

DER DEUTSCHE MINNESANG IM 13. UND 14. JAHRHUNDERT: EIN AUSBLICK

Im Folgenden sollen die Tendenzen der Entwicklung des deutschen Minnesangs im 13. und 14. Jahrhundert in knapper Form skizziert und an Beispielen belegt werden, da eine eingehende Beschreibung dieser Tendenzen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Diese Skizze soll dem späteren Vergleich mit der altschechischen Liebeslieddichtung dienlich sein, welche danach befragt wird, ob überhaupt oder in welchem Maße sich diese Tendenzen auch in den altschechischen Liebesliedern widerspiegeln. Es sind eben diese deutsche Minnelieder, die den altschechischen Liebesliedern zeitlich am nächsten stehen: Von daher ist ihr Vergleich mit dem altschechischen „Erbe“ des Minnesangs sicher berechtigt.

An erster Stelle sprechen wir mit Hugo Kuhn über den ausgeprägten Formalismus:

a) Auf der Ebene der Formgebung: Reimkunst mit häufigen Innenreimen, komplizierte strophische und metrische Strukturen, „Variation“ im Formalbereich („schwäbische Minnesang-Schule“, Konrad von Würzburg) zur Geltung kommt. Wir verzeichnen zwei Stilhauptrichtungen:

- Im sog. leichten, eleganten Stil, v.a. geprägt durch Wiederholung von – Wörtern (direkt oder als *Figura etymologica*), – Wendungen, Sätzen bis zum Refrain (Gottfried von Neifen).
- Den Stil „schweren“ Schmucks, hinführend zum „geblühten Stil“ (Kuhn, 1967, S. 7ff.), vor allem geprägt durch Formen übertragener Rede (Genitiv – Metaphern und andere Arten von Metaphern, Bilder, Vergleiche, Allegorien, die möglichst fremdartig, überraschend, gelehrt bis rätselhaft sein sollen (Burkhard von Hohenfels, z.B. Element der Minnejagdallegorie in seinem Lied IX).¹¹⁴

114 Kuhn (1962), S.10f.

Natureingang wird in dieser Dichtung nahezu obligatorisch.

b) Formalismus auf der inhaltlichen Ebene: Die Idee der Minne wird durch immer kunstvollere Ausgestaltung zur Geltung gebracht. Das hohe Minnelied arbeitete von Anfang an mit einer begrenzten Zahl von Grundmotiven (Preis, Klage etc.), diese aber wurden, besonders bei den „Professionellen“ mit spezifischem Konzept, zielgerichtet angeordnet. Sie werden jetzt zu nahezu beliebig anzuordnenden „Bausteinen“. Schon bei de Boor, Literaturgeschichte, kann man lesen: „... auch die Inhalte sind zu Formeln geworden, zu Stichwörtern, die man sich in der höfischen Gesellschaft elegant zuwirft. ... Sie sind Zeichen, an denen sie sich erkennt und durch die sie sich im Leben sichert.“¹¹⁵ D.h. auch die **Funktion** des Minnesangs hat sich **verändert**: Er wendet sich von der großen Phase der „Professionellen“, bei denen der Minnesang „suchend, fragend, diskutierend an der Suche nach dem verbindlichen Menschenbild teilgenommen hatte“¹¹⁶ zu seinem zeremoniellen, rituellen Charakter zurück, mit starker Betonung seiner gesellschaftsunterhaltenden Funktion.

Eine Entwicklungsrichtung lässt sich doch bei allem Formalismus im Minnekonzept des späten Minnesang feststellen: Starke Betonung des **Freude-Motivs. Minne soll in erster Linie Freude bringen, auch wenn sie noch nicht erfüllt ist** (eines der Grundtypen bleibt nach wie vor die Minneklage). Es ist jedoch nicht die Freude, nach der Walther fragt, die sich auf dem Wert der Partnerin gründet. Auch das Grundmotiv des „Warum der Nichterhörnung“ tritt zurück, ebenso wie auch die „Ethisierung“ des Minneverhältnisses.

Zu einer Modererscheinung wird der „dörperliche“ Minnesang im Stil **Neidharts**. Statt einer gesellschaftskritischen Note tritt das unterhaltende Moment stark in den Vordergrund, das von feinsinniger Ironie bis zu sexueller Drastik (Neifen – Büttenaere-Lied Nr. XXXIX, Kuhn, 1962 S. 28f.) reicht.

Zu einer weiteren Modeerscheinung wird der **lehrhafte Minnesang**. Das normale hohe Minnelied führt Minne als Reflexion eines davon betroffenen männlichen Ich (ich minne, ich wirbe) vor. Bei den „Professionellen“ um 1200, besonders bei Walther, konnten wir aber beobachten, dass sie auch von einem Standpunkt außerhalb „über“ die Minne sprechen. Diese Darbietungsweise wird nun oft gewählt (Belehrung über die Minne, Konrad von Würzburg, Lied 12).¹¹⁷

115 de Boor – Newald, Literaturgeschichte (1991) 2, S. 333.

116 Hahn, Vorlesung Minnesang 1995, S. 108f.

117 Ausgabe Schröder (1967), S. 29.

Eine weitere Tendenz lässt sich als „Episierung“ bezeichnen. Das „genre subjectif“, besonders das hohe Minnelied, bleibt auch im 13. Jahrhundert zwar die dominierende Form, aber das „genre objektiv“ nimmt proportional zu. Es ist sicher verbunden mit dem Aufkommen modischer Situationen und Liedelemente wie dem Natureingang und den Liedtypen wie Tagelied oder Pastourelle, die es z. T. bereits in der Minnesang-Tradition gab. Hierzu kommen auch weitere Typen mit erzählendem Eingang (einige Lieder des Johannes Hadlaub).

Die letzte gemeinsame Tendenz in der deutschen Lieddichtung des 13. Jahrhunderts lässt sich als „Gegengesang“ bezeichnen, mit einem Sammelbegriff also für Lieder, die in sich Haltungen von gutmütigen Spott bis zur beißenden Kritik zur Minne, zum Minnesang, zu einzelnen Typen Liedern, Sängern, Werten beinhalten. Was bereits bei Walther (Walther– Reinmar-Fehde) und Neidhart anfangt, findet im 13. Jahrhundert Fortsetzung.

