

Stanovská, Sylvie

Alttschechische Liebeslieddichtung - Versuch einer Charakteristik

In: Stanovská, Sylvie. *Sagt mir jemand, was Liebe ist? : Deutschsprachige und tschechische Liebeslyrik des Mittelalters : eine Typologie*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2015, pp. 187-301

ISBN 978-80-210-7960-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134330>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

TEIL II

**ALTTSCHENISCHE
LIEBESLIEDDICHTUNG**

ALTSCHECHISCHE LIEBESLIEDDICHTUNG – VERSUCH EINER CHARAKTERISTIK

Die alttschechischen Liebeslieder sind ein Teil der europäischen weltlichen Liebeslieddichtung. Eine besondere Nähe zeigen sie einerseits zum deutschen Minnesang, andererseits zu der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung.

Bereits während meiner Arbeit an der deutschsprachigen Edition der tschechischen weltlichen Liebeslieder des 14. und 15. Jahrhunderts¹⁵² wurde mir der besondere Charakter der alttschechischen Liebeslieddichtung bewusst: Die Grundhaltungen des Minnenden spielen vor der Folie des klassischen Minneliedes. Das „alte“ Liedmodell wird in den wichtigsten alttschechischen Liedtypen, der Liebesklage und dem Preislied, präsent. Die Tradition des deutschen Minnesangs von seinen Anfängen bis ins 13. Jahrhundert dokumentierte ich im ersten Teil dieser Arbeit anhand der Analysen charakteristischer Liedbeispiele. Manche davon sind bereits viele Male interpretiert worden; als „Hauptlieder“ waren sie für diese Untersuchung jedoch nötig, um in der alttschechischen Liebesdichtung gerade die älteren Denkmodelle, Themen und Motive aufzuzeigen, die sie nicht in wenigen Fällen auf eine erstaunlich präzise Weise wiedergibt.

Die alttschechische Liebeslieddichtung rezipierte gleichzeitig auch Neues, in erster Linie Elemente wie Farbenallegorie (Minnelehre, Preislied), einfache Sprachformeln (Liebesbrief), lehrhafte Passagen (Liebesklage), Klaffer-Motiv (Liebesklage, Tagelied). Dies sind Neuerungen, die Brunner als Elemente anführt, die auch in der zeitgleichen jüngeren deutschen Liebeslieddichtung zu finden sind.¹⁵³ Diese neuen Elemente, die es in vielen alttschechischen Liedern gibt,

152 Stanovská / Kern (Hrsg.): Alttschechische Liebeslyrik. Wien 2010. (Kommentierte Edition mit deutscher Prosäübersetzung aller Lieder).

153 Brunner (1978), S. 118.

dienen hier – was überraschen mag – jedoch nicht selten der Betonung des „alten“ Liedmodells. Ähnliches ist auch bei einem Teil der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung festzustellen. Dies ist höchstwahrscheinlich als eine Reaktion der Autoren auf den Wandel der Liedmodelle in der Lieddichtung zu werten, der um 1400 voll im Gang war.

Die altschechischen Autoren waren, wie bereits die Edition deutlich zeigt, in ihrer Mehrheit mit den Traditionen unterschiedlicher Phasen des Minnesangs sehr gut vertraut,¹⁵⁴ sie kannten aber offensichtlich auch die „neuen“ Tendenzen und waren bereit, mit diesen vor allem innerhalb des „alten“ Liedmodells zu experimentieren.

Die altschechischen Lieder nehmen so eine Zwischenstellung zwischen dem älteren deutschen Minnelied und dem neueren deutschen Liebeslied ein.

Es ist eine Aufgabe der folgenden Analysen, die wesentlichen Einflussbereiche des Alten und Neuen in den altschechischen Liebesliedern im Detail aufzuzeigen. Als Arbeitsmethode wurden deren Vergleiche mit der älteren wie auch der neueren Minnesang- und Liebesliedtradition gewählt.

Die Mehrheit der altschechischen Lieder verbindet in sich Altes und Neues. So sind hier keine „Phasen“ wie bei dem deutschen Minnesang festzustellen, sondern jedes Lied muss als ein Neuansatz betrachtet und interpretiert werden. Jedes Lied steht also für sich, kann nicht für ein anderes Lied stehen oder es vertreten. Dies ist ein Charakteristikum der altschechischen Liebeslieddichtung, die sich gegenüber der deutschen Liebeslieddichtung, welche in vielen Fällen auf Schemata beruht, als viel vielfältiger erweist. Deshalb wäre es geboten, alle altschechischen Lieder einzeln zu interpretieren. Ich interpretiere zwar die Mehrheit; aus Raumgründen werden manche Liebeslieder in Form von summarischen Kennzeichnungen angeführt.

Für eine Gliederung bietet sich an, die Lieder nach den Liedtypen einzuteilen, die in der Arbeit an der Edition gewonnen wurden.

Die Lieder wurden insgesamt in acht Liedtypen aufgeteilt:

1. Liebesklage
2. Altersklage
3. Liebesklage und Liebeslehre
4. Preislied
5. Preislied an den Geliebten

154 Diese Feststellung erhärtet die Hypothese, dass im böhmisch-mährischen Raum die Minnesang-Tradition lebendiger gewesen sein muss als man bisher meinte. Vor dem Hintergrund der erstaunlicher „Antikvierung“ mancher alter Topoi ist sogar an die Existenz schriftlicher Aufzeichnungen der Minnelieder älterer Art durchaus zu denken.

6. Tagelied
7. Minneleich
8. Minnebrief

Bei jedem Liedtyp werden ein oder mehrere alttschechische Lieder als Beispiele interpretiert, wobei zum einen der Zusammenhang mit dem deutschen Minnesang, wie er in dem Teil I der Arbeit charakterisiert ist, zum anderen mit der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung, zu der in diesem Teil II Beispiele herangezogen werden, hergestellt werden soll. Die hier an dieser Stelle angeführten jüngeren deutschen Lieder sollen ähnliche Typen repräsentieren.

Es soll für beide Sprachräume vor allem die Vielfalt der Möglichkeiten, die bei der Einbettung von ähnlichen Motiven und Elementen in diese Lieder entsteht, gezeigt werden. Die Lieder sollen danach befragt werden, ob sie eher das „alte“ oder das „neue“ Minnemodell vertreten und welche Aufgabe die Darstellungsmittel, seien sie alt oder neu, dabei erfüllen.

Die jüngere deutsche Liebeslieddichtung wird teilweise durch die Lieder aus dem OEuvre einzelner Dichter, teilweise durch Lieder aus den Liederbüchern vertreten.

Es werden Lieder folgender Autoren in die Betrachtung einbezogen: Eberhard von Cersne, Hugo von Montfort-Bregenz, Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein.

Die Breite der anonymen Überlieferung (der Liederbuchlyrik) lässt eine Einschränkung geboten erscheinen. Es werden deshalb folgende Liederbücher herangezogen:

1. Die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (erstes Jahrzehnt des 15. Jhs., Edition Zimmermanns)
2. Die Berliner Handschrift Germ. Fol. 922 (zwischen 1410–1430 geschrieben, Edition Langs)
3. Das Liederbuch der Clara Hätzlerin (1470, Edition Haltaus bzw. Fischers)
4. Das Königsteiner Liederbuch (um das Jahr 1469 niedergeschrieben, Edition Sapplers)
5. Die Darfelder Liederhandschrift (zwischen 1546–1565 niedergeschrieben, Edition Brednischs)
6. Das Lochamer Liederbuch (Edition Salmens / Petszchs, um die Mitte des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben)

Beigezogen wurden auch die Edition der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung von Kiepe (Epochen der deutschen Lyrik, hrsg. von Walther Killy, Band 2, 1972) und die bisher neueste Edition der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung von Wachinger (2006).

Eine Gegenüberstellung ist vor allem deshalb kompliziert, weil man in der deutschen Literatur das Erbe des Minnesangs gleichzeitig in mehreren Ausprägungen des späteren Liebesliedes feststellen kann: Die Oeuvres der angesehenen Autoren der Spätzeit bieten ein anderes Erscheinungsbild als der Strom der anonymen späteren Liebeslieddichtung. Deshalb können die folgenden Analysen nichts mehr sein als ein Ansatz zur weiteren Erforschung. **Es soll die Art aufgezeigt, auf welche in den Liedern beider Sprachräume die Tradition und Innovation miteinander verwoben sind.**

Liedtyp I: Liebesklage

Mehrere altschechische Liebesklagen schildern die Situation eines Liebenden, der bei seiner Dame in Ungunst geraten ist. Als Grund dafür gibt der Liebende eine Verleumdung von Seite Dritter (Klaffer) an. Dieses Szenario, das in den Liebesklagen wiederholt Anwendung findet, ist eine Variation einer traditionellen Liebesklage, in welcher der Mann keine Zuwendung der Dame findet. Im Einklang mit den spätzeitlichen Tendenzen wird im altschechischen Milieu die Gefährdung des Liebenden von Außen betont. Grundsätzlich ist jedoch die Frage: Wird hier der Zeitpunkt näher erfasst, zu dem die Handlung spielt? Ist hier von einer Liebesklage im „alten“ Sinne zu sprechen, die den Liebenden am Anfang seiner Bemühungen um die Gnade der Dame darstellt, oder von einer Beziehung, die, bereits bestehend, gefährdet ist?

Beispiel I

I,1: Das Lied „Ach, toľ sem smutný i pracný“ / Ach, wie bin ich traurig und bekümmert

a) Überlieferung: Sandomir in Polen, 2.Hälfte des 14. Jhs. 1 Pergamentblatt, Faksimile bei Zřbrt, Český lid 22 (1913), S. 235f. Heute verschollen.

b) zur Form: Strophenbau 8a 4a 4b 8c 4c 4b 8d 4d 4e 8f 4f 4e

Die metrische Struktur der Strophe (regelmäßiger Wechsel zwischen den Lang- und Kurzversen) trägt zur Dynamik der Aussage bei. Die Wiederholung der Kurzverse beschleunigt den Rhythmus und unterstreicht den Klagegestus.

c) zum Inhalt:

Strophe I:

Klage eines Liebenden, der über seine Leidsituation in Form einer rhetorischen Frage berichtet, die von der Interjektion des Leids *Ach* eingeleitet ist. Seine seelische Befindlichkeit betonen weiter gleich drei Adjektive: *traurig*, *bekümmert*, *unbeachtet* (auch im Sinne von *unwillkommen*); Das Ich befindet sich *in der Fremde*

(V.1–3). Sowohl eine wörtliche als auch eine metaphorische Bedeutung dieser Wendung ist denkbar: der Minnende kann tatsächlich in eine Situation des Fernseins von seiner Dame geraten sein. Der Begriff *Fremde* kann aber auch Metapher für einen in Missgunst Geratenen, „Fremdgewordenen“ sein.

Entsprechend mehrdeutig sind auch die unmittelbar darauf folgenden Verse zu verstehen, die die zweite Strophenhälfte eröffnen: *Fern bin ich, ganz unbekannt* (V.4). Der Liebende verzehrt sich trotz *Ungunst* in Liebe: *ich seufze vor Sehnsucht* (V.5–6).

Die Gesellschaft ist durch die „Feinde“ der Liebesbeziehung repräsentiert. Der Liebende wird in jeder seiner Regungen genau beobachtet – dies ist auch der Grund seiner Klage: *Wohin ich mich auch wende, dort spricht man von mir*: Dadurch ist er *beängstigt* (V.7–9). Dies wird ausgeführt: Er kann böser Nachrede nicht entkommen (*Viele reden <über mich> nach Belieben, ungehindert*) (V.10). Das Motiv der Liebesfeinde ist im Einklang mit den neuen Tendenzen entsprechend akzentuiert.

Dennoch hofft er auf bessere Zeiten: *doch noch habe ich den Mut nicht verloren / und trage Hoffnung im Herzen* (V.11–12).

Das „alte“ Motiv der Hoffnung (vgl. das mhd. *gedinge*) deutet darauf, dass sich der Liebende erst in der Anbahnungsphase seiner Beziehung zu der Dame befindet.

Strophe II:

Der Liebende begründet seine Hoffnung im traditionellen Sinne mit seiner größten Tugend, der Beständigkeit, durch die er sich mit seiner Erwählten auch gerade in der Situation der Trennung verbunden fühlt: *Er richtet seinen Sinn stets auf sie*. Dieser Hinweis auf seine Leistung unterstreicht indirekt sein Hauptanliegen, seine „Minnewürdigkeit“, sein Recht, von seiner Partnerin belohnt zu werden (V.1–3).

Da sich seine Lage als die der größten Not erweist, wendet er sich an den Höchsten: Er umschreibt sich selbst, sein Missgeschick hervorhebend, als einen, *der keine Gnade finden kann*; der deshalb Gott, den Allmächtigen, ohne Unterlass, *Tag und Nacht* um Hilfe anruft (V.4–6). Auch dieses Motiv ist dem Fundus der traditionellen Liebesklage entnommen. Es findet in dem jüngeren Liebeslied ebenfalls reiche Anwendung.

Der Liebende wies bereits auf seine beste Eigenschaft, die „Beständigkeit“ (*stae-te*), hin. Deshalb betrachtet er die feindliche Haltung der Dame als eine unbegründete: Er weist ihr diese als eine Schuld zu, die sie zu sühnen hat. Noch ist es leicht zu machen, wenn sie ihre Missgunst ins Gegenteil wendet (V.7–9). Der Mann unterstreicht seine Aussage mit dem wichtigsten Argument, der, als Ausruf gestaltet, die Situation noch bewegender erscheinen lässt. Wieder ist Gott angerufen, in gezielter Richtung: selbst *Gott möge sich darüber erbarmen*, dass dem Liebenden, der an sich doch der Tugendhafte ist, *ohne jede Schuld* Leid zugefügt ist. Er argumentiert raffiniert: Gott müsse sich meiner erbarmen; bis in den Himmel hinan ruft meine Unschuld! (V.10–12)

Strophe III:

Sie gründet sich auf die allgemeine christliche Lehre, dass Gott mehr die Guten (Tugendhaften) als die Bösen belohnen wird. Der Liebende hofft deshalb darauf, dass die *böse Absicht* den Feinden *nichts bringt* und die *Fremden* (d. h. unschuldig Leidenden, Verstoßenen) wie er, Gottes Gnade erfahren (V.1–3). Zum Schluss des Liedes wendet er sich noch einmal an Gott: Als Gottessohn solle Christus seine Macht über die Lügner (wörtlich diejenigen, die *Krummes denken*) so vollstrecken, dass sie seine Bestrafung fühlen. Die Strophe wird in Form einer flehenden Bitte des Liebenden an Gott arrangiert, die missgünstigen Zustände zu ändern (V.4–6).

Fazit:

Die wesentlichen Denkbewegungen des Mannes stimmen mit der traditionellen Liebesklage überein: die „alte“ Perspektive eines unbegründet hoffenden Mannes wird hier durch den Aspekt der Verleumdung von Seite Dritter gesteigert und auf eine „neue“ Art zum Ausdruck gebracht. Die Verleumdung scheint die Beziehung gleich an ihrem Anfang, in ihrer Anbahnungsphase, zu beeinträchtigen: Hier sehe ich eine besondere Nähe zu der traditionellen Liebesklage. Das „alte“ Liedmodell wurde hier weiterhin genutzt, indem das „modische“ Motiv der Klaffer in „alte“ Perspektive einbezogen wurde.

Text des Liedes und seine deutsche Prosaübersetzung:¹⁵⁵

- I Ach, toť sem smutný i pracný
i nevzácný
v cizém kraji!
Dalekoť sem v neznámosti,
5 v nemilosti
túhú lkaji.
Ro. Kudyžt' sě koli obráci,
tuť sem v práci,
až sě bojím.
10 Mnohýť mluví, jakštoť ráčí;
bez rozpači
srdce kojím.
- II V. Bych byl dále nežliť mnoho,
vždy dle toho
chci pomnieti.
Ve dne v noci křičím k Bohu,

155 Alle hier angeführten Texte wie ihre Prosaübersetzung sind der Edition von Stanovská / Kern entnommen.

- 5 jenž nemohu
přiezni jmieti.
Ro. Snadnoť paní spraví vinu
v tu hodinu,
když chtie jieti.
- 10 Sžěl sě toho Hospodinu!
Pro nevinu
jmiech vzieti i trpěti.
- III V. Však žeť zlým zlost nespomóž,
vieceť Bóh móž
cuzím dáti.
Synu boží milostivý,
5 vieš, kto křivý,
rač to znáti.
- I Ach, wie bin ich traurig und bekümmert
und unbeachtet
in der Fremde!
- V. Fern (von ihr) bin ich, ganz unbekannt,
5 und in Ungunst
seufze ich vor Sehnsucht.
Ro. Wohin ich mich auch wende,
da spricht man von mir,
bis ich ganz verängstigt bin.
- 10 Viele reden (über mich) nach Belieben,
doch noch habe ich den Mut nicht verloren,
und trage Hoffnung im Herzen.
- II V. Auch wenn ich ferner als fern von ihr wäre,
würde ich meinen Sinn
stets auf sie richten.
Tag und Nacht rufe ich zu Gott,
5 ich, der ich
keine Gnade finden kann.
Ro. Leicht kann die Herrin ihre Schuld wieder
[sühnen,
in der Stunde,
da sie ihre Gnade [erweisen will].
10 Gott möge sich darüber erbarmen!
Obwohl ich unschuldig bin,

musste ich bis anhin (Leid) annehmen und
[leiden.

- III V. Da aber böse Absicht den Bösen nichts bringt,
wird Gott eher
die Fremden belohnen.
Barmherziger Sohn Gottes,
5 du weißt, wer Krummes denkt –
mögest du es vermerken.

Der Zusammenhang mit dem Minnesang:

Das Motiv der Bedrohung von Seite der Verleumder, welches nicht weiter ausgeführt ist, findet sich bereits in der rheinischen Phase des Minnesangs bei Friedrich von Hausen, Str. MFMT 48,32. So wie beim altschechischen Lied wird hier Gott angerufen, den Verleumdern Lied zuzufügen:

*Dô ich von der guoten schiet
und ich ir niht entsprach,
als mir waere liep,
des lîde ich ungemach.
daz liez ich durch die () diet,
von der mir nie geschach
deheiner slahte liep,
wan der die helle brach,
der vüege in ungemach.*

Durch sein Fernsein möchte hier ein Liebender die Gefahr von Seiten seiner Gegner vermeiden. Das Lied setzt mit einer Frauenstrophe als Wechsel fort.

Das altschechische Lied im Lichte der späteren deutschen Liebeslieddichtung

Ähnliches bietet das Lied I/Nr. 90 des Liederbuchs der Clara Hätzlerin (Edition Haltaus). Es stellt ein traditionelles Lied dar, in dem die „neuen“ Motive in „alte“ Perspektive eingebettet werden, ohne diese zu beeinträchtigen.

Ein Liebender klagt in der Anfangsstrophe über die Missgunst, die ihm von Seiten seiner Partnerin widerfährt: Mit senen bin ich überladen! / Die sucht will mich die krencken, / das mich mein lieb nit will genaden; Wes sol ich mir gedencken? (Strophe 1).

Schuld daran sind die Klaffer, deren Neid dem Liebenden böse zugesetzt hat und der seine jetzige Lage verursachte: *Der claffer neid ist mir ze swär / des hab ich*

wol empfunden (Strophe 2, V.1–2). Dieses Motiv wird noch gesteigert: der Liebende wünscht, sich an den Klaffern rächen zu können. Der anonyme Autor bedient sich an dieser Stelle „neuer“ Sprachformeln und „neuer“ Bildlichkeit: der Liebende würde die Klaffer am liebsten mit einer Hundemeute verfolgen und wegghetzen: *Solt ich mich rechen nach meiner ger / Ich hatzt sy vsz mit hunden* (V.3–4).

