen / Jst dadurch wenn es dick und außgefüllet schön. Körperbeschreibungen in der spätmittelalterlichen Liebeslyrik. In: Edition und Interpretation. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift für Helmut Tervooren. Hg. von JOHANNES SPICKER. Stuttgart 2000, S. 115–134, hier S. 124–126. Kristan wird am Rande erwähnt als ein Minnesänger, der sich bei seiner Schönheitsbeschreibung um stilistische Variation bemühte; auf markante Besonderheiten wird nicht eingegangen.