Die deutschen Autoren des 13. Jahrhunderts: Versuch einer Analyse ausgewählter Lieder

Bei den folgenden Analysen kann ich von beachtenswerter Vorarbeit ausgehen: Die Zusammenhänge unter den Autoren des geblühten Stils wurden von Hugo Kuhn in *Minnesangs Wende*¹¹⁸ aufgezeigt, ihre einzelnen Lieder von demselben Forscher im Kommentar zur *Krausschen Deutschen Liederdichtern* eingehend analysiert, wertvolle Schlüsse auf den Minnesang um 1400 sind den Arbeiten von Kühnel, Joschko¹¹⁹ und vor allem Brunner¹²⁰ zu entnehmen. Deshalb konzentriere ich mich lediglich auf die wesentlichsten formalen und inhaltlichen Züge dieser Dichtung, die bei dem künftigen Vergleich mit der altschechischen Liebeslieddichtung relevant sein könnten, indem der Anteil des Traditionellen und des Neuen bemessen wird. Die analysierten Lieder sind folgenden Liedsammlungen entnommen:

Hugo Kuhn (Hrsg.): *Minnesang des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1962

Karl von Kraus (Hrsg.): *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Bd. 1, Text, zweite Auflage durchgesehen von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978, Bd. II, Kommentar, besorgt von Hugo Kuhn, zweite Auflage durchgesehen von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978 (weiter KDL).

Helmut Brackert (Hrsg.): *Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte und Übertragungen*. Frankfurt am Main 1983

118 1967

119 beide 1986

120 1978, 1983

Elizabeth Hages-Weißflog: Die Lieder Eberhards von Cersne. Edition und Kommentar, Tübingen 1998

Eugen Thurnher – Franz V. Spechtler – George F. Jones – Ulrich Müller: Hugo von Montfort, Bd. II – Die Texte und Melodien der Heidelberger Handschrift cpg 329 (Transkription von F. V. Spechtler), Göppingen 1978

1. Der geblümete Stil: Burkhart von Hohenfels, Lied IX

Mîn herze hât mînen sin (KDL, Bd. I, S. 41f.)

a) Zur Form:

Sie ist von Kuhn in KDL als „äußerst sorgfältig gebaut“ bezeichnet und wie folgt beschrieben:

A I = II 4a / 4b / 6c

B III 6α / 4β

IV 4β / 6α¹²¹

b) Zum Inhalt:

Der Formalismus wird bereits auf Wortebene sichtbar: es wiederholen sich einzelne Wörter (*wilt* – I, 2: I,6: II,1:), verbunden mit *Figura etymologica*: *dâ von hôher muot mir wildet*, (III.3), *Minne vert vil wilden strich* (V,1), *zuo dem wildrer wil si pflihten* (V,3). Sie beziehen sich auf eine Minnejadallegorie, von der das ganze Lied geprägt ist, mit bekannten Motiven, die in die zentrale Allegorie als kleine allegorische Bestandteile hineingebaut sind: Das Herz des Liebenden hat seinen Sinn auf Jagd (nach der Liebsten) ausgesandt. Das Wild wird gehütet von seiner Erwählten, vermutlich sie selbst kann dieses Wild sein (Beschreibung des wilden Tieres und Preis seiner Eigenschaften).¹²² Dies ist der Inhalt der Strophen I und II.

Die anfängliche Allegorie wird in die traditionelle Minneklage überleitet, in der jedoch nicht nur traditionelle, sondern auch originelle Metaphern zum Tragen kommen: *Trûren mit gewalte hât / gankert in mîns herzen grunt; / dâ von hôher muot mir wildet. / frïiden segel von mir gât, / werder trôst ist mir niht kunt, / sist mir in dem muot gebildet, / wol versigelt und beslozzen dâ, / sam der schîn ist in der sunnen. / diu bant hânt die kraft gewonnen, / daz siu braeche niht des grîfen klâ* (Str. III).

121 KDL, Bd. II, S. 42

122 Einen guten Vergleich bietet im deutsch – tschechischen Kontext die altschechische avancierte allegorische Dichtung „*Tkadleček*“ aus dem Jahr 1408. Hier wird eine Minnejadallegorie beschrieben, in der ein Jäger das edle Wild – d.h. seine Erwählte, „zum Erliegen“ zu bringen versucht. Seine Tat wird als Verletzung des Ansehens der Frau getadelt und somit – gegenüber einer bloßen Schilderung der Minnejadg – aus einem neuartigen Blickwinkel gesehen.

Es folgt eine Preispassage, in deren traditionellen Bau (v.a. IV, 1–3) wieder neuartige Elemente einkomponiert werden: Die Schönheit der Dame legt ein Fangnetz, mit Hilfe dessen sie die Gedanken des Liebenden „fangen“ will. Jeder, der sich auf diese Weise einfangen lässt, übergibt seinen Frohsinn in ihre Hände (Strophe IV).

In der letzten Strophe werden die Zauberkünste der Minne aufgezählt: Sie können den Liebenden, der weiterhin in der Allegorie als Jäger auftritt, betören, indem die Minne ihm die süßesten Erwartungen verspricht. Jeder, der jedoch nicht die *triuwe* besitzt, muss auf einen solchen Gewinn verzichten. Das Lied endet also mit einer didaktischen Belehrung.

Fazit:

Bezeichnend für das Lied ist die Allegorie und der „geblünte“ Stil, den Metapher prägen. Eine Minneklage, dessen traditioneller Bestandteil der Preis der Dame ist, wird mit neuartigen Elementen zur Sprache gebracht und gegen ihrem Ende didaktisch eingefärbt. Man kann gut eine Weiterentwicklung der ererbten Komponenten des traditionellen Minneliedes beobachten.

2. Der Formalismus im Bau: Gottfried von Neifen, Lied IV

Saelic sî diu heide! (KDL, Bd. I, S. 86f.).

- a) Zur Form: A I = II 4a / 4b / 8c
 B III 6α / 8β / 8c¹²³

b) Zum Inhalt:

Der Leitbegriff des Liedes ist, mit Kuhn gesagt, die Freude,¹²⁴ zu der der Liebende gelangen möchte. Ein altes Motiv, kosmisches Gesetz des Frühlings als einer freudigen Zeit, die ihre Macht über die Natur zeigt, eröffnet, zu einem formalistischen Natureingang geworden, das Lied. Die traditionellen Frühlingstopoi werden zur Hervorhebung dreimal mit dem Adjektiv *saelic* in ihrer Bildkraft gesteigert (I, 1–3) Es folgt eine traditionelle logische Überleitung: so wie die Natur möchte auch der Liebende durch Freude wieder jung werden, getröstet von dem roten Mund seiner Liebsten, nach der er sich in seinem Innersten sehnt (I, 8–9). Ein Bote (auch ein ererbtes Motiv) deutet dem in Qual dahinsiechenden Liebenden eine Hoffnung auf die Gunst der Dame an. Rhetorisch raffiniert und reizvoll spricht er von einem „roten Glanz ihres Mundes“, der wohl „in sein Herz lieblich hinein erstrahlen würde“ (Übersetzung Brackerts, S.197). Der Liebende unterordnet sich völlig der Minne, übergibt sich in ihre Gewalt (Str. II).