Das Motiv der Rache an Merkern, die hier als „Klaffer“ auftreten, gehört zum motivischen Fundus des Minnesangs. Die Erweiterung zu einer Jagdszene ist ein Element neuerer Art (Strophe 2). Auch der alttschechische Dichter äußert die gleiche Absicht, die Klaffer zu bestrafen. Er greift dabei auf das alte Motiv der Bitte Gottes um Hilfe zurück, das er in verdeutlichender Funktion an den Schluss des Liedes einbringt: *Barmherziger Sohn Gottes, / du weißt, wer Krummes denkt – / mögest du es vermerken* (III,10–12). In dieser Hinsicht bleibt das alttschechische Lied traditioneller.

Der Liebende im deutschen Lied wendet sich indirekt an die Partnerin. Er bittet Gott, dass sie sich besinnt und an ihm gerecht handelt. Das Motiv der Anrufung Gottes verwendet hier der deutsche Verfasser in ähnlicher Funktion wie im alttschechischen Lied. Als die Hauptleistung, die als ein Argument dient, die Dame zu Gnade zu bewegen, wird die Beständigkeit des Liebenden betont. Diese Motive und deren Verwendung stehen dem alttschechischen Lied, besonders folgenden Textpassagen: II,4–12, III (Anrufung Gottes) insgesamt sehr nahe: *Ach got, das sy sich recht bedächt / Vnd nem von mir mein leiden / So wolt ich sein ir triuer knecht / Vnd vnmuot gantz vermeiden* (Strophe 3).

Der Liebende kommt nochmals verdeutlichend auf die Verleumdung von Seite der Klaffer zurück. Er sagt klar: Weil er jetzt für „eine Situation, welche die Fremden verursacht haben“, büßen muss, trauert er und wartet mit Ungeduld auf eine Besserung seiner Lage, die jedoch, wie der letzte Vers andeutet, völlig im Ungewissen liegt: *Muosz ich engelten främder Schuld, / Das will ich ymmer clagen, / Vnd wirt gar grosz mein vngedult, / Hartt kann ich daz getragen* (Strophe 4). Der alttschechische Dichter thematisiert denselben Aspekt: *(Obwohl ich unschuldig bin, / musste ich bis anhin (Leid) annehmen und leiden– II, 10–12).*

Die letzte Strophe des deutschen Liedes, die Hoffnung des Mannes auf Wendung dieser Umstände thematisiert, ist in ihrem Schluss (ähnlich wie die II. Strophe mit Hilfe der Jagdthematik) mit Hilfe des Motivs „Verderben durch Liebe“ „Liebestod“ gesteigert: Der Liebende hofft auf Gnade der Partnerin. Wenn dies nicht geschehen sollte, würde er lieber sterben. Diese seine Haltung, an inhaltstragender Stelle zur Sprache gebracht, soll die Dame endlich zu einer Geste der Gunst bewegen. *Ich harr getraw vnd hab gedingen, / Sy lasz mich nit verderben, / Wann solt mir von ir nit gelingen, / Vil lieber wolt ich sterben!* (Strophe 5)

Der alttschechische Dichter bedient sich an der gleichen Stelle des Motivs der Anrufung Gottes um Hilfe. Dieselbe Absicht des Liebenden: Seine Hoffnung,

Lohn zu erlangen, wird Gott, dem Höchsten, anbefohlen: *Da aber böse Absicht den Bösen nichts bringt, / wird Gott eher /die Fremden belohnen* (III,1–3).

Fazit:

In beiden Liedern wird ein und dasselbe Thema – Ungunst der Dame – unter Verwendung von teilweise gleichen (Beständigkeit, Hoffnung), teilweise unterschiedlichen Motiven (Liebestod des Mannes im deutschen Lied) durchgespielt. Das wichtigste gemeinsame Motiv ist die Verleumdung des Liebenden durch den Mund der Klaffer. Dadurch fällt er bei seiner Dame in Ungnade.

Die Perspektive ist in beiden Liedern traditionell: Der Liebende hegt Hoffnung auf Wendung seiner Lage. Es liegt dabei völlig im Ungewissen, ob ihm die Gunst seiner Partnerin tatsächlich zuteil werden wird.

Im Lied Nr. 45 des Königsteiner Liederbuchs (Edition Sapplers) wird das Motiv der „Klaffer“ im ähnlichen Sinne eingesetzt, mit dem Unterschied, dass hier die „Klaffer“ eine bereits bestehende Liebesbeziehung stören.

Der Liebende beklagt sich eingangs – ebenfalls in Form einer rhetorischen Frage – über sein Unglück: er wurde von den Klaffern verleumdet: *Ach got, wie sal ich eß nemen vor / ander was ich begene? / das ich muß schwigen, so ich dach hor, / das bedrübet mir die sinne; / das brengt mir leit an underscheit / und han kein freid / wan ich eß recht besinne.* (Strophe I)

Genau in der Situation, in der die Dame dem Liebenden gewogen ist, kommt der „Hass und Neid“ der „Klaffer“: *Ab nuw zu zittten qwem die wil, / das ich in freuden stan, / so kommet haß und nitt mit schneller il, / heißet mich von dannen gan.* (II, 1–4) Der Liebende muss sich deswegen von seiner Dame entfernen. Die Neider werden verflucht: *die sent gebarn zu itelm zorn* (II, 5) Hier besteht der markanteste Unterschied zu dem alttschechischen Lied: Die Dame wird als eine dargestellt, die dem Liebenden entgegenkommt (V.1)

Der Liebende hofft aber weiter auf Wendung dieser für ihn unglücklichen Lage. Er beschuldigt die Klaffer: *Ihretwegen schwindet seine Freude. Er würde auf einen glücklichen Ausgang hoffen: Er möchte in der Nähe der Dame sein. Dies wird aber vom „Klaffer“ erschwert: Walt noch gelöck mer wonen bi, / so wolt ich inn freuden stan, / und hoffen soll dann warten min, / es mack noch minem wiln ergan. / der kleffer haß der thut mir das / das ich varbaß / inn freuden kann gestan* (III. Strophe). Das Maß seiner Zuversicht, Erfolg zu erzielen, (*es mack noch minem wiln ergan*), ist bereits höher als im „klassischen Minnelied“ eingeschätzt. Dies verrät eine allgemeine Tendenz der Lieder der Spätzeit, die den Mann dominanter erscheinen lassen: er möchte selbst aktiv sein.¹⁵⁶

156 ähnlich Brunner (1978), S. 136.

Fazit:

Die wichtigste Neuerung dieses Liedes gegenüber dem alttschechischen Liedbeispiel besteht in der Darstellung der Dame, die dem Liebenden gegenüber Gewogenheit zeigt. Der Verlauf ihrer Beziehung wird jedoch von den Klaffern beeinträchtigt. Das Lied bahnt sich den Weg zum „neuen“ Liedmodell.

Beispiel II

Das Lied „Předobře rozumím tomu“ / „Ich verstehe allzu gut“

Die folgende Analyse bringt ein alttschechisches und ein deutsches Absagelied: Der werbende Mann wendet sich von seiner Erwählten ab, weil er nicht erhört wird. Dieses Thema, das im Widerspruch mit der Haltung des Liebenden im „hohen“ Minnesang steht, kommt deshalb bei den älteren Autoren nur sehr selten zum Tragen (z. B. in Hausens Kreuzzugslied MFMT 47,9ff.). In der späten Lyrik wird es viel öfter thematisiert. Das tschechische Lied verwendet in dieser Hinsicht ältere Begrifflichkeit: Der Mann betont seinen „Dienst“, den er aufkündigt. Wie der Vergleich zwischen beiden Liedern zeigt, liegt hier nicht nur Gemeinsames vor. Im alttschechischen Lied ist sein „Mischcharakter“, im deutschen Lied sind eindeutige Züge der Spätzeit, des „spätmittelalterlichen Minneliedes“¹⁵⁷ nachweisbar.

Die alttschechische Liebesklage *Ich verstehe allzu gut*

a) Überlieferung: Vyšší Brod – Knihovna cisterciáckého opatství (Bibliothek der Zisterzienser-Abtei), Ms. 42, Innenseite des Vorderdeckels. Die Edition von H. Rothe bietet eine Übersetzung und ein Faksimile des Textes (S. 39 und S. 63).

b) zur Form: einfache Achtzeiler, metrischer Bau der Strophe: 4a4b4a4b4c4d4c4d

c) zum Inhalt:

Thema: Der werbende Mann, der trotz seines beständigen Dienstes bei seiner Erwählten keinen Erfolg erzielen konnte, bricht seinen Dienst ab.

Die Aufkündigung wird durch Argumentationsschritte begründet.

Strophe I:

Sie wird eröffnet mit der rhetorischen Geste der Empörung des Mannes (*ich verstehe allzu gut / die Haltung, die mein Herr mir gegenüber einnimmt*, V.1–2). Daraus folgert er: Er muss anderswo einen Dienst antreten, um nicht länger dem *Spott* der Liebsten ausgesetzt sein zu müssen (V.3–4).

157 vgl. Brednich (1976), S. 197 (Darfelder Liederhandschrift).

Das Motiv des Spottes ankert z. T. im älteren Minnelied, wurde jedoch vom späteren deutschen Liebeslied übernommen und häufig verwendet.

Es ist hier jedoch ein deutlicher Hinweis auf alte Liedtradition aufzufinden, der umso mehr überrascht, umso neuartiger das Sujet des Liedes ist: Die Frau wird vom Mann konsequent mit dem maskulinem Terminus „*mein Herr*“ bezeichnet.¹⁵⁸

Der Betroffene, seinen Misserfolg trotz treuem Dienst beklagend, begründet damit seinen Entschluss: *ich will einem anderen Herrn dienen* (V.4–8).

Strophe II:

Dies wird noch ausgeführt: zuerst will er die einstige Erwählte meiden, im Moment einer neuen Dienstaufnahme endgültig Abschied nehmen (V.1–4). Das Motiv des Abschieds wird rhetorisch verdeutlicht: Der Mann empfindet ihn als überaus schmerzlich:

Er scheidet *leidvoll* und *leiderfüllt*, *höchst ungerne* (V.5f.). Die Szene wird zum zweiten Mal intensiviert: zum zweiten Mal äußert der Mann sein empörtes Bedenken über die Hartherzigkeit der Geliebten: *ich staune über deine Liebe / dass du mich jemals von dir gehen lässt* (V.7f.). Diese Passage besitzt außer ihrem verdeutlichenden Charakter auch einen wirkungsvollen argumentativen Wert.

Strophe III:

Sie ist ein weiteres Beispiel für eine Steigerung, die argumentativ ausgenutzt wird, obwohl sie denselben Inhalt wiedergibt. Entscheidend ist hier die Intensität der Formulierung, die mit Hilfe von einfachen Formeln erzielt wird: Durch die Wiederholung der Verse 2 und 4 in variiertes Wortfolge (Vorwurf an die Partnerin):

*Ich war dir immer in treuem Dienst ergeben,
aber es hilft nichts.
Weshalb sollte ich unbelohnt dienen,
wenn es nichts hilft?* (III, 1–4)

Mit Hilfe von traditioneller Terminologie entschließt sich der Mann, seine Liebste zu verlassen: Da er nie ein Gunstzeichen (*liebes Wörtlein*) gewinnen konnte, stellt er sich zur Wehr gegen den Spott, von dem er bereits in der Anfangsstrophe spricht (III, 5–7). Durch das Motiv der Verspottung des Mannes werden die Strophen I und III motivisch verbunden.

158 Es ist rätselhaft, wie dieser Einfluss in die altschechische Liebeslieddichtung gelangt sein mag, der entfernt an die romanische Trobadore- und Trouvèrelyrik erinnert. Es ist hier wohl an eine Berührung mit dem romanischen Raum, mit der weltlichen Liebeslyrik Italiens und Frankreichs zu denken, wohin die tschechischen Scholaren, die seit Vilikovsky für Hauptverfasser der tschechischen weltlichen Liebeslyrik gehalten werden, oft zum Studium kamen. Im deutschen Raum hat sich dieser Terminus nicht durchgesetzt.

Im letzten Vers erfährt die Strophe eine letzte Steigerung durch die Verwendung des Narrenmotivs (Liebesnarr), das in diesem Kontext als ein verbreiteter Topos vor allem in der Spätzeit galt. Das geschieht in Form eines letzten Zornausbruchs: *Mach einen anderen nun zum Narren!* (V.8).

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

- Předobře rozumiem tomu,
kterak mój pán ke mně miení.
- V. Proto chci slúžiti z domu,
nechciť býti v jeho smiení.
- 5 *Ro.* Poněvažť neráčí dbáti
na svého sluhu věrného,
Ro. musiem službu nerad vzdáti,
chciť mieti pána jiného.
- II V. Vystřiehámť se proti tobě
žeť již nemiením ostati.
- V. Když já pána optám sobě,
tedyť tě chci požehnati
- 5 *Ro.* velmě s velikú žalostí,
nebt bych nerad od tebe.
Ro. I divím se já tvé milosti,
že mě kdy pustíš od sebe.
- III V. A jáť sem vždyckny věrně slúžil,
anoť to platno nic nenie.
- V. Čemužť bych já zdarma slúžil,
anoť to platno nic nenie?
- 5 *Ro.* Neboť sem nemohl nikdy mieti
od tebe slówce milého,
Ro. viac mi se nebudeš smieti:
měžž tolik blázna jiného!
- I Ich verstehe nur allzu gut,
die Haltung, die „mein Herr“ mir gegenüber einnimmt.
- V. Daher möchte ich meinen Dienst anderswo antreten,
und nicht länger seinem Spott ausgesetzt sein.
- 5 *Ro.* Da er mir, seinem getreuen Diener,
keinerlei Beachtung schenkt,
Ro. muss ich, ohne es zu wollen, meinen Dienst aufkündigen
und will einem anderen Herrn dienen.

- II V. Ich werde dich meiden,
weil ich nicht mehr bleiben will.
- V. Sobald ich bei einem anderen „Herrn“ diene,
möchte ich von dir Abschied nehmen
- 5 Ro. leidvoll und leiderfüllt,
weil ich höchst ungern von dir scheiden würde.
Ro. Ich staune über deine Liebe,
dass du mich jemals von dir gehen lässt.
- III V. Ich war dir immer in treuem Dienst ergeben,
aber es hilft nichts.
- V. Weshalb sollte ich unbelohnt dienen,
wenn es nichts hilft?
- 5 Ro. Da ich von dir niemals ein liebes Wort
gewinnen konnte,
- Ro. wirst du mich nicht mehr verspotten:
mach' einen anderen nun zum Narren!

Der Zusammenhang mit dem Minnesang:

Die Dienstaufkündigung ist ein traditionelles Motiv des Minnesangs: sie wird jedoch in allen Phasen des Minnesangs vom Minnenden sofort zurückgenommen; als ein rhetorisches Mittel, damit seine beständige Haltung noch deutlicher unterstrichen werden kann. Sie dient als ein wirkungsvolles Argument für die Lohnforderung (für alle sind Fenis oder Reinmar anzuführen).

Diese Reflexion lautet z. B. bei Reinmar, Lied XI *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (Edition Günther Schweikle, S. 140), Strophe II:

*Alse eteswenne mir der lîp
durch sîne boese unstaete râtet, daz ich var
Und mir gefriunde ein ander wîp,
sô wil iedoch daz herze niender wan dar.
Wol ime des, daz ez so rehte welen kan
und mir der süezen arbeite gan.
doch hân ich mir ein liep erkorn,
deme ich ze dienst, und waer ez al der werlte zorn,
wil sîn geborn.*

Das Motiv der Herabsetzung des Minnenden klingt bei Walther an, als Element seiner „kritischen Lieder über *überhêre frouwen*“.

Anzuführen ist die Passage aus seinem Lied *Saget mir ieman, waz ist minne* (Ed. Schweikle, S. 368, hier Strophe I), die über die Schmach reflektiert, die der Min-

nende erlebt, wenn sich seine Dame ihm gegenüber überheblich verhält. Die Passage ist ein Musterbeispiel Waltherscher Argumentation, die ich bereits im ersten Teil meiner Untersuchungen behandelt habe.

*Kan mîn frouwe sîeze siuren?
waenet si, daz ich gebe liep umbe leit?
sol ich si dar umbe tiuren,
daz si ez wider kêre an mîn unwerdekeit?*

Das alttschechische Lied im Licht der jüngeren seutschen Liebeslieddichtung

Das Absagelied Nr. V. der Darfelder Liederhandschrift (1546 – 1565) steht dem alttschechischen Liedbeispiel nahe, was das Hauptthema und das Narrenmotiv betrifft.

Wie sein Gegenstück stellt das Lied eine Klage des werbenden Mannes über den allzu langen erfolglosen Dienst dar. Obwohl er diesen – im Unterschied zum alttschechischen Lied – nicht ausdrücklich aufkündigt, hält er seine Werbung um die Frau für bereits verloren; er möchte sich trennen, er spielt auf einen Nebenbuhler an. Dieses Motiv ist gegenüber dem alttschechischen Lied neu und für die Spätzeit typisch.

Im Lied sind Motive vorzufinden, deren Gestaltung nicht in jeder Hinsicht mit dem alttschechischen Lied übereinstimmt; sie erfahren bereits eine stärkere Art der Schematisierung.

Strophe I:

Lange Zeit des Dienstes (der Mann gibt den Zeitraum von sieben Jahren an) erbringt dem Liebenden keine Beachtung. Der Grund ist angegeben: Ein Konkurrent in der Liebe. Der gewählte Ausdruck für die Frau ist im Vergleich mit dem alttschechischen Lied viel jüngeren Ursprungs (die Frau wird als *kleine* bezeichnet). Das alttschechische Lied bewahrte auch die wesentlichen „alten“ Begriffe wie „Diener“, „Dienst“,

Strophe I, V.5ff.

*(...) da ich mich hab so lanchg verpflichtet
zu denen einer kleinen,
ich ffrucht sey weirt mîn achten nich,
ein ander weirt sey fforen hemen.*

Dazu das alttschechische Lied:

Strophe II

*Da er (=die Frau, Anm. der Verf.) mir, seinem getreuem Diener,
keinerlei Beachtung schenkt,*

*muss ich, ohne es zu wollen, meinen Dienst aufkündigen,
und will einem anderen Herrn dienen.*

Der treue Dienst wird ähnlich akzentuiert, im tschechischen Lied unterstreicht der Mann noch deutlicher sein Leid vor der bevorstehenden Trennung (*muss ich, ohne es zu wollen, meinen Dienst aufkündigen, V.3*).

Strophe II:

Auch wenn der Mann die Liebesgöttin Venus um Beistand bittet, entwickelt sich die Situation zu seinen Ungunsten: *Wey well ich hais ffrou Ffenis soen, es ist doech verloren* (II, V.1f.).

Es wird weiter ein annäherndes Narren-Motiv wie im alttschechischen Lied verwendet, hier jedoch breit ausgeführt, mit Vorliebe für bildhafte Details, die den Inhalt verlebendigen und betonen: Der Mann verdiente sich als „Lohn“ eine Narrenkappe mit zwei Ohren, an denen Schellen gehängt sind. Diese „manieristische“ Rhetorik ist für das späte Liebeslied typisch.

*ein naren kap min bester loen,
ein kap mit zveyen oren;
zwa schellen groes dar an gehenchkt
weirt mir erst rech zu gemessen ...* (II, V.3–6)

Zum Schluss der Strophe erklingt erneut Klage: es wird wiederum der missachtete treue Dienst aufgegriffen. Zu beachten ist eine ähnliche rhetorische Gestaltung dieser Passage wie im tschechischen Lied: zwei fast gleichgebaute Sätze werden zur Intensivierung nacheinander wiederholt – als ein letztes Argument für die Lohnforderung:

*min truer dinst blipt gans unerkant,
min truen dinst weirt vergessen.* (II, V.15f.)

