

# **TROBADORS, TROUVÈRES, MINNESÄNGER**

**Eine Skizze zur mittelalterlichen Liebeslyrik**  
**(okzitanisch, altfranzösisch, mittelhochdeutsch)**

Ulrich Müller (ulrich.mueller@sbg.ac.at)

## *Inhaltsübersicht:*

1. *Liebesdichtung*
2. *Trobadors/ Trouvères/ Minnesänger*
3. *Mittelalterliche Liebeslyrik*
4. *Was ist Liebe?*
5. . *Die Autoren*
6. *Das Publikum*
7. *Aufführung und Verschriftlichung*
8. *Herkunft der mittelalterlichen Liebeslyrik*
9. *Inhalte und Gattungen*
10. *Metrik und Musik*
11. *Heutige Aufführungsversuche*
12. *Monodie/ Polyphonie*
13. *Biographie/ Rollenlyrik*  
    *Literatur*  
    *Einspielungen (LPs, CDs)*

## *Vorbemerkung:*

Gegenstand dieser Vorlesung-Einheit sind die drei genannten Personengruppen und ihre Werke - es geht also primär um mittelalterliche Liebeslyrik. Aufgrund der Materialfülle ist der folgende Beitrag in 15 komprimierte Einzelkapitel gegliedert, in denen jeweils ein wichtiger Aspekt angesprochen bzw. behandelt wird.

Der Überblick war/ ist für eine interdisziplinäre Ring-Vorlesung konzipiert. Zusammen mit den Tonbeispielen standen dafür etwa eineinhalb Stunden zur Verfügung. Daher ist alles nur skizziert, mit vielen notwendigen Vereinfachungen und einer Unzahl von Lücken. Durch den Abdruck der Textbeispiele, mit Übersetzung, sowie durch zusätzlich eingefügte Fußnoten ist der Beitrag, zumindest optisch, dennoch recht überragend geworden

Die Literaturangaben am Schluß verweisen auf Möglichkeiten, sich genauer zu informieren; dort finden sich auch Links, mit deren Hilfe man - in Kürze - zu drei Aufsätzen von mir zum vorliegenden Themen-Bereich kommen kann.

Alle zitierten Lieder wurden auch zu Gehör gebracht: Sofern eine Melodie erhalten bzw. zu erschließen ist, musikalisch; falls keine Melodie überliefert ist, dann gesprochen (siehe dazu die Angaben zu den Einspielungen am Ende dieses Beitrags).

## 1. Liebesdichtung

Dichtung über Liebe findet sich in allen Kulturen und zu allen Zeiten - über Liebe im engeren umgangssprachlichen Sinn, aber auch über alle Formen der Partnerbeziehungen, von der Askese (die auch hierzu gehört!) über die Passion bis hin zu demjenigen, was man im Mittelalter "folie" nannte (Liebeswahnsinn), alles oszillierend zwischen höchster Freude und tiefstem Leid, zwischen erfülltem Leben und Tod. Wir kennen dies aus Erzählungen, aus Beobachtungen und zum Teil auch aus eigener Erfahrung. Denn es handelt sich hierbei um menschliche Universalien, und daher ist das Thema auch zeitlos, sozusagen ewig aktuell. Wenn im folgenden das Wort 'Liebe' verwendet wird, dann fast immer im umfassenden Sinn für Partnerbeziehungen aller Ausprägung, eingeschränkt allerdings - wovon noch zu reden sein wird - auf heterosexuelle Beziehungen.

Nach der Hochblüte der antiken Kultur kam es im weströmischen Teil des Imperium Romanum zum Einbruch der Völkerwanderung, zu dem, was im Französischen oder Italienischen "Invasion der Barbaren" heißt, verbunden mit dem Aufkommen eines anfangs radikalen und weltflüchtigen Glaubens, des Christentums. Obwohl das Imperium und die Kirche des neuen Glaubens bald Verbindungen eingingen, blieb die Tendenz, das Weltliche gegenüber dem Jenseits, gegenüber Gott geringer zu schätzen, d.h. als bloße Vorstufe zum Eigentlichen, für lange Zeit dominierend. Ab etwa 1100 zeichneten sich dann aber neue Entwicklungen im lateinisch-katholischen Teil Europas ab - und dies wird im folgenden unter Europa verstanden, im Gegensatz zum griechisch-orthodoxen Teil. Die erwähnten neuen Entwicklungen führten letztlich zum Europa der Moderne, begründeten also den sog. "Europäischen Sonderweg"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Diese Formulierung findet sich bei Jürgen Osterhammel: Sozialgeschichte im Zivilisationsvergleich. Zu künftigen Möglichkeiten komparativer Geschichtswissenschaft; in: Geschichte und Gesellschaft 22 (1996), S.156. - Zur Entwicklung der Forschung siehe Rolf Peter Stieferle. Der Europäische Sonderweg: Ursachen und Faktoren; in: Der Europäische Sonderweg. Ein Projekt der Breuninger-Stiftung 1, Stuttgart 2000.

und die damit zusammenhängende "Western Dominance":<sup>2</sup> Es begann eine ganz allmähliche Emanzipation des Weltlichen, die unter anderem zu einer Wiederentdeckung des Ich, des Innenlebens der Menschen, zugleich aber auch der nahen und fernen Welt führte. Man kann sogar sagen, um diese Zeit gab es Anfänge einer ersten Aufklärung-Bewegung in Europa, wobei die produktive Rezeption von arabischer Philosophie und Wissenschaft eine wichtige Rolle spielte, die ihrerseits teilweise auf Werken der griechischen Antike basierte.

Ein Teil der neuen Entwicklung im lateinisch-katholischen Europa war das erneute Entstehen einer Literatur, die sich nicht mehr (wie zuvor) ausschließlich mit Gott, Sünden und Jenseits beschäftigte, sondern mit dem Menschen, seinem Glück und Unglück, seinen Ängsten und Wünschen, seinem Verhältnis zur ihn umgebenden Welt und natürlich zum übergeordneten Gott. Diese Literatur bediente sich nicht mehr ausschließlich der überregionalen westeuropäischen Vatersprache des Latein, also der Sprache der Kirche, der Theologie, der Verwaltung und des Rechts, sondern der Volkssprachen.

In diesen Kontext gehört die Entstehung einer neuen weltlichen Lyrik im christlich-lateinischen Europa mit dem Zentralthema 'Liebe', und zwar jetzt besonders in den Volksprachen, zuerst in den okzitanischen<sup>3</sup> Dialekten des heutigen Südfrankreich,

---

<sup>2</sup> Dies ist ein in den englischsprachigen Kultur- und Sozialwissenschaften fest eingeführter, bei genauerem Hinsehen allerdings höchst problematischer Begriff. - Siehe dazu: Hartmut Kugler: Europäische Kultur und Dritte Welt. Das unbewältigte Erbe der 'Western Dominance' als Problem der Mittelalterforschung; in: Bernd Thum (Hrsg.): Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder. München 1985 (= Publikationen der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik 2), S.27-30, dort S.29: "Das Wort von der 'Western Dominance' hat einen arroganten Beiklang. Es setzt die dominierten Weltgegenden zurück. (Mit dem verwandten Begriff des Eurozentrismus ist es nicht viel anders)." - Man kann sehr unterschiedlicher Meinung darüber sein, ob diese Entwicklung ein Segen oder ein Fluch für die Welt gewesen ist - wahrscheinlich eine komplizierte Mischung von beidem und in der Beurteilung ganz abhängig vom jeweiligen eigenen Standpunkt. Denn längere Zeit, man muß dies unumwunden zugeben, versuchte man, damit einen Herrschaftsanspruch zu begründen. Die neuere Forschung konzentriert sich dagegen darauf, die Unterschiede zu anderen Kulturreihen herauszuarbeiten und damit diesen "Sonderweg" zu erklären.

<sup>3</sup> Abgeleitet von "langue d'oc", also demjenigen Teil des heutigen Frankreich, in dem das Wort für 'ja' abgeleitet ist von: "hoc est". Im Norden Frankreichs verwendete man die Formulierung "hoc ita est", woraus

dann im Norden Frankreichs und von dort sich ausbreitend in weite Teile Europas. Von den Räumen des Okzitanischen, des Nordfranzösischen und des Deutschen soll im Folgenden die Rede sein, genauer von den okzitanischen, nordfranzösischen und deutschen Regionaldialekten; unberücksichtigt bleibt im Folgenden das Mittellateinische, obwohl diese natürlich in ein Gesamtbild der europäischen Liebeslyrik des Mittelalters gehört.

Die angesprochene Entwicklung Europas setzte um 1100 ein, führte zu einer raschen ersten Blüte und blieb in den folgenden Jahrhunderten in verschiedenster Ausprägung erhalten, bis in unsere Gegenwart; denn von einem Verfall im späteren Mittelalter sollte man nicht sprechen, sondern von Veränderungen, zum Teil allerdings einschneidenden.

## 2. Troubadors/ Trouvères/ Minnesänger

Die neue Dichtung um Liebe erfolgte in drei Gattungstypen: Epopäische Dichtung, Didaktik und gesungener Lyrik. Die Träger der lyrischen Liebesdichtung waren: Troubadors, Trouvères und Minnesänger. Diese Benennungen stammen aus dem Mittelalter, wurden aber erst viel später zu dominanten Bezeichnungen. Das okzitanische Wort *Trobador* und das nordfranzösische Wort *Trouvère* hängen mit großer Sicherheit mit okz. *trobar!* frz. *trouver* zusammen, bezeichnen also demnach jemanden, der etwas findet, erfindet. Das Wort Minnesänger, und entsprechend Minnesang, ist gleichfalls bereits mittelalterlich, dort aber nicht sehr häufig - auch diese Begriffe, die noch heute leicht verständlich sind, wurden erst sehr viel später zu dominierenden und kennzeichnenden Bezeichnungen. Das mhd. Wort *minne*, weitgehend gleichbedeutend mit *liebe* und auch neuhighdeutsch am besten mit Liebe zu übersetzen, bedeutete ursprünglich etwa intensives Denken/ Gedenken an jemanden oder etwas, und es konnten damit Menschen oder auch Gott gemeint sein. Im Neuhighdeutschen sollte man den Begriff Minne tunlichst vermeiden, da er antiquierend klingt und falsche

---

dann afrz. "oeil"/ neufrz. "oui" wurde. Statt "okzitanisch" wurde früher und wird heute noch manchmal, nicht ganz richtig, "provenzalisch" verwendet.

Assoziationen hervorruft - die Minnesänger sangen, auf Neuhochdeutsch formuliert, nicht von 'Minne', sondern von Liebe in den verschiedensten Ausprägungen.

Die genannten drei Personengruppen, Troubadors, Trouvères und Minnesänger, waren die Protagonisten der zweiten Blütezeit der europäischen Liebeslyrik, also nach derjenigen der klassischen Antike (von Sappho und Alkaios bis hin zu Catull, Ovid und späteren Autoren). Ihre Lieder kreisten - natürlich - um Themen wie: Wesen und Auswirkungen der Liebe, ihr Entstehen und auch Ende.

Die mittelalterliche Liebeslyrik ist anders als spätere Formen von Liebeslyrik oder als solche von heute, dies aber nicht grundsätzlich. Hier sollte man die Feststellung von Wolfgang Mohr, einem der großen Kenner und Interpreten ma. Lyrik, im Gedächtnis behalten: "Der mittelalterliche Minnesang enthält gegenüber der Liebesdichtung anderer Zeiten nichts Außergewöhnliches. Er ist Liebesdichtung unter den besonderen, aber auch nicht außergewöhnlichen Bedingungen der ritterlichen Gesellschaft"<sup>4</sup> - also einer feudalen Adels- und Hof-Gesellschaft, in Verbindung mit einer starken und alle Lebensbereiche beeinflussenden Institution Kirche, mit Entwicklungen hin zu einem immer stärker werdenden Bürgertum in den aufstrebenden Städten.

### 3. Mittelalterliche Liebeslyrik

Betrachten wir nunmehr die Liebeslyrik in den drei genannten europäischen Sprach- und Kultur-Räumen, etwa in der Zeit zwischen 1100 und Ende des 15. Jahrhunderts. Der Begriff 'Liebe' wird dabei von mir hier - wie schon erwähnt - ganz weit gefaßt und auf den gesamten Bereich die Geschlechterbeziehungen bezogen, ohne weitere Differenzierung, und zwar auf heterosexuelle Beziehungen. Homoerotik gab es sicherlich auch im Mittelalter, aber sie war im Gegensatz zur Antike massiv kriminalisiert, und zwar durch die Kirche; daher gibt es im Mittelalter keine

---

<sup>4</sup> Wolfgang Mohr: Minnesang als Gesellschaftskunst (1983), S.42.

nennenswerte und direkte Dichtung über homoerotische Liebe, genauer gesagt: so gut wie nichts ist dazu überliefert (abgesehen von den strengen Verdammnisurteilen etwa in den kirchlichen Beichtspiegeln).<sup>5</sup>

#### 4. Was ist Liebe?

Um eine Beantwortung dieser Frage wird bis heute gerungen - alle wissen oder ahnen, was gemeint ist, aber eine allgemein verbindliche Definition und erschöpfende Beschreibung fehlt, und wird wohl auch in Zukunft fehlen. Auch die ma. Liebeslyrik beschäftigt sich mit der Frage: *Waz ist minne?*

Im Jahr 1974 wurde an der Universität Tübingen eine sozialwissenschaftliche Dissertation mit dem folgenden Titel abgeschlossen: *Verhaltensneurobiologische Korrelate emotionaler Prozesse. Kortikale Komplexität, Schreckreflex und Speichelkortisol bei leidenschaftlicher Verliebtheit und emotionalen Vorstellungen* (Autor: Dietmar Henzler).<sup>6</sup> Bei der Lektüre zeigt sich schnell, dass es dort letztlich um körperliche und meßbare Auswirkungen des Phänomens Liebe, um das "Chaos der Liebe" (S.3) geht, welche experimentell untersucht und in Daten gefaßt werden.

Diese Dissertation, deren Ziel die genaue Beschreibung eines bestimmten Bündels von Zuständen ist, gibt keine Begründungen dafür, warum der Zustand von "leidenschaftlicher Verliebtheit" sich bildet, von was er verursacht wird, also wie der geheimnisvolle Zustand 'Liebe' eigentlich entsteht. Auf diesem Gebiet ist bekanntlich das menschliche Wissen, trotz Sigmund Freud, Roland Barthes und Erich Fromm, in

---

<sup>5</sup> Siehe dazu: Sp.

<sup>6</sup> Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich Thomas Bein (Aachen).

Jahrhunderten, ja Jahrtausenden nicht weiter gekommen, und zwar weil es eben auf emotionalem und psychischem Gebiet in der von uns überschaubaren Geschichte der Menschheit keinen Fortschritt gibt.<sup>7</sup>

## 5. Die Autoren

Als erster namentlich bekannter Trobador gilt einer der mächtigsten Territorialherren seiner Zeit, nämlich Graf Wilhelm IX. von Aquitanien (1071-1127). Das Ende der hier betrachteten Epoche markieren Autoren wie Oswald von Wolkenstein (ca. 1376-1445) und François Villon (1431-1463). In Frankreich gab es etliche weibliche Verfasserinnen von Liebesliedern, aus dem deutschen Sprachraum sind solche nicht bekannt.

Die Hunderte von namentlich bekannten Liebeslyrikern, und auch die unbekannten Verfasser vieler nordfranzösischer Lieder, stammten aus allen Gesellschaftsschichten: Hohe Adlige oder Fürsten, ja sogar Kaiser und Könige, die als Freunde der neuen Lyrik sich bewiesen und damit ihre moderne und höfische Erziehung und Bildung beweisen - Beispiele dafür sind Kaiser Heinrich VI. und König Richard Löwenherz. Daneben finden sich zahlreiche teils fahrende, teils zeitweise ansässige Sänger und Spielleute, die einzelnen oder verschiedenen Herren und Herrinnen dienten und von ihrer Kunst lebten - also 'Berufskünstler'; sie stammten wohl aus den verschiedensten

---

<sup>7</sup> Es ist gänzlich unmöglich, auch nur die wichtigste Literatur zu dem endlosen Thema anzuführen; einige ganz wenige subjektive Hinweise müssen genügen. Für den mittelalterlichen Liebesdiskurs und die Vorstellungen vom Entstehen der Liebe ist grundlegend Rüdiger Schnell: *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern/ München 1985 (=Bibliotheca Germanica 27); ferner Jean-Louis Flandrin: *Un temps pour embrasser. Aux origines de la morale sexuelle occidentale* (Vle-Xle siècle). Paris 1983. Als Forschungsüberblick sei angeführt Joyce E.Salisbury: *Medieval Sexuality. A Research Guide*. New York/ London 1990. Eine neuere Darstellung ist Sheila Sullivan: *Falling in Love. A History of Torment and Enchantment*. London 1999. - Zu drei eigenen Beiträgen zum Thema (die im Rahmen dieser Ringvorlesung per Links im WWW zugänglich sind) siehe die Hinweise in der Bibliographie.