123 KDL, Bd. II, S. 96.

124 Frei nach Kuhn, Kommentar zu KDL, Bd. II, S. 97.

Der rote Mund, ein Stichwort bereits aus beiden vorausgehenden Strophen, wird als Metapher für die Erwählte in der bekannten dritten Strophe in stilistisch– akustisch brillanter variierender Wiederholung angesprochen: *Rôter munt, nu lache / daz mir sorge swinde. / rôter munt, nu lache, daz mir sendez leit zergê. / lachen du mir mache, / daz ich fröide vînde. / rôter munt, nu lache, daz mîn herze frô bestê* (III, 1–6). Eine Variation aus den Wortformeln *rôter munt*, *lachen* und *fröide* bzw. *frô*, in denen der Inhalt selbst zur Form wurde! Es wird zunehmend die Freude akzentuiert und angefordert.

Denselben Inhalt, die ähnlichen, sich wiederholenden Wortformeln (*minneclîch gedînge, rôter munt*) führt verdeutlichend die IV.Strophe aus. Die zentrale Bitte des Liebenden in dieser Strophe: *Rôter munt, hilf mir von senden noeten!* (V.7) wird durch den der Tradition entnommenen Preis der Frau gesteigert (ein Argument des Liebenden, weshalb er sich gerade diese Frau erwählt): *Âne got sô kan dich nieman also wol geroeten; / got der was in fröiden dô er dich als ebene maz* (V.8f.). (Außer Gott kann dich niemand so schön röten. / Gott war in guter Laune, als er dich so ebenmäßig geschaffen hat – Brackert, S. 199). Die Strophe bringt also als Fortführung des Geschehens die Forderung der Belohnung und den Preis, in formalistischer Ausgestaltung (Str. IV).

Im Grunde bringt die Schlussstrophe V keinen neuen Inhalt. Sie bestätigt das bereits vorhin Gesagte: Noch einmal variierend den Naturtopos wiederaufnehmend, spricht man von einem Tausch: Alle Freude der Natur würde der Liebende für das Gewogensein seiner Erwählten tauschen. Wie würde seine Trauer dann verschwinden und seine Freude das Szepter übernehmen! (V, 6). Zum Schluss bittet er die Institution Minne um Hilfe, damit seine Qual der Liebsten zum Herzen kommt – wiederum ein traditionelles Motiv. Formalistisch erscheinen vor allem die vielen adjektivischen Erweiterungen: *sende sorge, helferichiu sîeze Minne, senelîchen pîn* (V, 2, 7, 9).

Fazit: Die Neuerungen kommen nicht im Inhalt (das Lied ist vor der Folie der traditionellen Minneklage gedichtet), sondern in der rhetorisch brillanter Form zum Tragen. Vor allem in der III. Strophe, einem der Höhepunkte von Neifens formaler Kunst, sind Anklänge an den Refrain deutlich zu hören.

Ähnliche Gestaltung finden wir auch bei manchen namenlosen Liedern, die – wie Neifen – den traditionellen Inhalt der Minneklage mit den Begriffen zu erfassen versuchen, die einen Charakter der Mikrosignale annehmen (Rosen auf der Wiese, der von der Kälte des Winters unterdrückte Gesang kleiner Vögel, Minnedienst selbst wird zur Wortformel, zum bloßen Zeichen). Daneben prägen das Lied neuartige Elemente der Allegorie, die, aus der Tradition erwachsend, sich jetzt verselbständigen (nun muss ein *rôter munt* statt der Blumen den winterlichen Anger verschönern) und refrainartig wiederkehrende Passagen, wie es z.B. im namenslosen Lied El 13b, Str. 2, V.5–9, der Fall ist:

*Wê, wê, wâ rôter munt
zieret nû den anger?
Ach, ach der leiden stunt;
smieret er niht langer
gen mir, sô mac min dienst mich riuwen.*¹²⁵

3. Konrad von Würzburg: Tagelied didaktischen Charakters (Brackert S. 234)

a) Zur Form: Sie bringt uns ein extremes Beispiel der Formkunst: jedes Wort dieses Liedes wird an der entsprechenden Stelle in eine Reimbindung gebracht. Nach Brackert verleiht dieses Verfahren dem Lied einen hohen Grad der Abstraktion. Der Inhalt mit seinen syntaktischen Fügungen wirkt auch entsprechend „gelehrt“.¹²⁶ Es ist sehr schwierig, metrisches Schema nachzubilden, deshalb bringe ich auch den Text des Liedes.

I = II 1a 1b 1c 2d 1e 1f 2g
 1h 1i 2j 2k 2l 2m 2n 2 o

III=IV 1p 2q 2r 2s 2t
 2u 1v 1w 2x 2y 2z

*Swâ tac er- schînen sol zwein liuten
die ver- borgen inne liebe stunde mûezen tragen,
dâ mac ver- swînen wol ein triuten:
nie der morgen Minne diebe kûnde bûezen klagen.*

*er lêret ougen weinen trîben;
sinnen wil er wînne selten borgen.
swer mêret tougen reinen wîben
mînnen spil, der kûnne schelten morgen.*

Hier begegnet man der komplizierten Form halber keine Anhäufungen von schmückenden Adjektiven, dafür jedoch wohlbekannte Stichworte in neuartigen syntaktischen Konstruktionen: *minne diebe, swer mêret tougen... mînnen spil...*

b) Zum Inhalt:

Konrad deutet bereits am Liedanfang unmissverständlich die Atmosphäre eines Tagelides an, mit üblichem Inhalt, der jedoch nicht szenisch (als genre objektiv) aufgefasst wird, sondern von der Warte eines belehrenden Erzählers: Der Tag,

¹²⁵ Kuhn, Minnesang des 13. Jahrhunderts, S. 55f.

¹²⁶ Frei nach Brackert (1983), S. 331.

der zweien Liebenden erscheint, die im Verborgenen ihre *Liebe stunde* genießen, bringt den Zärtlichkeiten immer ein rasches und traditionsgemäß verwünschtes Ende; man beklagt den Morgen (Str. I, II).

Der gleiche Inhalt – die Klage über den Morgen, wird nun amplifiziert: Der Morgen lehrt die Augen weinen, auch den Sinnen bereitet er niemals Freude. Zum Schluss des Liedes kommt die allgemeine Belehrung, der übliche Inhalt wird – als Neuerung – didaktisiert: Jeder, der den edlen Frauen heimlich das Liebesspiel mehrt, hat Grund, den Morgen zu schelten (Str. III, IV).¹²⁷

Fazit: Die eigentliche Neuartigkeit des alten Inhalts besteht in der virtuoson Formkunst und in der Erfassung des Stoffes unter didaktischem Aspekt.

4. Ulrich von Winterstetten

Lied I – Minneklage: Ich wil aber disen sanc (KDL Bd. I, S. 511f.)

Lied XXXVI – Dialoglied: Komen ist der winter kalt (KDL, Bd. I, S.550f.)