Im tschechischen Lied wird diese Passage pointierter arrangiert; sie begründet die Entscheidung des Mannes, den Dienst abzubrechen:

*Ich war dir immer in treuem Dienst ergeben,
aber es hilft nichts.
Weshalb sollte ich unbelohnt dienen,
wenn es nichts hilft? (Strophe V, V.2 und 4)*

Strophe III:

Nach einer allgemein formulierter Reflexion über viele Fälle von Untreue und missachtetem Dienst gelangt der Liebende zu einer ähnlichen Erkenntnis wie im

tschechischen Gegenstück: er kehrt der Liebsten den Rücken zu. Es folgt eine Reflexion: er zieht aus dem Vorfall eine Lehre. Künftig werde er sich vor Untreue besser bewahren; er trage an seiner Liebesverstrickung selbst Schuld – seine Entscheidung für diese Frau war nicht gut getroffen:

So geschidt es uff und ffeil mer, / es ist doch alles min eichgen scholt, / ich will min bas don bewaren, / dan das ich einem frollen holt / wolt denen seben yaren (III, 1 und 5–8). Das Element der Lehrhaftigkeit ist für die späte Lieddichtung typisch und erweist sich gegenüber dem alttschechischen Lied, das mit dem Redegestus des Liebenden mehr im Rahmen der Liebesklage angesiedelt ist, als neu.

Zu den unterschiedlichen Sprachformeln und Motiven:

Das alttschechische Lied hat in seine Struktur mehrere Ausdrücke eingebaut, die auf eine ältere Liedtradition zurückzuführen sind: vor allem die Bezeichnung „Herr“ für Frau, es wird auch stärker das „Leid“ des Werbenden vor Trennung und endgültiger Scheidung akzentuiert.

Diesen Unterschied merkt man im Wortschatz: Altertümliches im tschechischen Text, Liebesterminologie der Spätzeit im deutschen Lied (gut sichtbar an den Benennungen für die Frau: *Herr* gegen *eine cleine, ein frollen holt*).

Fazit:

Das Thema des deutschen Liedes ist klar umrissen: Eine Dienstaufkündigung des Mannes, den seine Partnerin eine lange Zeit nicht beachtete. Dominant ist zum einen das Motiv des missachteten langen Dienstes, zum anderen das Bild des Mannes als eines Liebesnarren mit dem verdeutlichenden Detail der Narrenkappe, die ihm als „einziger Lohn“ zukommt. Auf dieses Motiv wird in dem alttschechischen Lied bloß angespielt. Ein (spätzeitliches) Element der Didaxe ist nur im deutschen Lied präsent. (III, 1) Gegenüber der traditionellen Begrifflichkeit des alttschechischen Liedes überwiegen im deutschen Lied die Sprachformeln der Spätzeit. Ein weiteres Merkmal der Spätzeit ist in beiden Liedern der einfache Strophenbau.

Trotz der oben genannten Unterschiede weisen beide Lieder in ihrem Hauptthema unübersehbare Parallelen auf.

Beispiel III

Die alttschechische Liebesklage **„Ach, toť těžkú žalost jmám“** / **„Ach, ich erfahre ein schweres Leid“**

a) Überlieferung: Prag, Archiv Pražského hradu (Archiv der Prager Burg): Fond: Knihovna metropolitní kapituly Sv. Víta (Bibliothek des Metropolitankapitels St. Veit), Ms. O. 48, fol. 216^r.

b) zur Form: Die anspruchsvolle stollige Form ist ein Hinweis auf ältere Liedtradi-

tion. Strophenbau 7a 8a 4a 7x / 7b 8b 4b 7y / (Aufgesang) 7c 7c 7d 7d (Abgesang).

c) zum Inhalt:

Die folgende Liebesklage wähle ich, weil sie zwei wichtige späte Motive akzentuiert, die in das „klassische“ Szenario einer Liebesklage einbezogen wurden, ohne die traditionelle Perspektive zu beeinträchtigen. Es sind die Verleumdung des Liebenden von Seiten des „Klaffers“ und der Wunsch des Liebenden, diesen Verleumder, der zugleich sein Liebeskonkurrent ist, in sichere Entfernung von der Dame zu bringen.

Strophe I:

Zu Anfang des Liedes klagt ein Mann in Ich-Form über sein Leid, dessen Ursache er auch gleich benennt: Es ist die Abwesenheit seiner Dame. Um diese Klage noch zu intensivieren, wird in den Zeilen 3 und 4 mit Selbstironie bemerkt: *Ich weine vor Sehnsucht – das muss mein Trost sein*. Es wird präzisiert: Er fiel bei seiner Dame in Ungnade (V.8), die er jedoch nicht selbst hervorgerufen hat: Er sieht sich als Opfer einer Verleumdung von Seiten der Widersacher des Paares, der *lügenae-re*. Als Reaktion darauf hebt er seine Beständigkeit, die Grundtugend der Minne, hervor (V.9f.) und äußert Hoffnung auf baldige Belohnung für seine vorbildliche Haltung (V.11f.). Das Motiv der Sehnsucht nach der Liebsten entstammt der älteren Tradition. Die starke Berücksichtigung der Außenwelt – in unserem Falle der *lügenae-re* – ist ein Merkmal der späteren Zeit.

Strophe II:

Der Minnende, immer noch in Trauer über die Ungnade, stellt sich die Situation vor, wie er sich fühlen würde, wenn ihm seine Dame ihre Gunst schenken würde. Er bedient sich dazu eines alten Topos des Minnesangs – des Kaisertopos: *Wenn sie mir ihre Gunst schenken würde / würde ich, Trauriger/ dafür kein Kaiserreich der Welt / weder gewinnen noch besitzen wollen* (V.1–4) Der altschechische Autor konnte sich wohl an der Tradition schulen, z. B. bei Heinrich von Morungen (Edition Tervooren, Lied Nr. XXII, Str.1, V.5–8): *Daz ich ein künicrîche / vür ir minne niht ennemen wolde, / ob ich teilen unde weln solde?*¹⁵⁹

Der Gedanke an den Kaiser und das höchste Machtgefühl werden im traditionellen Sinne mit dem erhöhten Selbstwertgefühl des Minnenden, dem höchsten ethischen Ziel der Minne, verbunden: Der Minnende sagt, immer im Vorstellungsbereich von Kaisertum und Königtum: *Mein Hochgefühl würde sich / über alle Könige erheben, / und dein Ansehen preisen* (V.5–7). Die Verbindung des Gefühls des „*höhen muotes*“ mit der königlichen Sphäre ist ein Beispiel für die variierende Verarbei-

159 Ed. Tervooren (1992), S. 104.

tung seiner Vorbilder (bereits bei Meinloh von Sevelingen, Lied I, V.4: *Er ist vil wol getiuret, den du frouwe wilt haben in phliht*. Auch hier fühlt sich der Minnende „gar hoch geadel“).¹⁶⁰ Man könnte natürlich viele Beispiele für den Terminus „*hóher muot*“ im deutschen Minnesang aller Phasen finden (z. B. wieder bei Morungen im Lied XXII, Strophe 4, Vers 8: *Daz mîn muot stêt hōhe sam diu sunne.*)¹⁶¹

Die II. Strophe schließt mit einem traditionellen Frauenpreis. Ich zitiere: *Nirgendwo lebt eine schönere Herrin. Sie ist allen Lobes würdig / vor allen Jungfrauen und Frauen./ Wahrhaftig, makellos ist sie,/ diese wunderschöne Herrin* (V.8–12). Auf die überaus reichen Beispiele aus dem deutschen Minnesang kann ich hier verzichten.

Diese Strophe stellt ein anschauliches Beispiel dar, wie verbunden sich der alttschechische Autor noch in der Mitte des 14. Jahrhunderts der Tradition des Minnesangs fühlte.

Strophe III:

Die Strophe ist ganz der Relation „der Minnende – der Verleumder“ gewidmet. Nach einer knappen Charakteristik der zerstörerischen Tätigkeit seines Widersachers (V.1–4) verbindet der Minnende dieses Motiv sehr eigenständig mit dem einer Fahrt über das Meer: Er wünscht sich, dass der Verleumder in weite gefährliche Ferne reist, damit er nicht mehr in der Umgebung seiner Dame sein kann. Hier wird vom alttschechischen Autor das alte Motiv einer Pilgerfahrt, wenn nicht sogar einer Kreuzfahrt aufgenommen und eigenständig bezogen: Er „gönnt“ seinem Gegner eine durchaus ehrenvolle Aufgabe, allerdings mit einer Hinterlist: eine Pilger- oder Kreuzzugsfahrt ist immer mit der Todesgefahr verbunden. Auch wenn er die Gefahren der Reise überlebt, er möge dann, in weiter Entfernung, mächtig und reich werden. Für den Minnenden ist es entscheidend, dass er nicht mehr bei der Dame ist. Den neuen Kontext, in dem das Pilger- oder Kreuzzugsmotiv einbezogen ist, betrachte ich als eine der Hauptneuerungen dieses Liedes.

Fazit:

Insgesamt finden wir in dem Lied alte Grundmotive mit einer neuen Schlusspointe. Dies bezeugt sehr anschaulich seinen „Mischcharakter“. Es überwiegt die „traditionelle“ Perspektive: die Liebe ist nicht erfüllt, der Liebende wünscht sich, die Gewogenheit der „Herrin“ zu gewinnen. Die „neuen“ Motive (Verleumdung, Liebeskonkurrent, der fern von der Dame gehalten werden soll) wurden in diesen Handlungsrahmen eingebaut.

Die stollige Form zeigt ebenfalls auf ältere Vorbilder des Liedes. Sowohl der Inhalt als auch die Form des Textes legen nahe, dass der anonyme alttschechische Autor über gute Kenntnisse der älteren Liedtradition verfügte.

¹⁶⁰ Originaltext sowie Übersetzung bei Schweikle (1993), S. 126f.

¹⁶¹ Ed. Tervooren (1992), S. 106.

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

- I Ach, toť těžkú žalost jmám,
žeť tebe nečasto vídám,
než tůhú lkám,
toť jmám za utěšenie.
5 Toť mi zlí lidé činie,
žeť mě tak bezprávně vinie.
Jázť mám nynie
nemilost krásné panie.
Ro. Všakť jiej chci s vierú přieti,
10 sobě za milú jmieti,
zať dá viery užiti,
nedáť déle slůžiti.
- II Byť mi ráčila přieti,
chtěl bych za to, smutný, vzieti
ani jmieti
ciesařstvie na tom světě.
5 Já svú myslcí namále
sáhl bych nade všě krále,
tvú čest chvále,
žeť nikdiež kraššie nenie.
Ro. Dóstojnať jest chválenie
10 nade všě panny, panie.
Vieru nehanba za ni,
za tak přěkrásnú paní.
- III Hladkýť mi najviev škodí,
kdežť móż, smutekť mi přivodí
i otvodí
mému srdci veselé.
5 By sě ten bral za moře –
tiemť bych, smutný, pozbyl hořě
nynie vskóřě –,
nemohl za sě prospěti,
Ro. byl tam králem žoldánem
10 nebo najvěčším pánem
i jměl tam, což chtě, jmajě,
viev tebe nevídajě!

- I Ach, ich erfahre ein schweres Leid,
weil ich dich selten zu sehen bekomme,
ich weine vor Sehnsucht –
das soll mein Trost sein.
- 5 Dies tun mir die bösen Hofleute an,
die mir ohne jedes Recht Böses unterstellen.
Nun falle ich
bei der schönen Herrin in Ungnade.
Ro. Ich möchte ihr dennoch in Treue zugetan sein
10 und sie zur Geliebten haben.
Möge sie meine Treue belohnen,
möge sie nicht zulassen, dass ich weiter (unbelohnt) diene!
- II Wenn sie mir ihre Gunst schenken würde,
würde ich, Trauriger,
dafür kein Kaiserreich der Welt
gewinnen oder besitzen wollen.
- 5 Mein Hochgefühl würde sich
über alle Könige erheben,
und dein Ansehen preisen.
Nirgendwo lebt eine schönere Herrin.
Ro. Sie ist allen Lobes würdig
10 vor allen Jungfrauen und Frauen.
Wahrhaftig, makellos ist sie,
diese so wunderschöne Herrin.
- III Der Verleumder bringt mir den meisten Schaden,
wo er kann, fügt er mir Leid zu
und führt
alle Freude von meinem Herzen fort.
- 5 Wenn der eine Reise über das Meer antreten würde,
wäre ich, Trauriger, mein Leid los,
weil er dann gegen mich
(bei der Herrin) keinen Erfolg mehr hätte.
Ro. Dort möge er ein König oder ein Sultan
10 oder auch der mächtigste Herr werden
und besitzen, was er wolle,
nur dass er dich nicht mehr sehen würde!

Der Zusammenhang mit dem Minnesang

Die Grundtopoi des Minnesangs (Kaisertopos, hôher muot – Topos, Frauenpreis) wurden in der vorausgehenden Analyse bereits angeführt.

Das altschechische Lied im Lichte der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Den Gedanken, den Liebeskonkurrenten aus dem Weg zu schaffen, beinhalten viele Lieder älteren sowie jüngeren Datums, unter diesen auch das deutsche Lied des späten Schweizer Minnesängers des Grafen Werner von Hohenberg (1300–1320).¹⁶² An diesem Beispiel ist sehr anschaulich zu sehen, wie anders der deutsche Autor vorgeht: er kombiniert das „alte“ Liedmodell mit den Motiven, die deutlich derber als das altschechische Lied klingen und von einer deutlich späteren Note sind.

Lediglich die I. Strophe bedient sich eingangs des traditionellen Wortschatzes und traditioneller Motive (Gott als der Urheber ihrer Schönheit). Die weitere Darstellung der Frau trägt bereits spätzeitliche Züge. In dem traditionellen Frauenpreis wird die körperliche Schönheit der Frau stark akzentuiert (ihr wie ein Zunder rot brennender Mund). Dieser Akzent führt bis zu der kuriosen Vorstellung, dass der Mund der Frau deshalb so rot leuchtet, weil sie „eine Rose gegessen habe“:

I. Strophe:

*Wol mich hut und iemer me! ich sach ein wip,
der ir munt von rote bran sam ein furin zunder.
ir wol trutelechter, minneklicher lip,
het mich in den kumber bracht. von der minne ein wunder
an ir schoene hat got nit vergessen.
ist es recht, als ich es han gemessen,
so hat si einen roten rosen gessen.*

Im weiteren Verlauf der Handlung konzentriert sich der Autor auf den Liebeskonkurrenten. Dieser wird mit Hilfe eines derben Wortschatzes geschmäht (II, 2): „er ist es nicht wert, mit ihr auf Stroh (im Bett) zu liegen“. Sein Liebeserfolg wird in den Vergleich mit dem „höfischen“ Liebenden gesetzt, der für die Frau zu sterben und sich allen Liebesqualen zu unterziehen bereit ist: Diesem gegenüber verhält sich die Frau missgünstig (II, 3f.) Diesen Formulierungen liegt ein anderer, entsprechend höherer Stil zugrunde, der den Unterschied zwischen beiden Männern betonen soll (II,1–4).

Die Strophe schließt mit dem Motiv des Vorwurfs an Gott, welcher „in ungleicher Weise“ teilt: Der Liebeskonkurrent wird als „hesslich“ bezeichnet, was der Anmutigkeit der Frau widerspricht. Sie wird noch einmal – im steigenden Maße

162 Kiepe: Epochen der deutschen Lyrik 1300–1500, S. 46

und im raffinierten Kontrast – gepriesen: Ihr Dasein gleich dem „Himmelreich“, in dem der Liebeskonkurrent als „Teufel“ nichts zu suchen hat. Die Motive der Verspottung des Liebeskonkurrenten nehmen hier die Oberhand, während im alttschechischen Lied an dieser Stelle das „alte“, auch raffiniert bezogene Motiv einer „Pilgerfahrt“ genutzt wird.

Str. II:

*So ist der eine, der des nit were wert,
das er leg v̆f einem strou: der trut ir wiplich bilde;
so ist der ander, der des todes dvr si gert
vnd zuo zallen marsen vert: dem muos si wesen wilde.
heya got, wie teilst so vngeliche:
ist er hessulich, so ist si minnenkliche.
was solt der tuvel v̆f das himilriche?*

Der Liebende sehnt sich, und dies ist das Hauptanliegen des Liedes, an die Stelle seines Widersaches zu gelangen. Im Einklang mit der Tradition bedient sich der Autor des Motivs der Hilfe Gottes in Liebesdingen. Gott soll den Liebeskonkurrenten von seiner „Wonne“ wegbringen (III, 1–3). Dies wird noch intensiviert: Alle Welt soll dem Liebenden helfen, Gott um die Erfüllung seines Wunsches zu bitten: Den Konkurrent durch die Verstoßung (metaphorisch?) zu „verwunden“ (III, 4–7):

Str. III

*Herre got, vnd het ich von dir den gewalt,
das ich moecht verstossen in von der grossen wunne,
So moecht ich in gantzen froeiden werden alt.
helfent alle bitten mir got, das ers mir gunne,
das der selbe tuvel wert geletzet,
vnd ich wert an sine stat gesetzet;
so bin ich mis leides wol vrgetzet.*

Fazit:

Das Lied ist vor der Folie der „alten“ Perspektive gestaltet, in der die Liebesbeziehung als eine noch nicht bestehende und die Liebe als eine nicht erfüllte dargestellt werden. Neueren Ursprungs ist das Motiv des Liebeskonkurrenten, der bei der Dame Erfolg einschließlich der Erfüllung erzielte (*der trut ir wiplich bilde*, II, 2). So erscheinen im Lied die „alten“ und die „neuen“ Motive nebeneinander. Der derbere Wortschatz, der hier pointiert genutzt wird, ist für die Spätzeit typisch. Das alttschechische Lied verwendet demgegenüber ein exakt höfisches Vokabular.

Der Wunsch des Mannes, die Position seines Konkurrenten zu erlangen, akzentuiert den erotischen Unterton des Liedes, der im ganzen Lied überwiegt. Hier

liegt der deutlichste Unterschied gegenüber dem „alten“ Liedmodell der altschechischen Liebesklage, in der die Unerreichbarkeit der Dame betont wird.

Beispiel IV

Die Untersuchung der altschechischen Liebesklage „**Již tak vymyšlený květ**“ / „**Die wundersam herrliche Blüte**“ befragt gezielt das Verhältnis zwischen der traditionellen Haltung eines Liebenden und einigen Elementen der Spätzeit.

a) Überlieferung: Třeboň, Státní oblastní archiv (Staatliches Bezirksarchiv), Ms. A 7 – Sammelhandschrift des Schreibers Oldřich Kříž von Telč, fol. 152^v – 153^r.

b) zur Form: Das metrische Grundschema der Strophe ist 7a 7b 7a 7b. Im Lied verzeichnet man jedoch zahlreiche metrische Lizenzen.

c) zum Inhalt:

Strophe I:

Der Anblick der Erwählten bringt dem Liebenden das Gefühl höchster Glückseligkeit. Dabei ist die Bildlichkeit hervorzuheben: es haben sich hier zwei traditionelle Vorstellungsbereiche durchdrungen: die Blumen- und die Lichtmetaphorik. Die Liebste wird erstens metaphorisch als *wundersam herrliche Blüte, die so leuchtend erblüht* umschrieben (V.1), weiter als Rose präzisiert: *wie eine Rose* (V.2). Der Vergleich wird jedoch in einer Art ausgeführt, die deutlich an die Bildmetaphorik des klassischen Minnesangs erinnert: er wird mit der Vorstellung des ersten Tageschimmers suggestiv verknüpft. Die Geliebte bedeutet für den Mann eine Rose, deren Blüte das schimmernde Spiel des Tageslichts in besonderer Anmutigkeit widerspiegelt. Seine Erwählte nimmt in seiner Phantasie die Gestalt einer Rose im ersten Morgenlicht an: Von ihr aus strahlt seinem Innersten der neue Tag entgegen: *Wo die Rose hell erblüht, / von dort her schimmert meinem Herzen der Tag* (V.3–4).