Schichten des Adels, des Handwerk und Handel betreibenden Bürgertums, aber auch des Klerus sowie wohl auch aus weiteren Bevölkerungsschichten.

Grundsätzlich ist bei allen drei Personengruppen, also den Trobadors, Trouvères und Minnesängern, davon auszugehen, daß - in den allermeisten Fällen - die Funktionen des Textautors, des Erfinders der dazugehörigen Melodie (von Komposition sollte man besser nicht reden) und des Vortragenden in einer Person verbunden waren. Vergleichbar sind damit viele moderne Liedermacher, Chanonniers und Songwriters; allerdings müssen - damals wie später - solche Lieder bald auch ins Repertoire von vortragenden Berufsmusikanten übernommen worden sein, die selbst nicht produktiv tätig waren; im Mittelalter wurden sie bezeichnet als "ioculatores, joglars, 'Spielleute.'

## 6. Das Publikum

Das Publikum ist ungefähr in den gleichen Kreisen zu suchen, also an den verschiedenen Höfen, aber sicher auch Klöstern, in den Städten (zumal reicheren Bürgerhäusern) - was das breite Volk der Bauern an Formen von Liebesliedern kannte, ist nicht überliefert (was natürlich nicht bedeutet, daß es solche nicht gegeben hätte).

## 7. Aufführung und Verschriftlichung

---

Es ist mit einiger Sicherheit zu vermuten, daß die Lieder der Troubadors, Trouvères und Minnesänger bereits zu Lebzeiten der Autoren schriftlich fixiert wurden. Ebenso offensichtlich muß man aber annehmen, daß diese Lieder anfangs im mündlichen Vortrag dem Publikum vermittelt wurden, also nicht durch Lesen, und zwar bei den verschiedensten Anlässen, etwa an den Abenden bei Festen etc.; dies geschah nicht in Form heutiger Liederabende mit großem Publikum, sondern wohl vor einem überschaubaren Zuhörerkreis, also etwa den Damen und Herren eines Hofes, vielleicht mit einem Teil des Ingessindes. Wichtig war dabei der direkte Kontakt zwischen Vortragenden und Zuhörerschaft.

Die uns erhaltenen handschriftlichen Aufzeichnungen sind zumeist Abschriften aus späterer Zeit; Originale, also Autographen sind erst aus dem späten Mittelalter erhalten (im Deutschen erstmals von Michel Beheim, 15. Jhd.). Erheblich mehr Texte als Melodien sind überliefert, aus nicht wirklich geklärten Gründen. Abertausende von Liedern sind erhalten, und immerhin eine nennenswerte Anzahl von Melodien - jenachdem welchen Zeitraum man ins Auge fasst, immerhin auch zwischen zwei- und viertausend (am meisten von den Trouveres, am wenigsten von den deutschen Minnesängern). Unter den überliefernden Handschriften befinden sich wahre Prachtstücke, im deutschen Sprachraum insbesondere die berühmte "Manessische Liederhandschrift": Sie enthält Texte von 140 Autoren mit Miniaturen dazu, jedoch keine Melodien; die Sammlung, die immens teuer gewesen sein muß, wurde Anfang des 14. Jahrhunderts, mutmaßlich in Zürich angelegt und wird heute in der UB Heidelberg aufbewahrt - siehe: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg848>

Über die Auftritte der Sänger ist für das Mittelhochdeutsche wenig Genaues bekannt; für viele okzitanische Troubadors haben sich dagegen Kurzbiographien und Liedkommentare enthalten, nämlich "vidas" (von lat. *vita*) und "razos" (von lat. *ratiō/rationēm*). Von wem diese stammen und wie zuverlässig sie sind, ist bis heute umstritten. Sie geben aber einen Einblick, wie man sich damals das Leben und Wirken von Sängern. Dafür zwei Beispiele:

Für den adeligen Troubador Jaufre Rudel, 12. Jhd.,<sup>8</sup> aus der Gegend von Bordeaux, berichtet seine *vida* die folgende hochromantische Geschichte:

**"Vida" zu Jaufre Rudel:**

*Jaufre Rudels de Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia. Et enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezet, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelerins que venguen d'Antiochia. Es fez de leis mains vers ab bons sons, ab paubres motz. E per voluntat de leis vezet, et se croset e se mes en mar, e pres lo malautia en la nau, e fo condug a Tripol, en un alberc, per mort. E fo fait saber a la comtessa et ella venuc ad el, al son leit e pres lo antre sos bratz. E saup qu'ella era la comtessa, e mantenenent recobret l'auzir e'l flairar, e lauzet Dieu, que l'avia la vida sostenguda tro qu'el l'agues vista; et enaissi el mori entre sos bratz. Et ella lo fez a gran honor sepellir en la maison del Temple; e pois, en aquel dia, ella se rendet morga, per la dolor qu'ella n'ac de la mort de lui.*

Jaufre Rudel von Blaya<sup>9</sup> war ein sehr edler Herr, Fürst von Blaya. Und er verliebte sich in die Gräfin von Tripolis<sup>10</sup>, ohne sie jemals gesehen zu haben, nur auf das viele Gute hin, das er von den Pilgern, die aus Antiochia kamen, über sie sagen hörte. Und er dichtete auf sie viele Lieder mit schönen Melodien und schlichten Worten. Und aus Verlangen, sie zu sehen, nahm er das Kreuz und stach in See. Und auf dem Schiff wurde er krank, und er wurde wie tot nach Tripolis in eine Herberge gebracht. Und der Gräfin wurde dies berichtet, und sie kam zu ihm an sein Bett und nahm ihn in die Arme. Und er erkannte, daß es die Gräfin war, und er kam er wieder zur Besinnung. Und er lobte Gott und dankte ihm, daß er ihm das Leben solange erhalten habe, bis er sie gesehen hätte. Und so starb er in ihren Armen. Und sie ließ

---

<sup>8</sup> Über den südfranzösischen Troubador Jaufre Rudel ist nicht viel bekannt: Er war wohl ein adliger Herr aus der Gegend von Bordeaux, der um 1150 lebte. Sechs (oder sieben) Texte von Liebesliedern sind von ihm erhalten: Text-Ausgabe (mit neufranzösischer Übersetzung): *Les chansons de Jaufre Rudel*, éditées par Alfred Jeanroy. 2e édition复习. Paris 1965 (=Les classiques français du Moyen Age 15). Zu vier Liedern sind auch die alten Melodien überliefert (zu finden z.B. in: Hendrik van der Werf [ed.]: *The Extant Troubadour Melodies*. Rochester, N.Y. 1984, S.215\*-222\*). - Das bereits im Mittelalter bekannteste Lied Jaufres war dasjenige über "L'amor de lonh", 'die Liebe in der Ferne' (Lied V: "Lanquan li jorn sont lonc en may"; = PC 262,2); eine gereimte neuhochdeutsche Übersetzung findet sich bei Wellner S.45-47, die unten abgedruckt ist (Franz Wellner: *Die Troubadors, Leben und Lieder*. Bremen 1942 u.ö.), ferner eine moderne Fassung der Melodie. Letztere wurde möglicherweise von Walther von der Vogelweide für sein "Palästina-Lied" (L 14,38) verwendet; siehe dazu Horst Brunner, in: Horst Brunner u.a. (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen*. Göppingen 1977 (=Litterae 7), S.54\*-56\*.

<sup>9</sup> Das Städtchen Blaya in Aquitanien, nördlich von Bordeaux an der Mündung der Gironde in den Atlantik gelegen (heute: Blaye-et-St-Luce, Dép. Gironde), war eine wichtige Station am Pilgerweg nach Santiago de Compostela. Der Überlieferung nach ("chanson de Roland") ließ Karl der Große dort Roland, dessen Verlobte Aude sowie Bischof Turpin bestatten. Ob Jaufre Rudel der dortigen Adelsfamilie der Rudel de Blaye (1048-1317) angehörte, ist nicht sicher; laut einem Lied des Troubadors Marcabru nahm Jaufre 1147 am 2.Kreuzzug teil.

<sup>10</sup> Tripolis (im heutigen Nordlibanon), nach dem 1.Kreuzzug von den Kreuzfahrern nach jahrelangen Kämpfen erobert, war von 1109 bis 1289 Sitz einer bedeutenden Kreuzfahrer-Grafschaft. Die mächtige, ab 1103 erbaute Burg ist heute noch zu sehen.

ihn mit großen Ehren im Tempelhaus bestatten; und noch am gleichen Tag ging sie ins Kloster, aus Schmerz, den sie wegen seinem Tod hatte.<sup>11</sup>

Dazu paßt sein heute berühmtes Lied über die Fernliebe, über den "amor de lonh" (dessen erste Strophe ich Ihnen vorspiele) – im folgenden ist die 1. Strophe auf altfranzösisch abgedruckt, gefolgt von einer vollständigen deutschen Übersetzung des ganzen Liedes (Beispiel 1):

*Lanqand li jorn son lonc en mai  
m'es bels douz chans d'auzels de loing,  
e qand me sui partitz de lai  
remembra•m d'un'amor de loing.  
Vauc, de talan enbroncs e clis,  
si que chans ni flors d'albespis  
no•m platz plus que l'inverns gelatz.*

Im Mai, wenn's wieder länger Tag,  
lockt mich der Vöglein Sang dort fern,  
und scheid ich dann vom lauten Hag,  
denk einer Liebe ich dort fern.  
Ich geh gebeugt, in trüber Lust:  
ob Vogelsang, ob Weißdornblust,  
mich freut's nicht mehr als Eis und Schnee

Ich trau auf Gott, er zeigt einmal  
die holde Liebe mir dort fern;  
jetzt aber tausch ich doppelt Qual  
für all ihr Glück, weil's doch so fern.  
Ach, gern zög ich als Pilger fort,  
daß mich ihr schönes Auge dort  
mit Stab und Mantel wandern säh.

Wie selig wär's, erbät von ihr  
um Gott ein Odbach ich dort fern  
und gnädig gäb sie Herberg mir  
so nah bei sich, wie heut ich fern;  
gar holde Rede gäb's wohl da,  
wenn der entfernte Liebste nah  
und alle Lust aufs Wort gestellt.

---

<sup>11</sup> Text, mit neufranzösischer Übersetzung: Boutière/Schutz/Cluzel 1964, S.16-19, und zwar in der etwas kürzeren Fassung der Handschriften I und K (beide 13.Jahrhundert, Oberitalien); eine neuhighdeutsche Übersetzung der *vida* findet sich bei Franz Wellner S.41f. (- Meine obige Übersetzung des Textes versucht, noch näher an der Vorlage zu bleiben als diejenige von Wellner.

Dann schied ich neu in Glück und Weh,  
wenn ich die Liebe sah dort fern;  
doch ahn ich kaum, wann ich sie seh,  
denn unsre Lande sind so fern.  
Viel gibt's der Weg und Steg dahin,  
drob ich zu wenig Seher bin  
- doch alles, wie es Gott gefällt!

Nie mehr sei ich der Liebe froh,  
ind ich die Liebe nicht dort fern;  
denn keine Fraue weiß ich wo  
gleich schön und hold, nicht nah noch fern.  
Ihr Preis steht also unverwandt,  
daß tief im Sarazenenland  
ich gern um sie gefangen hieß.

Gott, der erschuf, was kommt und geht  
und so die Liebe auch dort fern,  
erfüll., wonach der Sinn mir steht:  
daß ich die Liebe säh dort fern,  
doch leibhaft und so wohl bestellt,  
daß Kammer oder Laubgezelt  
wie ein Palast sich mir erschließ.

Recht hat, wer sagt, ich sei voll Gier  
und sänn auf Liebe nur dort fern;  
denn nichts erscheint so köstlich mir  
wie solcher Liebe Glück dort fern.  
Doch was ich sinn, wird mir vergällt,  
das Tauflos war mir schlamm gestellt:  
Ich lieb und bleib doch ungeliebt.

All, was ich sinn, wird mir vergällt:  
verflucht, wer mir das Los gestellt!  
Ich lieb und bleib doch ungeliebt

Die Geschichte Jaufres hat immer wieder Künstler inspiriert, zuletzt etwa für eine Oper, die im Jahr 2000 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt wurde (Amin Maalouf/ Kaija Saariaho: "L'amour de loin").

Das zweite Beispiel ist eine *razo*, ein Kommentar zu einem Lied, und zwar des aus armen Verhältnissen stammenden Rimbaut de Vaqueiras (2. Hälfte 12./ Anfang 13. Jhd.). Dort wird erzählt, wie eines seiner bekannten Lieder entstanden sei. Falls die Geschichte nicht wahr ist, so ist sie doch gut erfunden und zeigt vor allem mögliche Erwartungen des damaligen Publikums. Der Text der Rimbaut-*razo* lautet:

## *"Razo" zu Rimbaut de Vaqueiras:*<sup>12</sup>

Ihr habt gar wohl von Rimbaut vernommen, wer und woher er war, wie er durch den Markgrafen von Montserrat zum Ritter gemacht wurde, wie er in Frau Beatritz verliebt war und um ihrer Liebe willen in Freuden lebte; nun hört auch, wie er etliche Zeit in große Trauer verfiel. Das geschah durch falsche, neidische Leute, die von Liebe und Minnedienst nichts wissen wollten; die nahmen das Wort von Frau Beatritz und auch von den anderen Damen und sprachen also: "Wer ist denn dieser Rimbaut de Vaqueiras? Mag ihn auch der Markgraf zum Ritter gemacht haben und mag er nun um eine so hohe Fraue werben, wie Ihr seid, so wißt, daß es Euch nicht zur Ehre gereicht, nicht Euch und nicht dem Markgrafen." Und sprachen so viel Übles hiervon und davon, wie böse Leute es eben tun, daß Frau Beatritz deswegen Rimbaut de Vaqueiras gram wurde; so sehr Rimbaut sie nun um Liebe bat und um Gnade anflehte, hörte sie nicht auf seine Bitten, sondern sagte ihm, er solle um eine andere Dame werben, die ihm anstände, und nichts anderes würde er mehr von ihr zu verstehen und zu hören bekommen. Und das war die Trauer, in die Rimbaut etliche Zeit verfiel, wie ich euch zu Beginn dieser Erzählung sagte. Er ließ darum vom Singen und Lachen und allem anderen Tun, das ihn erfreuen sollte; so groß war sein Verlust. Und all das geschah ihm durch die Zunge der Verleumder, wie er das in einer Strophe des Reigens ausspricht, den ihr hören werdet.

Zu jener Zeit kamen zwei Spielleute aus Frankreich an den Hof des Markgrafen, die wußten gar gut, die Viola zu spielen; und eines Tages spielten sie eine Estampida, die dem Markgrafen und den Rittern und den Damen gar sehr gefiel. Aber Herr Rimbaut erheiterte sich um nichts, so daß der Markgraf es merkte und sprach: "Herr Rimbaut, was soll das, daß Ihr nicht singt und Euch nicht erheitert, da Ihr eine so schöne Weise auf der Viola hört und eine so schöne Frau vor Euch seht, wie es meine Schwester ist, die Euch als Diener angenommen hat und die herrlichste Fraue der Welt ist?" Und Herr Rimbaut erwiederte, das alles hülfe nichts; der Markgraf aber wußte wohl die Ursache und sprach zu seiner Schwester: "Frau Beatritz, bei meiner und all dieser Leute Liebe wünschte ich, daß Ihr geruhet, Rimbaut zu bitten, er möge sich um Eurer Minne und Eurer Gnade willen erheitern und singen und fröhlich sein wie einst." Und Frau Beatritz war so höflich und huldvoll, daß sie ihn bat und ermunterte, er solle sich um ihrer Minne willen wieder erheitern und ein Lied dichten. So dichtete Rimbaut, wie ihr es in der Erzählung vernommen habt, den Reigen, der also anhebt: "Kein Maienklingen / noch Knospenspringen, kein Lilienschein, kein Vogelsingen ...." ("Kalenda maya ..."). Dieser Reigen war auf die Noten der Estampida gedichtet, die von den Spielleuten auf den Violen gespielt worden war.<sup>13</sup>

---

12 Rimbaut, ein fahrender Sänger und Dichter, stammte aus dem Bereich von Orange. Als einer der ersten okzitanischen Troubadors wirkte er in Oberitalien. Die "vida" erzählt unter anderem, er sei in Beatrice von Montferrat zeit seines Lebens verliebt gewesen, die Schwester des Markgrafen Bonifaz II. von Montferrat, der er den 'Decknamen' "bel cavalier" gegeben hätte. Mit seinem Herrn Bonifaz habe Rimbaut an mehreren kriegerischen Unternehmen teilgenommen. Möglicherweise ist er 1207 an der Seite seines Herren gefallen, der nach der Eroberung von Byzanz (1202/4) König von Saloniki wurde, dort gegen die seine Herrschaft bedrohenden Walacho-Bulgaren kämpfte und dabei im Rhodopen-Gebirge am 4.9.1207 eine tödliche Verletzung erlitt. Den Kampf gegen Byzanz und den Eroberungsfeldzug in Griechenland hat Rimbaut in einem Reimbrief beschrieben, der laut Überlieferung sehr erfolgreich war. - Etwa 30 Lieder werden Rimbaut zugeschrieben, wovon zu sieben auch die Melodien erhalten sind. Die im folgenden in der "razo" erläuterte "Estandida" ("Kalenda maya"; = PC 392,9) ist heute Rimbauts bekanntestes Lied: Die Melodie findet sich u.a. bei van der Werf (Anm. 8), S.291\*-293\*, der Text zuletzt in den Ausgaben von T.H.Bergin (Firenze 1956) und J.Linskell (La Haye 1964), eine neuhochdeutsche Übersetzung bei Wellner S.232-234 (siehe Anm. 8) – daraus sind unten drei Strophen abgedruckt.