A) Lied I – Minneklage: Ich wil aber disen sanc

a) Zur Form:

Das Lied folgt dem metrischen Schema

A I 4a /4b

II 4c/ 4c

III 4a /4b

IV 4d /4d

B V -2α,-, - 4β -, / -2α,-, - 4β -,

VI 4γ-, / 4γ -

Refr. -2δ -, - 2δ -, - 2δ -¹²⁸

Bezeichnend für Winterstetten-Lieder insgesamt ist der Refrain.

b) Zum Inhalt:

Mit der monologischen Klage eines leidenden Ichs wird ein altes Sujet aufgegriffen: Der Körper wie die Sinne des Mannes sind von der bisher unerfüllten Minnewerbung betroffen; er verlangt einen *gruoz* von seiner Frau, metaphorisch ausgedrückt von ihrem *mündel rôl*, sonst droht er mit seinem Liebestod. Dies sind allesamt alte Wortformeln und Fügungen, eine Neuerung stellt der als Refrain gestaltete Schlusssatz, mit dem der Liebende seine Erwählte zu einem schnellen

¹²⁷ Übersetzung nach Brackert (1983), S. 235.

¹²⁸ Nach Kommentar Kuhns in KDL II, S. 575.

Handeln zu seinen Gunsten auffordert: *liep, sich dar zuo, est niht ze fruo, alsô tuo!* (I. Strophe)

Die Klage des Liebenden wird noch durch als Aufschreie formulierte Bekundungen des Liebesschmerzes gesteigert. (*Ach ich sender man! Ach waz hilfet swaz ich sage!...Ach wie kumt daz sô?*II, 4,5,8). Mit einem konventionellen Motiv, der Bitte an die Minne um Gelingen seiner Forderungen, verbindet sich ein Motiv, das in der späten Liebeslyrik verbreitet erscheint: Der Liebende **ergraut** vor unglücklicher Liebe (auch im Lied Frauenlobs Nr.2, B, XIV,7, V.7).¹²⁹

Im Grunde nichts Neues auf inhaltlicher Ebene bringt auch die III. Strophe, eine Fortsetzung der Minneklage mit traditionellen motivischen Ausweitungen: Der Liebende ist bereits lange unglücklich, kann weder am Tag noch in der Nacht Ruhe finden, führt ein freudloses Leben. Minne und die gepriesene Frau sollen ihm Trost bringen. Damit schließt das Lied im ganz traditionellen Sinne.

Fazit.

Wie wir sehen, geht die einstige ethische Dimension völlig verloren, der Inhalt – das Nichterhörtsein – wird nicht nach seinen Ursachen wie im klassischen Minnesang befragt, nur immer wieder in variierender, teilweise eleganter, teilweise erstarrter Formulierung zur Sprache gebracht. So wird auch bei diesem Lied der Inhalt zur bloßen Formel, was jedoch keine abwertende Charakteristik sein soll. Es ist eine Entwicklungsstufe des Minnesangs, der die alten Inhalte durch virtuose Form und Rhetorik zu beleben und neuartig zu gestalten versucht.

B) Lied XXXVI – Dialoglied: **Komen ist der winter kalt** (nach Kuhn in KDL Bd. I, S.550f.)

a) zur Form:

Das Lied wird wie folgt metrisch gebaut:

A I = II 4a - / 4b - / 6c -

B III 2c -, - 2a - / 4β -

IV 4a -, / 4β - / 6c -

Refr. 1γ -, - 1γ -, - 2δ - / 2ε -, - 2ε -, - / 4δ - (KDL, Bd. II, S. 594)

Der Refrain lässt das Lied auch u.U. als ein Tanzlied erscheinen.

b) Zum Inhalt:

Das Lied variiert eingangs längst bekannte Topoi – den Natureingang (Wintereinbruch und Stichworte wie die vom Winter fortgenommenen *bluomen, klê, loub* usw.). Dennoch singt der Liebende, welcher sich zunächst darüber in einer

129 Edition Stackmann-Bertau, 1. Teil: Einleitungen, Texte, Göttingen 1981, S.563.

rhetorischen Geste selbst verwundert. Er überleitet diese Situation in ein ebenso traditionelles Motiv: Er würde weiter singen, nur falls er Hoffnung auf Liebeserfüllung hegt, sonst würde er verstummen. All diese Motive stellen ein Verharren in der Tradition dar. Eine Belebung wird vom Refrain erzielt, der nicht ohne rhetorischen Aufwand und Witz gebaut wird: *Hundert wundert wâ si sî. / in dem muote ist mir diu guote / staeteclîchen bî* (Strophe I).

Neu an der inhaltlichen Gestaltung der II. Strophe ist der Widerspruch zwischen dem Preis der Frau am Anfang der Strophe (V.1–4) und dessen abrupter Wendung in eine zänkische Äußerung der Frau, mit der sie das Werben des Mannes kritisch betrachtet (... *iuwer dienst niht fröide gât / hôchgemuoten wîben. / gât, ir tuot uns michel ungemach.*“ V.9–11). Umso entgegengesetzter und unpassender, ja fast parodistisch, wirkt in diesem Zusammenhang der direkt angekoppelte Refrain (s. oben).

Die III. Strophe hebt zwar mit einer konventionellen Klage an (*wan mir was ir hulde gar verseit* V.3), befolgt jedoch weiter das Muster eine Gesprächssituation, die vom Liebenden in demselben parodistisch – heiteren Ton getragen wird: Einen Kuss von seiner Erwählten fordernd, erntet er ihre patzige Entgegnung – er kenne nicht das edle Benehmen, sie ließe ihn sofort aufhängen, wenn er ihr Kleid anrühren würde. Der Refrain, der in dem einstigen Minnesang von den innigsten Gefühlen des Minnenden sprach, erzeugt diesem Zanken einen erneut und vertieft parodistisch anmutenden Rahmen (s. weiter oben).

Fazit: Die Tradition der Gesprächslieder (ein schon seit Johannsdorf gepflegter Liedtypus – MF 87,13)¹³⁰ ist hier durch die Parodie deutlich modifiziert und damit auch in ein neues Licht gestellt. (Parodistische Lieder dieser Art kannten bekanntlich bereits die Trobadors). Die Verspieltheit der Form geht in diesem Lied Hand in Hand mit dem witzigen, halbernstern Inhalt, der sich nun immer mehr von der Tradition in Richtung **Gesellschaftsunterhaltung**, dem charakteristischen Zug der Minnedichtung der spätstaufischer Zeit, bewegt.