Das Ergebnis dieser Vorstellung ist eine Verdoppelung, ja Verdreifachung preisender Metaphern (der Rose, des ersten Sonnenstrahls und des /neuen/ Tages). Alle diese drei Vorstellungsbereiche ankerten ursprünglich in der europäischen geistlichen Literatur des Mittelalters und kamen besonders in der Mariendichtung zur Entfaltung; von dort gingen sie in die weltliche Liebeslieddichtung über. Der altschechische Autor erweist sich hier als ein guter Kenner dieser Tradition, der er die Metaphern der Rose und des ersten Morgenstrahls höchstwahrscheinlich entnahm. Seine „Leistung“ besteht darin, dass er beide Metaphern zu einer fesselnden Bildvorstellung verknüpfte.¹⁶³

163 Vgl. dazu die Ausführungen über die Rosen-Symbolik im Lexikon des Mittelalters, Bd. VII (1999), Sp. 1032f.: „Rose als Inbegriff der Minne und (geistlicher wie weltlicher Schönheit)“ wurde von einem

Strophe II:

Der werbende Mann wendet sich nun direkt an seine Liebste, wobei die Anreden *meine Liebste, meine Freude, mein lieber Trost* trotz des unverkennbaren Ursprungs der Letzten im traditionellen Formelschatz des Minnesangs deutlich unmittelbarer wirken als der einstige Redegestus des Minnesangs (V.1–2). Auch die weiteren Worte des Mannes wirken direkter als in der „alten“ Minneklage: *wisse, dass aus der Liebe zu dir / alle meine Gedanken kommen, (in der Liebe zu dir fest ankern, V.3–4).*

Strophe III:

Der Mann fühlt sich dazu veranlasst, seine Gefühle vor der äußeren Welt zu verheimlichen. Er verschweigt seine Empfindungen vor Ehrfurcht, die er vor seiner Erwählten empfindet und die ihn ihr gegenüber sprachlos macht: *obwohl ich darüber nicht sprechen durfte, / als ich vor Liebe zu dir in Ehrfurcht und stumm dastand.* (V.1–2). Wir sind an dieser Stelle mit einer Verknüpfung zweier bekannter Topoi des Minnesangs konfrontiert: Mit der Verheimlichung der Liebe vor der „werlte“ (*tougen minne*) und mit dem minnebedingten Verstummen, der Sprachlosigkeit angesichts der Liebsten.

Die Rede des Mannes zur Geliebten setzt unter traditioneller Ergebnheitsgestik und Beständigkeitsbeteuerung fort: Weil er seine Gemütsregungen so lange verschwiegen, beteuert er ihr nun umso nachdrücklicher und für immer seine Beständigkeit (*staete*): *Nun sollst du wissen, Liebste, / dein bin ich immer in beständiger Treue.* (V.3–4).

Strophe IV:

Der Verschwiegenheitstopos wird in folgender Strophe in seiner Bedeutung erweitert – zu einer Geste des Liebenden, die abermals dem traditionellen Motivfundus des Minnesangs entnommen wurde: der Mann verstellte sich, wie aus seiner Rede hervorgeht, bereits viele Male den „Leuten zuliebe“ als ein Unbesorgter und Gutgelaunter; seinen wahren Seelenzustand verbirgt er in sich (V.1–4). Einer der Gründe dafür ist gewiss die Verheimlichung seiner Liebesempfindung im Sinne der *tougen minne*. Der Sinn dieser Passage ist jedoch ein anderer: der werbende Mann verdeutlicht seine „Leistung“ in der Liebe, die lange Zeit, die er in seinem heimlichen Liebesschmerz lebt. Mit Hilfe eines alten Topos wird hier ein traditionelles Motiv der Minneklage, die „Darlegung der Leistung“, entfaltet.

bevorzugten Symbol Mariens (Sittsamkeit) bald „auf profane Zusammenhänge übertragen“ (Liebesgarten). Im Minnesang galt sie als Minnesymbol.

Die Lichtsymbolik ist, wie bekannt, eines der Zentralmotive im kirchlichen Schrifttum, in der geistlichen Dichtung und insbesondere in der Mariendichtung (Licht – ein Grundsymbol für das Heilige und das Göttliche, Maria als der „neue Tag“, der das Gewölke der Sünde überwindet), wurde von der weltlichen Dichtung übernommen und, besonders im klassischen Minnesang als eine preisende Metapher oder ein Attribut der *frouwe* verwendet (Morungen, Walther). Ausführungen zu diesem Thema bei: Peter Dinzelbacher (Hrsg.) Sachwörterbuch der Mediävistik (1992), S. 481, und Helmut Tervooren: Heinrich von Morungen: Lieder (1992), Kommentar zum Lied Nr.X, S. 158f., ferner zum Lied Nr. I. S. 148.

In den Strophen V-VII wird im traditionellen Geiste fortgesetzt. Der Redegestus ist einer der klassischen Minneklage. Zum Hauptthema wird die lange Dauer des Leids als eines negativen Zustandes (V.Strophe). Dies geschieht mit rhetorischem Aufwand: in einer Apostrophe wird hier das Leid angesprochen und seine Gewalt über den Liebenden mit Nachdruck beklagt.

*Ach, unselige Liebesqual,
wüßte ich, dich einem anderen zu übergeben!
Du überwältigst mich
und herrschst über mich nach deinem Belieben! (V.1-4)*

Das Hauptanliegen des Mannes ist die Umwandlung des Leides in das Gegenteil – in Freude. (VI. Strophe). Dazu nützt er eine rhetorisch gut arrangierte Argumentation: Er redet immer noch direkt zum personifizierten Leid, stellt aber jetzt dessen uneingeschränkte Gewalt über sich in Zweifel. Seine Argumentation nimmt eine andere Richtung und zielt, indirekt und umso nachdrücklicher, an die Dame. Hier orientiert sich der Verfasser völlig nach dem alten Denkmodell der Minneklage, der auch die tragenden Wortformeln entstammen: Die einzige Hoffnung des Mannes, durch Liebesqual nicht ins Verderben zu stürzen, stellt die „einzige Herrin“ dar. Er liefert sich so der Gewalt der Dame „auf Gedeih und Verderb“ aus. Nur sie kann über sein weiteres Schicksal entscheiden: Dies ist eine indirekte Forderung des „Lohnes“ aus dem Mund des Mannes.

*Liebesqual, meinst du, du hättest die Gewalt,
mich für immer zu Tode zu bringen?
Wäre es nur der Wille einer einzigen Herrin,
sie könnte es wenden. (V.1-4)*

Der gezielte Appell an die Frau, ihre Gnade zu zeigen, steigert sich in rhetorisch treffender Ausdruckweise noch zu Beginn der Schlussstrophe VII: Der Liebende unterstellt seiner Liebsten sogar Freude an seinem Leid. Dies ist eine letzte indirekte dringende Aufforderung, diesen Zustand zu ändern: *Aber wahrscheinlich ist sie froh darüber / dass ich Trauriger mich nach ihr sehne* (V.1-2). Hier wird erneut der zentrale Gedanke, seine Liebesehnsucht, aufgegriffen, um dieses Motiv nochmals zu verdeutlichen: die Stichworte sind „ich, (ein) Trauriger“, „sehne“. Das ist eine schlagende Figur der „Revokatio“ im alten Sinne.

Das Lied gipfelt in erneuter Beständigkeitsbeteuerung, die neben dem Treueid *Ich leiste heute meinen Eid darauf* (V.3) vor allem die Dienstmetaphorik in der alten Art entfaltet: Mit Hilfe der „alten“ Sprachformeln: *Ihr vor allen anderen (Damen) zu dienen* (V.4).

Das Fazit:

Betrachten wir das Lied im Ganzen: Von den anfänglichen innovativen Zugängen (Kombination des Rosen- und Tagesschimmer-Motivs, eine größere Nähe zur Frau in der direkteren Liebesbekundung des Mannes in den Strophen II und III) ausgehend, wendet sich das Lied „ zum „alten“ Modell der Liebesklage zurück. Es werden „alte“ Topoi verwendet: „Verschwiegenheit“, „ liebesbedingtes Verstummen“, „ Sich-Verstellen wegen der Gesellschaft“ (*werlte*), vielfältig arrangierte Leidbekundungen, Dienst-Lohn-Verhältnis.

Im Lied durchdringen sich somit einzelne Teilansätze zu der neuen Einstellung zur Liebe und Partnerschaft mit den „alten“ Motiven des Minnesangs.

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

Již tak vymyšlený květ
jako ruožě prokvítá.
Kdež ta ruožě prokvítá,
odtud mému srdci svítá.

II Protož, milá radosti
i mé milé utěšení,
věziž, žež již od tvé milosti
mé všecko pomyšlení,

III ačť sem nesměl pověděti,
ostýdaje se tvé milosti.
Protož, milá, rač věděti,
žež sem tvojoj vždy v uostavnosti.

IV Mnohokrát lidem k libosti
činím dobrú mysl sobě;
ač mi to na myslí nenie,
tohoť chovám při sobě.

V Ach, nešťastná žalosti,
bych tě věděl komu dáti!
Již tebe mám přieliš dosti,
ujalas mě k své libosti!

VI Žalosti, mníš, by moc měla,
že mě vždy chceš umořiti?
Byť jediná paní ráčila,
tať mi to muož zrušiti.

- VII Ale onať snad tomu ráda jest,
že já smutný po ní tůžím.
Dnes to беру na svú vieru,
žeť jí nade všechny slůžím.
- I Die wundersam herrliche Blüte erblüht bereits so leuchtend
wie eine Rose.
Wo die Rose hell erblüht,
von dort her schimmert meinem Herzen der Tag.
- II Darum, liebe Freude
und mein lieber Trost,
wisse, dass aus der Liebe zu dir
alle meine Gedanken kommen,
- III obwohl ich darüber nicht sprechen durfte,
als ich vor Liebe zu dir in Ehrfurcht und stumm dastand.
Nun sollst du wissen, Liebste,
dein bin ich immer in beständiger Treue.
- IV Oftmals zeige ich mich den Leuten zuliebe
als ein gutgelaunter Mann;
worüber ich (aber) im Inneren nachsinne,
das verberge ich.
- V Ach, unselige Liebesqual,
wüsste ich, dich einem anderen zu übergeben!
Du überwältigst mich
und herrschst über mich nach deinem Belieben!
- VI Liebesqual, meinst du, du hättest die Gewalt,
mich für immer zu Tode zu bringen?
Wäre es nur der Wille einer einzigen Herrin,
sie könnte es wenden.
- VII Aber wahrscheinlich ist sie froh darüber
dass ich Trauriger mich nach ihr sehne.
Ich leiste heute meinen Eid darauf,
ihr vor allen anderen zu dienen.

Der Zusammenhang mit dem Minnesang:

Im Unterschied zu meiner bisherigen Vorgehensweise behandle ich zunächst die einzelnen tragenden Motive des alttschechischen Liedes, wie sie auch in der Minnesang-Tradition auftauchen.

1) Die Rosensymbolik

Das Motiv der Rose ging von der Mariendichtung in den Minnesang über.

Als Inbegriff für die weibliche Schönheit, wohl mit dem roten Mund der Dame assoziiert, finden wir dieses Motiv z. B. im Lied 2 Frauenlobs ausgeführt, in den Strophen A und B:

Strophe A: Ein sehnsüchtiger Liebender (V.1–2) äußert vor seiner Dame, die er metaphorisch „liechte ougenweide“ (Labung seiner Augen) nennt, fast übereilig seinen Wunsch nach Belohnung. Dieser wird in Form einer Frage an die Dame adressiert: *Wanne wirt mir sorgen buz?*(V.4) Es wünscht sich, von ihrem verlockenden Mund lieb angesprochen zu werden (V.5–6). Der Liebende stellt sich eine Rede der Dame vor, die ihn gewogen behandelt: so, dass sie seinem Wunsch nach Erfüllung entgegenkommt (V.6–7).

Frauenlob: Text der Strophe A (Edition Stackmann – Bertau, Teil 1 /1981/, S. 563)

XIV, 6

Ouwe, herzelicher leide,

die ich sender tragen muz.

Ouwe, liechter ougenweide,

wanne wirt mir sorgen buz?

Wanne sol din roter munt mich lachen an,

unde sprechen: „selig man,

swaz du wilt, daz si getan“?

Text der Strophe B (dieselbe Edition):

Deutliche Akzentuierung des Erotischen in der Eingangspassage dieser Strophe, die das Motiv des „roten Mundes“ und der Rosen mit Hilfe kunstvoller Klangfiguren miteinander verbindet: *Ja meine ich den munt so losen, /an dem al min trösten liget. / Sprechet alle, rote rosen, / daz ein munt mit roten siget* (V.1–4).

Die Werbung des Mannes wird schließlich in eine Liebeslehre gewendet: Das bisherige „Nein“ der Dame ließ den Liebenden trauern, was mit Hilfe der Farbensymbolik verdeutlicht wird: Blaue Farbe erscheint hier höchstwahrscheinlich als Farbe der Wunden der Märtyrer, so in der geistlichen Farbensymbolik.¹⁶⁴ Ihre

164 Eduard Petřů: Symbolika drahokamů a barev v Životě svaté Kateřiny. (Zur Symbolik der Edelsteine und Farben im „Život svaté Kateřiny“). Slavia 64 (1995), S. 381–387.

Ungunst ließ ihn auch „alt und grau“ werden (so die V.6–7). Der Liebende würde sich von der Dame *ein liljenwizez ja* wünschen! Das Motiv der Lilie (ein Symbol für Reinheit, bereits in der Mariendichtung), wird hier noch mit der weltlichen Symbolik der weißen Farbe verdeutlicht (Hoffnung in der Liebe). Dies deutet darauf hin, dass der Liebende eine Zuwendung seiner Liebsten anstrebt, die nach höfischer Sitte das Ansehen der Dame nicht beeinträchtigt. Die Farben- und Blumensymbolik, beides Elemente der Spätzeit, spielen hier eine wichtige Rolle: Sie akzentuieren die „alte“ Hoffnung des Mannes, dessen Werbung um eine unerreichbare Dame ethische Dimension besitzt.

In dieser Hinsicht stehen die beiden Frauenlobschen Strophen dem altschechischen Lied in besonderer Weise nahe: Wie Frauenlob mit seinen Darstellungsmitteln und seiner „geblühten“ Sprache akzentuiert der altschechische Autor mit Hilfe der Bildlichkeit des Minnesangs in der übernatürlichen Erscheinung der Dame (sie leuchtet wie eine Rose, so sehr, dass es tagt) ihre hohe Stellung.

Text der Strophe B (Edition Stackmann– Bertau, Teil 1 /1981/, S. 563)

XIV, 7

*Ja meine ich den munt so losen,
an dem al min trösten liget.
Sprechet alle, rote rosen,
daz ein munt mit roten siget.*

*Baz dem munde zeme ein liljenwizez ja
dann ein nein von jamer bla:
daz wort machet min jugent gra.*

Eine Gleichsetzung der Frau mit der Rose bringt u. A. ein weiteres Lied der Berliner Handschrift (Edition Lang, 1941), das Lied Nr. XXXII. Es zeigt, dass dieses Motiv in der Liebesdichtung lange überdauerte:

Strophe II

*Trout zalich wiif,
sal ich alzus verdommen
mijn ionghe liif?
Boven allen vrouwen wijs ercoren,
ghenade, bloiende rosen,
liefste liif!*

- 2) Die Licht- und Tagesschimmermetaphorik „Licht“, die Frau als „Leuchtende“
Im altschechischen Lied ist es die Rose, die „so leuchtend erblüht“ und für die Dame steht.

Der Kern dieses Bildes liegt in der übernatürlichen „leuchtenden Ausstrahlung“ der hochgestellten Dame, deren Idealität im Minnesang zelebriert wurde. In vielgestaltiger Ausformung finden wir diese bereits auch in der provençalischen höfischen Lyrik, auf deutschem Boden vielfältig ausgeformt bei Morungen, der Kenner dieser Tradition war.

Hier einige seiner Formulierungen, einfacher wie auch anspruchsvoll gestaltet, im Beispiel 2 in direkter Anlehnung an provençalische Vorbilder:

Das Lied XXII *Ich waene nieman lebe* (Edition Tervooren, 1992, S. 104ff.)

Strophe IV, V.1–4:

*Dô si mir alrêrst ein hôchgemüete sande
in daz herze mîn,
des was bote ir güete, die ich wol erkande,
und ir liehter schîn (...)*

„Der Tagesschimmer“

An erster Stelle zu nennen und am ähnlichsten dem tschechischen Lied steht in dieser Hinsicht wieder Morungen: In seinem bekannten Lied *Ich hân si für alliu wîp* bringt er dieselbe Vorstellung: Nach dem Erblicken der Dame tagt es in seinem Innersten, die Dame wird so indirekt mit dem Tagesschimmer gleichgesetzt (Edition Tervooren, 1992, Lied X, S. 60ff.):

*swenne aber si mîn ouge an siht,
seht, sô tagt ez in dem herzen mîn.* (Strophe I , V.7–8)

Dasselbe, offensichtlich stark beeindruckende Bild wiederholt er verdeutlichend in leichter Variation an derselben Stelle der Strophe III.

3)Topoi:

a. „Verstummen“ vor Liebe (aus Verlegenheit, aus Sinnesverwirrung, aus Ehrfurcht)

(z. B. bei Morungen, Reinmar)

Der Liebende verstummt angesichts seiner Liebsten vor Glück (Sinnesverwirrung):

Bei Morungen wird dieses Motiv rhetorisch ausgeführt, sogar noch mit der Ausmalung der körperlichen Gestik eines Stummen:

Das Lied XVI *Wê wie lange sol ich ringen* (Edition Tervooren, 1992, S. 86f.)

Strophe II, V.1–4

*Ich weiz vil wol, daz si lachet,
swenne ich vor ir stân und enweiz wer ich bin.*

*sâ zehant bin ich gewachtet,
swenne ir schoene nimt mir sô gâr mînen sin.*

Strophe III, V.1–5

*Ôwê des, waz rede ich tumme,
daz ich niht enrette als ein saeliger man!
sô swîge ich rehte als ein stumme,
der von sîner nôht niht gesprechen enkan,
Wan daz er mit der hant sîniu wort tiuten muoz.*

Im tschechischen Lied finden wir eine viel knappere Andeutung dieses Motivs, verbunden mit dem Motiv der Verheimlichung der Minne:

*obwohl ich darüber nicht sprechen durfte,
als ich vor Liebe zu dir in Ehrfurcht und stumm dastand. (Str. III, V.1–2)*

Wie die Verheimlichung der Liebe, die Grunddevise des Minnesangs, so ist auch das „Sich-Verstellen“ des Liebenden vor der Außenwelt (z. B. bei Hausen) ein aus der Tradition entnommenes bekanntes Motiv. Es erübrigt sich, Beispiele anzuführen.

Das Altschechische Lied Im Lichte Der Jüngerer Deutschen Liebeslieddichtung

Das Lied Nr. III der Berliner Handschrift Fol. Germ. 922 (Edition Margarete Lang, 1941) nimmt nach Sittig innerhalb der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung eine seltene Position ein: es handelt sich um eine „echte“ Klage, d.h. um eine solche, „die der traditionellen Minneklage nach Inhalt und Grundstimmung noch am nächsten steht“.¹⁶⁵ Das Lied zeigt den Liebenden nicht nur in der Pose eines der Dame Untergebenen wie sein altschechisches Gegenstück, sondern setzt sich zum Teil aus ähnlichen Motiven zusammen: Es schildert eine „unglückliche Liebe zu einer Dame, die dem Mann keine Erhörung gewährt, obwohl er ihr seinen Dienst anbietet, sie seiner Beständigkeit versichert und sich gänzlich in ihre Gewalt begibt.“¹⁶⁶

Analyse des Liedes Nr. III

Strophe I:

Der Liebende wird als ein schon lange Zeit Leidender und Hoffender dargestellt. Der Verfasser geht zu dem Vorstellungsbereich „Befreiung von der Liebesqual“ über, zur „Bitte um Hilfe“, welche ihm die Erwählte leisten soll: Kein großer

¹⁶⁵ Sittig (1987), S.121.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 121. Auf der S.121f. bringt Sittig einen knappen Anriss der Handlung des Liedes Nr. III.