13 Text und neufranzösische Übersetzung bei Boutière/ Schutz/ Cluzel 1973, S.465-468.. Die hier abgedruckte deutsche Übersetzung der *vida* ist diejenige von Franz Wellner S.231f.; von ihm stammen auch die unten folgenden Übersetzungen von drei Strophen: sie geben die Frivolität des Originals zwar nicht ganz wider, vermitteln aber einen guten Eindruck von der virtuosen Form des Liedes (siehe Anm. 8).

Die erste und zweite Strophe des Liedes lauten auf Okzitanisch wie folgt (anschließend die deutsche Übersetzung dieser beiden Strophen sowie der Schlußstrophe; Beispiel 2):

*Kalenda maia  
ni fueills de faia  
ni chans d'auzell ni flors de glaia  
non es qe•m in plaia,  
pros dona gaia, .  
tro q'un isnell messagier aia  
del vostre bell cors, qi•m retraiia  
plazer novell q'amors m'atraia  
e jaja, e'traia . vas vos  
donna veraia,  
e chaia de plaia •l gelos,  
anz qe•m n'estraia.*

*Ma bell'amia,  
per Dieu non sia  
qe ja l• gelos de mon dan ria,  
qe car vendria  
sa gelozia,  
si aitals dos amantz partia;  
q'ieu ja joios mais non seria,  
ni jois ses vos pro no•m tenria;  
tal via faria qu'oms ja  
mais no•m veiria;  
cell dia morria, donna  
pros, q'ie•us perdria.*

Kein Maienklingen  
noch Knospenklingen,  
kein Lilienschein, kein Vogelsingen,  
nichts kann mir frommen,  
eh ich vernommen, lieb Fraue fein, daß Kund gekommen  
mit Wonnemacht, drob sich aufs neue  
an Eurer Pracht mein Herz erfreue;  
dann zög ich  
und flög ich  
in Eure selge Nähe:  
der Späher sterb eher,  
als er mich weichen sehe!

Gott mög's nicht leiden,  
daß, die uns neiden,  
an meiner Not und Qual sich weiden;  
hoch käm zu Früchten  
das Eifersüchten,  
ließ es entzweit die Liebe flüchten.  
Nie froh und reich könnt ich mehr leben,

nie ohne Euch nach Lüsten streben:  
ich flöhe  
vor Wehe,  
wo mich kein Mensch erblickte,  
erkrankte  
und wankte,  
wenn man mich Euch entrückte.

\*\*\*\*\*

Schönste von allen,  
Euch zu Gefallen  
läßt jedermann sein Lob erschallen;  
denn Euch entstreben  
wär kaum noch Leben.  
Ich bet Euch an, steh Euch ergeben,  
bleib Euerm Preis getreu gesonnen,  
reich Euch das Reis der höchsten Wonnen:  
so säumend  
warträumend  
Erec Enits gewärtig.  
Nun spring ich  
und sing ich:  
Der Reigen, Herr, ist fertig.

Allerdings gab es ersichtlich auch eine Tendenz, nur die Texte, also ohne eine Melodie, vorzutragen oder gar Liebesgedichte privat, d.h. leise für sich, zu lesen. Etwa bei den Gedichten in Dantes "La Vita Nuova" muß man davon ausgehen, daß sie entweder als Leselyrik konzipiert waren, in jedem Fall aber doch wohl als solche rezipiert wurden.

## 8. Herkunft der mittelalterlichen Liebeslyrik

Über die Ursprünge der neuen weltlichen Liebeslyrik wurde und wird viel spekuliert, und vielerlei Vorbilder und Anregungen wurden genannt, etwa: Die antike Liebeslyrik in lateinischer Sprache (insbesondere des Ovid), volkstümliche Lieder (von denen aber nichts erhalten ist), lateinische Hymnen, die Liebeslyrik im damals arabischen

(zumindest teilweise noch arabischen) Spanien, das Hohe Lied des Alten Testaments (also die König Salomon zugeschriebenen glühenden Liebesgedichte). Nach meiner Meinung muß man von einem ganzen Ursprungs-Bündel ausgehen, wobei ich der sog. arabischen Theorie doch einiges Gewicht zusprechen würde (so grenzte der okzitanische Sprachraum mehr oder minder direkt an das arabische Spanien). Doch wie sehen die Liebeslieder der Trobadors, Trouvères und Minnesänger eigentlich aus?

## 9. Inhalte und Gattungen

Einige dieser Autoren dichteten und sangen nicht nur zum Thema Liebe, sondern auch zur Politik ihrer Zeit, über ihre Herren und Gönner, über Fragen der richtigen und falschen Lebensführung. Diejenigen ihrer Lieder, die nicht von Liebe handeln, bezeichnete man in Südfrankreich als "Sirventes" (abgeleitet von: *sirven* = Diener). Für die mhd. Entsprechung zum Sirventes gibt es eine Vielfalt von verwirrenden modernen Bezeichnungen (etwa: Spruchlied, Sangspruch).<sup>14</sup> Im Ma. sprach man damals nur von "liet": "daz liet" (sg.) = Strophe bzw. "diu liet" (pl.) = eine Folge von Strophen, also ein Lied im heutigen Sinne.

Die Liebeslieder wurden durch den Romanisten Alfred Jeanroy (1934) - sehr sinnvoll - unterteilt in "genres objectifs" und "genres subjectifs", also objektiv-erzählende Lieder und subjektiv-raisonnierende Lieder (erotische Gedankenlyrik). Die beiden Hauptformen der erzählenden Lieds sind das Tagelied und die Pastourelle; beide

---

<sup>14</sup> Dies hängt damit zusammen, daß man im frühen 19. Jahrhundert (Karl Simrock) meinte, die Strophen, die nicht von Liebe handelten, seien nur gesprochen worden. Diese Meinung ist längst revidiert worden, doch hat sich der Terminus "Spruch" in zusammengesetzten Bezeichnungen erhalten. Die Grenzen zwischen Lied und 'Sangspruch' sind sehr fließend, und der jahrzehntelange Streit dazu ist einer der unnötigsten in der Geschichte der Germanistik gewesen; siehe dazu: Ulrich Müller: Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters. Göppingen 1974 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 55); ders.: Ein Beschreibungsmodell zur mittelhochdeutschen Lyrik – ein Versuch, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 98 (1979), S.53-73.

erzählen in immer neuen Variationen stets die jeweils gleiche Geschichte, also Handlungen, an denen das Publikum offenbar besonderes Wohlgefallen hatte.

Die "Alba" (= 'Morgenhelle'; von lat. *albus/a/um* = weiß), dem im Deutschen das "tageliet" entspricht, handelt von der Trennung eines Paars nach einer heimlichen, illegitimen Liebesnacht, erzwungen durch die Gefahr für Leib und Leben im Falle einer Entdeckung - sie spielt immer in der Kemenate der Dame (siehe dazu unten.Kap.12).

Die "Pastorela" handelt, wie die Bezeichnung schon andeutet, vom Treffen zwischen einem Landmädchen und einem höhergestellten Herren irgendwo im Freien: der Mann versucht das Mädchen, meistens eine "pastorela", zu einem Liebesabenteuer zu bewegen, mit guten Worten, mit Geschenken und gelegentlich auch mit Gewalt, zumeist mit Erfolg, manchmal allerdings blitzt er auch ab; Sie kennen eine solche Handlung vielleicht aus Mozarts Oper "Don Giovanni" (der Don und das Bauernmädchen Zerlina).

Die rationnierenden Liebeslieder handeln zumeist (keineswegs immer) von unglücklicher, unerfüllter Liebe, von einer unerreichbaren, abweisenden, oft launischen Herrin (okz.: *domina*), um die der Mann wirbt und der er seinen Dienst anbietet, und dies alles formuliert zumeist von Männern - zumeist auch aus männlicher Perspektive, immer wieder aber aus der Rolle einer Frau.

Oft wird dabei die Terminologie des Vasallen- und Lehenswesens verwendet - so sprechen die mhd. Lyriker immer wieder von *dienest*, *lön*, *hulde*, *genade* o.ä. Da solche Lieder in der Mehrzahl sind, ist der auch von der Forschung beförderte Eindruck entstanden, die ma. Liebeslyrik handle grundsätzlich und immer von einer solchen unerfüllten Liebe eines Mannes/ Ritters zu einer hochgestellten unerreichbaren und/oder unzugänglichen Domina/ Dame/ Herrin.

Üblicherweise wurde diese Dame von der späteren Forschung als verheiratet angesehen, woraus die immer wieder zu findende Meinung entstand, ma. Liebeslyrik

sei durchwegs "Ehebruchsdichtung". In vielen Liedern mag es sich um eine solche Dame handeln, doch geben die Lieder zumeist keine Auskunft dazu. Manche Troubadour-Lieder erwähnen zwar einen schlechten und/ oder eifersüchtigen Ehemann, der ein störendes Element sei (so etwa Rimbaut). Doch in den mittelhochdeutschen Liedern gibt es an keine solchen eindeutigen Informationen (z.B. auch nicht in dem Ich-Roman Ulrichs von Liechtenstein über seine verschiedenen erotischen Dienstverhältnisse).<sup>15</sup> Immer aber handelt es sich um eine illegitime Liebe, die die Öffentlichkeit zu scheuen hat.

Solches vorzutragen, das war in der damaligen Gesellschaft sicherlich etwas Neues und Kühnes, und es besaß sicherlich den Reiz des Verbotenen. Zwar hatte der adelige Mann damals (und bis in die Endzeit des ancien régime) große erotische Lizenzen, aber diese endeten spätestens dort, wo die Besitzrechte eines anderen Adligen tangiert wurden. Liebesbeziehungen zu einer verheirateten Dame oder einem noch nicht verheirateten jungen Adelsfräulein verletzten aber solche Besitzrechte, und waren daher für die Betroffenen äußerst gefährlich - nicht viele, aber immerhin einige Beispiele in dieser Hinsicht sind aus der Geschichte bekannt. Zumindest im Adel, teilweise aber wohl auch im Bürgertum, war die Konventionsehe aus politischen oder dynastischen Erwägungen sehr häufig, eine wirkliche Liebesehe dagegen wohl eher selten, zumindest nicht die Regel (es gibt, wie Sie wissen, Teile der Welt, wo solches bis heute üblich ist). Ein mittelalterlicher Theoretiker der Liebe, Andreas Capellanus, hat daraus die Folgerung gezogen und propagiert, daß Ehe und Liebe nichts miteinander zu tun hätten. Obwohl man nichts Genaues über das tatsächliche Privatleben damals weiß, legt das Gesagte doch nahe, daß damalige Liebeslieder sozusagen ein öffentliches Spiel mit dem Feuer waren und von daher ihren besonderen Reiz erhielten.

---

15 Zu Ulrich von Liechtenstein siehe zusammenfassend den Sammelband: Franz Viktor Spechtler/ Barbara Maier (Hrsg.): *Ich - Ulrich von Liechtenstein. Literatur und Politik im Mittelalter. Akten der Akademie Friesach "Stadt und Kultur im Mittelalter"*, Friesach (Kärnten), 2.-6.September 1996, S.297-317.

Im Okzitanischen gab es für die neue, verfeinerte Form einer solchen Liebe den Begriff "fin amors" = 'verfeinerte, raffinierte Form der Liebe'. Für die mittelhochdeutschen Lieder dieser Art wird von der Forschung der Begriff der "Hohen Minne" verwendet, abgeleitet von einer Formulierung Walthers von der Vogelweide, keineswegs aber ein fester oder gar verbreiteter Begriff im Mittelalter. Unter Liedern der Hohen Minne versteht man heute Lieder, die von Entzagung, vergeblichem Werben etc. handeln; oft wird dafür auch der allgemeinere Begriff Minnelied verwendet - und auf Lieder von unerfüllter Liebe sollte man diesen Begriff heute auch beschränken. Ein Beispiel sind dafür drei Strophen des Friedrich von Hausen, einem Vertrauten von Kaiser Friedrich I. Barbarossa, der gleichfalls auf dem 1. Kreuzzug (1190) den Tod fand (Beispiele 3) 16

*Wafena, wie hat mich minne gelazen!  
diu mich betwanc, daz ich lie min gemüete  
an solhen wan, der mich wol mac verwazen,  
ez ensi daz ich genieze ir güete,  
Von der ich bin also dicke aue sin.  
mich duhte ein gewin, und wolte diu guote  
wizzen die not, diu wont in minem muote.*

*Wafena waz habe ich getan so ze uneren,  
daz mir diu guote ir gruozen niht engunde?  
sus kan si mir wol daz herze verkeren.*

---

16 Autor: Sofern der für die Zeit zwischen 1171 und 1190 in Urkunden und Chroniken mehrfach erwähnte "Fridericus de Husen (Husa)", Sohn des gut bezeugten und auch von Spervogel gepriesenen Edelfreien Walther von Hausen, mit dem Liederdichter identisch ist - wofür alles spricht - , dann können wir ihn als Person gut fassen: Er stammte wahrscheinlich von der Burg Rheinhausen bei Mannheim, stand im Dienstverhältnis zu Kaiser Friedrich I., gehörte zu dessen angesehenen Ratgebern, war zweimal in Italien und fiel während des 3. Kreuzzugs am 6.5.1190, nur kurz nach Barbarossas Tod im Saleph, in der Nähe von Philomelion (heute: Akschehir/Anatolien).

Friedrich von Hausen übernahm als einer der ersten mittelhochdeutschen Sänger Formen und Anregungen aus der Lyrik der Troubadours und Trouvères, und er gilt als wichtigster Autor des sog. rheinischen Minnesangs. Bei verschiedenen seiner Lieder wird mit ziemlicher Sicherheit vermutet, daß sie unter Verwendung von romanischen Melodien geschrieben wurden, also Kontrafakturen darstellen. Ausgehend von dieser Voraussetzung konnten einige seiner in deutschen Handschriften nicht aufgezeichneten Melodien aus Troubadour- und Trouvère-Handschriften gewonnen werden. - Hausens Texte sind durch die zweisprachigen Editionen von Günther Schweikle (1977; 1984) und die beigegebenen Erläuterungen optimal erschlossen. Zur Interpretation des Gesamtwerks sei ausdrücklich auf die eindringlichen Ausführungen von Bernd Thum 1980 verwiesen. Insgesamt sind die Lieder Hausens durch völlige Unterwerfung unter den Willen der Dame, durch Schmerz und immer wieder auch Angst gekennzeichnet (nach: Müller/ Weiss 1994, S.496ff.; von dort auch die Übersetzung).

*daz ich in der werlte bezzer wip iender vunde,  
Seht, dest min wan. da vür so wil ichz han,  
und wil dienen mit triuwen der guoten,  
diu mich da bliuwet vil sere ane ruoten.*

*Waz mac daz sin, daz diu welt heizet minne,  
und ez mir tuot so we ze aller stunde  
und ez mir nimet so vil miner sinne?  
ich wande niht, daz ez iemen enpfunde.  
Getorste ich ez jehen, daz ich ez hete gesehen,  
da von mir ist geschehen also vil herzesere,  
so wolt ich dar an gelouben iemer mere.*

Zu Hilfe, wie hat mich die Liebe behandelt!  
Sie, die mich gezwungen hat, daß ich mein ganzes Denken  
auf einen solchen Wahn richtete, der mich ohne weiteres verderben kann,  
außer ich erfreue mich der Gunst von derjenigen  
durch die ich so oft ohne Verstand bin.  
Mir käme es als Gewinn vor, wenn die Gute (wenigstens)  
das Leid zur Kenntnis nähme, das in meinem Herzen wohnt.