Unseren knappen Exkurs in den späten Minnesang setzen wir mit zwei Autoren des 14. und 15. Jahrhunderts fort, dem Eberhard von Cersne und dem Hugo von Montfort – Bregenz. Manchen Leser mag verwundern, dass hier der Neidhart und sein Einfluss auf die späte Liebeslieddichtung in deutschen Raum nicht entsprechend gewürdigt wird, dass hier die avanciertesten Dichter wie der Frauenlob, Mönch von Salzburg und Oswald von Wolkenstein nicht genug zur Sprache kommen. **Dies liegt in der Intention dieser Arbeit, welche die alttschechische**

130 De Boor-Newald, Literaturgeschichte (1991) S. 337

Liebeslieddichtung mit den Strömungen des deutschen Minnesangs zu vergleichen versucht, die für sie am relevantesten erscheinen. Ich traf die Entscheidung für Cersne und Montfort vor allem deshalb, weil sie – bei aller Neuartigkeit – **dem traditionellen Minnesang**, der – wie es scheint – für die alttschechische Liebeslieddichtung am meisten maßgebend war, doch **näher** als die avancierten Autoren stehen. Als bezeichnend erweist sich auch, dass sich die formalistische Ausrichtung des spätstauferischen Minnesangs in der alttschechischen Liebeslieddichtung nicht mehrheitlich durchgesetzt hat, sondern, wie wir sehen werden, auf Einzellieder begrenzt bleibt. Ohne einen Einfluss blieben auch die Lieder Wenzels von Böhmen, bzw. Frauenlobs.¹³¹

Der späte Minnesang

Eberhard von Cersne (Schaffenszeit um 1400–1420)¹³²

Ich führe beide Liedtexte in vollem Umfang und in Übersetzung von Elisabeth Hages-Weißflog an.

Lied II

I

*Ez anheÿschit nu de tzijt,
daz men sich van eyde
scheyde:
so leyde
ist mir armen nu gescheen.
(Ich waz meniger sorge quijt,
dye mir groÙe veyde
breyde.)
dye weyde
machit, daz ich nicht geseen
Mag, da ynne nach wunschen ist belannet,
bemannet
vermuret,*

131 In einem wichtigen, anregenden Aufsatz über den möglichen Zusammenhang der Dichtung Frauenlobs und des alttschechischen Liedes „Otep myrry“ hat März (2002) nachgewiesen, dass sich das alttschechische Lied, das vor der Folie des Hohenliedes gebaut wird, von dem Stil Frauenlobs keineswegs inspirieren ließ. Das alttschechische Lied geht eigene Wege. Ich danke an dieser Stelle Frau Dr. Gisela Kornrumpf (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Kommission für ältere deutsche Literatur), für die freundliche Zusendung dieses Aufsatzes.

132 Die zwei hier analysierten Lieder sind der kommentierten Edition von Elisabeth Hages-Weißflog: Die Lieder Eberhards von Cersne. Edition und Kommentar, Tübingen 1998, entnommen. Hages-Weißflog bestimmt auch die Schaffenszeit Eberhards, wie oben angeführt wird.

*beschuret,
und leyder nu vorhuret,
da ich uff hatte luret,
eyn thorm, da uff den tzynnen curet
eyn wachtir, der mich heßlich heßbit flen.*

(Die Zeit verlangt es, dass man sich von alten Eiden lößt: Eben dieses Leid ist mir Armem nun geschehen. / (Ich war von mancher Sorge befreit, die mir großer Haß zuvor bereitet hatte.) / Das Gehölz macht, dass ich das nicht sehen kann, darin – in idealer Weise verziert, von Mannschaften und Mauern umgeben, beschützt und leider nun auch anderweitig vergeben-, das ist, worauf ich mich gerichtet hatte, einen Turm nämlich, auf dessen Zinnen ein Wächter sitzt, der mich haßerfüllt fliehen heißt.)

II

*Wistich kunst, list, starke macht,
we men mochte dichen
vurlichen
dy sichen,
dy da scrankit umme gen,
Den woltich tag unde nacht
slufin unde slichen,
krychen,
nicht wichen,
van der slawe und umspeen,
Biz ich beyde plancken unde hagen
umfagen,
tzutrechen,
vursechen,
[...] tzustechen
kund und gar tzubrechen,
stormen und nach willen rechen:
da obe dem werdir fro woltich sten!*

(Wüßte ich Kunst, List oder Gewaltmittel, wie man die Wasserarme, die in Ringen außen herumlaufen, aufschütten und einebnen könnte, dann wollte ich Tag und Nacht schleichen und kriechen, die Spur nicht verlassen und umherspähen, bis ich beides, Planken und Heckenwerk, packen, zerreißen, zerhacken und ganz und gar zerbrechen könnte, es im Sturm erobern und nach Lust und Laune zusammenfegen: Dort auf der Insel wollt' ich fröhlich stehen!)

III

*Mir ist aber worden kund,
we men noch mid tete,*

gerete,
vorrete,
nicht dye veste wynnem kan.
Doch wil ich tzu allir stund
denken an ir sete,
– mete
nach bete –
unde hoffin nicht vurlan.
Myd allem ungeferte ich varen
wil tzwaren
nu laßen
dye straßen
Tzwifel und hern Trurenfelt,
dy mich sust lang han gequelt,
und zyn tzu Troste me gesellt:
lieb Trost, nu laß mich zyn dyn eigen man!

(Mir ist jedoch einsichtig geworden, dass man die Feste weder mit Tat noch mit Gerät noch anderem Vorbedacht einnehmen kann. Dennoch will ich zu aller Zeit an ihre sittliche Vollkommenheit denken, daran, Lohn von ihr zu erhalten, wie ich mir erhoffe, und das Hoffen nicht aufgeben. In der Tat, ich will Zweifel und Herrn Trurenfeld mit all ihrem Ungemach nun verabschieden, die mich so lange gequält haben, und mich in das Gefolge der Frau Trost begeben: Liebe Frau Trost, nun laß mich dein Gefolgsmann sein!)

a) Zur Form:

Es handelt sich um eine in vieler Hinsicht formalistisch gebaute Liebesklage. Wie Hages-Weißflog anführt, besteht das Lied aus metrisch komplizierteren Kanzenstrophen. Das Schema des Aufgesangs ist: .4a .3b .1b 1b .4c://. Im Abgesang wäre das Schema nach Maßgabe der ersten Strophe: .5d 1d 1e 1e 3e 3e 4e 5c.¹³³

b) Zum Inhalt:

Ich wählte mir eben dieses Lied Cersnes aus, um darzulegen, dass es in seinem OEuvre neben den traditionellen Minneklagen auch Lieder gibt, denen großangelegte, komplizierte allegorische Vorstellungen zugrunde liegen, mit denen das alte Sujet – Erlangung der Gnade der Dame – umschrieben wird. Die Dame wird in der I. Strophe als ein von einem hohen Burgturm umgebener Schatz dargestellt, der von einem Wächter bewacht wird. Es ist sehr schwer, einen Zugang zu diesem

133 Hages-Weißflog (1998), S. 45f. Das Fehlen des Auftakts markiert Hages-Weißflog durch einen Punkt vor der Hebungszahl. Im Abgesang verzeichnet man metrische Lizenzen.

gut beschützten Turm zu finden. Daraus entspringt auch das Leid des Liebenden, von dem eingangs der Strophe berichtet wird.