Raum mehr für den Diskurs über die peinigende Nichterhörng, von dem der klassische Minnesang so entscheidend geprägt wurde! *Och, zal min hoffen ende miin langher leyden / nicht helfen, zo ist miin heyl verloren* (I, 1–2)

Mittelteil der Strophe: Zuerst gibt der Liebende einer emphatischen Bekundung der Liebesnot (I. 3–4), dann der erneuten Hoffnung auf die *genâde* der Erwählten Ausdruck (V.5–6); beides wird mit Hilfe des „alten“ Vokabulars ausgedrückt. Hier die ganze Passage:

*Miin leyt das ist gezworen by dem eyden,
tso zucher noet ich waert gheboren!
Das mach eyn wijf wal wenden,
van yr ghenaden zint.
Mit ter liever en kûnde ich nie wl enden,
daer van miin vrude zwint.* (V.3–8)

Im alttschechischen Lied finden wir die Leidbekundung des Mannes und das Motiv seiner Bitte um eine liebende Zuwendung von Seiten der Liebsten als eine direkte Frage an die Liebesqual adressiert: *Liebesqual, meinst du, du hättest die Gewalt, / mich für immer zu Tode zu bringen? Wäre es nur der Wille einer einzigen Herrin, / sie könnte es wenden* (VI. 1–4).

Strophe II:

In seiner Wunschvorstellung schildert der Mann, wie es wäre, wenn sich seine Erwählte seiner erbarmen würde. Er verwendet dazu die traditionelle Liebesprache:

*Och, wolde die hertz lieve zich erbarmen
onde helpen mer tso zinne weder,
des weer eyn zelijch stont mich zenden armen,
want al miin hoffen leghz nieder* (V.1–4)

Das Denkmodell ist das des Minnesangs.

Auch die zweite Strophenhälfte weist traditionelle Züge auf: Der Liebende gibt sich dem Willen seiner Liebsten preis.

*Ich neem des al voer gûete
was mer die lieve dûet* (V.5–6)

Wir sehen, dass sich das Lied an dieser Stelle deutlich auf die Minneklage stützt, worauf auch das Dienst-Motiv deutet. Dieses Motiv ist beiden Liedern gemeinsam. Unterschiedlich ist jedoch seine Tragweite: Während der deutsche Text

im Ganzen eher schematisch wirkt, erscheint der Dienstgedanke in dem altschechischen Lied als Schlussspointe in „alter“ inhaltlichdienlicher Funktion:

Der deutsche Text:

*Zi haet mer gheholden in den gloeden,
das ich yr dienen moyt. (V.7–8)*

Altschechisches Lied:

*Ich leiste heute meinen Eid darauf,
ihr vor allen anderen (Damen) zu dienen. (Schlussstrophe VII, 3–4)*

Strophe III:

Die Strophe führt den traditionellen Topos aus, in dessen Rahmen sich der Liebende vor der Außenwelt in der Haltung eines Sorglosen, Gutgelaunten zeigt, um seine Liebe zu verheimlichen. Dieses Motiv ist im Mittelteil der IV. Strophe des altschechischen Liedes thematisiert.

*Vüer die lüede haen ich zulch ghebere,
of mer nicht leydes wee/re/by,
unde leve gaer züüerlich an alle zwere,
daer tso van menigher zorghen vry. (V.1–4)*

Hier vergleichend die entsprechende Passage aus dem altschechischen Lied. Das Leid wird hier pointierter zum Ausdruck gebracht:

*Oftmals zeige ich mich den Leuten zuliebe
als ein gutgelaunter Mann –
worüber ich (aber) im Inneren nachsinne,
das verberge ich. (Strophe IV)*

Um seine heimliche Liebesnot zu verdeutlichen, beruft sich der Liebende im deutschen Lied auf Gott, dem seine Liebespein nicht verborgen bleibt. Schon resignierend, bricht er in erneuter Klage über die Missgunst von Seiten seiner Erwählten aus. Sie hat sich seiner nicht erbarmt. Das Motiv Gottes, an sich traditionell, fehlt im altschechischen Lied.

*Mer god weys al miin hertz,
wey ich verdruevet byn. (V.5–6)
Zi hayt mer ghelayzen in der smertz,
miin zuetz rosen gaerdeliin. (V.7–8)*

Die Rose als Metapher für die Frau vom Anfang des alttschechischen Liedes wird hier in Diminutivform „süßes Rosengärtlein“ präsent; diese trägt bereits deutliche Züge der Spätzeit.

Fazit:

In beiden Liedern, die vor der Folie der Liebesklage der alten Art gestaltet sind, finden sich bei aller Unterschiedlichkeit des Inhalts tragende gemeinsame Motive und Vorstellungen. Es handelt sich vor allem um „alte“ Topoi und Vorstellungsmuster (indirekte Bitte um Gunst, Gnade, Topos des Liebenden, der sich als ein Fröhlicher verstellt, um seine Liebe zu verheimlichen).

Der Ausgang beider Lieder ist unterschiedlich akzentuiert. Der alttschechische Autor lässt den Liebenden als einen erscheinen, der die Dame auffordert, ihn gnädig zu behandeln. Er verharrt im Einklang mit der Tradition in dem uner-müdlichen Dienst an der Dame (Schlussstrophe VII). Der deutsche Verfasser stellt seinen Liebenden als einen bereits Resignierenden dar, der auf eine Wendung seiner Lage keine Hoffnung mehr hegt (Schlussstrophe III).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das alttschechische Lied in seinem Aufbau und seinen Hauptmotiven (Rose, Tagesschimmer, Verstummen vor Liebe, Verstellung des Liebenden als eines Sorglosen) viel stärker traditionsgebunden ist. Einige „neue“ Elemente am Anfang des Liedes sind in das alte Schema integriert. Das deutsche Lied der Berliner Handschrift gründet sich auf dem „alten“ Liedmodell, bringt jedoch manche dieser Motive in einer bereits spätzeitlichen, vereinfachten Form zum Ausdruck.

Beispiel V

Das alttschechische Lied „**Noci milá**“ / „**Liebe Nacht**“

a) Überlieferung: Třeboň, Státní oblastní archiv (Staatliches Bezirksarchiv), Ms. A 7 – Sammelhandschrift des Schreibers Oldřich Kříž von Telč, fol.154^v.

Vilikovský macht darauf aufmerksam, dass die Weise des Liedes „Noci milá“ im XVI. Jahrhundert öfters zitiert wird zu geistlichen Liedern. Es scheint fast sicher zu sein, dass es sich um unser Lied handelt.¹⁶⁷

Eine Sehnsuchtsklage. Der Vergleich mit der Tradition des Minnesangs (s. unten) demonstriert in erster Linie ihr grundsätzliches Verhaftetsein im alten Denkmodell der Minneklage. Durch das Heranziehen der deutschen Sehnsuchtslieder des jüngeren Typus, in denen die Liebessituation bereits „neuartig“ dargestellt wird, tritt der Unterschied zwischen ihnen und dem tschechischen Lied in aller Klarheit hervor.

Das Arrangement des alttschechischen Liedes verrät, wie souverän der Autor aus mehreren Bereichen der Minnedichtung schöpfte. Er verfügte über Kennt-

167 Vilikovský (1940), S.183

nisse der traditionellen Poetik (Vertrautheit im Umgang mit älteren Liedtypen). Er verlieh dem Text darüber hinaus eine wunderbare Leichtigkeit und Klarheit durch die Wahl einfacher formaler Mittel. Durch den Einsatz von Klangfiguren entsteht ein ausgeprägter akustischer Eindruck.

b) zur Form: einfache Strophenform, Metrum 4a4a4b4b, Paarreim.

c) zum Inhalt:

Zur Grundsituation: Sie ist auch aus der deutschen Tradition der Sehnsuchtsklage als ein spezifischer Fall der Trennung bekannt: Die nächtliche Einsamkeit des Liebenden steigert seine Sehnsucht nach seiner Erwählten.

Strophe I:

Ihrer Arrangierung liegt das Modell der monologischen Liebesklage zugrunde. Der (personifizierten) Nacht wird vom Liebenden vorgeworfen: sie dauere zu lange. Hierzu bedient er sich im Anfangsvers einer Apostrophe: Er spricht sie als *Liebe nacht* an, wohl in der Absicht, ihre Dauer durch diese schmeichelnde Anrede zu vermindern. Er leidet unter Sehnsucht: *Ich sehne mich sehr nach meiner Liebsten, / mit der ich nun nicht sprechen kann* (I, 2–3). Gegenüber dem hohen Minnelied romanischer Prägung (Unerreichbarkeit der Dame) wird ihm von seiner Erwählten (bei Tag) anscheinend zumindest ein Gespräch gestattet. Auch diese Situation ist dem Minnelied als eine der Kommunikationsstufen zwischen den Protagonisten bekannt und ist bereits ein Topos geworden (vgl. Hausen, MFMT 48,32, Ed. Schweikle /1993/ Lied Nr. XII, V.1–4, ein stilisiertes Gespräch mit der Dame bei Johannsdorf, MFMT 93,12, Ed. Schweikle /1993/, Lied Nr. XIII, V.1–6).

Die Sehnsuchts- und Leidsbekundungen werden durch den nächsten Vers, einen Ausruf in Gestalt einer rhetorischen Frage, intensiviert: *Bei wem soll ich Trost finden?* (I. 4)

Der Verfasser nützt die intensivierende Wirkung der altschechischen Langvokale im Paarreim der ersten Strophenhälfte zur Verdeutlichung der Sehnsuchtsgestik: Die Nacht ist **lang** (*dlúha*), wodurch die **Sehnsucht** des Liebenden (*túha*) – immer unerträglicher wird.

Strophe II:

Sie stellt eine Variation, eine Entfaltung desselben Themas (Schmerz vor Sehnsucht) dar, nun unter Bezug auf das Innerste des Mannes; bei der Amplifikation wird die alte, traditionelle Begrifflichkeit verwendet: sein *Herz lebt in Trauer / in Leid, in sehnsuchtsvollem Schmerz* (II,1–2).

Das Motiv des Getrennt-Sein-Müssens wird in den nachfolgenden Versen (II, 3–4) in verdeutlichender, intensivierender Absicht wiederholt, wozu alte Begrifflichkeit herangezogen wird: *Das alles kommt davon, / dass ich nicht bei meiner liebsten Herrin bin.*

Auch hier kommt eine verdeutlichende Klangfigur zu Wort: Ein euphonischer Effekt der alttschechischen Diphthonge im Auslaut, die den Paarreim bilden: *neby-vanie / panie*. (II,3–4).

Strophe III:

Sie erscheint vor der Folie des Liedtypus als die weitaus interessanteste und wird als monologische Klage mit einer Anrufung Gottes um Hilfe (einem ebenso traditionellen Motiv) gestaltet. Die Apostrophe Gottes weist, parallel zu der der langen Nacht (Str.I, 1), ein gleiches Attribut auf: *Lieber Gott, lass es nicht zu / dass ich mich noch lange nach meiner Liebsten sehne!* (V.1–2) Es wird hier, auch parallel situiert, die Klangfigur der Strophe I,1–2 wiederholt: dieselben Wörter und der entsprechende verdeutlichende Gleichklang des Langvokals: *dlúze / v túze*.

In der letzten Strophenhälfte, dem Schlussteil des Liedes, greift der Verfasser auf das „neue“ Motiv der „Antwort der Frau“ zurück: es erklingt ein Satz, welcher die Pointe des Liedes mehrdeutig erscheinen lässt: *„Mein lieber Freund, beklage dich nicht / ich möchte dir vor allen anderen gewogen sein.“* (V.3–4).

Hier lassen sich nur Vermutungen über den Charakter des Liedes anstellen.

Diese Verse lassen sich wie folgt deuten: Vor dem Hintergrund des Minnesangs und der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung sind die Verse am wahrscheinlichsten als Antwort der Frau zu deuten. Dies ergibt sich aus dem Vergleich mit der Gattungstradition, mit der diesbezüglich eindeutige Berührungspunkte vorliegen. Für das Lied scheinen in diesem Licht erwägbar:

- eine Verbindung zum Wechsel (die Heranziehen dieses alten Liedtypus überrascht im Hinblick auf die Überlieferungszeit)
- ein Anklang an das Frauenlied (eine Inspiration durch ein ebenso traditionelles Liedmodell, seit den Anfängen des deutschen Minnesangs /Frauenstrophe/ bis zu der Spätzeit praktiziert.) Die Antwort der Frau ist in diesem Lied traditionell im Zeitpunkt vor einer Erhörung angesetzt: sie verspricht dem Liebenden Gnade.

Die Passage kann aber auch anders ausgelegt werden: als sich „nur“ in den Gedanken des Mannes abspielend. Auch dies – seine Wunschvorstellung also – ist ein traditionelles Vorstellungsmuster, zu dem sich Beispiele aus der deutschen Liebesliedtradition anführen ließen.

Fazit:

Das Lied arbeitet mit den einfachsten formalen Elementen: einer einfachen Strophenform mit Paarreim. Diese lässt die erwähnten Klangfiguren, die gleichmäßig auf alle drei Strophen verteilt wurden, ihre volle Wirkung entfalten.

Durch die Variation des „gewöhnlichen“ Klagemonologs durch die Aussage der letzten zwei Verse (Frauenrede ggf. Wunschantwort) wurde ein Effekt erzielt, der

das Lied als ein „Zwischentyp“ zwischen mehreren traditionellen Gattungstypen, bzw. eine reizvolle Verarbeitung der Tradition zu charakterisieren erlaubt.

Die Frage, ob sich der altschechische Autor des Effekts der Mehrdeutigkeit des Liedausgangs absichtlich bedient hat, bleibt freilich nicht eindeutig beantwortet.

Einige Wendungen deuten darauf, dass die Perspektive, aus der der Liebende seine Liebessituation betrachtet, nicht mehr die des hohen Minneliedes ist. Dies lässt sich wie folgt begründen:

- hier legt man schon mehr Wert auf die Kommunikation (Gespräch mit der Liebsten)
- einige Wortformeln deuten auf eine Nähe, die dem hohen Minnelied eher fremd ist: *po mé milé jest mi túha* (*ich sehne mich nach meiner Liebsten*) (im Mund des Mannes), und vor allem *brachku milý* (*lieber Freund* im Sinne des mhd. *geselle*) als dessen vertrauliche Anrede.

Diese Perspektive würde eine Inspiration durch die bereits oben angegebenen Gattungstypen verraten (Wechsel, Frauenlied). Es ist heute in der Forschungsdiskussion betont, dass eben diese Liedtypen – wohl neben dem klassischen Minnelied – am Zustandekommen des jüngeren Liebesliedes beteiligt waren.

Als weitere Nuancen, durch die sich der Text vom Minnelied der alten Art abhebt, lassen sich anführen: keine Ergebenheitsgestik des Mannes, keine Dienstmetaphorik, kein „Ethos“ der Liebe verdeutlicht.¹⁶⁸ Die entscheidenden Impulse und Gestaltungsformen, die dem Lied zugrunde liegen, vor allem der Zeitpunkt der Liebessituation noch vor einer Erhörung, sind traditionell.

Zur Forschungsgeschichte:

Lehár sieht die letzten zwei Verse des Liedes Gott in den Mund gelegt, den der Liebende um Hilfe in Not anruft.¹⁶⁹ Gegen seine Annahme spricht eindeutig die Gattungstradition, die den Text, wie oben dargelegt, entweder als Frauenrede oder als Wunschvorstellung des Mannes betrachten lässt.

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

I V. Noci milá, proč tak dlúha?
Po mé milé jest mi túha,
že mi s ní nelze mluvíti.
Komu se mám utěšiti?

II V. Již mé srdce bydlí v strasti,
v smutku, v túžebné žalosti.

¹⁶⁸ im Sinne des hohen Minneliedes.

¹⁶⁹ Lehár (1990), S.351

To vše činí nebyvanie
u té najmilejší panie.

- III V. Milý Bože, nedaj dlúze
po mé milé býti v túže!
„Brachku milý, nestyšť sobě,
nad jiněť chci přieti tobě.“
- IV. Liebe Nacht, warum dauerst du so lange?
Ich sehne mich sehr nach meiner Liebsten,
mit der ich nun nicht sprechen kann.
Bei wem soll ich Trost finden?
- II V. Nun lebt mein Herz in Trauer,
in Leid und in sehnsuchtsvollem Schmerz.
Das alles kommt davon,
dass ich nicht bei meiner liebsten Herrin bin.
- III V. Lieber Gott, lass es nicht zu,
dass ich mich noch lange nach meiner Liebsten sehne!
„Mein lieber Freund, beklage dich nicht,
ich möchte dir vor allen anderen gewogen sein.“

Der Zusammenhang mit dem Minnesang:

Eine ähnliche Inszenierung der Situation lässt sich bereits in der frühen ritterlichen Liebesdichtung belegen: Bei Dietmar von Aist. Sein Lied *Waz ist für daz trûren guot* (Kombination des Wechsels und des Dialogliedes, bei Schweikle (1993) unter der Nr. I, im Teil I dieser Arbeit analysiert) thematisiert in der III. Strophe die Pein des Liebenden wegen einer schicksalhaft liebgewonnenen *schoenen frouwe*. Seine Liebesqual wird – ähnlich wie im alttschechischen Lied – durch die Situation der nächtlichen Vereinsamung noch intensiviert. Einen schwerwiegenden Unterschied gegenüber der Darstellung des alttschechischen Liedes stellt das Verständnis der Minne dar: Minne als eine überwältigende Schicksalsmacht und Bindung, die, bis zum Tod ernst, für den aus seiner bisherigen Lebensbahn völlig geworfenen Liebenden zur Bedrohung wird und ihn in völlige Ratlosigkeit geraten lässt. Aus ihr heraus hadert er mit Gott: Weshalb ließ er diese Frau ihm, dem armen Mann, zur Qual werden?

Der Text:

*Sô al diu werlt ruowe hât, sô mag ich eine entslâfen niet.
daz kumet von einer frouwen schoene, der ich gerne waere liep,
an der al mîn fröide stât.*

*wie sol des iemer werden rât?
joch waene ich sterben.
wes lie si got mir armen man ze kâle werden?*

Das altschechische Lied stellt neben dem Akzent auf „Sehnsucht“ das Moment des „Trostes“ viel deutlicher heraus.

Das altschechische Lied im Licht der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Innerhalb der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung soll das Augenmerk zunächst auf die Liederbuchlieder gerichtet werden.

Sittig erwähnt unter den behandelten Sehnsuchtsklagen keine, die eine nächtliche Einsamkeit des Liebenden zum Thema hätte.

März (1999) nennt unter diesem Gesichtspunkt das Lied 18 des Hugo von Montfort¹⁷⁰ und vier Lieder aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin: I,7; I,87; II,5, II,34.¹⁷¹

Die Grundsituation – nächtliche Sehnsucht des Liebenden – wird in allen diesen Textzeugen um ein gerade in der Spätzeit neu aktuell gewordenes Motiv erweitert: Das des Traumes von der Geliebten, der mit der Enttäuschung beim Erwachen (Entschwinden dieser Vision) endet. (vgl. unten unter Mönch und Oswald).

Am geeignetsten für einen Vergleich erweist sich das Lied I/7 aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin: Die Liebessituation wird hier im Einklang mit dem altschechischen Lied noch im Zeitpunkt vor der Erhörung erfasst, der Liebende sehnt sich nach dem Trost von seiner Liebsten (er spricht sie direkt an). Dies geschieht unter Dienstmetaphorik und Einsatz des traditionellen Vokabulars: *Ich hoff, mein dienst sey nit verloren / Der gnad ich allzeit harr und peitt* (V.71f.). Die eigentliche inhaltliche Neuerung des Liedes ist der Einschub der Liebesspiel-Traumvision. Hier wird die Sinnlichkeit zwar schon akzentuiert, jedoch: Die dazu eingesetzten gängigen Wendungen wirken eher dämpfend; sie vermeiden – im Unterschied zu Mönch und gar zu Oswald – erotisierende Details und Bildlichkeit. Das insgesamt längere Lied, das Grundthema gelegentlich auch um andere Elemente erweiternd (Verstocktheit vor Liebesehnsucht /Strophe16/, Frauenpreis /Strophe 20/) schließt mit mehrfachen Bitten des Mannes um Erhörung.