Zu Hilfe, was habe ich so Ehrloses getan,  
daß mir die Gute ihren Gruß verweigert?  
Damit kann sie mir durchaus das Herz brechen.  
Daß ich in der Welt nirgendwo eine bessere Frau finden werde -  
seht, darin besteht mein Wahn. Dafür (jedoch) will ich sie halten,  
und ich will der Guten in Treue dienen,  
ihr, die mich ohne Ruten so stark schlägt.

Was kann das sein, das die Welt 'Liebe' nennt  
und das mir allezeit so weh tut  
und das mir so sehr meinen Verstand raubt?  
Ich habe bisher nicht geglaubt, daß das jemand (ebenso) fühlen kann.  
Könnte ich sagen, daß ich dasjenige gesehen hätte,  
von dem mir so viel Herzeleid zugefügt wurde,  
dann (erst) würde ich für immer daran glauben.

Doch - und das ist immer bedenken - keineswegs alle ma. Liebeslieder handelten von Hoher Minne in eine solchen Sinne, also von fin amors. Bereits beim ersten namentlich bekannten Troubadour, Guilhelm IX, findet sich nämlich beides: Entzagungslyrik und derb-erotische Lieder - in einem Lied vergleicht er etwa Frauen mit Pferden, die nur richtig zugeritten werden müßten, und in einem anderen Lied erzählt er von sexuellen

Ausschweifungen in der Rolle eines Stummen (der deswegen zwei adligen Damen als ein geeignetes Lustobjekt erschien - da er eben nicht reden könne). Der Okzitanist Pierre Bec sprach hier von "contre-textes". Die entsprechenden Lieder galten auch im heutigen Frankreich für so anstößig, daß sie in der ersten wissenschaftlichen Ausgabe (dort wie üblich zweisprachig) nicht übersetzt worden sind.

Solche Lieder sind zwar in geringerer Anzahl überliefert (verständlicherweise), sie gehören aber zum Gesamtbild der ma. Liebeslyrik - denn eine Entwicklung vom Sublimierenden im Hochmittelalter zum Derben im Spätmittelalter zu postulieren, mag zwar in Einzelfällen richtig sein, trifft aber nicht auf das Ganze zu.

Auch beim ersten namentlich bekannten mittelhochdeutschen Minnesänger, dem wohl im Donaugebiet zwischen Passau und der Wachau anzusiedelnden Kürenberger (Mitte 12.Jhd.), findet sich der genante Gegensatz: Neben Strophen, die unerfüllte Liebe erzählen, gibt es eine solche, in der mit überzeugtem Macho-Gestus Frauen mit Jagdvögeln verglichen werden, die man für den ritterlichen Sport der Falkenjagd nur entsprechend "herrichten" müsse, damit sie "auf den Mann fliegen" (Beispiel 4):<sup>17</sup>

- 
4.        *"Swenne ich stan aleine    in minem hemed,  
              unde ich gedenke an dich,    ritter edel,  
              so erblüet sich min varwe,    als der rose an dem dorne tuot,  
              und gewinnet das herze    vil manigen trurigen muot."*

<sup>17</sup> Autor: "Der von Kürenberg" gilt aus stilistischen Gründen als ältester mittelhochdeutscher Liebeslyriker, der namentlich bekannt ist; keinem der verschiedenen Adelsgeschlechter oder Orte, die mit diesem Namen in Oberdeutschland/Österreich bekannt sind, lässt er sich allerdings eindeutig zuordnen. Seine Gedichte werden auf ca. 1150/1160 datiert. - Überlieferung: 15 Strophen in Handschrift C (= "Manessische Liederhandschrift"); 9 Strophen im sog. "Budapester Fragment" mit teilweise anderem Wortlaut (zu diesem aufsehenerregenden Neufund vgl. jetzt András Vizekelety, in: Des Minnesangs Frühling, 38.Auflage, Stuttgart 1988, Anhang I). 13 der überlieferten Kürenberger-Strophen (= Ton II) haben alle dieselbe metrische Form. Sie ist mit derjenigen des "Nibelungenlieds" identisch, und mutmaßlich wurde beides auch zur selben Melodie gesungen (vgl. dazu den auf CD veröffentlichten Aufführungsversuch von Eberhard Kummer 1999; zur Melodie: Ulrich Müller, Überlegungen und Versuche zur Melodie des "Nibelungenliedes", zur Kürenberger-Strophe und zur sogenannten "Elegie" Walther von der Vogelweide, in: Deutsche Literatur des Mittelalters 1: Zur geschichtlichen Funktion mittelalterlicher deutscher Literatur, Greifswald S.27-42, S.136).

Die Strophen stehen teilweise für sich (Einzelstrophen), fügen sich teilweise aber auch zu Gruppen. Wahrscheinlich hat der Sänger beim Vortrag, je nach Absicht und Publikum, mit wechselnden Anordnungen und Gruppierungen gearbeitet. Insgesamt stellen die Strophen offenbar mit voller Absicht ganz unterschiedliche Möglichkeiten der Beziehung zwischen Mann und Frau dar, die von der sehnsvollen Klage einer Frau bis zum herrischen Überlegenheitsgefühl des Mannes (13), von der selbstbewußten Werbung einer Dame bis zur fast angstvollen Reaktion des Mannes reichen (nach: Müller/ Weiss 1994 S.491f., von dort auch die Übersetzungen).

'Immer wenn ich in meinem Hemd einsam dasteh,  
und wenn ich an Dich denke, edler Ritter,  
dann erblüht die Farbe (meiner Wangen) so, wie es die Rose im Dornengebüsch tut,  
und mein Herz wird sehr traurig.'

- 5        *Ez hat mir an dem herzen      vil dicke we getan,  
              daz mich des geluste,    des ich niht mohte han  
              noch niemaer mac gewinnen    daz ist schedelich.  
              jone mein ich golt noch silber:    ez ist den liuten gelich.*

Es hat mir sehr oft im Herzen wehgetan,  
daß mich danach verlangte, was ich nicht haben konnte  
und auch nie bekommen kann. Das bereitet Schmerzen!  
Jedoch meine ich damit nicht Gold oder Silber: es handelt sich vielmehr um einen Menschen!

9.        *"Wip vil schoene,      nu var du sam mir.  
              lieb unde leide    daz teile ich sant dir.  
              die wile unz ich das leben han,    so bist du mir viel liep.  
              wan minnest du einen boesen,    des engan ich dir niet."*

"Schönste Frau, bleibe bei mir.  
Liebe und Leid teile ich mir Dir.  
Solange ich lebe, solange will ich Dich sehr lieben.  
Aber wenn Du einen Unwürdigen liebst, dann erlaube ich es Dir nicht."

- 13        *'Wip und vederspiel    diu werdent lihte zam.  
              swer si ze rechte lucket,    so suochent si den man.  
              als warb ein schonene ritter    umbe eine vrouwen guot.  
              als ich dar an gedenke,    so stet wol hohe min muot'.*

'Frauen und Jagdvögel, die werden auf einfache Weise zahm:  
Wenn jemand sie richtig lockt, dann fliegen sie auf den Mann.  
So warb ein schöner Ritter um eine edle Dame.  
Wenn ich daran denke, dann werde ich hochgemut.'

Liebeslieder im Kontext von *fin amors* und Hoher Minne hatten viele Gattungs-Formen, im Mhd. etwa Liebesklagen, Werbelieder, Scheltenlieder, Botenlieder, Minne-Kreuzlieder, Dialog-Lieder etc. Die inhaltliche Vielfalt ist beeindruckend, und sie war in Frankreich noch sehr viel ausgeprägter. Dazu kommt, daß es vielerlei Mischformen gibt.

Ein Dialog-Lied über die erzieherische Funktion einer unerfüllten Liebe stammt von Albrecht von Johansdorf (12. Jhd., Donau-Raum), dessen Ironie man aber keinesfalls

überhören darf. Bohrende, fast masochistische Klagen finden sich etwas später bei Reimar dem Alten, dem herausragenden Sänger der Hohen Minne - zu den Liedern beider Autoren sind leider die Melodien nicht erhalten (Beispiele 5/6):

*Albrecht von Johansdorf 18.*

1 *Ich vant si ne huote  
die vil minnecliche eine stan.*

*ja, do sprach diu guote:  
,waz welt ir so eine her gegän?  
“Vrowe, ez ist also geschehen.”  
,sagent, war umbe sint ir her?  
des sult ir mir verjehen.’*

2 *“Minen senden kumber klage ich,  
liebe vrowe min.”*

*,we, waz sagent ir tumber?  
ir mugent iuwer klage wol lazen sin.  
“Vrowe, ich enmac ir niht enbern.”  
,so wil ich in tusent jaren niemer iuch gewern.’*

3 *“Neina küniginne!  
daz min dienst so iht si verlorn!”*

*,ir sint aue sinne,  
daz ir bringent mich in selhen zorn.  
“Vrowe, iuwer haz tuot mir den tot.”  
,wer hat iuch, vil lieber man, betwungen uf die not?*

4 *“Daz hat iuwer schoene,  
die ir hant, vil minneclichez wip.”*

*,iuwer süezen doene  
wolten krenken minen staeten lip.  
“Vrowe, niene welle got.”  
,wert ich iuch, des hetet ir ere; so waer min der spot.’*

5 *“So lant mich noch geniezen,  
daz ich iu von herzen ie was holt.”*

*,iuch mac wol verdriezen,*

---

18 Autor: Der Name "Albertus de Jachenstorf(f) (Janestorf, Johanstorf)" ist zwischen 1172 und 1209 mehrfach erwähnt für Ministerialen der Bischöfe von Bamberg und von Passau; ob verschiedene und eventuell wie viele Personen sich dahinter verbergen, ist nicht geklärt. Mutmaßlich gehört in diesen Umkreis der Liederdichter, in dem allgemein ein Angehöriger eines niederbayerischen Ministerialen-Geschlechtes vermutet wird. - Die Lieder Albrechts zeichnen sich dadurch aus, daß sie die dort behandelten Probleme weniger bohrend und hartnäckig behandeln, sondern daß diese sehr oft mit der Tendenz zum Ausgleich und zum Kompromiß angegangen werden. Sie haben daher nicht die oft ausweglose Strenge, die viele Lieder Friedrichs von Hausen, des Grafen Rudolf von Fenis sowie Reimars des Alten auszeichnen (nach: Müller/ Weiss 1994, S.500; von dort auch die Übersetzung).

*daz ir iuwer wortel gegen mir bolt.'*  
*"Dunket iuch min rede niht guot?"*  
*,ja si hat beswaeret dicke minen staeten muot.'*

6 "Ich bin ouch vil staete,  
ob ir ruochent mir der warheit jehen."  
,volgent miner raete,  
lant die bete, diu niemer mac beschehen. ,  
"Sol ich also sin gewert?"  
,got der wer iuch anderswa, des ir an mich da gert.'

7. *Sol mich dan min singen*  
*und min dienst gegen iu niht verva?*"  
,iu sol wol gelingen,  
ane lon sb sult ir niht bestan.'  
"Wie meinent ir daz, vrowe guot?"  
,daz ir dest werder sint unde da bi hochgemuot.'

1 Ich traf die Schöne, wie sie  
ohne Aufpasser alleine dastand.  
Ja, und da sagte sie :  
'Was kommt Ihr denn so alleine hergegangen?'  
"Herrin, das fügte sich eben so."  
'Sagt, warum seid Ihr hier?  
Ihr solltet mir das gestehen."

2 "'Meinen sehnuchtsvollen Schmerz beklage ich,  
meine liebe Herrin.'"  
'Ach, was sagt Ihr da so unbesonnen?  
Ihr könnetet Eure Klage auch unterlassen. '  
"Herrin, ich kann nicht auf sie verzichten."  
'Dann will ich auch in tausend Jahren Euch nicht erhören. '

3 "Nein, meine Königin!  
Daß mein Dienst so nutzlos sein kann!"  
'Ihr seid von Sinnen,  
daß Ihr mich so erzürnt. "  
"Herrin, Eure Abweisung tötet mich."  
'Wer hat Euch, lieber Mann, in solche Not gestürzt?'

4 "Das tat die Schönheit, die Ihr habt,  
liebreizendste Frau."  
'Eure verführerischen Töne  
wollten offenbar meine Standhaftigkeit ins Wanken bringen.'  
"Herrin, keineswegs, bei Gott."  
'Würde ich Euch erhören, so hättet Ihr Anerkennung; mir bliebe die Mißachtung.'

5 "So laßt mich doch noch Nutzen davon haben,  
daß ich Euch von Herzen immer untertan war."  
'Dessen werdet Ihr noch überdrüssig werden,  
mich so mit gedrechselten Worten zu bombardieren.'  
"Stört Euch das, was ich sage?"  
'Ja, denn es bringt meine Standhaftigkeit in Gefahr!'

6 "Ich bin auch sehr standhaft,  
falls Ihr geruhen würdet, mir die Wahrheit zu antworten."  
'Folgt meinen Ratschlägen,  
und laßt die Bitte, die künftig unterbleiben soll.'  
"So werde ich also erhört?"  
'Gott möge Euch anderswo gewähren, was Ihr jetzt von mir wünscht.'

7 "So hat also mein Singen und mein Dienst  
bei Euch keinen Erfolg?"  
'Ihr sollt durchaus etwas davon haben,  
ohne Entlohnung braucht Ihr nicht bleiben.'  
"Wie meint ihr das, schöne Herrin?"  
'Daß Ihr dadurch edler und gleichzeitig hochgemut werdet.'

### *Reimar der Alte:*<sup>19</sup>

---

19 Autor: Hinsichtlich dessen, was zur Biographie des nirgends urkundlich, sondern nur bei anderen Autoren erwähnten Reimar wirklich sicher bekannt ist, hat Günther Schweikle klärend gewirkt und ein förmliches Dickicht von Hypothesen gelichtet. Nachweisbar ist demnach das Folgende: Reimar (bzw. Reinmar) war wohl ein älterer Zeitgenosse Walthers von der Vogelweide. Herkunft und Stand sind unbekannt, die lobende Nennung durch Gottfried von Straßburg als *nahtegal von Hagenouwe* (Tristan V.4779ff.) zeigt eine nicht weiter zu klärende Beziehung zu diesem Ort, wahrscheinlich die Kaiserpfalz im Elsaß: ein einziger Beinamen wird ihm in der Überlieferung (und zwar nur in der Handschrift C) zugelegt, nämlich "der Alte" - ganz offenkundig zur Unterscheidung von Reimar von Zweter. Wahrscheinlich hat er eine Totenklage auf Herzog Leopold V. von Österreich (gestorben 1194) gedichtet; weitere Beziehungen zum Wiener Hof, besonders die in der Forschungsliteratur so oft erwähnte Tätigkeit eines "Hofsängers" der Babenberger, sind nicht eindeutig verifizierbar.

Was sich außerdem an den Texten noch einigermaßen sicher nachweisen läßt, sind viele Bezüge der Lieder untereinander, sowie ein Wechsel von Zitaten und Argumenten mit Walther von der Vogelweide. Daraus allerdings einen sorgfältig geplanten, über Jahre sich erstreckenden Zyklus konstruieren zu wollen, ist wohl ebenso verfehlt wie die vielzitierte "Fehde" zwischen Reimar und Walther, die aber einiges über martialische Vorlieben vieler Germanisten aussagt; es ist sicherlich nicht auszuschließen, ja sogar wahrscheinlich, daß Reimar und Walther in irgendeinem Konkurrenzverhältnis standen, doch was sich dahinter im einzelnen verbirgt (viele vermuten einen veritablen Existenzkampf um die Stellung am Wiener Hof!), wo und wie sich das alles abspielte, läßt sich heute nicht mehr klären. Produktiv und eindrucksvoll verarbeitet ist dieses Reimar-Bild in dem Roman von Eberhard Hilscher, *Der Morgenstern* oder die vier Verwandlungen eines Mannes, genannt Walther von der Vogelweide, Berlin/DDR 1976.

Die Lieder Reimars stellen die Ideologie der "Hohen Minne" in reinster und gleichzeitig extremer Weise dar. Sie sind gekennzeichnet durch eine weitgehend begriffliche, bilderlose Sprache sowie durch geradezu bohrendes Analysieren. Immer wieder wurde Reimar daher eine geistige Nähe zur Scholastik zugesprochen: Ludwig Uhland prägte die viel zitierte und variierte Formulierung "Scholastiker der Minne". Deutlich ist auch ein Zug ins

1 Swaz ich nu niuwer maere sage,  
des sol mich nieman frägen: ich enbin niht fro.  
Die friunde verdriuzet miner klage,  
swes man ze vil gehoeret, dem ist allem also.  
Nu han ich sin beidiu, schaden unde spot.  
waz mir doch leides unverdienet, daz erkenne got,  
und ane schulde geschiht!  
ichn gelige herzeliebe bi,  
ez hat an minen fröiden nieman niht.