Strophe II:

Auch sie wird von der angedeuteten Allegorie, die noch weiter ausgeführt wird, getragen. Um den Turm zu erobern, würde der Liebende alles tun: In rhetorischer Virtuosität, die inhaltlich seine Bemühung um die Dame hervorheben soll, spricht er darüber, was er versuchen würde, um Erfolg zu erzielen – ununterbrochen schleichen, kriechen, auf der Spur sein, umherspähen, wenn es nur möglich wäre, die Wasserarme einzuebnen – statt einer Schilderung des seelischen Kampfes folgen nun verschiedene, immer weiter führende Bilder – den einzig folgenden „alten“ Inhalt in ein „neues“ Gewand kleiden sollen: Er möchte bei seiner Dame sein!

Strophe III:

Es wird zunächst mit Klage fortgesetzt, die über die Unmöglichkeit der Eroberung der Feste, also der Dame, spricht. Nun greift Cersne zu einem traditionellen Mittel der Lohnforderung, zum Preis der Dame. Indem er ihre Sitten würdigt, bittet er damit um Besinnung der Dame: In ihrer Vollkommenheit soll sie sich ihm in Freundlichkeit und Gnade zuwenden. Deshalb hofft er auf seinen Lohn: dies wird wiederum allegorisch-bildhaft dargestellt: er möchte zwei personifizierte Begriffe: Zweifel und Trauer (Herrn Trurenfeld, eine Figur aus seinem Werk „Der Minne Regel“)¹³⁴ verabschieden und sich in das Gefolge von Frau Trost begeben, um dort den Lohn zu erwarten (alte Begrifflichkeit, in formalistische Allegorie umwandelt!)

Fazit: Das Lied schildert alte Vorstellungen (Entfernung von der Dame, Liebesleid, Hoffnung auf Lohn) mit Hilfe von Allegorie und den neuartigen, aus den Minneallegorien stammenden Einzelvorstellungen – die Hauptidee ist die der Eroberung einer Burg als Ausdruck des Verlangens nach der Dame. Das formalistische Spiel auf Reimebene (viele nacheinander folgende Reimstrukturen) verleiht dem Lied eine ausgesprochen spätzeitliche Note.

Lied XIV

I

*An mir saltu keyn tzwifel han.
al tzijt saltu mich vinden recht:
trut lieb, vorsoche dinen knecht!
du siest on gruntlich bosheid aen.*

¹³⁴ Hages-Weißflog im Kommentar zu diesem Lied S. 59f.

*Wes wiltu mich vorterbīn lan,
myn heyl, myn trost, myn salden lecht?
vundich din word als e nu echt,
daz ez vorblebe uß getan,
Refr.: So werich froer vil dan fro,
mir beßirs kundich wunschen nicht.
geb fruntlich mir min angesicht
und laß mich syn din sunder O.!*

(An mir brauchst du nicht zu zweifeln. Allezeit wirst du mich recht finden: Liebste, prüfe deinen Knecht! Du siehst mich böse an, ohne dass es dafür einen Grund gäbe. Warum willst du mich verderben lassen, mein Heil, mein Trost, du Licht meiner Seligkeit? Fände ich, dass dein Wort Gültigkeit besäße wie zuvor, so dass es bestehen bliebe,

Refr.: Dann wäre ich noch viel mehr als froh. Etwas Besseres könnte ich mir nicht wünschen: Wende mir ein freundliches Antlitz zu und laß mich dein eines und einziges O. sein!)

II

*Mochtich biz an myns todes mal
gantz blibin din unufgelost,
vundich an dir den sußin trost,
so enrochtich schatz noch gral.
Min hertze sam eyn tzintzich al
hastu durchslungen, daz ich rost
noch rast enhabe: daz du toest!
Lieb, bald irlessche myne qual:
Refr.: So werich froer vil dan fro,
mir beßirs kundich wunschen nicht.
geb fruntlich mir min angesicht
und laß mich syn din sunder O. !*

(Könnte ich bis ans Ende meiner Tage ganz unauflösbar dein bleiben, fände ich an dir das süße Glück der Liebe, so wären mir Schatz und Gral gleichgültig. Mein Herz hast du durchschlungen wie ein zappelnder Aal, so dass ich Rast noch Ruh ´ mehr habe: das tust du mir an! Liebes, lösche alsbald meine Qual:

Refr.: Dann wäre ich noch viel mehr als froh. Etwas Besseres könnte ich mir nicht wünschen: Wende mir ein freundliches Antlitz zu und laß mich dein eines und einziges O. sein!)

III

*Ich han irfaren ettewas,
des ich doch wil geloubin nicht.*

*ich wil gantz sin nach dir gericht
und slan hin tzwifel an daz gras.
Mich mach nicht wol irfroyen bas
dan mit gunst din angesicht:
wan mir daz kurtz van dir geschicht,
daz y und y myn gerde was:
Refr.: So wordich froer vil dan fro,
mir beßirs kundich wunschen nicht.
geb fruntlich mir min angesicht
und laß mich syn din sunder O. !*

(Ich habe etwas erfahren, das ich jedoch nicht glauben mag. Ich will ganz und gar auf dich hin leben und jeden Zweifel niederschlagen. Mich kann wohl nichts mehr erfreuen als ein huldreicher Blick von dir: Wenn mir das bald zuteil wird, was doch immer mein Verlangen war:

Refr. : Dann wäre ich noch viel mehr als froh. Etwas Besseres könnte ich mir nicht wünschen: Wende mir ein freundliches Antlitz zu und laß mich dein eines und einziges O. sein!)

Zur Form:

Wie Hages – Weißflog anführt, besteht das Lied aus drei Strophen mit Refrain, die vierhebig sind und mit männlicher Kadenz beschlossen sind. Der Auftakt fehlt nur in II,4 und III,6. ¹³⁵

Die Strophe folgt also dem Schema:

4a 4b 4b 4a / 4a 4b 4b 4a / Refr. 4c 4d 4d 4c. Es handelt sich also um eine Variation der Kanzonenstrophe.

Zum Inhalt:

In diesem Lied hält sich Cersne an traditionelles Vorstellungsgut, das er z. T. um neuartige Elemente, vor allem Bilder, erweitert. Bereits der Anfang geht von der alten Vorstellung der Beständigkeit aus, die der Liebende als seine Devise vor seiner Dame präsentiert. Ihre Einstellung ist jedoch feindlich, auch diese Vorstellung verharret ganz in der Tradition, wie auch die Vorwürfe des Liebenden an sie (I, 5), die seine Klage unterstreichen. Es folgt ein ebenso konventioneller Preis (die Dame als Trost, Heil, Licht der Seligkeit – I,6). Der Liebende bittet um Beständigkeit auch ihrerseits – was doch eine gewisse Innovation im Bild der Dame gegen den klassischen Minnesang darstellt. Der Refrain steht unter sichtlichem Einfluss der Spätzeit; die Abkürzung für (vermutlich) den Kosenamen des Lieben-

135 Hages – Weißflog (1998), S. 195f.

den an dessen Ende¹³⁶ scheint neu und modisch gewesen zu sein (es erinnert u. A. an die Spiele mit den Namensinitialen beim Mönch von Salzburg). Der Sinn des Refrains ist die Gewinnung der Gunst der Dame: Sie wird vom Liebenden zur Gewogenheit aufgefordert: Neuartig ist auch der heitere Ton des Refrainendes (Strophe I).