Der lange und gedanklich ziemlich unstringente Text ist von der formalen wie auch inhaltlichen Geschlossenheit des altschechischen Liedes weit entfernt.

170 Edition Wackernell (1881), S.52ff.

171 März (1999), S. 369 im Kommentar zum Lied W1 des Mönchs (Nachthorn) verweist auf diese Lieder im Hinblick auf die Liebesträum-Thematik.

Hier einige dem alttschechischen Text annähernd gegenüberzustellende Passagen in knapper Auswahl:

Zur Zeit des Morgenanbruchs – nach einer langen sehnsuchtsvollen Nacht – leidet der Mann unter großer Pein:

*Die vinster nacht ain end will han,
Darynn ich nye chain ruo gewan.
Das ist mir, fraw, von dir getan,
Du krenckst mir als mein gemüt. (II. Strophe)*

Klagebekundung:

*Ich schrey zu dir vsz meinem synn
Vmb trost, mein usserwelter hordt,
Hör, aller liebste helfferin,
Verstand von mir mein clag vnd wort (III. Strophe)*

Eine dem alttschechischen Lied in Grundkonturen annähernd entsprechende Situation „eines sich nachts nach seiner Erwählten sehnenen Liebenden“ findet sich bei den avanciertesten Dichtern der Spätzeit **Mönch von Salzburg** und **Oswald von Wolkenstein**, wenngleich in den Kontext des Liebesliedes des jüngeren Typus eingebettet: Der Monolog des Liebenden wird „aus einer Beziehung heraus“ geführt (die Liebe wird nicht ernsthaft bedroht), es geschieht darüber hinaus noch in „experimentatorischer“ Absicht. Vor allem vor der Folie dieser Lieder tritt der traditionelle Charakter des alttschechischen Liedes deutlich hervor.

Das Nachthorn des Mönchs von Salzburg (in der Edition von März 1999 unter W1)

- die Grundsituation – Vereinsamung in der Nacht – wird zum Ausgangspunkt für die experimentelle Umkehrung des Tageliedmodells
- es herrscht eine andere Darstellung der Liebe (als freudebringend)

Summarische Kennzeichnung:

- 1) Der sich nachts in Sehnsucht verzehrende Liebende findet im Gedenken an die Treue und Beständigkeit der abwesenden Liebsten Linderung seines Leids.
- 2) Der einsame Liebende träumt nachts vom Liebesspiel: Ein zwar seit je bekanntes Motiv,¹⁷² das der Mönch jedoch spielerisch entfaltet. Es wird nicht nur im

¹⁷² In der provençalischen Liebesdichtung, auch bei Morungen als Vision der Liebsten in der Nacht, wird das Geschehen jedoch vor der Folie der Unerreichbarkeit der Dame thematisiert, bei Walther (L 74,20 – Tagestraum von der Liebsten) – wird mit dem Element der Erhörung gespielt. Das Motiv

Hinblick auf den Liebenden, sondern auch umgekehrt auf die Geliebte bezogen: Auch sie (so sein Wunsch) solle vom Liebesspiel mit ihm träumen. Die ganze II. Strophe entfaltet dieses Motiv unter variierendem Ausdruck.

Dieses Motiv wird in der III. Strophe „negativ“ aufgegriffen: im Vordergrund steht das enttäuschende Erwachen vom Liebestraum: Die schöne Vision ist zerstört.

Dieses Moment wird übrigens bereits bei den Provenzalen, bei Hausen (MFMT 48,23, Schweikle, 1993, Nr. XI), bei Walther präsent (L 74,20, Schweikle, 1998 S.282, Str. 5). Entscheidend ist jedoch der „neue Geist“, in dem das Lied beschließt: Die der Vereinsamung entspringende Sehnsucht wird zwar noch einmal verdeutlicht, jedoch vor dem Hintergrund der Zuversicht des Liebenden auf baldigen Trost von seiner Partnerin.

Fazit:

Die thematisierte Grundsituation wird also experimentell erweitert:

- Es ist vor allem die Umkehrung von Tageliedmotiven:¹⁷³ das Nacht-Motiv ist nicht mehr Topos für das heimliche Treffen und Liebesspiel des Paares, gerade umgekehrt: Der Liebende wartet sehnsüchtig auf den Tag, um getröstet zu werden.

Als ein Sehnsuchtslied – allerdings an seine Ehefrau gerichtet – in dem das erotische Moment, durch die typische Metaphorik Oswalds verbildlicht, noch stärker in den Vordergrund rückt, führe ich das Lied **Ain tunkle varb in occident** (Edition Wachinger 1995, dort unter Nr.15) an.

Das Lied bringt bekanntlich eine annähernd gleiche Umkehrung von Tageliedmotiven wie „Das Nachthorn“ des Mönchs.¹⁷⁴

Kurze Inhaltsbeschreibung:

Die wesentlichen Neuerungen des Liedes sind schon aus der I. Strophe ersichtlich:

der Vision der Liebsten, modisch geworden, begegnet man häufig in der Gattung der Minnerede. Dort kommt es im Traum meistens zum Zwiegespräch zwischen dem Mann und der Geliebten über den Gegensatz zwischen ihrer *êre* und dem „Minnesold“. Der Mönch ist in dieser Hinsicht fortgeschritten und experimentatorisch zugleich: Im Nachthorn soll schon direkt über das Liebesspiel geträumt werden. Das altschechische Gegenstück der Minnereden aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin stellt das Gedicht „Ein Maitraum“ von Hynek von Poděbrady (15. Jh.) dar. Seine Sinngattung ist aber noch kühner: Die Frau wird in der Traumvision vom Liebenden gleich zu Anfang aufgefordert, sich zu entkleiden und zum Mann ins Bett zu legen.

173 so Wachinger (1995) S. 99.

174 Ebda. Nach Wachinger ist ein Zusammenhang zwischen beiden Liedern unbeweisbar. Vgl. dazu auch Backes (1992), Kommentar zu „Nachthorn“ S.285f. Anderer Meinung ist Spechtler (1980), S.179, der „Das Nachthorn“ als Vorlage des Liedes *Ain tunkle varb in occident* bezeichnet. Der umfangreichste Kommentar zum Lied bei März (1999), S. 367–370.

Die nächtliche Einsamkeit des Liebenden wird weit mehr, in krasseren Farben als beim Mönch verdeutlicht: *Ain tunkle varb in occident / mich senlichen erschrecket.* Das erotische Verlangen wird gleich anfangs signalisiert: *Seit ich ir darb und lig ellent / des nachtes ungedeket.* (I, 1–4)

Die Erinnerungen an die Liebesfreuden entfachen das Verlangen und lassen eine Klage erklingen: *Die mich zu fleiss mit ermlin weiss und hendlin gleiss / kann frölich zue ir smucken / die ist so lang, das ich von pang in dem gesang/ mein klag nicht mag verdrucken.*(I, 5–8)

Die Klage wird immer detailreicher: die Details sollen das zentrale Moment der (körperlichen) Sehnsucht verdeutlichen: *Von strecken krecken mir die pain / wenn ich die lieb beseufte, die mir mein gir neur went allain / darzue meins vaters teuchte.* (Wachinger übersetzt: den Krampf meiner Lenden). (I,9–12)

Ähnliche neuartige Momente werden in der II. Strophe in bunter Variation zum Ausdruck gebracht: vor allem das schlaflose Herumwälzen und die Plage des Liebenden: dies geschieht unter Heranziehung typischer Formeln und Bilder Oswalds, die situationsgerecht umgangssprachlichen Ursprungs sind: Auch ein Charakteristikum der Spätzeit. Sie seien nur stichwortartig vergegenwärtigt: *winkenwank, feur in dem dach, als ob mich prenn der reiffe.*

Die Schlussstrophe akzentuiert vor allem seine Bitte an die geliebte Gemahlin „Gret“, zu ihm zu kommen und seine Sehnsucht endlich zu stillen: Dabei wendet sich das Geschehen im Einklang mit der Spätzeit stark ins Erotische, wie die Metapher der sexuellen Erregung (Ratte) bezeugt, die typisch für Oswalds Vorstellungsvermögen ist: *Kum, höchster schatz! mich schreckt ain ratz mit grossem tratz...* III, 5). Auch das autobiographische Moment (liebe Gret) ist dabei innovativ. Das Lied schließt bezeichnend: Seine „Gret“ solle ihm gegen Morgen ein schönes Liebeserlebnis bereiten: *... lieb, darzu tue, damit das pettlin krache!*(III, 7f.). Mit dem Bild des dem Rausch dieser Vorstellung völlig verfallenen Liebenden, der voller Erwartungsfreude fast schon jubeln möchte, endet das Lied.

Fazit:

Das alttschechische Lied wirkt im Licht der Experimentatoren Mönch und Oswald sehr traditionell: das erotische Verlangen wird mit traditionellem Vokabular beschrieben (Sehnsucht), auch das zentrale Moment – die Gunstzusage (vom Mund der Frau?) ist traditionell.

Wir haben vor uns eine Sehnsuchtsklage: ohne die von der Frau real oder fiktiv gesprochenen Schlussverse wäre diese, wie unzählige ihre Vorgängerlieder, an eine **unerreichbare** *frouwe* gerichtet. Durch die Antwort der Frau entsteht eine spannende Pointe, auch wenn die Worte der Frau nur als eine Wunschprojektion des Mannes zu verstehen wären.

Liedtyp II: „Neue“ Darstellung der Liebesklage mit Hilfe der Motive der Altersklage

Das Lied „*Tvorče milý*“ / „*Lieber Schöpfer*“

- a) Überlieferung: Knihovna cisterciáckého opatství ve Vyšším Brodě – Bibliothek der Zisterzienser-Abtei in Vyšší Brod, Ms. 42, Innenseite des Vorderdeckels.
- b) Metrischer Bau der Strophe: 8a 8b 8x 8b 8c 8d 8y 8d mit vielen Abweichungen von diesem Schema, vor allem in der zweiten Hälfte der Schlusstrophe, die ungereimt ist.
- c) Zum Inhalt:

Das Lied „*Tvorče milý*“ („*Lieber Schöpfer*“) ist als eine Klage eines Liebenden gestaltet, der Gott um Hilfe anruft, um dem „Leid“, das sein Leben unerträglich und wertlos macht, zu entgehen und wieder „froh“ zu werden (I, 1–6). Er möchte sich aus seiner jetzigen Lage, die er metaphorisch als „Finsternis“ bezeichnet, befreien. Er wartet auf „Erbarmen“ (I, 7–8). Die Hauptstichworte stimmen mit denen der Liebesklage überein (Strophe I).

Gott wird – ähnlich wie in der vorausgehenden Strophe – angerufen, um den Liebenden aus seiner „Seelennot“ zu befreien: Was möchte der Liebende? „Dauerhafte Gesundheit und Glück“ (II, 1–4); nur unter diesen Umständen könnte er „getröstet werden“, „wieder froh sein“ (II, 5–6). Auf welche Weise? Das verwendete Vokabular deutet nur auf eine Möglichkeit: der Mann würde dann eine Liebesbeziehung erleben können, die ihn als einen erscheinen lässt, der seinen Konkurrenten und Feinden überlegen ist: *Dann könnte mein Herz Trost empfangen, / und in Freude verweilen / mit einem grünen Kranz (auf dem Haupt) könnte ich einhergehen, / alle bösen Feinde nicht beachten* (II, 4–8). Auf eine Möglichkeit der weltlichen Liebesbindung deutet die Verknüpfung der Begriffe „Trost“, „Freude“ mit dem Bild des „grünen Kranzes“ (Geschenk, das eine Auserwählung bedeutet) (Strophe II).

III. Strophe: Der Liebende wird von seiner Erwählten angesprochen, sie kommt ihm gewogen entgegen. Dieser überwältigende Eindruck wird mit Hilfe des Vokabulars geschildert, das, aus der geistlichen Dichtung übernommen, im klassischen Minnesang genutzt wird, um die hohe Stellung der Dame zu verdeutlichen: Die Frau ist als eine hohe, himmlische Erscheinung dargestellt, das Liebesleid des Mannes (wohl auch seine Feinde) ist mit der Metapher der „Wolke“ umschrieben. In derselben Bildlichkeit, die am meisten von Morungen genutzt wird, wird die Gnade der Herrin metaphorisch als „strahlendes Licht“ bezeichnet: *Vom Himmel antwortete mir / eine Jungfrau mit engelhaftem Antlitz; / sie sprach: „Leide nicht mehr, komm heraus aus der Wolke, / tritt in helles Licht“* (III, 1–4).

Für die Reaktion des Mannes ist das Modell der Altersklage gewählt. Er verharrt in seinem Leid schon eine unermesslich lange Zeit (dies wird mit dem Bild des langen „Kampfes“ in der Welt illustriert III, 5–6). Das lange Leiden-Müssen „machte ihn alt“: Wie er feststellt, kann er, alt und grau, eine so lange begehrte

Liebe nicht mehr aushalten. Dies wird wirkungsvoll im Topos der Verfluchung seiner eigenen Geburt (schon Hiob) zum Ausdruck gebracht (III, 7–8).

Im Hinblick auf die einleitenden Leidbekundungen des Mannes lässt sich vermuten, dass bereits auch hier das Modell einer Altersklage genutzt wird: es wird hier ein Mann dargestellt, der von den Gefühlen der Verlorenheit, der Gottesferne und eines unermesslichen Leids zerfleischt wird. Dies sind traditionelle Attribute einer Altersklage. Dass es sich um das lange Leid der Nichterhörnung von Seiten seiner Liebsten handelt und das ihre Zuwendung zu spät kommt, wird im Lied langsam entfaltet. Diese Darstellungsform ist insgesamt als **neu** zu betrachten. Hier durchdringen sich das „alte, traditionelle“ Vorstellungsmuster einer Liebesklage mit dem der Altersklage. Diese führt der Liebesklage existentielle Dringlichkeit und hoffnungslose Endgültigkeit zu. Dies macht das Lied in besonderer Weise bemerkenswert.

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

- I Tvorče milý, v tu naději
 chciť já rád sobě odtušiti.
 V. Vezma tvú milost na pomoc
 chciť tu žalost zrušiti,
- 5 *Ro.* v níž přebývám ve dne i v noci,
 ažť mi život žádný nenie.
 Ro. Zním to, ež sem byl v temnosti
 a čekajě smilování.
- II V. Tvorče milý, rač spomoci,
 bych neumieral v této túze.
 V. V dlúhém zdraví, dobrém sčěstí
 daj mi milost, svému sluze.
- 5 *Ro.* Jižť bych odtušil srděčku,
 v radosti přebývaje,
 Ro. chodě v zeleném věnečku,
 na zlé soky nic nedbajě.
- III V. Z nebes mi jest odtušila
 panna v anjelské tváři
 V. a řkúc: „Netuž, podť ven z mračna,
 vystup na jasnú záři.“
- 5 *Ro.* Již sem byl tam, zde i onde,
 i v rozličném boji.
 Ro. V nešťastný sě den narodil,
 ty šedivý, starý mužíku!

- I Lieber Schöpfer, ich habe Hoffnung,
 dass ich mich trösten und wieder froh werden kann.
 V. Mit Hilfe deiner Gnade
 möchte ich mich von dem Leid befreien,
- 5 *Ro.* in dem ich Tag und Nacht befangen bin,
 so sehr, dass mir mein Leben wertlos erscheint.
 Ro. Ich bekenne, in der Finsternis gewesen zu sein
 und warte auf Erbarmen.
- II V. Lieber Schöpfer, mögest du mir dazu verhelfen,
 dass ich in dieser Seelennot – einem Sterben – nicht ausharren
 V. Zu dauerhafter Gesundheit und Glück [muss.
 verhilf mir, deinem Diener, gnädig.
- 5 *Ro.* Dann könnte mein Herz Trost empfangen,
 und in Freude verweilen,
 Ro. mit einem grünen Kranz (auf dem Haupt) könnte ich
 alle bösen Feinde nicht beachten. [einhergehen,
- III V. Vom Himmel antwortete mir
 eine Jungfrau mit engelhaftem Antlitz;
 V. sie sprach: „Leide nicht mehr, komm heraus aus der
 tritt in helles Licht.“ [Wolke,
- 5 *Ro.* Ich war bereits dort, hier und anderswo,
 auch in verschiedenste Kämpfe verstrickt.
 Ro. An einem Unglückstage kamst du zur Welt,
 grauhaariger, alter Mann!

Der Zusammenhang mit dem Minnesang:

Eine Darstellungsform, wie sie anhand des altschechischen Liedes beschrieben wurde, als Mischung zweier Gattungen, findet man im deutschen Minnesang nicht. Zwei Lieder Walthers von der Vogelweide sind ihrer Gattung nach „Altersklagen“. Wenn Walther in dem einen (L66, 21), das Thema der Minne aufgreift, dann in Bezug auf die Rolle des alternden Sängers, der seine Minneerfahrung und seinen Minnesang den jüngeren überantwortet. In der „Elegie“ (L124,1) taucht das Thema „Minne“ nur indirekt im Rahmen von Gesellschaftskritik auf, in der Kritik am „freudelosen“ Verhalten der jungen Leute.

Das altschechische Lied im Lichte des späten Minnesangs und der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Viel näher steht unserem Lied das Motiv des „Altwerdens vor unerhörter Liebe“, das in dem späten Minnesang und der jüngeren Liebeslieddichtung oft thematisiert wird.

An dieser Stelle seien einige Beispiele angeführt werden, die für alle stehen.

In dem Lied 2 Frauenlobs (Edition Stackmann-Bertau, S. 385) die ersten zwei Strophen des Liedes wurden bereits in der vorausgehenden Analyse herangezogen und interpretiert), beklagt sich der Liebende, von Seiten seiner Dame nicht erhört zu werden. Es ist besser, sagt der Liebende, eine Zuwendung der Dame zu erfahren, die in aller Unschuld gewährleistet ist, (dafür stehen die weiße Farbe und das Bild der Lilie) als stets abgelehnt zu werden: Dies bringt dem Liebenden Pein (blaue Farbe) und das vorzeitige Ergrauen – also das Altwerden. Die blaue Farbe als Farbe der Wunden der christlichen Märtyrer (so z. B. in der alttschechischen Legende über die Heilige Katharina und ihren Märtyrertod aus der II. Hälfte des 14. Jahrhunderts symbolisch ausgelegt)¹⁷⁵ steht hier höchstwahrscheinlich für die Liebespein. Das Motiv des „vorzeitigen Altwerdens vor Liebespein“ ist hier deutlich akzentuiert. Hierfür wird ein Darstellungsmittel beigezogen, das als „spätes“ zu bezeichnen ist; die Blumen- und Farbensymbolik. Das „alte“ Liedmodell der Liebesklage und der Lohnforderung wird mit dem Motiv des „Alters“ und mit Hilfe der Blumen- und Farbensymbolik von Neuem tragfähig gemacht.

*Baz dem munde zeme ein liljenwizes ja
dann ein nein von jamer bla:
das wort machet mein jugent gra.* (Lied 2, Strophe B, V.5–7)

In schematischer Vereinfachung findet man das Motiv „Altwerden vor Nichterhöhung“ vor allem in der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung.

Dies bringt unter vielen anderen Liedern das Lied Nr. 27 der Sterzinger Miscellaneen-Handschrift (Edition Zimmermann, S. 153) zur Geltung. Hier wird das Motiv genutzt, um die Befindlichkeit eines noch nicht erhörten Liebenden zu beschreiben, der die Gnade seiner Liebsten den Wonnen der ganzen Welt vorziehen würde:

I
*Trostlicher Trost, mein höchstes hail,
dein fromdigkait die bringt mir laid.
ich nem ir gunst zu meinem tail
für alles, das die erde trait.*

Die Erwählte ist ihm nicht gewogen. Das „macht ihn“ trotz seiner Jugend, die er hervorhebt, „alt“.

¹⁷⁵ Eduard Petřů: Symbolika drahokamů a barev v Životě svaté Kateřiny. (Zur Symbolik der Edelsteine und Farben im „Život svaté Kateřiny“). Slavia 64 (1995), S. 381–387.