2 Die hochgemuoten zihent mich,  
ich minne niht so sere, als ich gebare, ein wip.  
Siu liegent und unerent sich:  
si was mir ie gelicher maze so der lip.  
Nu getroste si darunder mir nie den muot  
der ungenäden muoz ich und des si mir noch getuot  
erbeiten als ich mac.  
mir ist eteswenne wol geschehen –  
gewinne aber ich nü niemer guoten tac?

4 Ich han ein dinc mir fürgeleit,  
daz stritet mit gedanken in dem herzen min:  
Obe ich ir hohe werdekeit  
mit minem willen wolte lazen minre sin,  
Alde ob ich wolte, daz si groezer si  
und si vil reine saelic wip ste min und aller marine fri,  
siu tuont mir beidiu we  
ich enwirde ir lasters niemer fro,  
verget si aber mich, daz klage ich iemer me.

(5/C) Des einen und dekeines me  
wil ich ein meister sin, al die wile ich lebe:

---

Selbstquälische, ins Masochistische, was geradezu nach Interpretation mit den Kategorien der Psychoanalyse und anderer moderner psychologischer Methoden ruft. -

Überlieferung: Die Lieder Reimars sind - ohne Melodien - vorwiegend in den Handschriften A/B/C/E überliefert; in B/C werden sie an Zahl nur noch von Walther von der Vogelweide übertroffen, doch ist wegen der Schwierigkeit der Überlieferungssituation ihre genaue Menge nur ungefähr anzugeben (A/B/C/E: 19/31/64/ca.35 Lieder) Die Probleme sind: 1) Zahlreiche Texte sind auch in anderen Autorsammlungen (vor allem, aber nicht nur: Heinrich von Rugge) überliefert; 2) die überlieferten Texte variieren oft stark; 3) ferner meinte die Forschung, daß vieles, was zu einem einheitlichen Gesamtbild nicht passe, 'unecht' sei, trotz oft eindeutiger Überlieferung unter Reimars Namen den sogenannten "Pseudo-Reimaren" zugehöre, und das nach diesen Prozeduren schließlich Übriggebliebene wurde dann vor allem durch die subtilen, aber sehr subjektiven Untersuchungen von Carl von Kraus (1919) in die Form eines großen und in sich schlüssig erscheinenden Zyklus gebracht. Vor allem die Arbeiten von Günther Schweikle haben die Reimar-Philologie von diesen hypothetischen Höhenflügen, die allgemein bereits den Charakter von festen 'Wahrheiten' anzunehmen schienen, wieder auf den Boden der Tatsachen, d.h. der Überlieferung und des wirklich Bekannten heruntergeholt; er betont vor allem die Möglichkeit, daß die Zuschreibungsdivergenzen großenteils mit Autorvarianten sowie mit dem Geben und Nehmen zwischen den einzelnen Sängern, also mit den Bedingungen des damaligen 'Literaturbetriebes' erklärt werden können. Die Neuausgabe von "Des Minnesangs Frühling" durch Moser-Tervooren (1977) trug diesen Erkenntnissen weitgehend Rechnung (nach Müller/ Weiss 1994; von dort auch die Übersetzung).

daz lop wil ich, daz mir beste  
und mir die kunst diu werlt gemeine gebe,  
Daz nieman sin leit also schöne kan getragen.  
dez beget ein wip an mir, daz ich naht noch tac niht kan gedagen.  
nu han eht ich so senften muot,  
daz ich ir haz ze vröiden nime.  
owe, wie rehte unsanfte daz mir doch tuot!

1 Was ich jetzt Neues zu sagen habe, danach braucht mich niemand fragen: ich bin nicht fröhlich. Die Freunde verdrießt mein Jammern: was man zu viel hört, mit dem ist es immer so. jetzt habe ich deswegen beides, Schaden und Spott. Was mir doch an Leid unverdient, weiß Gott, und ohne mein Verschulden geschieht! Wenn ich nicht mit meiner Herzallerliebsten schlafen kann, dann hat niemand irgendwelche Freude von mir.

2 Die Frohgesinnten werfen mir vor, ich würde jene Frau nicht so sehr lieben, wie ich behauptete. Sie lügen und verletzen (damit) ihre eigene Ehre: Sie war mir immer so (wert) wie mein eigenes Leben. Aber sie hat mir niemals Trost gespendet. Ihre Ungnade und das, was sie mir sonst noch antut, muß ich (geduldig) erwarten, so gut ich es kann. Früher manchmal ist es mir gut ergangen: werde ich dagegen jetzt nie wieder einen guten Tag erleben?

4 Einen Fall habe ich mir zur Entscheidung vorgelegt, der streitet nun mit Argumenten in meinem Herzen: Ob ich (1) der Anlaß sein soll, daß ihr hoher Wert vermindert würde, oder ob ich (2) wollte, daß jener noch zunehme und daß sie, die reine und hochzupreisende Frau, frei bleibe von mir und allen Männern. Beides bringt mir Schmerz: über ihre Schande (1) wäre ich niemals froh; aber wenn sie mich (2) übergeht, so klage ich immer darüber.

(5/C) In einem und nichts anderem mehr will ich Meister sein, solange ich lebe: von dem Lob will ich, daß es mir zukomme und daß mir alle Welt einstimmig die Kunst darin zuspreche, daß nämlich niemand (anderer) sein Leid mit so schöner Haltung zu tragen weiß. Eine Frau verursacht mir, daß ich weder nachts noch tags schweigen kann. Nun aber habe ich einen so sanften Sinn, daß ich ihre Feindseligkeit als Freude nehme. Ach, wie großen Schmerz bereitet mir das doch!

Beim gleichen Reinmar findet sich aber auch ein "contre-texte" über eine Frau, die ihren unfähigen Ehemann hinters Licht führt. Noch derber ist das folgende Lied von Neidhart (Beispiel 7): 20:

---

20 Autor/Werk/Überlieferung: Neidhart (*Nithart*), der aufgrund der in seinen Liedern vorkommenden Rollen des "Ritters von Reuental" und des "Herrn Neidhart" lange Zeit etwas irreführend als "Neidhart von Reuental" bezeichnet worden ist, war "ein vermutlich im Alpenvorland (Raum Salzburg, Hallein, Berchtesgaden, Reichenhall) beheimateter Fahrender" (H.-D.Mück); er wirkte im 1. Drittelpartie des 13. Jahrhunderts, und seine Lieder zeigen Beziehungen zum Landshuter Hof des Herzogs von Bayern, zum Salzburger Erzbischof Eberhard II. sowie zum Babenberger-Herzog Friedrich II. von Österreich. Neidhart ist der sicherlich folgenreichste "Liedermacher" des Mittelalters, und außerdem einer der erfolgreichsten: Die handschriftliche Überlieferung zeigt eine vergleichsweise große Breite und Streuung; als einziger mittelhochdeutscher Liederdichter überlebte er in größerem Umfang, wenn auch in stark veränderter Form, die Grenze zwischen Handschriften-Überlieferung und Buchdruck, und zwar in der Schwankgestalt des Bauernfeindes "Neidhart Fuchs"; er wurde außerdem zur Hauptfigur einer Reihe von Fastnachtspielen. Und seine Lieder wurden nicht nur bis ins späte Mittelalter kontinuierlich tradiert, sondern sie wurden unter der Bezeichnung "Ein Neidhart" sogar zu einem Gattungstyp, der vielleicht immer wieder nachgeahmt wurde; allerdings ist es (derzeit) nicht möglich, die eventuell später hinzugedichteten Strophen und Lieder sicher zu erkennen (die in der Germanistik üblichen

1 *Ez verlos ein ritter sine scheide.  
dar umb wart einer vrouwen also leide:  
si sprach ,herre, ich wil iu eine lihen,  
der wil sich min leider man verzihen;  
des ist niht lanc daz ers verwarf.  
und kumt er mir der ir bedarf,  
wie wol ich in dran handel;  
dem gibe ich si gar ane allen wandel.'*

2 «*Frouwe, lat mich eine rede wizzen,  
ob si zuo dem orte iht si verslissen?»*

---

"Unechtheitserklärungen" stehen, wie in anderen vergleichbaren Fällen, auf höchst unsicherem Boden bzw. sind zumeist nicht beweisbar).

Die Anzahl des insgesamt unter Neidharts Namen in Pergament- und Papierhandschriften Überlieferten ist beachtlich: etwa 1500 Strophen sowie 55 Melodien. Die wichtigsten Neidhart-Sammlungen sind: Handschrift C (= "Manessische Liederhandschrift"); Handschrift R (eine wohl um 1300 in Österreich besorgte Auswahl aus den damals bekannten Texten; ohne Melodien); Handschrift c (eine um 1464/65 im Raum Nürnberg geschriebene Groß-Sammlung von Neidhart-Texten und -Melodien).

Neidharts Lieder leben in erster Linie aus der kontrastierenden Spannung von Höfischem und Nicht-Höfischem, nämlich der Welt des Hofes und der Welt der "Dörper". Günther Schweikle (Neidhart. Stuttgart 1990, S.123-129) wies darauf hin, daß mit diesem niederdeutschen "Importwort" wohl nicht die realen Bauern Bayerns und/oder Österreichs gemeint seien, sondern übertriebene Gegentypen des Höfischen und Ritterlichen, also ungeschlachte und unhöfische Leute, die als Figuren einer Kunstwelt eine Umkehrung des Höfischen verkörpern. Ein solcher Kontrast findet sich vorwiegend innerhalb der Lieder selbst, aber er ergab sich auch daraus, daß solche Lieder ursprünglich einem höfischen (also von seinem eigenen Anspruch her eben nicht-dörperlichen) Publikum vorgetragen wurden. Sicherlich wollte der Sänger mit einem mobilen "Bauerntheater", wo dörperliche Burschen und Mädchen, wo Engelmar, Friederune, der (arme) Reuentaler-Ritter und der fast immer erfolglose "Herr Nithart" in stets neuen Variationen ihre Auftritte hatten, seinem höfischen Publikum einen kritischen Spiegel vorhalten. Wahrscheinlich thematisierte er damit aber auch Befürchtungen und Ängste seines höfischen Publikums (ähnlich wie die Verfasser des "Helmbrecht" oder "Seifried Helbling"). Im Spätmittelalter, eindeutig ablesbar etwa an den Neidhart-Spielen, an Wittenwilers "Ring" und an der Schwanksammlung von "Neithart Fuchs", wurde der Sänger Neidhart des frühen 13. Jahrhunderts zum Typ des Bauernfeindes, der wie ein Hof-Eulenspiegel seine Gegner mit immer neuen Einfällen und Tricks verfolgt und hereinlegt; ob dies bereits auf den historischen Neidhart zurückgeht oder vielleicht auf spätere Nachahmer, die sozusagen in eine bekannte und erfolgreiche Rolle schlüpften, ist nicht mehr zu klären.

Mehrere inhaltliche Typen lassen sich unter den Liedern unterscheiden, und zwar vor allem: "Sommerlieder", "Winterlieder" und "Schwanklieder". Sie variieren insgesamt einen festen Grundstock von Motiven, Themen und Personenkonstellationen, ohne sich aber deswegen wirklich zu wiederholen. Die Sommerlieder handeln von Liebessehnsucht und sommerlichem Vergnügen, oft in Form eines Gespräches zwischen zwei Freundinnen oder zwischen Mutter und Tochter; als Figur erscheint hier der (arme) "Ritter von Reuental", zu dem das Mädchen hinwill ("Reuental" = realer Ortsname und/oder allegorische Bezeichnung für das "Jammertal" der Welt). Die Winterlieder spielen zumeist beim Tanz in der Dorfstube oder erzählen davon, und es kommt oft zum Streit mit den als aufmüpfig gekennzeichneten "Dörpern" (oder unter diesen); als Figur kommt hier immer wieder "Neidhart" vor (ein Personenname, wahrscheinlich der des Sängers selbst; aber auch Bezeichnung für den Teufel), der wegen seiner Armut jedoch stets Probleme bei seinen Werbungen um die Mädchen hat. Einige Winterlieder, wohl aus Neidharts Spätzeit, kreisen um Weltklage und Absage an die Welt. In den Schwankliedern (die in Forschung weitgehend für "unecht" gelten) spielt der Bauernfeind Neidhart die Hauptrolle, der in fortwährendem Streit mit den "Dörpern" liegt und sie zu übertölpeln sucht (nach: Müller/ Weiss 1994, S.526ff.; von dort auch die Übersetzung).

*,nein si uf min sele und uf min triuwe.  
ich gap si minem leiden man für niuwe.  
si ist dicke als ein bret,  
niuwan an der einen stet,  
da ze dem hengelriemen:  
daz enschadet iu noch ander niemen.'*

*3 Er wolt sin mezzer in die scheide schieben;  
do begunde sich diu klinge biegen  
her wider rehte gegen deime hefte:  
doch braht er si drin mit siner kreft.  
schiere het er wider gezogen.  
»ez habe ein swarziu krä gelogen.  
wer sollte des getrügen?«  
zieht wider: diu würze ist noch niht gebrufen.'*

*1 Einst verlor ein Ritter seine Scheide. Das bekümmerte eine Dame sehr. Sie sagte: »Mein Herr, ich will Euch eine leihen, die (nämlich) mein leidiger Mann nicht mehr will. Erst seit kurzem kümmert er sich nicht mehr um sie. Und kommt jetzt jemand (anderer) zu mir, der sie benötigt, wie gut behandle ich ihn dann in dieser Hinsicht: Dem gebe ich sie ganz fehlerfrei (oder: unbenützt).«*

*2 »Edle Dame, sagt mir genau, ob sie am Rande nicht starke Gebrauchsspuren hat.« »Nein, (das versichere ich) bei meiner Seele und auf meine Treue! Ich hatte sie meinem Mann völlig neu gegeben. Sie ist fest wie ein Brett, außer an der einen Stelle, dort am Hängerienen. Aber das schadet weder Euch noch sonst jemandem.«*

*3 Er wollte nun se'n Messer in die Scheide schieben. Aber da bog sich die Klinge wieder ganz bis zum Griff zurück. Doch (schließlich) brachte er sie mit all seiner Kraft hinein. Sogleich zog er sie wieder. »Da hat ja wohl eine schwarze Krähe gelogen! Das ist ja unglaublich!«. »Auf, zieht nochmals: die Soße ist noch nicht gar gekocht!«*

## 10. Metrik und Musik

Die vielen Liesbesieder waren in den allermeisten Fällen aus gleichgebauten, formal identischen Strophen gebaut - wie heute noch bei Liedern weitgehend üblich. Die einzelnen ma. Liebeslieder verwendeten zumeist eine jeweils eigene und neuerfundene Strophen-Form und entsprechend auch eine jeweils eigene Melodie. Dieses weitgehende Prinzip, daß jedes Lied seinen individuellen Strophenbau und seine eigene Melodie haben sollte, führte zu einer ungemeinen Vielfalt von Formen. Metrische Formen und die dazugehörende Melodie wurden zu Beginn der mhd. Liebeslyrik immer wieder aus dem als vorbildlich geltenden Westen übernommen - man spricht hier von Kontrafakturen okzitanischer oder nordfranzösischer Lieder, also

einer Neutextierung von übernommenen Melodien. Zu einigen melodielos überlieferten mhd. Liedern läßt sich, falls für die Vorlage aus dem Westen eine Melodie überliefert ist, aufgrund der Vermutung einer Kontrafaktur auch eine Melodie für das mhd. Lied vermuten. Ein solcher Fall liegt z.B. bei einem der heute berühmtesten Liebeslieder von Walther von der Vogelweide vor.<sup>21</sup> Walther spricht hier aus der Rolle einer Dame über erfüllte Liebe, und zwar ungeachtet aller Standeserwägungen - das Lied, möglicherweise eine Kontrafaktur eines anonym überlieferten nordfranzösischen

---

21 Autor/Überlieferung/Werk (aus Müller/ Weiss 1994; von dort auch die Übersetzung): Bereits im Mittelalter galt Walther von der Vogelweide als einer der herausragenden Sänger; nach wie vor wird er als Gipfpunkt der mittelhochdeutschen Lyrik angesehen. Dazu paßt, daß sein umfangreiches Werk (1 Leich; ca. 550 Liedstrophen in über 120 "Tönen") in sehr vielen Handschriften und mit nur geringen Zuschreibungsdivergenzen, bis weit ins späte Mittelalter hinein, überliefert ist. - Den Meistersingern galt er als einer der "Alten Meister", und sie haben auch einige Melodien Walthers verwendet und dadurch erhalten; Walther ist der erste deutsche Autor, wo erstmals auch eine Melodie direkt mit dem Text überliefert ist (zum sog. "Palästinalied" L 14,38). Insgesamt sind heute etwa 12 Melodien zu Walther-Liedern bekannt oder mithilfe der Kontrafaktur-Forschung erschließbar, und zwar ausgehend von möglichen romanischen Vorlagen Walthers bzw. der erwähnten Übernahme seiner Melodien durch die Meistersinger. Deutlich muß darauf hingewiesen werden, daß einige Melodien, die heute mit Walther-Texten verbunden und in Konzerten bzw. auf Schallplatten nicht selten anzutreffen sind, eindeutig nicht authentisch sind und auf falschen Rekonstruktionen beruhen. Zur Text- und Melodie-Überlieferung insgesamt vgl. zusammenfassend Horst Brunner/ Ulrich Müller/ Franz Viktor Spechtler (1977).