Strophe II:

Cersne demonstriert seine gute Kenntnis der Minnesang – Tradition: alles, worauf er hier baut, sind gut bewährte Topoi: Treue Bindung an die Geliebte, Forderung des Lohnes in alter Begrifflichkeit (*sußin trost* – II,3), der alle Schätze, sogar den Gral, überstrahlt (II,4). Eine Neuerung dagegen bringt die Tiermetapher des Aals, mit dem die Liebesverstrickung des Protagonisten verbildlicht ist. Das Sujet wendet sich jedoch schnell ins Traditionelle: die Dame nahm dem Liebenden alle Ruhe. Beschlossen wird die Strophe mit einer heischenden Bitte um Erhörung, an inhaltstragender Stelle. Mit dem Refrain lässt sich das Ganze gut verknüpfen.

Str. III:

Das alte Motiv der Treue und Beständigkeit wird unter einem neuartigen Aspekt aufgegriffen, der wohl auf die Anfangsstrophe des Liedes Bezug nimmt: die Treue der Erwählten wird in Zweifel gezogen (III, 1–2 bzw. I, 7–8). Damit ist das Erscheinungsbild der Frau doch anders als im klassischen Minnesang beschrieben. Gleich in den nächsten Versen wird aber jeder Zweifel an der Liebenden resolut zurückgenommen (III,3–4). Dies kann erneut als eine Zuwendung zu der Tradition gedeutet werden. Eine erneute Bitte um Gunst unter erneuter Beständigkeitsbeteuerung beschließt die Strophe, die vielfach alte Motive zur Sprache bringt. Der Refrain verstärkt noch die Bitte um Belohnung.

Fazit:

Das Lied XIV gründet sich zwar auf altem Vorstellungsgut, versucht jedoch, ins dieses Motivgerüst an mehreren Stellen neuartige Bilder einzukomponieren: Das markanteste stellt das Bild des Aales dar, der die Liebesmacht der Erwählten über dem Liebenden verkörpern soll: dass die Minne blitzschnell wie ein Aal das Innerste des Protagonisten durchfährt, ist ein wahrlich neuartiges Bild! Es muss betont werden, dass auch der in seinem Schaffen als traditionell angesehener Cersne nicht immer und nicht nur Traditionelles bietet – vgl. nur das vorausgehende Lied II!

136 Hages – Weißflog (1998), S. 198 in Bezug auf Brunner (1978), S. 141, Anm. 32.

Hugo von Montfort (1357–1423)¹³⁷

Wegen des erschwerten Zugangs an die Lieder Montforts führe ich beide Liedtexte in vollem Umfang an.

1) Das Einlasslied

Spechtler– Nr. 8

I

*Ich fröw mich gen des abentz kunft
der nacht wenn sy her slichen tut
das machet als ir lieb vernunft
davon so han ich hohen mut
das ich ir gut solt sehen an
frowt sy mich nit die rain die zart
so wer ich gar ain hürnin man*

II

*Ain glöggli man erklenket suss
darnach hör ich ains hornes don
ain halsen und ain lieplich kuss
das wirt uns beiden nun ze lon
wann schaiden daz tut also we
und gedecht ich nit hinwider ze koment
so wer mins senens dester me*

III

*Mitt zuchten schon gar an gevaer
daby so mug wir wol bestan
sait yeman davon adre mer
da beschicht uns gar ungutlich an
Venus und auch Jupiter
die gand vor der sunnen
damit so vert der tag daher*

Zur Form:

Einfache Kansonenstrophe mit dem metrischen Bau: 4a 4b 4a 4b / 4c 4x 4c

¹³⁷ Die zwei hier analysierten Lieder entstammen der Edition von Eugen Thurnher – Franz V. Spechtler – George F. Jones – Ulrich Müller (Hrsg.): Hugo von Montfort. Die Texte und Melodien der Heidelberger Handschrift cpg 329, Bd. II – Transkription (Spechtler), Göppingen 1978 (Göppinger Beiträge zur Textgeschichte Nr. 57).

Zum Inhalt:

Strophe I:

Das Lied verbindet in sich traditionelle Tageliedmotive, die es teilweise modifiziert. So wird hier der Liebende als derjenige ausgemalt, der mit Freude den Abend preist, an dem er sich mit seiner Erwählten treffen soll, in Hoffnung auf ein nächtliches Zusammensein. Traditionelle preisende Adjektive (*die rain, die zart* -V.6) werden mit der spätzeitlichen Metapher der Hörner verbunden, die dem Liebenden auf dem Kopf aufwachsen, falls er nicht erhört würde.¹³⁸ Hier klingen also die Motive der Serena – eines abendlichen Zusammentreffens des Liebespaars – und der Befürchtung, nicht erhört zu werden, in neuartiger Ausformung an.

Strophe II:

Das Paar bekommt ein Zeichen (Glocke, Horn – oder handelt es sich um eine Abendglocke, ein Hornsignal, der den Abend ankündigt?) und erfreut sich am Liebesspiel, das in traditioneller Begrifflichkeit beschrieben wird (*halsen, lieplich kuss* -V.3). In rascher Abfolge lässt Montfort die konstitutiven Tagelied-Motive anklingen (das Sich-Scheiden-Müssen, Sehnsucht des Liebenden, wieder zu kommen, sonst wird sein Sehnen unerträglich), die bereits zu Formeln verkürzt sind, ohne den Inhalt des Tageliedes eigens formulieren zu müssen. Darin besteht die Neuartigkeit der Strophe.

Strophe III:

Die hier verwendeten Vorstellungen entstammen der Tradition: Der Liebende möchte die Heimlichkeit der Beziehung nicht verletzen und fürchtet, vom Munde der Dritten verraten zu werden (V.3f.). Ohne eine Erläuterung geben zu müssen, koppelt er an diese Vorstellung das Motiv des aufgehenden Morgensterns und des Jupiters: Gerade in diesem Augenblick ist das Liebespaar, wie das Publikum aus der Tradition weiß, am verletzbarsten. Der Tag kommt, die Trennung der beiden *mitt zuchten* steht bevor... Mit diesem Moment holt Montfort in sein Lied die alte Spannung, die aus der Bedrohung des Liebespaares durch den einhergehenden Tag resultiert, nur scheinbar zurück: Der traditionelle Ablauf, der mit dem Tagesanbrechen beginnt und über den Dialog der Liebenden mit deren Treuebekundungen bei ihrer Trennung endet, wird jedoch ausgespart. Es sind hier mosaikartige Motive zusammengestellt, ineinander skizzenhaft verwoben.