II

*Sie ist mir frömde, die wolgestalt,
si tut mich aller frewdn on.
trostlicher trost, **du machst mich alt,**
wie wohl das ich der jar nit han.*

Zuletzt hofft der Liebende auf einen guten Ausgang seiner Bestrebungen. Das „alte“ Motiv der Hoffnung wird im Modus einer Lehre vorgetragen. Diese Darstellungsart, die besonders der sprichwortartige Schlussvers bezeugt, ist für die Spätzeit insgesamt typisch.

III

*So han ichs doch gehört sagen,
das hoffen erner den menschen dick.
dar vmb so wil ich nit verzagen,
die zeit leit nit an einem strick.*

Das anonyme Lied „Der walt hat sich entlawbet „ aus dem Lochamer Liederbuch (Edition Salmen /Petzsch, Nr. 16, S. 49–55) ist vor der Folie des Sehnsuchtsliedes gestaltet. Ein Liebender muss seine Liebste meiden, weil ihre Liebesbeziehung die Klaffer mit ihrem bösen Werk stören. Die düstere Stimmung des Liedes ist noch durch den Wintereingang verdeutlicht. Das ist die Grunddisposition des Liedes. Der Liebende hofft auf Treue seiner Partnerin während ihrer Trennung. Diese kommt dem Mann gegen Schluss des Liedes in Verbundenheit liebend entgegen (was als ein häufiges Motiv der Spätzeit zu werten ist). Das Motiv des „Altwerdens vor Liebespein“ betont hier die Sehnsucht des Mannes nach seiner Liebsten gleich im Eingang des Liedes:

Strophe I

*Der walt hat sich entlawbet
gen disem winter kalt.
mein(e)r freud pin ich berawbet,
gedencken machen mich alt.
Das ich so lang muß meiden,
die mir gefallen(d) ist,
das schafft der klaffer neide,
dar zu ir arger list.*

Das Motiv „Ohne Liebesgedanken ist man ein Greis“ ist – in einem ähnlichen Kontext – auch aus der mittelateinischen Liebesslyrik zu belegen. Im Lied Nr. 104 „Egre fero, quod egroto“ (Ich bin wütend über meine Krankheit!) der Carmina

Burana (Edition und Übersetzung Vollmann, S.393f.) charakterisiert ein Liebender seine Vergangenheit als eine Zeit, in der er vor (Liebeslied?) sich selbst als Greis wahrnahm. Seit er erneut entflammt ist, fühlt er sich wieder „jung“:

II. Strophe:

*Nuper senex iuuenesco,
desenesco, nec compesco
motus animi.
(Eben noch ein Greis, werde ich wieder jung,
das Alter fällt von mir ab und ich unterdrücke
keineswegs meine Gefühlsregungen.)*

III. Strophe:

*Amor noster senuit,
dum re peramata, renouata
Veneris scintillula
in nouam nouellula
michi me subripuit
(**Mein Liebesverlangen war vergreist,**
bis das Venusfünklein,
durch ein überaus geliebtes Wesen erneuert,
von neuem auf eine Neue gerichtet,
mich um meinen Verstand brachte).*

Liedtyp III. **Liebesklage mit Elementen der Liebeslehre**

Das Lied „**Dřevo se listem odievá**“ / „**Der Baum belaubt sich mit Blättern**

a) Überlieferung: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Ms. 4558, fol .24^v-25^r.

b) Zur Form: Stollenstrophe, idealtypischer metrischer Bau: 8a 7a 7b 8b 8c 7c 7d 8d /Aufgesang/, 8e 8e 8f 6f /Abgesang/

c) Analyse des Inhalts:

I. Strophe:

Das Lied ist zunächst vor der Folie einer traditionellen Minneklage gestaltet. Ein Liebender beklagt sich über seine Liebespein, die ihm die abweisende Haltung seiner Liebsten bereitet. Um sein Leid zu betonen, hebt er den Widerspruch zwischen einer Mailandschaft, die im Detail des sich belaubenden Baumes und der singenden Amsel erfasst wird (Frühlingstopos), und seiner Liebespein hervor. Dies ist eine traditionelle Motiverknüpfung (I, 1–4).

Für seinen Liebesschmerz wählt er ein „neues“ Bild: Das der Marterung des Herzen. Seine Geliebte führt eine Säge, die tief in sein Herz schneidet. Dennoch – nach alter Art – beteuert der Liebende seiner Liebsten seine Beständigkeit. Das

„neue“ Bild der Säge im Herzen unterstreicht hier die „traditionelle“ Perspektive (I, 5–8).

Das Bild des gemarterten Herzen ist in der Spätzeit zu einem Sinnbild der Liebesschmerzen geworden. Es liegt auch in vielen Abbildungen vor. Für alle steht das Bild dieser „Marter“ von Casper von Regensburg, der im Jahre 1479 diese Thematik als Holzschnitt darstellte: Viele Herzen der Liebenden werden auf verschiedene Art gemartert, darunter auch mit Hilfe der Säge entzwei geschnitten.¹⁷⁶

Der Liebende ist erstaunt über die Eigenschaft seines Herzens, das sich trotz seiner Pein seiner Erwählten als eigen gibt. Es siecht dahin – wegen einer, die heimlich geliebt wird: *Mein liebes Herz, ich wundere mich über dich, / warum möchtest du dich nicht lieber schonen? / Dein Frohsinn und deine Freude gehen zugrunde / der einen Ungenannten wegen.* Das anschließende Motiv, den Namen seiner Liebsten zu verschweigen (sie ist die „Ungenannte“), ist aus der Tradition des Minnesangs entnommen (I, Ro. :9–12).

II. Strophe:

Das Schlussmotiv der vorausgehenden Strophe, die Verheimlichung der Identität der Liebsten, wird unter lehrhaftem Aspekt aufgegriffen. Der Liebende verdeutlicht exemplarisch am eigenen Beispiel, was geschehen würde, wenn er seine Verschwiegenheit durchbrechen würde. Er würde „von vielen aufgeklärt und als einer, der mit Liebeserfolg prahlt, abgestempelt“: *Würde ich sie beim Namen nennen, / manch einer würde mich tadeln /und sagen: „Warum dienst du so? / Warum prahlst du mit deinem Erfolg in der Liebe?“* (II, 1–4).

Der Autor führt hier genau wie in der vorausgehenden Strophe einen Vergleich an, in dessen Zentrum ein neues Bild steht. Er möchte dadurch die Situation der „falschen Art der Liebe“ noch eingehender beschreiben. Ein „Prahler“ hält nicht die Treue und wird ein „unbeständiger Liebender“ genannt, der „einer Klette am Wegrand gleicht“. Die Klette steht hier symbolisch für eine wertlose Blume, bzw. den wertlosen Liebenden (II, 5–8). Im Unterschied zu dieser Art von Liebe bringt der Autor mit dem Liebenden ein Beispiel der Tugend: Er stellt den Liebenden als einen dar, der das Verschwiegenheitsgebot immer, auch in der Situation der Liebespein einhält (*Wer bin ich? Derjenige, der die Säge /im Herzen/ trage*) und seine Liebste vor allen preist (*habe die schönste Geliebte, / deren Namen ich niemandem verrate, / nur ich und mein Herz kennen diesen*, III, 9–12). Ein alter Topos des Minnesangs – Verschwiegenheit in Sachen Liebe – wird hier „neu“ thematisiert.

176 Das Bild ist bei Michael Camille: Die Kunst der Liebe im Mittelalter, Köln 2000, S. 117 abgedruckt.

III. Strophe:

Der Liebende hofft darauf, von seiner Liebsten dieselbe Treue und Verschwiegenheit erfahren zu dürfen. Dies wird in den Rahmen einer kleinen Liebeslehre gefasst: In Sachen Liebe sollte man das Liebesgeheimnis nie einem Dritten mitteilen. *Eine Zuversicht hilft der anderen Zuversicht. / Dort, wo beide Liebenden einander treu bleiben – / er ihr und sie ihm –, / sag' das nicht einem Dritten* (III, 1–4). Dieser plaudert alles aus. Die weiteren Äußerungen des Liebenden sind vor der Folie einer Klafferschelte gestaltet. Das Motiv der Klaffer ist dem jüngeren Liebeslied entnommen. Ein „Plauderer“ wird gescholten: *Ach, wehe ihm! Böse Gewohnheit pflegt er! / Wer einen solchen kennt, nehme ihn nicht in seine Gunst*

(III, 7–8). Der Liebende strebt an, ihn aus dem Kreis „aller treu Liebenden“ mit einer deutlichen körperlichen Geste, mit dem Ellenbogenstoß, wegzuschaffen (III, 5–12).

Fazit:

Die neue Bildlichkeit (Säge im Herzen, Klette) wird in den Rahmen des alten Liedmodells inhaltlich eingebettet.

Die traditionelle Liebesklage, deren Motive im Lied dominieren, wird hier mit den „neuen“ Elementen der Lehrhaftigkeit und der Klafferschelte kombiniert. Es durchdringen sich hier somit alte und neue Gattungstypen (Liebesklage, Minnelehre, Klafferschelte).

Die Grundhaltung des Liebenden ist die der Liebesklage: Er, ein Vorbild der Tugendhaftigkeit, hofft unbegründet auf Zuwendung seiner Erwählten. Mit seiner Liebeslehre möchte er Eines erzielen: sich in bestem Licht darzustellen (Leistung in der Liebe, Strophe II) und damit seine Liebste zur Zuwendung bewegen.

Die Liebste wird – was ein jüngeres Motiv ist – zur Beständigkeit in Liebe aufgefordert (Strophe III). So stellt sich der Liebende die ideale Liebebeziehung vor. Die Gegenseitigkeit in Liebe ist hier eine Vorstellung des jüngeren Liebesliedes. So durchdringen sich auch auf dieser Ebene „Altes“ und „Neues“.

Der Text des Liedes und seine deutsche Prosaübersetzung:

- | | |
|----|--|
| I | Dřevo se listem odievá,
slaviček v keřku spievá.
Máji, žaluji tobě
a méčě srdce ve mdlobě. |
| 5 | V. Zvolil sem sobě milú,
ta tře mé srdce pilú.
Pila hřeže, ach bolí,
a tvójt' budu, kdeť sem koli.
Ro. Srdéčko, divím se tobě, |
| 10 | že nechceš dbáci o sobě. |

Tvá radost, veselé hyne
pro tu beze jmene.

II Ačť bych já ji zmenoval,
mnohýť by mě štrafoval
a řka: „Proč ty tak slůžíš?
Čemu se milostí chlubíš?“

5 V. Neustavičný milovník
jako u cěsty hřěpík:
k čemu se koli přičiní,
a tomu všemu uškodí.

Ro. Ktoť sem, tenž nosímť pilu,
10 jáť mám najkrašší milú,
tět nikomu nepoviem,
sámť ji s mým srdéčcem viem.

III V. Viera vieře pomáhá.
Kdeť sú dva sobě věrna –
on jí a ona jemu –,
nepoviedaj třeciemu.

5 Mnohýť se rád honosí,
tenť tajemství pronosí.
Ach naň, zlýť obyčejt j má!
Nepřejtež mu, ktoť jeho zná.

Ro. Poniž on vás tak hanie,
10 prosímť vás, panny i panie,
přezdiec jemu: „Rušikvas,“
vyščěrčmež jeho pryč od nás!

I Der Baum belaubt sich mit Blättern,
die Nachtigall singt im Strauch.
Mai, ich beklage mich bei dir,
mein Herz ist in Ohnmacht gefallen.

5 V. Ich erwählte mir eine Geliebte,
die zersägt mein Herz mit der Säge.
Die Säge schneidet tief, ach, sie schmerzt so sehr,
dein bin ich immer und überall.

Ro. Mein liebes Herz, ich wundere mich über dich,
10 warum möchtest du dich nicht lieber schonen?
Dein Frohsinn und deine Freude gehen zugrunde
der einen Ungenannten wegen.

- II Würde ich sie beim Namen nennen,
manch einer würde mich tadeln
und sagen: „Warum dienst du so?
Warum prahlst du mit deinem Erfolg in der Liebe?“
- 5 V. Ein unbeständiger Liebender
gleicht einer Klette am Wegrand:
wenn er eine Liebesbeziehung anbahnt,
verdirbt er sie ganz und gar.
Ro. Ich bin einer, der mit einer Säge (im Herzen) herumgeht,
10 habe die allerschönste Geliebte,
diese verrate ich niemandem,
nur ich und mein Herz kennen sie.
- III V. Eine Zuversicht hilft der anderen Zuversicht.
Dort, wo beide Liebenden einander treu bleiben –
er ihr und sie ihm –,
sag' das nicht einem Dritten.
- 5 Manch einer prahlt gerne,
der verrät geheime Dinge.
Ach, wehe ihm! Böse Gewohnheit pflegt er!
Wer einen solchen kennt, nehme ihn nicht in seine Gunst.
Ro. Da er euch nur Übles nachsagt,
10 bitte ich euch, Jungfrauen und Frauen,
nennt ihn: „Festverderber“,
dann wollen wir ihn mit dem Ellenbogen von uns wegstoßen!

Der Zusammenhang mit dem deutschen Minnesang:

Wie in der Analyse dargelegt wurde, greift das alttschechische Lied mehrere „traditionelle“ Topoi des Minnesangs auf: Erstens den Frühlingseingang, der im Widerspruch mit der Befindlichkeit des trauernden und hoffenden Ichs steht, das trotz der Ungunst von Seiten seiner Liebsten ihr gegenüber seine Beständigkeit bekundet, zweitens die Verschwiegenheit in Liebe als Hauptbedingung für die höfische Minne. Es erübrigt sich, für diese bekannte Topoi Entsprechungen aus der Tradition des deutschen Minnesangs einzeln aufzuzeigen.

Das alttschechische Lied im Lichte der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Im alttschechischen Lied finden wir alte Topoi, die von neuer Bildlichkeit (Säge im Herzen, die für Liebespein steht, Klette als wertlose Pflanze, die für den „Plauderer“ steht) unterstützt werden. Das Lied setzt sich aus mehreren motivischen Bereichen zusammen: Das Motiv der Verschwiegenheit wird zunächst als eine Tugend des Ichs, dann im Rahmen einer Liebeslehre in Anbetracht der Ge-

fahr von Seiten der Klaffer thematisiert, schließlich geht das Lied ganz in eine Klafferschelte über. Diese Art, auf die der Autor des Liedes diese Motive miteinander verknüpft, macht die Besonderheit des Liedes aus, welche vor Augen tritt, wenn man das Lied einigen jüngeren deutschen Liebesliedern gegenüberstellt.

Im altschechischen Lied sind alle Motive vor dem Hintergrund eines Liebenden thematisiert, dessen Haltung der Haltung der alten Minneklage entspricht.

Einen ähnlichen Liedtyp, der eine Durchdringung von Altem und von Neuem wie das altschechische Lied beinhalten würde, findet man unter den Materialien, die mir zur Verfügung standen, nicht.

Unter den Liedern der späteren deutschen Liebeslieddichtung erscheint häufig ein Liedtyp, das nur das eine Motiv entwickelt, sei es Klafferschelte (z. B. Lied 114 des Königsteiner Liederbuchs), sei es die Verschwiegenheit (das Lied W11 des Mönchs von Salzburg). Eine Verbindung genau dieser Motive ist seltener zu finden.

Ich interpretiere vor diesem Hintergrund ein Lied aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin, eine Liebeslehre, welche die Motive „Verschwiegenheit“ und „Warnung vor den Klaffern“ in einem Zusammenhang aufgreift. Das Lied beschreibt eine Nähe des Liebenden zu seiner Partnerin, wie sie für das jüngere Liedmodell typisch ist. Es veranschaulicht die Unterschiede zwischen dem altschechischen Lied und einem Lied „neuer“ Art.

Das Thema des Liedes I /63 *Ich brüff gar dick* aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin ist die Verschwiegenheit, die vom Liebenden vor dem Hintergrund der Gefahr von Seiten der Klaffer als Hauptbedingung für eine funktionierende Liebesbeziehung gehalten wird. Das Lied ist als eine Lehre gestaltet: zunächst als Warnung vor Klaffern anhand folgender Situation: wenn sich zwei Liebenden einander zu offen liebend ansehen, ohne das wache Auge der Klaffer genug zu beachten, kann es ihnen viele Schmerzen bereiten. Diesen Rat soll man befolgen, um die größte Freude der Welt, die der Liebe, erfahren zu können (I. Strophe).

Text der I. Strophe:

*Ich brüff gar dick,
Das sältzamm plick
Pringt friuntlich strick.
Wva lieb lieb on versehentlich an sicht,
Wee baiden hertzen da geschicht,
Das icht merck chain valscher wicht.
Des solt man pillich geüden,
Wann solicher lieben fräden
Chain fräde vff erd ward nye geleich.*

Die Liebeslehre hebt die Verschwiegenheit hervor: Als Vorbeugungsmittel gegen die „Klaffer“, die die Liebe verraten („kallen“) und dadurch betrüben würden. Es wird eine weitere Situation entworfen: Als ein Beispiel für ein gutes Verhalten, das für jeden gelte, wer zufällig ein Liebespaar sieht. Man sollte sich zurückziehen und über alles schweigen. Jedem kann dasselbe passieren; im Moment seines Liebesglücks würde er auch nicht wollen, gesehen und verraten zu werden (II. Strophe).

Text der II. Strophe:

*Welcher guot gesell
Fräd haben wöll
Vor vngesfell,
Der schweig, wva er lieb sach ersäch,
Vff das ob Im icht guotz beschäch,
Das nyemantz args dazuo iech.
Gar pillich ich von dann entweich
Vnd gedencck, es möcht dir misseuallen,
Wurs yemant args darzuo kallen.*

Als eine weitere Möglichkeit, dem wachen Auge der Klaffer zu entgehen, wird eine dritte Modellsituation dargestellt: In Form einer Lehre (des Liebenden) an seine Erwählte. Sie soll den „freunden“ zugetan sein, die Klaffer demgegenüber mit ihrem Verhalten täuschen: Im Liebesleid soll sie „lachen“, in Liebesfreude soll sie der Außenwelt gegenüber eine traurige Miene tragen und so ihre „Blicke“ verheimlichen: *Wann anplick verraten dick liebe sach! in fräden seufftz, in trauren lach* (III, 4 -5). Nur so kann man die Klaffer überlisten: *Das chain schalck merck dein vngemach! Selbander solt du beleibn, / wilt du lieb sach treiben! So beleibt dein hertz in fräden reich* (III, 7–10).

Text der III. Strophe:

*Ach weibliches pild,
Beleib freunden milt,
Gen den schalcken wild,
Wann anplick verraten dick liebe sach!
In fräden seufftz, in trauren lach,
Das chain schalck merck dein vngemach!
Selbander solt du beleibn,
Wilt du lieb sach treiben!
So beleibt dein hertz in fräden reich.*

Fazit:

Das altschechische Lied ist in seiner Perspektive viel traditioneller: Eingeleitet als Liebesklage (I. Strophe), setzt es sich als Liebeslehre fort, die am Beispiel des Liebenden ein vorbildhaftes Verhalten in der Liebe zeigt. In dieses Verhalten ist neben der Beständigkeit die Verheimlichung des Namens der Geliebten eingeschlossen. Beide Motive sind alt und der Tradition des Minnesangs entnommen (II. Strophe). Die Gegenseitigkeit der Treue ist angesichts der Gefahr, von einem Dritten verraten zu werden, das Thema der dritten Strophe. Erst hier setzt eine „neue“ Vorstellung ein: Der Liebende fordert die Treue der Partnerin und schilt den Klaffer.