Weder Walthers Geburtsort noch sein Stand sind bekannt; die derzeit einleuchtendste These zur Herkunft stammt von Bernd Thum, der auf das österreichische Waldviertel, nahe dem Kloster Zwettl, verweist (in: Joachim Bumke u.a. [Hrsg.]: Literatur-Publikum-historischer Kontext, Bern u.a. 1977, S.205-239; sowie in: Die Kuenringer. Katalog der niederösterreichischen Landesausstellung 1980, Stift Zwettl 1980, S.487-495). Urkundlich erwähnt ist Walther wenigstens aus einem einzigen Anlaß, nämlich in den Reiseabrechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, der auf dem Weg nach Wien (zur Hochzeit Leopolds VI.) zum 12. November 1203 in Zeiselmauer vermerken ließ, daß dem "cantor" Walther von der Vogelweide zum Kauf eines Pelzmantels ("pro pellicio") die Summe von 5 Soldi gegeben worden war. Da Walther in vielen seiner Lieder auf seine persönlichen Verhältnisse anspielt, sind mit vielen Vorbehalten wenigstens Umrisse einer Biographie skizzierbar: Aufgewachsen und erzogen im Herzogtum Österreich; bis zum Tod von Herzog Friedrich I. (1198) offenbar Dienstverhältnis am Wiener Herzogshof; anschließend Leben als fahrender, weit herumgekommener Berufssänger mit vielen wechselnden Dienstverhältnissen (unter anderem in der Nähe der damaligen Könige, vor allem aber bei verschiedenen Landesfürsten, insbesondere Landgraf Hermann I. von Thüringen); vergebliche Bemühungen um eine dauernde Rückkehr nach Österreich; schließlich Erhalt eines "Lebens" durch Kaiser Friedrich II.; Walthers letzte datierbaren Texte verweisen auf die Zeit um 1228. Der Überlieferung nach (erstmals bezeugt zu Beginn des 14. Jahrhunderts) liegt er im Kreuzgang des Würzburger Kollegiat-Stiftes Neumünster (heute: Lusamgärtlein) begraben.

Seit dem 19. Jahrhundert wurde Walther zum deutschen Nationaldichter des Mittelalters hochstilisiert und immer wieder für politisch-ideologische Zwecke verwendet. Den modernen "Liedermachern/innen" gilt er als einer der Ahnherren ihres Berufsstandes und wird als solcher immer wieder zitiert. Neben deren Neuvertonungen gibt es mittlerweile auch zahlreiche Einspielungen von Walther-Liedern mit alten Melodien (mit unterschiedlicher Authentizität und Qualität). – Eine neue vollständige Übersetzung aller Walther-Texte liegt jetzt vor: Walther von der Vogelweide, Sämtliche Gedichte. Aus dem Mittelhochdeutschen ins Neuhochdeutsche übertragen von Franz Viktor Spechtler. Klagenfurt/ Celovec 2003.

Liedes, mag heute ganz harmlos klingen, enthielt mit der Propagierung einer gegenseitigen Liebe ohne Rücksicht auf die soziale Stellung der Beteiligten aber erheblichen Sprengstoff für das damalige Publikum (Beispiel 8):

1 „Under der linden  
an der heide,  
da unser zweier bette was,  
da muget ir vinden  
schöne beide  
gebrochen bluomen unde gras.  
Vor dem walde in einem tal,  
tandaradei,  
schöne sanc diu nahtegal.

2 Ich kam gegangen  
zuo der ouwe:  
do was min friedel kommen e.  
Da wart ich empfangen,  
here vrouwe,  
daz ich bin saelic iemer me.  
Kuster mich? wol tusentstunt:  
tandaradei,  
seht wie rot mir ist der munt.

3 Do het er gemachet  
also riche  
von bluomen eine bettestat.  
Des wirt noch gelachet  
innecliche,  
kumt iemen an daz selbe pfat.  
Bi den rosen er wol mac,  
tandaradei,  
merken wa mirz houbet lac.

4 Daz er bi mir laege,  
wessez iemen  
(nu enwelle got!), so schamt ich mich.  
Wes er mit mir pflaege,  
niemer niemen  
bevnde daz, wan er und ich.  
Und ein kleinez vogellin:  
tandaradei,  
daz mac wol getriuwe sin.“

1 „Unter der Linde,  
auf der Wiese (am Wald),  
dort wo das Bett von uns zweien war,  
da könnt ihr sehen,  
liebevoll gebrochen,  
Blumen und Gras.  
Vor dem Wald in einem Tal,  
tandaradei,  
sang schön die Nachtigall.

2 Ich kam gegangen  
zu der Wiese:  
Mein Geliebter war schon vor mir da.  
Und so begrüßte er mich -  
Heilige Jungfrau! -  
daß ich darüber für immer glücklich bin.  
Ob er mich küßte? Sicherlich tausendmal:  
tandaradei,  
seht, wie rot mein Mund ist.

3 Er hatte aus  
Blumen ein herrliches  
Bett (für uns) hergerichtet.  
Darüber wird sich jeder von Herzen  
freuen,  
der dort vorübergeht.  
An den Rosen kann er noch gut,  
tandaradei,  
erkennen, wo mein Kopf gelegen ist.

4 Daß er mit mir schlief,  
wüßte das jemand  
(nein, bei Gott!), dann schämte ich mich.  
Was er mit mir tat,  
niemand jemals soll das  
wissen außer ihm und mir -  
und jenem kleinen Vogel:  
tandaradei,  
der wird sicherlich verschwiegen sein.“

## 11. Heutige Aufführungsversuche

Sofern Melodien überliefert oder zu erschließen sind, kann man ma. Liebeslieder heute wieder aufführen - und man sollte das auch. Denn aus dem bereits Gesagten ergibt sich, daß für den Großteil der ma. Liebeslyrik ursprünglich ein gesungener Vortrag anzunehmen ist. Das heißt aber, daß das heute übliche private, d.h. stille Lesen die am wenigsten authentische Rezeptionsform ist (in der Antike und teilweise auch im Mittelalter war übrigens das laute Lesen üblich, d.h. man konnte jemanden hören, wenn er/sie für sich las - erst in den Klöstern wurde das leise Lesen üblich, und zwar um die anderen Patres nicht zu irritieren).

Heutige Aufführungen mittelalterlicher Musik machen allerdings Probleme, und zwar besonders bei den weltlichen Liedern: Denn in den Handschriften sind im Fall einer Melodie-Überlieferung nur die Verläufe der Melodien notiert, nichts aber hinsichtlich Rhythmus, Tempo, Ausdruck oder eventueller Instrumentalbegleitung. All dies war damals den Musikern und Sängern überlassen, die sich am Üblichen und Allgemein-Bekannten orientierten und einen gewissen improvisierenden Freiraum hatten - solches findet man ja in der europäischen Musikgeschichte noch zumindest bis in die Barock-Epoche. Heutige Musiker und Musikerinnen müssen das im Mittelalter Übliche aber sich erst wieder erarbeiten - etwa aus der Folklore und/oder der orientalischen Musik, wo sich Musizierweisen erhalten haben, wie sie bei uns im Mittelalter üblich waren. Das erklärt aber, daß heutige Aufführungsversuche sehr unterschiedlich ausfallen können, ohne daß man gleich von richtig oder falsch reden kann. Wir wissen, daß man im deutschen Sprachraum baritonale Stimmen bevorzugte, im Romanischen eher elegante und bewegliche Tenorstimmen (wieweit auch Frauen beim Vortrag beteiligt waren, ist unsicher). Sowohl A-capella-Gesang war wohl möglich (wie in der Kirche), aber auch unterschiedliche instrumentale Begleitung bzw. eher instrumentale Abstützung. Völlige Parallelität von Stimme und Instrument ist eher auszuschließen. Inwieweit die in der Renaissance und im Barock beliebte männliche Alt-Stimme eingesetzt wurde (Sie haben vorhin bereits ein Beispiel dafür gehört), ist nicht bekannt; auch Sängerinnen werden, falls notwendig, gelegentlich mitgewirkt haben. Ungebräuchlich waren im Mittelalter, nach allem was wir wissen, Kastraten.

In diesem Zusammenhang seien einige Aufnahmen nochmals angespielt, die Sie bereits gehört haben (Beispiel 9):

- a) *Kalenda maya*
- b) Kürenberger
- c) *Under der linden*:

Altus-Stimme (a),

Bariton (b);

sowie nochmals Bariton in einem Rollenlied und deswegen am Ende der Strophen verbunden mit einer Frauenstimme (c):

## 12. Monodie/ Polyphonie:

Die Melodien zu den weltlichen Liedern waren lange Zeit einstimmig, also monodisch - und so war es auch im gregorianischen Kirchengesang. Polyphonie, jene spezielle Eigenart der europäischen Musik gibt es seit dem späteren 11. Jhd., wiederum zuerst in Frankreich. Zur gleichen Zeit entwickelte Guido von Arezzo auch das verblüffend einfache System, Melodien unzweideutig aufzuschreiben - nämlich nicht mehr durch bloße Erinnerungszeichen (sog. Neumen), sondern durch Zeichen auf Linien, die jeweils den Abstand einer Terz bedeuteten und damit die Töne eindeutig fixierten. Das Aufkommen von Polyphonie machte es notwendig, auch die Zeitwerte der einzelnen Töne festzuhalten, und so entwickelte sich allmählich unser heutiges Notationssystem, durch das sich die europäische Musikgeschichte von allen anderen Kulturen und Epochen unterscheidet.

Mehrstimmige Sätze zu weltlichen Liedern gab es im deutschen Sprachraum erst sehr verzögert. Die ersten mehrstimmigen Sätze sind zum Mönch von Salzburg (2.Hälfte

14. Jhd.)<sup>22</sup> überliefert und dann vor allem zu Oswald von Wolkenstein (ca. 1376-1445)<sup>23</sup> - . Hierfür zwei Beispiele, und zwar jeweils ein Tagelied (Beispiel 9/ 10):

---

22 Autor/Überlieferung (nach Müller/ Weiss 1994, S.570ff): Wer sich hinter dem Name "Mönch von Salzburg" verbirgt, ist bis heute umstritten. Er ist sicherlich der bedeutendste deutschsprachige Liederdichter und Komponist des 14. Jahrhunderts, hinsichtlich seiner geistlichen Lieder nach Ausweis der Überlieferungsbreite sogar der erfolgreichste des gesamten Mittelalters. Die unter seinem Namen überlieferten Lieder wurden mit ziemlicher Sicherheit von einem einzigen Autor verfaßt (Spechtler, Edition 1972); dieser war offenbar Hofdichter bei Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (Regierungszeit: 1365-1396), nach einer Vermutung von Michael Korth (Auswahledition 1980) sogar mit diesem identisch. Seine 49 geistlichen Lieder sind in über hundert, die 57 weltlichen Lieder dagegen nur in wenigen Handschriften überliefert; am wichtigsten davon ist die "Mondsee-Wiener Liederhandschrift" (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. Vind. 2856; Faksimile: Graz 1968, mit einem Kommentar von Hedwig Heger). Zu den meisten Liedern sind auch die Melodien überliefert; darunter befinden sich die ersten Beispiele für Polyphonie, die aus dem deutschsprachigen Raum überliefert sind. Text und Übersetzung des Tagelieds aus: Franz V.Spechtler/ Michael Korth u.a. (Hrsg.): Der Mönch von Salzburg. München 1980. - Eine vollständige Übersetzung der Texte des Mönchs ist: Der Mönch von Salzburg, Sämtliche Lieder. Aus dem Mittelhochdeutschen ins Neuhochdeutsche übertragen von Franz Viktor Spechtler. Klagenfurt/ Celovec 2004.

23 Autor/Werk/Überlieferung (nach: Müller/ Weiss 1994, S.577ff.): Oswald von Wolkenstein (ca. 1377-1445), Angehöriger einer Südtiroler Landadelsfamilie, gilt neben bzw. nach Walther von der Vogelweide als der herausragende Lieder-Autor des deutschen Mittelalters. Er ist in mehrfacher Weise ein Autor der Superlative: höchste Qualität von Dichtung und Musik, darunter zahlreiche mehrstimmige Kompositionen, viele davon Bearbeitungen aus dem Französischen und Italienischen; einzigartige Vielfalt von Themen und Formen, darunter bis heute eindrucksvolle autobiographische Lieder; reiche Bezeugung durch über eintausend Urkunden; erstes Dichterporträt der deutschsprachigen Literatur; fast authentische Überlieferung der Texte und Melodien, vor allem in den beiden in seinem Auftrag geschriebenen Liedersammlungen, mit 124 Liedern (einschließlich aller Melodien) und zwei Reimpaar-Reden (Österreichische Nationalbibliothek Wien Cod.Vind. 2777/ Universitätsbibliothek Innsbruck, ohne Sign.).

"Mit großer sprachlicher, rhythmischer und klanglicher Begabung ausgestattet hat er in einer Mischung aus Kompensationsbedürfnis, Rechtfertigungsdrang, Exhibitionismus und - Angst sich uns seine Umgebung dargestellt, pessimistisch und illusionslos zugleich. Er stammte zwar aus einer angesehenen Landadelsfamilie, er besaß wenigstens die unbedingt notwendigen wirtschaftlichen Voraussetzungen zur Entfaltung seiner Persönlichkeit und seiner großen Begabung, getrieben aber wurde er vom sozialen Erfolgs-Ehrgeiz des Zweitgeborenen, vom Anerkennungsdrang des körperlich Benachteiligten. Er zeigt in seinen Liedern ein zwischen Sinnlichkeit und Schuldgefühlen schwankendes, gleichzeitig sensibles und gewalttägliches Ich, das sich im stetigen aufreibenden Kampf mit einem mächtigen Über-Ich und einem ebenso mächtigen Es befindet. Seine Lieder erweisen deutlich, daß ihr Autor einen Drang zur vollständigen künstlerischen Erprobung aller sich bietenden thematischen und formalen Möglichkeiten hatte, dem er ohne Rücksichten auf die Wünsche und Empfindlichkeiten eines zahlenden Publikums nachgeben konnte, gesteuert und gehemmt nicht vom Zwang des täglichen Broterwerbs eines Berufskünstlers, sondern allein zum Zweck der möglichst wirkungsvollen, Erfolg und Anerkennung verschaffenden Selbstdarstellung. Dies alles hat er in Wort und Musik umgesetzt, seinen Zuhörern und späteren Lesern dabei den Eindruck vermittelnd, als würde er in ganz ungewöhnlichem Umfang aus seinem eigenen Leben und von seinen eigenen Problemen erzählen, und damit zu einer Identifizierung einladend. Und zur Art und Weise seiner besonderen künstlerischen Produktivität kommt die Tatsache, daß wir aus den vielen Urkunden tatsächlich mehr von ihm und über ihn wissen als über jeden anderen Dichter und Komponisten des deutschsprachigen Mittelalters, daß seine Lebensgeschichte zwar nicht außergewöhnlich, aber doch bunt und abenteuerreich genug ist" (Ulrich Müller, in: Oswald von Wolkenstein. Wege der Forschung 526, Darmstadt 1980, S.480f.).

Immer drei Personen treten auf (wie in fast jedem Tagelied)<sup>24</sup>: Die Dame, die den Mann/ Ritter heimlich in ihrer Kemenate empfangen hat, sowie ein warnender Wächter. In den drei Strophen des Lied des Mönchs von Salzburg ist die Oberstimme abwechselnd für die Dame (=Sy) und den Ritter (=Er) notiert und entsprechend mit Farbe gekennzeichnet, in der Unterstimme dazu ist jeweils derselbe Text des Wächters zu singen – es handelt sich also sozusagen um ein zweistimmiges Terzett.

Das Tagelied Oswalds von Wolkenstein ist gleichfalls ein zweistimmiges Lied (Dame = Discantus/ Oberstimme, Ritter= Ténor/ Unterstimme); die Strophen 1-3a und 1-3b sind jeweils parallel zu singen. Der Wächter erscheint auch instrumental in den Hornquinten; sein Warnruf kann entweder von der Dame zitiert oder von einem zweiten Sänger vorgetragen werden; hier entscheidet also erst der Vortrag, ob man ein Duett oder ein Terzett hört.