138 Ein ähnliches Motiv der wachsenden Hörner verzeichnet man in dem altschechischen, in Form von Liebesbrief konzipierten späten Lied „Liebe in allen Ehren und in Treue“, wo der allzu lange der Gunst der Frau harrende Liebende fürchtet, es könnten ihm von dem langen (erfolglosen) Warten Hörner aufwachsen:

... *ich erfahre ständig genug Leid / von dem mir Hörner aufwachsen können / weil ich mit dir nicht sein / und in Freude verweilen kann.* (Str. XV), Ed. Lehár (1990), S.228, Übersetzung Stanovská.

Fazit:

Die Neuartigkeit des Liedes besteht einerseits in teilweise neuer Motivik und Bildlichkeit (Serena-Anklang, Hörner als Zeichen des Unerhörtseins). Neu ist vor allem die andeutende, skizzenhafte Art, auf die die alten Tagelied- Motive ins Geschehen gebracht werden.

2) Ein Tagelied (Dialog eines Sängers mit dem Wächter)
Spechtler, Nr. 11

I

*Mich straft ain wachter des morgens fru
er sprach wenn wilt du haben ruw
din / singen abelan
lieder tichten tu nit mer
das rat ich dir by miner er
davon man tantzen tut
wachter des wil ich volgen dir
der lied geticht ich niemer mir
des solt du sicher sin
suss muss ich loben selge weib
die sind der welt doch laid vertreib
ach gott wie lieb und zart
ich welt / wer frowen übel sprech
das man in durch die zungen stech
das laster musst er han*

II

*Wachter nu merkh was da beschach
was ich auff erden ye gesach
das dunkht mich ain wind
gen zarter lieber frowen gunst
da hilfet weder sinn noch kunst
das ist beweret wol
David und auch Salamon
Sampson der möcht nit bestan
der schönst verlor den leib
das machet als der frowen werkh
ain junfrow rait der künsten perkh
nu dar ir seligen weib
wer von den frowen schemlich sait
das wirt im noch am lesten laid
sy gat ain laster an*

III

*Wachter sich auf andz firmament
er gat daher von orient
ich hör der vogel sang
durch gott wek alle selge weib
ir er behuet irn stoltzen leib
vor böser klaffer zung
die minner die da rumser sind
die sind in gesehenden ogen blind
sy mugent nit bestan
was ich von rosen ie gesach
all blumen vin der lober tach
daz dunkhet mich ain schimpf
gen zarten lieben töchterlin
ir geberd sind gut die blik sint vin
gott geb in selgen tag*

a) Zur Form:

Der metrische Bau folgt dem Schema: 4a 4a 3b 4c 4c 3d 4e 4e 3f 4g 4g 3h 4i 4i 3j.

b) Zum Inhalt:

In diesem Lied verbindet Montfort viele traditionelle Motive, die er jedoch in einem neuen Kontext behandelt. Auf den ersten Blick fällt die Figur des Mannes auf, der nicht mehr als Liebender, sondern als Sänger auftritt, der die guten Frauen mit seinem Sang preist. In diesen Rahmen ist ein Tageliedgeschehen in völlig modifizierter Weise, ohne den üblichen Inhaltsablauf zu befolgen, eingefasst: Ein Wächter möchte den Sänger dafür bestrafen, dass er Tanzlieder verfasst. Der Sänger gelobt, weiterhin nur Lieder zu verfassen, die tugendhafte Frauen, ein *laid vertreib* (V.11), besingen. Es wird weiter eine Klafferschelte angekoppelt, die denjenigen treffen soll, der den guten Frauen Übles nachsagt (Str. I)

Str. II:

Der Dialog mit dem Wächter wird nun ins Didaktische gewendet, was ein modischer Zug der Spätzeit ist. In gebotener Kürze: Es sei unmöglich, den Frauen zu widerstehen, sie hätten schon das Leben vieler bedeutender Persönlichkeiten aus der Geschichte erschwert oder gar zerstört (David, Samson, Salomon, in Umschreibung wird auch Aristoteles – Phyllis Beziehung erwähnt – V.26. Der Sänger möchte damit seine Belesenheit demonstrieren und belehren, indem er sich auf Autoritäten aus der Geschichte beruft). Der Schluss der Strophe klingt versöhnlicher aus: Nichts desto trotz sollen die guten Frauen vor der bösen Zunge eines

Klaffers geschützt werden (V.28–30). Mit dieser Strophe wird von einem Tagelied – Inhaltsablauf gänzlich ins Lehrhafte abgewichen. Gerade die Kontamination der Bauelemente ist in diesem Lied neuartig.

Str. III:

Am Interessantesten scheint die letzte Strophe zu sein. Mit dem Motiv des Tagesanbruchs beginnend, überleitet Montfort zu einer völlig neuen Situation: der Sänger fleht den Wächter an, mit Gottes Hilfe alle guten Frauen zu wecken, deren Makellosigkeit vor der üblen Nachrede der Klaffer zu behüten sei. Der Schutz Gottes soll sich m. E. auf die Tageliedsituation beziehen. Es klingt hier an, dass die Frauen (mit ihren Partnern, die während der Nacht bei ihnen weilten?), vor den Klaffern durch Gott geschützt werden sollen (V.34–36). Eine neue didaktische Ausweitung folgt unmittelbar nach: Diejenigen, die mit ihrem Minneerfolg prahlen, gleichen einem „sehenden Blinden“ und können den Anforderungen der Minne nicht Rechnung tragen (V.37–39). Gott soll allen lieben schönen Frauen, die – im Vergleich mit all den Blumen der Welt – unvergleichbar mehr bedeuten – einen guten Tag schenken. Montfort möchte für diese Gottes Schutz erbitten.

Fazit:

Das Lied kontaminiert viele nicht unmittelbar zusammenhängende Motive: Güte der Frauen, Frauenpreis, Klafferschelte, Gefährlichkeit des Frauenzaubers (die guten Frauen sollen ja ausgenommen werden), vor der Folie eines Tagelied-Geschehens, das jedoch als ein loser Rahmen für die genannten motivischen Ausweitungen dient. Auch die Funktion des Wächters wird wesentlich modifiziert: Sein Weckruf soll alle guten Frauen unter Gottes Macht bringen und sie vor den Gefahren, die in einem üblichen Tagelied beschrieben werden und die hier nur andeutungsweise benannt werden, beschützen. Wir haben vor uns ein in vieler Hinsicht innovatorisches Lied.