In den vorgeführten Aufnahmen wird sinnvollerweise die Vortragsart variiert: Zuerst Gesangsstimme(n) mit der zweiten Stimme in den Instrumenten (damit man den Text verstehen kann), dann echtes polyphones Ensemble bzw. Duett.

### *Mönch von Salzburg:*

*Das haist dy trumpet und ist auch gut zu blasen  
das swarcz ist er das rot ist sy*

*Er            Hör libste frau mich deinen knecht  
Sy            was bedeutt des nachts das lang geprech  
Er            nicht anders frau denn eytel gut*

---

Text und Übersetzung des Tagelieds aus Müller/ Weiss 1994. – Eine Übersetzung aller Wolkenstein-Texte durch Franz Viktor Spechtler wird demnächst im Wieser-Verlag Klagenfurt/ Celovec erscheinen. – Die Innsbrucker Handschrift B, mit dem Portait des Autors, ist im Internet zugaenglich:

[http://www2.uibk.ac.at/ub/dea/projekte/oswald\\_v.wolkenstein.pdf?style=textonly](http://www2.uibk.ac.at/ub/dea/projekte/oswald_v.wolkenstein.pdf?style=textonly)

<sup>24</sup> Zu Tagelied-Texten siehe vor allem die Sammlung von Renate Hausner (Hrsg.): "Owe do tagte ez". Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Göppingen 1987

Sy      *sag an was dir sey zu mut*  
 Er      *o wy we mir meiden tut*  
 Sy      *wahin sent sich dein begir*  
 Er      *herczenlibste frau zu dir*  
 Sy      *kum an sorgen zu mir morgen*  
 Er      *frau ich enmag*  
 Sy      *was gewirt dir pey dem tag*  
 Er      *pöser falscher klaffer sag*  
 Sy      *dy besorg pey nacht vil mer*  
 Er      *ich bin haimlich kumen her*  
 Sy      *sag an schallen dein gevallen*  
 Er      *ich han von dir lib und laid*  
 Sy      *hast du das an underschaid*  
 Er      *laid tut we lib frewet mich*  
 Sy      *darnach wiss zu halden dich*  
 Er      *o wy geren ich das tät*  
 Sy      *pis vor allen dingen stät.*

Das hier heißt "Die Trompete" und ist auch gut zu blasen. Schwarz ist Er, rot ist Sie.

Er      So hör mich, Liebste, deinen Knecht.  
 Sie      Was soll nachts dieser Lärm bedeuten?  
 Er      Nur Gutes, Liebe, ganz gewiß.  
 Sie      Nun ja. Was willst du denn?  
 Er      Die Sehnsucht tut so weh.  
 Sie      Und wohin sehnt es dich so sehr?  
 Er      Herzliebste Frau, zu dir.  
 Sie      So? Dann komm morgen wieder.  
 Er      Das kann ich nicht.  
 Sie      Was hindert dich bei Tag?  
 Er      Gerede böser Zungen.  
 Sie      Nachts sind sie weit gefährlicher.  
 Er      Ich bin doch heimlich da.  
 Sie      Sei leise. Sag mir, was du willst.  
 Er      Von dir bekam ich Lieb und Leid.  
 Sie      Ist da kein Unterschied?  
 Er      Das Leid tut weh, die Liebe freut.  
 Sie      Nun, dann richte es dir ein.  
 Er      Gerne tät ich das.  
 Sie      Sei vor allen Dingen treu.

Er      *In stätkhait so pin ich dein*  
 Sy      *liber möcht auf erd mir nichts gesein*  
 Er      *doch ist mir trost gar chlain beschert*  
 Sy      *etlich sach mir das erwert*  
 Er      *warumb pist du mir so hert*  
 Sy      *du rümst dich von mir zu vil*  
 Er      *nain ich herczen traut gespil*  
 Sy      *ich mus warnen auf erarnen*  
 Er      *wy wa und wenn*  
 Sy      *wenst du das ich dir sy nenn*  
 Er      *ydoch ich dy schelk erkenn*  
 Sy      *so vermeid dy falschen wicht*  
 Er      *lug mag ich verpitzen nicht*

Sy      *pös gesellen freud hinvellen*  
 Er      *an all schuld ich kumer leid*  
 Sy      *das gelük wil haben neid*  
 Er      *so wil ich es wegen ring*  
 Sy      *mich nert auch der selb geding*  
 Er      *des pin ich in herczen fro*  
 Sy      *pist du stet ich pin also*

Er      Ich gehöre dir doch ganz.  
 Sie      Nichts ist lieber mir.  
 Er      Und doch machst du mir wenig Mut.  
 Sie      Zu viele Dinge hindern mich.  
 Er      Warum bist du so hart zu mir.  
 Sie      Du redest über mich zu viel.  
 Er      Bestimmt, mein Herz, das tu ich nicht.  
 Sie      Ich muß dich ernsthaft warnen.  
 Er      Wie, wo und wann?  
 Sie      Du meinst, ich nenn sie dir?  
 Er      Ich kenn die Schurken schon.  
 Sie      Dann laß dich nicht mit ihnen ein.  
 Er      Was kann ich gegen Lügen tun?  
 Sie      Ein schlechter Freund zerstört das Glück  
 Er      Ich leide Kummer ohne Schuld.  
 Sie      Zu jedem Glück gehört auch Neid.  
 Er      Dann nehm ichs leicht.  
 Sie      Das tröstet mich.  
 Er      Darüber bin ich froh.  
 Sie      Wenn du mir treu bist, bin ichs auch.

Er      *Man wolt uns zwar verwerren gar*  
 Sy      *des hab ich kundlich genommen war*  
 Er      *gelaub yn nymer me so gancz*  
 Sy      *erst merk ich den alefancz*  
 Er      *frau sy suchent pubenschancz*  
 Sy      *yn ist y mit laster wol*  
 Er      *sy sint aller schanden vol*  
 Sy      *pfuch der iungen falschen zungen*  
 Er      *vaig ist yr leib*  
 Sy      *ungelük yr säld vertreib*  
 Er      *amen herczenlibstes weib*  
 Sy      *menklich schrey das man sy pann*  
 Er      *smäch sy ächt sy in der schrann*  
 Sy      *man sol zaigen auf dy vaigen*  
 Er      *sturmen glokken platz rumor*  
 Sy      *mit yn aus für alle tor*  
 Er      *das sy nyman yrren mer*  
 Sy      *traut gesell von hynne ker*  
 Er      *wünsch mir gut nacht frau gemait*  
 Sy      *ich wünsch dir all sälkait*

Er      Man wollt uns auseinanderbringen.  
 Sie      Das hab ich wohl gemerkt.

Er Schenk ihnen kein Vertrauen mehr.  
 Sie Jetzt merk ich die Gemeinheit.  
 Er Sie spielen uns übel mit.  
 Sie Ihr Spaß ist Unheil stiften.  
 Er Sie stecken voller Bosheit.  
 Sie Verfluchte Lästermäuler.  
 Er Gemeine Kreaturen.  
 Sie Sie sollen keinen guten Tag mehr haben.  
 Er So sei es Liebste. Amen.  
 Sie Verdammnen soll man sie, verjagen,  
 Er sie schmähen, vor den Richter zerren,  
 Sie mit Fingern auf sie zeigen,  
 Er in Sturmgeläute und Geschrei  
 Sie sie vor die Tore treiben,  
 Er damit sie niemanden mehr schaden.  
 Sie Jetzt geh, mein Lieber.  
 Er Wünsch mir gut Nacht, du Liebe.  
 Sie Ich wünsch dir Glück und Segen.

*das ist der wachter darzu*

*Ich wil euch warnen zwar ane var als ich sol  
 wann ich gan euch paiden gutes wol  
 mensch an sorg der hat nicht eer  
 yr sült euch besorgen ser  
 sälkait hat klaffer mer  
 denn unsäld wy man es kchert  
 wa das lib des liben gert  
 das hüt sich vor in  
 wenn ir pöser falscher sin  
 heket als dy slang  
 merket wy ain giftig klaffer prang  
 so im falsch  
 er singt esel sank  
 wy das doch sein er ist krank  
 sein gedank hat doch hohen swank  
 das er wolt das mänlich wer  
 pös und aller tugent ler  
 als er ist  
 des freut sich sein falscher list*

Das ist der Wächter dazu.

Ich muß euch ehrlich warnen, das ist meine Pflicht, weil ich euch beiden Gutes will. Wer sorglos lebt, kommt leicht um seinen guten Ruf, deshalb nehmt euch in acht. Über ein Glück wird mehr geschwätz als über Unglück, das ist leider so. Wenn sich ein Lieb zu seinem Liebsten sehnt, so muß man wachsam sein; Bosheit und Hinterlist trifft wie ein Schlangenbiß. Seid auf der Hut. Das Giftmaul brüstet sich, wenn ihm sein Streich gelingt: es klingt wie Eselssang. Sein Ruf ist zwar schon ruiniert, doch seine losen Reden verfehlten die Wirkung nicht. Er hofft, daß dadurch jeder genauso falsch und böse wird wie er: das freut sein falsches Herz.

*Oswald von Wolkenstein:*

*Ténor:*

1a *Los, frau, und hör des hornes schal  
perg und tal überal ane qual . auch hör ich die nachtigal.  
des liechten morgen röte sich vor der pläw her dringt. plas schon,  
wachter, ich spür dein zoren michel gross.*

*I*

2a *Mich rüert ain wind von orient,  
entrent plent das firmament, und der uns die freud hie went.  
zart minnikliche dieren, das horen pollret grimmiklich.  
ich hör dich wol, du trüebst diefrauen mein.*

3a *Los! los, los, los!  
senliche klag, mordlicher tag,  
wie lang sol unser not mit dir bestan?  
hab urlaub, höchster schatz, kurzlich herwider ruck.*

*Discantus:*

*1b [Hornquinten]*

*San, herzlieb, nu was bedeutet uns so gar schricklicher hal  
mit seinem don?  
aahú, aahú,  
wolauff, die nacken ploss!*

*2b [Hornquinten]*

*Ainiger man, sol uns der gast erstören hie so ach ellent?  
wem lastu mich?  
aahú, aahú, her gat des tages schein.*

3b *Pald ab dem weg, die geren läg!  
hör, hör, hör, gesell klüeglichen geschell!  
stand up, risch up, snell up! die voglin klingen in dem hard,  
amsell droschel, der vink und ain zeiselein, das nennet sich gugguck.*

1a *[Er.-] Horch, Frau, und höre den Ton des Horns unbekümmert überall durch Berg und Tal! Auch höre die Nachtigall. Die Röte des hellen Morgens dringt vor der Bläue heran. Blas nur, Wächter, ich merke dein großes Ungestüm.*

2a *Mich berührt ein Wind aus dem Orient, der entfernt und überblendet den Sternenhimmel und zerstört uns hier die Freude. Zart liebliches Mädchen, das Horn dröhnt grimmig. ich hör dich wohl, du betrübst meine Geliebte.*

3a *Horch! Horch, horch, horch! Traurige Klage, tödlicher Tag, wie lang wirst du und wird mit dir unser Schmerz dauern? Leb wohl, höchstes Gut, komm bald wieder hierher zurück!*

*1b [Hornquinten]*

*[Sie] Liebster, sag mir, was bedeutet für uns dieser erschreckende Schall und das Tönen?*

[Wächter] Aahü, aahü, auf, steckt die Hälse heraus!

2b [Hornquinten]

[Sie] Mein einziger Mann, soll uns dieser Fremdling hier so unselig stören?  
Wem überläßt du mich?

[Wächter] Aahü, aahü, der Glanz des Tages naht.

3b [Sie] Schnell hinweg, wenn du auch gerne liegen bliebest! Hör, hör, hör, Gesell, köstliches Klingen!  
Steh auf, rasch auf, schnell auf! Die Vöglein singen im Wald, Amsel, Drossel, der Fink und ein Zeisig,  
der nennt sich Kuckuck.

### 13. Biographie/ Rollenlyrik

Eine schwierige Frage habe ich mir bis zum Schluß aufgespart, die die Forschung intensiv beschäftigte und dies nach wie vor tut: Bei Liedern, in denen ein männliches lyrisches Ich spricht, also bei den raisonnerenden Liedern der "genres subjectifs" - wie steht dieses lyrische Ich zum historischen Ich des Autors? Unter dem Eindruck der Lyrik der Neuzeit hat man im 19. Jhd. solche ma. Liebeslieder als Selbstaussagen des jeweiligen Autors verstanden, in der 2. Hälfte des 20. Jhs. dann radikal anders, nämlich als Rollengedichte, bei denen keinesfalls ein wie auch immer gearteter Zusammenhang zwischen Autor und Ich des Liedes angenommen werden dürfe.

Die Geschichte der Lyrik zeigt aber, daß offenbar zu allen Zeiten beides möglich war und sich vielfältig vermischt: Die emotionalen Liebesgedichte etwa von Sappho und Catull wirken wie Ich-Aussagen; wenn aber Catull die Klage der verlassenen Ariadne zum Thema macht und diese sprechen läßt, dann handelt es sich natürlich um ein Rollengedicht. Unvoreingenommene Leserinnen und Leser (und auch Hörer/innen) aller Zeiten neigen dazu, Ich-Aussagen in einem Liebesgedicht auf den Autor bzw. die Autorin zu beziehen, etwa wie in den Erlebnis-Gedichten des jungen Goethe. Aber auch bei Goethe finden sich Stilisierungen, die eine bloße Gleichsetzung mit dem Erlebten nicht erlauben - noch stärker ist dies etwa in den "Römischen Elegien" Goethes oder seinem "West-östlichen Diwan". Man meint beide Male, den

biographischen Hintergrund zu kennen, aber beide Male ist das zugrundeliegende Erlebnis deutlich poetisch gebrochen und stilisiert.

Ich plädiere dafür, auch ma. Liebeslyrik in solcher Weise aufzufassen. Die Tatsache der erwähnten *vidas* und *razos* zeigt nämlich, daß auch das damalige Publikum offensichtlich zu einem solchen Verständnis neigte, und Autoren wie Ulrich von Liechtenstein oder Dante (in seiner "Vita Nuova") suggerieren einen Zusammenhang zwischen Erlebnis und Dichtung, wie stark stilisiert die Gedichte in Wirklichkeit auch sein mögen. Auch hier sollte man sich an die eingangs erwähnte Formulierung von Wolfgang Mohr halten, nämlich ma. Liebeslyrik als durchaus 'normale' Lyrik wie zu anderen Zeiten aufzufassen (siehe dazu auch meinen Beitrag von 2002).

#### 14. Formen der Liebe in der mittelalterlichen Lyrik:

In den Liebes-Liedern des Mittelalters werden - wie erwähnt - unterschiedliche Formen, Konzeptionen von Liebe thematisiert, erfüllte wie unerfüllte Liebe, Liebesfreude und Liebesleid. Unbestreitbar ist aber, dass trotz der erwähnten derben, sinnlichen contre-textes die Lieder vom Unglück der Liebe, vom Leid und Schmerz der Liebe, von der Passion im doppelten Sinne dominieren. Wie erklärt sich dies?

Denn dem individuellen Privatleben des damaligen Publikums hat dies wohl nicht in allem entsprochen, eher seinen Wünschen und auch Ängsten - wie übrigens zu vielen anderen Zeiten, bis hin zum modernen Schlager. Fast alle, die sich mit ma. Liebeslyrik beschäftigen, haben eine eigene Auffassung darüber, wie *fin amors* und Hohe Minne zu erklären wären, etwa: Darstellung der erzieherischen Kraft der Liebe, oder soziologische Bedeutungen (Dienst und Lohn spielten im damaligen Feudalsystem ja eine zentrale Rolle), oder Verschlüsselung politischer Probleme - oder vielleicht doch nur die zeitlose Freude am Verbotenen und Unterhaltung?

Ich habe vor einigen Jahren eine zugegebenermaßen sehr zugespitzte These formuliert, nämlich: Die ma. Hohe Minne könne als eine Art von ekklesiogener Kollektiv-Neurose verstanden werden, nämlich als ein komplizierter Kompromiss zwischen den Bedürfnissen des Es, also der Triebwelt einerseits, und andererseits den Vorschriften des Über-Ich, also der Kirche (= ecclesia) und Gesellschaft - man habe das Verbotene öffentlich angesprochen, dann aber doch als unerreichbar dargestellt, d.h. man habe Sexualität und Erotik sublimiert. Die Richtigkeit solcher Überlegungen ist nicht zu beweisen, allerdings auch schwer zu widerlegen; es erfolgten zum Teil heftige Reaktionen, nur zu erklären durch die Brisanz, die psychologische Erklärungsversuche fast immer hervorrufen (siehe dazu meinen Beitrag von 1986).

Hinzuweisen ist noch darauf, daß - im Durchschnitt gesehen - die Liebeslyrik nicht nur bei den einzelnen Autoren, sondern auch zwischen den verschiedenen Regionen Unterschiede aufweist. Die Liebeslyrik der Romanen ist formal und inhaltlich vielgestaltiger, und man hat auch immer wieder den Eindruck: realitätsnäher. Ein vergleichbares Lied wie das folgende Kreuzlied des Trouvère Guiot de Dijon, das wohl zum Dritten Kreuzzug entstanden ist, findet sich im Deutschen nicht. Es thematisiert die seelischen, körperlichen und sozialen Qualen einer Dame, deren Mann oder Amie sich auf Kreuzzug befindet (Beispiel 12):<sup>25</sup>:

1 *Chanterai por mon corage  
Que je vueill reconforter,  
Car avec mon grant damage  
Ne quier morir n'afoler,  
Quant de la terre sauvage  
Ne voi nului retourner  
Ou cil est qui m'assoage  
Le cuer, quant j'en oi parler.  
Dex, quant crieront Outree,  
Sire, aidiés au pelerin  
Por cui sui espoentee,  
Car felon sunt Sarrazin.*

---

25 Text (nach Joseph Bédier: *Les chansons de croisade*. Paris 1909, S.109ff) und Übersetzung aus: Kreuzzugsdichtung. Hrsg. von Ulrich Müller. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage Tübingen 1979 u.ö., Nr.22.

2 *Soferrai en tel estage  
Tant quel voie rapasser  
Il est en pelerinage,  
Dont Dex le lait retorner!  
Et maugré tot mon lignage  
Ne quier ochoison trover  
D'autre face mariage;  
Folz est qui j'en oi parler!*  
*Dex, quant crieront Outree .....*

3....*De ce sui au cuer dolente  
Que cil n'est en Biauosis  
Qui si sovent me tormente:  
Or n'en ai ne gieu ne ris.  
S'il est biaus, et je sui gente.  
Sire Dex, por quel feis?  
Quant l'uns a l'autre atalente>  
Por coi nos as departis?*  
*Dex, quant crieront Outree .....*

4 *De ce sul en bone atente  
Que je son homage pris,  
Et quant la douce ore vente  
Qui vient de cel douz pais  
Ou cil est qui m'atalente,  
Volentiers i tor mon vis:  
Adont m'est vis que jel sente  
Par desoz mon mantel gris.*  
*Dex, quant crieront Outree .....*

5 *De ce sui mount deceüe  
Que ne fui au convoier;  
Sa chernise qu'ot vestue  
M'envoia por embracier:  
La nuit, quant s'amor m'argue,  
La met delez moi couchier  
Mout estroit a ma char nue  
Por mes malz assoagier.*  
*Dex, quant crieront Outree,  
Sire, aidés au pelerin  
Por cui sui espoentee,  
Car felon sunt Sarrazin.*

1 Ich werde singen, um mein Herz zu stärken, weil in meinem Unglück ich weder sterben noch den Verstand verlieren will: Denn aus dem wilden Land sah ich noch keinen zurückkehren, dort, wo der ist, der mein unglückliches Herz besänftigt, wenn ich nur von ihm sprechen höre. - Gott, wenn sie Vorwärts! rufen, Herr, hilf dann dem Pilger, um den ich zittere, denn grausam sind die Sarazenen.

2 Ich werde so leiden, bis ich ihn zurückkehren sehe; er ist auf Pilgerfahrt, von der ihn Gott wieder zurückkehren lasse! Denn trotz des Willens meiner ganzen Familie will ich keine Gelegenheit suchen, um eine andere, falsche Heirat einzugehen, Dumm ist, wen ich davon reden höre. - Gott, wenn sie Vorwärts! rufen .....

3 Um den bin ich von Herzen traurig, der nicht hier in Beauvaisis ist und mich daher so oft peinigt: Ich habe keine Freude und kein Lachen mehr. Er ist jung und ich bin fröhlich-. Herr und Gott, warum hast Du das getan? Da einer den anderen so ersehnt, warum hast Du uns getrennt? - Gott, wenn sie Vorwärts! rufen .....

4 Doch das gibt mir Zuversicht, daß ich seine Huldigung empfangen habe. Wenn der sanfte Wind weht, der aus diesem süßen Land kommt, wo er, den ich ersehne, ist, wende ich gerne mein Gesicht in seine Richtung: Dann glaube ich ihn unter meinem grauen Mantel zu fühlen. - Gott, wenn sie Vorwärts! rufen .....

5 Doch das bereitet mir Schmerz und Enttäuschung, daß ich ihn zur Abreise nicht begleitete- Er schickte mir das Hemd, das er getragen hat, damit ich es umarmen kann. Nachts, wenn die Liebe zu ihm mich bedrängt, lege ich es in meinem Bett ganz eng an meinen nackten Leib, um so meinen Schmerz zu lindern. - Gott, wenn sie ,Vorwärts! rufen .....

Gemeinsam ist aber allen Liedern, daß sie - von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen - nicht die eheliche Liebe thematisieren. Liebesgeschichten, die auf eine Ehe zielen, finden sich dagegen zahlreich in der Epik des Mittelalters, wenn dort das Thema der unglücklichen, zumindest von zeitweiser Entzagung geprägten Liebe jedoch auch vorkommt - am eindrucksvollsten in den Geschichten über die Königinnen Isolde und Guinevra und ihrer verbotenen und schließlich Tod und Verderben bringenden Liebe zu Tristan und Lancelot.

Damit aber nicht der Eindruck entsteht, mittelalterliche Musik tendiere dominant zum klagenden, elegischen Ton, als letztes Beispiel aus dem Mittelalter in kleiner Ausschnitt aus dem einem Tanz, der etwa zur gleichen Zeit in Nordfrankreich entstand wie das Kreuzlied von Guiot (gespielt vom Salzburger Ensemble für Alte Musik "Dulamans Fröidenton": Beispiel 13).

## 15. Ma. Liebeslyrik heute?

Im Rahmen der Wiederentdeckung der mittelalterlichen Dichtung im Europa seit dem späteren 18. Jhd. (um es einmal ganz grob verallgemeinernd zu formulieren) wurde auch die damalige Liebeslyrik wieder bekannt. Sie hat spätere Dichter und Dichterinnen immer wieder angeregt, nicht so sehr zur Nachahmung (was es auch gibt), sondern eher zur Auseinandersetzung damit. So haben sich moderne Liedermacher/innen etwa auf Walther von der Vogelweide oder Villon und überhaupt auf ihre ma. Vorgänger/innen berufen. Die Forschung zur Mittelalter-Rezeption hat sich damit eindringlich beschäftigt.

Zu beachten ist auch, daß das Thema der Hohen, also unerfüllten Liebe zeitlos ist - der erste neuzeitliche Roman-Bestseller der deutschen Literatur handelt von einem jungen Mann, der sich in Liebe zu einer für ihn unerreichbaren, sich ihm verweigernden Frau verzehrt und schließlich sich selbste den Tod gibt - ich meine "Die Leiden des jungen Werther", jenen Roman des jungen Goethe, der sogar einen Machtpolitiker wie Napoleon I. tief beeindruckt hatte.

Zum Schluß ein ironisch klingender, aber im Kern sehr richtiger Beitrag zu unserem Thema, nämlich ein kleines Lied des Salzburger Liedermachers, Kabarettisten und Theaterautors Peter Blaikner (übrigens der seit Jahren bei weitem erfolgreichste Theaterautor Salzburgs) - seine "Elfte Liebesode" macht viel von dem, was ich hier vorgetragen habe, in elegant-tiefsinniger Weise anschaulich (Beispiel 14):

*Bist mit deinem zarten Alter  
Eine Augenweide  
Konnst aus einem Lied von  
von der Vogelweide  
Deine Haut ist wie aus Seide  
Wie dein Büstenhalter  
Deine Augen blicken beide  
Aus dem Mittelalter*  
  
*Deine Beine. deine Hände  
Sind wie Buschwindröschen  
Deine still verborgnen Lenden  
ein Dornrösenschlößchen  
Denk ich nur an deine Höschen  
Seidne, transparente  
Möcht ich sanft in deinem Schößchen*

*Schlafen ohne Ende*

*Leider, unglücklichweise  
Bist du schon vergeben  
An so einen Kerl, dem bleibst du  
Treu fürs ganze Leben  
So besing ich dich in Oden  
Dies ist schon die elfte  
Das entspannt zwar meine obre  
doch nicht untre Hälfe.*

Literatur:

*Drei eigene Texte zu diesem Thema sind (jeweils für diese Vorlesung in Kürze über Links im WWW zugänglich):*

- Die Ideologie der Hohen Minne: Eine ekklesiogene Kollektivneurose? Überlegungen und Thesen zum Minnesang, in: Ulrich Müller (Hrsg.): 'Minne ist ein swaerez spil'. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Göppingen 1986 (=GAG 440), S.283-315;
- Minnesang - eine mittelalterliche Form der Erlebnislyrik. Essai zur Interpretation mittelalterlicher Liebeslyrik, in: Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 2002, S.597-617;
- Ulrich von Liechtenstein und seine Männerphantasien: Mittelalterliche Literatur und moderne Psychologie. In: Franz Viktor Spechtler/ Barbara Maier (Hrsg.): Ich - Ulrich von Liechtenstein. Literatur und Politik im Mittelalter. Akten der Akademie Friesach "Stadt und Kultur im Mittelalter", Friesach (Kärnten), 2.-6.September 1996, S.297-317.

*Siehe auch:*

- Klassische Lyrik des deutschen Hochmittelalters - Entfaltung von Minnesang und politischer Lyrik zu weltliterarischem Rang. In: Rolf Bräuer (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur Bd. II: Mitte des 12. bis Mitte des 13.Jahrhunderts. Berlin 1990 [1991 ausgeliefert], S.503-610; der Band erschien auch unter dem Titel: Der Helden minne, triuwe und êre. Literaturgeschichte der mittelhochdeutschen Blütezeit. Berlin 1990
- Das Mittelalter. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., erweiterte Auflage, Würzburg 2001

*Texte zur mittelalterlichen Lyrik finden sich in den folgenden zweisprachigen Bänden von Reclams Universal-Bibliothek:*

Lateinische Lyrik des Mittelalters. hrsg. von Paul Klopsch. Stuttgart 1985 (= RUB 8808)

Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder der Troubadors. Hrsg. von Dietram Rieger. Stuttgart 1980 (= RUB 7620)

Mittelalterliche Lyrik Frankreichs II: Lieder der Trouvères. Hrsg. von Dietmar Rieger. Stuttgart 1983 (= RUB 7943)

Deutsche Gedichte des Mittelalters. Hrsg. von Ulrich Müller in Zusammenarbeit mit Gerlinde Weiss. Stuttgart 1993 (=RUB 8849)

*Dazu gehören die beiden Bände mit Interpretationen:*

Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen Hrsg. von Heinz Bergner. Band I: Die mittellateinische Lyrik (Paul Klopsch), Die altprovenzalische Lyrik (Dietmar Rieger), Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs (Friedrich Wolfzettel). - Band II: Die mittelhochdeutsche Lyrik (Ulrich Müller), Die mittelenglische Lyrik (Heinz Bergner). Stuttgart 1983 (= RUB 7896/ 7897).

*Siehe ferner den sehr guten Überblick:*

Schweikle, Günther: Minnesang. 2. Auflage, Stuttgart/ Weimar 1995 (= Sammlung Metzler 244)

*Literatur zu den einzelnen Autoren und Texten ist (gelegentlich) jeweils dort angeführt; im übrigen wird auf die üblichen bibliographischen Hilfsmittel (gedruckt oder jetzt auch elektronisch) verwiesen.*

*Ein sehr zuverlässiges und informatives Lexikon zu den romanischen Literaturen des Mittelalters insgesamt ist:*

Le Moyen Age, ouvrage préparé par Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage. Edition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink. Paris: Fayard [1. Auflage 1964]

*Der Klassiker zur Troubador-Lyrik ist:*

Jeanroy, Alfred: La poésie lyrique des Troubadours. Toulouse/ Paris 1934, Nachdruck Genf 1973

*Sehr zu empfehlen zur mittelhochdeutschen Liebeslyrik sind die folgenden Aufsatzsammlungen:*

Mohr, Wolfgang: Gesammelte Aufsätze, Band II: Lyrik. Göppingen 1983 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 300)

Tervooren, Helmut (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen: Mittelalter. Stuttgart 1993 (= RUB 8864)

Schweikle, Günther: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart/ Weimar 1994

Einspielungen (LPs, CDs):

*Es gab und gibt viele Einspielungen von Liedern der Troubadors/ Trouvères/ Minnesänger auf LP und CD, die allerdings - wie zu erwarten - von unterschiedlicher Qualität sind.*

*Einige Einspielungen in Auswahl (die genauen Daten sind unter den Namen der Musiker/innen im Internet zu erfahren):*

Musik:

Bärengäßlin: LPs: Oswald von Wolkenstein 1978/ Mönch von Salzburg/ Walther von der Vogelweide 1980 (derzeit alle vergriffen)  
Peter Blaikner, Chansons 2000  
La Compagnie medievale, Herve Berteaux: Jaufre Rudel 1994  
Dulamans Vröudenton – Salzburger Ensemble für Alte Musik, Thomas Schallaböck u.a.: Unterhaltsame Alte Musik aus 8 Jahrhunderten 1988/ Sinnliches Mittelalter 1990/ Minnesänger in Österreich 1997  
Early Music Consort of London, David Munrow: Music of the Crusades 1971/ 1991  
Ensemble Alta Musica, Rainer Böhm: Oswald von Wolkenstein 2002/ Ciconia, Dufay, Wolkenstein 2000/2003  
Ensemble für frühe Musik Augsburg: Oswald von Wolkenstein 1988  
Elisabeth Kummer-Guy/ Eberhard Kummer u.a. (Leitung: Cesar Bresgen), LP ca. 1982 (vergriffen)  
Eberhard Kummer: Es fügt sich: Lieder des Oswald von Wolkenstein 1998/ Das Nibelungenlied, Walther von der Vogelweide, Kürenberger 1999/ Laurin. Epos und Schwank im mittelalterlichen Tirol 2004  
Kurt Equiluz, Geschwister Engel u.a. (Leitung: Othmar Costa), LP 1974 (vergriffen)  
Hofhaimer Consort, Michael Seywald: Musik aus Mittelalter und Renaissance 1992/ Mönch von Salzburg 1996  
Minnesang, 2 CDs 2001 und 2004 (Auswahl und Einführung: Volker Mertens)  
Studio der Frühen Musik, Thomas Binkley: Troubadours, Trouvères, Minstrels, CDs, o.J.  
Unicorn, Michael Posch: Minnesang aus Südtirol (2006; in Vorbereitung)

Gesprochene Texte:

"Waz ist minne?" Middle High German Love Poetry (Margarete Springeth, Ruth Weichselbaumer/ Ulrich Müller). The Chaucer Studio, Provo UT/USA 2005) [zu bestellen über das IZMS]

**In der Vorlesung vorgeführte Einspielungen:**

- 1 Jaufre Rudel: La Compagnie medievale, Herve Berteaux: Jaufre Rudel 1994
- 2 Raimbaut de Vaqueiras: Studio der Frühen Musik, Thomas Binkley: Troubadours, Trouvères, Minstrels, 2 CDs
- 3 Friedrich von Hausen: Waz ist minne 2005
- 4 Kürenberger: Eberhard Kummer: Das Nibelungenlied, Walther von der Vogelweide, Kürenberger 1999
- 5 Albrecht von Johannsdorf: Waz ist minne 2005
- 6 Reimar der Alte: Waz ist minne 2005

- 7 Neidhart: *Waz ist minne* 2005
- 8 Walther von der Vogelweide: *Bärengäßlin, Walther von der Vogelweide*, LP 1980
- 9 Montage: Rimbaut/ Kürenberg/ Walther von der Vogelweide
- 10 Mönch von Salzburg: *Elisabeth Kummer-Guy/ Eberhard Kummer u.a. (Leitung: Cesar Bresgen)*, LP ca. 1982
- 11 Oswald von Wolkenstein: *Kurt Equiluz, Geschwister Engel u.a. (Leitung: Othmar Costa)*, LP 1974
- 12 Guiot de Dijon: *Early Music Consort of London, David Munrow: Music of the Crusades* 1971/ 1991
- 13 Nordfranzösischer Tanz: *Dulamans Vróudenton – Salzburger Ensemble für Alte Musik, Thomas Schallaböck u.a.: Sinnliches Mittelalter* 1990
- 14 Peter Blaikner: *Chansons* 2000