Das deutsche Lied, vom Anfang an als eine Liebeslehre gestaltet, verdeutlicht unter dem Stichwort „Verschwiegenheit als Vorbeugung gegen die Klaffer“ drei verschiedene Verhaltensmuster, die allgemein gelten sollen. Erstens als Lehre für ein Liebespaar (sie sollen ihre Blicke verheimlichen), zweitens – als Lehre für einen zufälligen Beobachter des Liebespaares (er soll verschwiegen sein), drittens für eine Frau (hier kann auch die Partnerin des Ichs mitgemeint sein), sie soll gerade das Gegenteil ihrer Gefühle der Außenwelt gegenüber, die auch die Klaffer einschließt, in ihren Gebärden ausdrücken. Die Verschwiegenheit ist hier breiter und systematisch unter drei Gesichtspunkten thematisiert. Die Form einer Liebeslehre ist „neu“. Es wird, im Unterschied zum altschechischen Lied, das in der traditionellen Art als Monolog eines hoffenden Liebenden angelegt ist, eine feste Bindung des Paares –**das neue Liedmodell** – vorausgesetzt.

IV. Liedtyp **Preislied**

Beispiel I: Das altschechische Lied „**Poznal jsem sličné stvořenie**“ / „**Ich lernte ein anmutiges Wesen kennen**“

a) Überlieferung: Landesarchiv Opava, Arbeitsstelle Olomouc, Ms. O.C. 300, fol. 285^r.

b) Zur Form: idealtypische Form der Strophe ist 8a / 8b / 8a / 8b/ mit verhältnismäßig vielen Abweichungen in der Silbenzahl und etlichen Assonanzen.

c) Analyse des Inhalts

Die ersten zwei Strophen des Liedes bringen einen Preis der Frau aus dem Mund des Liebenden. Dabei werden traditionelle Motive genutzt. Die Erwählte überragt alle Frauen in der Welt, besitzt alle denkbare Tugend, Schönheit, Edelmut (Strophe I), Güte, ihre Gestalt sei „engelgleich“: Die Wahrnehmung ihrer körperlichen Schönheit ruft im Liebenden die Vorstellung hervor, im Paradies zu sein. Vor allem die letzten Motive – die Gleichsetzung der Frau mit dem Engel und das Paradies-Bild – sind in der Lyrik der Spätzeit beider Sprachräume sehr verbreitet (Strophe II).

Der „reine“ Frauenpreis geht in eine Liebeslehre über, wieder aus dem Mund des Liebenden: seine Vorstellung von der Liebesbeziehung ist die der Gegenseitigkeit in Liebe: Um dies zu verdeutlichen, wählt er das traditionelle Bild von „zwei Herzen in einem Leib“ (bereits im Tagelied I des Wolfram von Eschenbach, Weiteres s. unten). Diese Vorstellung wird noch um den Aspekt gegenseitiger Achtung erweitert. Dies sind höfische Verhaltensnormen, die die Spätzeit übernommen hat (Strophe III). Der Liebende setzt seine Liebeslehre fort: er wünscht sich, dass eine Frau einem liebenden Mann nicht nur Zuwendung schickt, sondern dass sie ihm in unverbrüchlicher Treue verbunden bleibt. Die Aufforderung des Mannes zur Treue der Partnerin ist ein Motiv der Spätzeit (Strophe IV).

Die allgemein geltende Lehre bezieht der Liebende nun auf sich: Der Liebende hofft, die Treue, die er in der Liebeslehre exemplarisch behandelte, bei seiner Erwählten voraussetzen zu können. Es wird zum Szenario einer Liebesklage übergegangen. Er fordert sie zur „Hilfe“ auf: Es klingt hier das „alte“ Motiv der Lohnforderung an (Strophe V). Die traditionellen Motive der Liebesklage werden weiter ausgeführt: Der einsame Liebende klagt über seine Liebessesnsucht. Völlig im Einklang mit der Tradition führt er als seine Leistung, die ihm „Lohn“ bringen soll, seinen treuen Dienst an. Um dies zu betonen, bedient sich der Autor einer *Figura etymologica*: *Sie hat keinen Diener, der sich mehr Verdienste / um sie erworben hat, als mich, / – sie, der ich vor allen anderen diene* (VI, 2–4).

Aus dem Fortgang des Liedes ergibt sich, dass die Partnerin dem Liebenden gewogen ist. Dies bestätigen unmissverständlich die Verse der VII. Strophe. Sie nutzen als Verdeutlichung des Anliegens des Liebenden, eine beständige Partnerin zu gewonnen zu haben, das „neue“ Mittel der Farbensymbolik. Der Liebende möchte einer Partnerin nahe kommen, die „seine“ Farbe trägt: *Ich möchte ihr vor allen anderen treu dienen, / damit ich ihr nahe komme, / ihr, die in mir Freude erweckt, / die in meiner Farbe (gekleidet) geht*. Dass es sich um die blaue Farbe handelt, die symbolisch für die Beständigkeit in Liebe steht, wird in der Strophe X präzisiert, welche die Motive des Dienstes und des Preises miteinander verknüpft: *Ich lernte sie in blauer Farbe kennen, / gleich befahl ich mich in den Dienst, / dieser anmutigen, schönen Frau, / und diene ihr ohne Unterlass*.

Vor dieser Strophe wurden noch die Strophen VIII und IX eingeschoben: Die Strophe VIII stellt einen Dank des Liebenden an Gott dar, dessen Fügung es war, dass der Mann seine Liebste kennen lernte (was ein traditionelles Motiv ist), die Preisstrophe IX hebt verdeutlichend ihre vorbildlichen Eigenschaften und ihre Minnewürdigkeit hervor: Sie ist dessen würdig, dass er ihr bis ans Ende seines Lebens dient. Das Dienstmotiv wird in der Schlussstrophe XI auf traditionelle Weise unter Benutzung „alter“ Wortformeln wieder aufgenommen und betont: Der Liebende möchte seiner Liebsten sein ganzes Leben lang dienen. Erst in seiner Todesstunde möchte er die Frau er um „Erlaubnis“ bitten, aus dem Dienst austreten zu können.

Fazit:

Im Lied vermischt sich die „alte“ Haltung des Mannes, die seines Preises der Frau, seiner Hoffnung auf eine Geste ihrer Gnade (Strophen I, II, V, VI) und seines Dienstes an der Frau (X, XI) mit neuen Ansichten auf Liebe und Partnerschaft, deren Ausdruck die Forderung der Gegenseitigkeit in Liebe und der beständigen Zuwendung der Partnerin sind (III, IV). Für diese Motive wird die modische Form der Liebeslehre gewählt. In einigen Strophen wird die Frau zugleich als eine dargestellt, die dem Mann gegenüber Gewogenheit äußerte, was mit dem Darstellungsmittel „Farben“ symbolisch unterstrichen wird (VII, 3–4, X).

Die unstringente Gedankenführung ist ein typisches Merkmal der Spätzeit. In dem Lied, das insgesamt vor der Folie der Liebesklage gestaltet wird (so ist auch die Schlussstrophe zu verstehen), durchdringen sich somit „alte“ und „neue“ Vorstellungen.

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

Fassung O

- I Poznalť jsem sličné stvořenie,
jemuž v světě rovné nenie,
podobnať jest ke všie ctnosti,
kráši i všie šlechtnosti.
- II Pravím to bez pochlebnosti,
že dobrota při její ctnosti,
jestiť andělské postavy,
když ji vidím, mniem, bych byl v ráji.
- III Mohuť to řeci cele,
že jsta dvě srdci v jednom těle,
muožeta spolu přebývati
a ve cti sě milovati.
- IV Ještěť více pravím k tomu:
Kteráž s věrú přěje komu,
jmáť jmieti mnohé myšlenie
u vieřě bez pochybenie.
- V Neb sě ta řeč ke mně miení,
úfám, žeť mi toho nepromění.
Chciť bydliti k její moci,
zdaliť mi ráčí zpomoci?

- VI Mně smutnému těžké túhy:
Nejmáť věrnějšíeho sluhy
než mne podle zaslúžení,
kteréjžť já slúžím nad jiné.
- VII Chciť jí s věrú nad jiné slúžiti,
bych se mohl k ní přiblížiti,
k té, jenž mi veselé plodí,
kteráž v méj barvě chodí.
- VIII Zajisté to řeci mohu:
Z toho děkuji milému Bohu,
žeť mi se dal s ní poznati,
kterúžť já chci milovati
- IX nade všechny panny i panie,
bydlitiť s ní do skončení,
neboť jest duostojna toho,
cti, krásy má přieliš mnoho.
- XV modréjť jsem ji barvě poznal,
hned jsem se jí v službu přikázal,
té milé, krásné panie,
jáť jí slúžím bez přestání.
- XI Kdyžť já budu jmieti umřieti,
teprv chci odpuštění vzieti
od té milé, sličné panie,
jenž jí slúžím z dávné chvíle.

Fassung O

- I Ich lernte ein anmutiges Wesen kennen,
in der ganzen Welt gibt es nicht seinesgleichen,
sie besitzt alle Tugenden,
Schönheit und allen Edelmut.
- II Ich sage es ohne Heuchelei,
zu ihren Tugenden gehört auch die Güte,
sie ist von engelhafter Gestalt,
wenn ich sie erblicke, meine ich, im Paradies zu sein.

- III Ich kann es offen sagen:
Wenn zwei Herzen in einem Leib wohnen,
so können sie einander verbunden sein
und sich in Ehren lieben.
- IV Ich sage dazu noch mehr:
Wenn eine (Frau) einem (Mann) in Treue zugetan ist,
soll sie in treulichen Gedanken
und ohne jeden Zweifel ausharren.
- V Da sich diese Rede auf mich bezieht,
hoffe ich, dass sie mir ohne jeden Wandel verbunden bleibt.
Ich möchte für sie leben
– ob sie mir dabei hilft?
- VI Ich Trauriger leide an schwerer Sehnsucht:
Sie hat keinen Diener, der sich mehr Verdienste
um sie erworben hat, als mich,
– sie, der ich vor allen anderen diene.
- VII Ich möchte ihr vor allen anderen treu dienen,
damit ich ihr nahe komme,
ihr, die in mir Freude erweckt,
die in meiner Farbe (gekleidet) geht.
- VIII Ich kann es wahrhaftig sagen:
Ich danke dem lieben Gott dafür,
dass er mich sie kennen lernen ließ,
sie, die ich lieben möchte
- IX vor allen Jungfrauen und Frauen,
mit ihr bis ans Ende zusammenwohnen,
weil sie dessen würdig ist,
sie besitzt Ansehen und Schönheit im Überfluss.
- X Ich lernte sie in blauer Farbe kennen,
gleich befahl ich mich in den Dienst,
dieser anmutigen, schönen Frau,
und diene ihr ohne Unterlass.
- XI Erst wenn mein Sterbetag gekommen ist,
möchte ich um die Erlaubnis bitten, fortzugehen

von der lieben, anmutigen Herrin,
der ich seit langer Zeit diene.

Der Zusammenhang mit dem deutschen Minnesang

Im alttschechischen Lied werden manche Grundtopoi des hohen Minneliedes aufgegriffen. Es erübrigt sich, diese im Einzelnen zu belegen. Das Bild der „zwei Herzen in einem Leib“ nutzt, wie oben angegeben, z.B. Wolfram von Eschenbach in seinem Tagelied I: „Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs“ (MFMT 3,1, Lied I). Die Worte *zwei herze und ein lip hân wir* werden der Dame in den Mund gelegt, die sie im letzten Moment des Zusammenseins mit ihrem Ritter, im Moment der Klage über ihre sich rasch nahende Trennung ausspricht und so ihre feste Bindung betont:

*(...) diu vriundin den vriunt vast an sich dvanc.
ir ougen diu beguzzen
ir beider wangel. sus sprach zim ir munt:
„Zwei herze und ein lip hân wir.
gar ungescheiden unser triuwe mit ein ander vert. (...)“ (Strophe 2, 4–8).*

Das alttschechische Lied im Lichte der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Das deutsche Lied I / 94 *Mich fräet ynneclichen* aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin nutzt in ähnlicher Weise wie das alttschechische Lied die Elemente des Frauenpreises und der Liebesklage. Es beinhaltet jedoch keine Liebeslehre.

Die I. Strophe beschreibt den Gemütszustand eines Liebenden, den die Liebe zu seiner Erwählten „bis auf seinen Herzensgrund“ erfreut. Zugleich wird er von der Liebe „verwundet“. Dieser Widerspruch zwischen Liebesfreude und -leid geht auf die Vorstellung der klassischen Minneklage zurück (I, 1–4). Es wird weiter mit den Motiven einer Liebesklage gearbeitet: Der Liebende wünscht sich, der Frau seine Empfindungen mitteilen zu können, ja noch mehr: Er sehnt sich danach, dass die Frau diese wohlwollend entgegennimmt. Nur so würde er in seinem Innersten „gesund“ (I, 5–7).

Die II. Strophe setzt mit einem Frauenpreis ein, in welchem der Liebende sowohl die äußere Vollkommenheit der Frau als auch ihre Tugenden preist. Sie sei „die schönste, wohlgestaltet, sie besitzt alle Tugenden, vor allem die ´milte´ und die Beständigkeit“. (II, 1–4). Dies gibt dem Liebenden Anlass, die Frau um eine Geste der Gewogenheit zu bitten, die sich wiederholen soll. Die hier verwendeten Sprachformeln besitzen eine Schematik, die für die Lieder der Spätzeit charakteristisch ist: *Vff erd waisz ich kain schöner pild, / Das bas geschaffen sey, / Mit aller*

tugent ist sy milt / Vnd alles wandels frey. / Gen ir umb hilff ich schrey, / Ob mich ir gnad erhöret / Vmb mer dann ainerlay (II. Strophe). Der Liebesdiskurs wird auf die Klage– Preis– und Lohnforderungsformeln eingeengt, der Liebende ist nicht der verängstigte Hoffende, innerlich Kämpfende und im Ungewissen schwebende Ritter des hohen Minneliedes. Dem „alten Minnelied“ steht hier das altschechische Lied näher, dessen Liebender konsequent das Motiv des Dienstes an der Frau in den Strophen VI und XI entfaltet.

Als seine Leistung, die mit Belohnung zu würdigen ist, betont der Liebende in der III. Strophe des deutschen Liedes seine Beständigkeit: *On alles arges dencken / Hab ich sy in dem won / Von ir will ich nit wencken* (...) (III, 1–3). Es ist die Schönheit der Frau, die seine Beständigkeit begründet: *Wann sy ist wolgetan* (III, 4). Die Akzentuierung der körperlichen Schönheit der Liebsten ist ein Merkmal der Spätzeit. Die Strophe schließt in demselben Geiste: Der Liebende möchte seiner Erwählten nur Gutes gönnen. Sie beherrscht völlig seine Gedanken. Ein „Schematismus“ der Sprachformeln macht sich hier bemerkbar, der deutlich stärker als im altschechischen Lied hervortritt: *Der ich vil gutes gan / Sy ist mir eingefallen / Vnd mag nicht abgelan* (III, 5–7). Demgegenüber stehen die „klassische“ altschechische Formulierung der Strophe IX, 1–3: *Mit ihr bis ans Ende zusammenwohnen, / weil sie dessen würdig ist, / sie besitzt Ansehen und Schönheit im Überfluss* oder die im klassischen Geiste formulierten Dienstbekundungen des Mannes in den Strophen VI und XI.

In der IV. Strophe des deutschen Liedes wechselt die Perspektive: Die Frau wird hier vom Liebenden als eine dargestellt, die sein Liebesgeständnis mit Wohlwollen entgegennimmt: dafür bedankt er sich höchst erfreut: *Wie mac ich des volldanken / So sy mich grüssen tuot / Des frät sich in hertzen begir / Mein hartt versenter muot* (IV, 1–4). Dies entfachte die Liebe des Mannes noch stärker. Die Preisformeln, die hierzu verwendet sind, sind dem Motivatikatalog des Minnesangs entnommen, während die Schilderung des Liebesbrandes spätzeitliche Züge verrät: *Die rain und auch die guot / Sy hat mein hertz enzündet / in haisser mynne gluot* (IV, 5–7).

V. Strophe: Der Mann sehnt sich nun nach der Liebeserfüllung. Gerade bei dieser Frau entflammte er in Liebe am stärksten in seinem bisherigen Leben. Es werden wiederum preisende Motive genutzt, die im Einklang mit der Lyrik der Spätzeit stark die körperliche Anmut der Frau akzentuieren: *Das mich hart zwingt der gelange, / Das schafft ir stoltzer leib / Vnd mich nye liebers bezwunge / Denn das selb raine weib / Meins hertzen laid vetreib* (V, 1–5). Das ist ein Unterschied zu dem altschechischen Lied, wo eher von den „klassischen“ Vorstellungen des Frauenpreises ausgegangen wird, um zu dem Preis der Schönheit im neueren Geiste über zu gehen: *sie besitzt alle Tugenden, / Schönheit und allen Edelmut* (I, 2–4). *Ich sage es ohne Heuchelei, / zu ihren Tugenden gehört auch die Güte, / sie ist von engelhafter Gestalt, / wenn ich sie erblicke, meine ich, im Paradies zu sein* (II).

Zum Schluss des deutschen Liedes nutzt der Autor das etymologisierende Spiel und die Personifikation, um zu verdeutlichen, wie sehr sich der Liebende einen

Erfolg in der Liebe wünscht: Der Mann spricht das personifizierte Liebesglück („aller glück gelücke“) an und fordert es auf, endlich zu kommen und sich „zu vollziehen“:

*Chomm, aller glück gelücke,
Vnd mir gelück zu scheid! (V.6–7).*

Fazit:

Das Lied thematisiert das Liebesentflammen des Mannes zu einer Frau, die sowohl als eine gepriesen wird, die zum Gnadeerweis bewogen werden soll (Strophen I-III), als auch als eine, die dem Mann bereits entgegenkam. In dieser Hinsicht besteht eine Ähnlichkeit mit dem vorausgehenden alttschechischen Lied: Die Beziehung scheint angeknüpft zu sein (IV, 1–4). Es wird ihre körperliche Schönheit hervorgehoben: Dies ist ein typisches Merkmal der Spätzeit. Die Liebe ist aber noch nicht erfüllt: Es wird von einem „alten“ Liedmodell ausgegangen; es wird aber zugleich mehr als dort das Verlangen des Mannes nach Erfüllung betont (Schlussstrophe V). Das Lied behält das alte Szenario bis zum Ende, bringt darüber hinaus typische Akzente und Sprachformeln der Spätzeit.

Das alttschechische Lied, das auch als Liebesklage „alter“ Art konzipiert wird, enthält neben den ähnlichen Motiven, die jedoch meistens in „alter“ Begrifflichkeit präsent sind (Tugenden der Frau, Dienst des Mannes), Neues, (eine Liebeslehre, die auf das Ich bezogen wird, die Frau wird zur Beständigkeit in Liebe aufgefordert, was mit Hilfe der Farbensymbolik betont wird). Die Gestaltung beider Lieder ist deshalb bei aller Ähnlichkeit unterschiedlich: Altes und Neues unauflösbar verwoben auf der Ebene der Motive im tschechischen Lied; jedoch: Alte Haltung des Mannes bis zum Liedende, die motivisch Neues zu bieten hat im deutschen Lied.

Ein motivisch verwandtes Preislied, mit Bitte um Erhörung verbunden, stellt das Lied I / 61 des Liederbuchs der Clara Hätzlerin dar.

Das Lied 161 des Königsteiner Liederbuchs *O liebliches lieb, wie hat din lip* ist ein Preislied, das dem alttschechischen Lied viel näher steht. Vor der Folie der klassischen Liebesklage gestaltet, entfaltet es folgende Motive: Liebesverstrickung des Mannes (I Strophe), die im Detail aufgezeigt wird: Die Liebe bemächtigte sich des Innersten, der Gedanken sowie auch des Gemüts des Mannes (II. Strophe), deshalb möchte er seiner Erwählten immer verbunden sein (II,4) und wegen ihrer Anmut und ihrer Schönheit ihr immer dienen – mit einer Steigerung: Sie möge alles von ihm verlangen (III, 3–4 und IV.Strophe). Im Einklang mit dem alttschechischen Lied wird hier aus dem Mund des Liebenden das Motiv der Forderung der Treue der Partnerin verwendet, das mit dem Frauenpreis in überbietendem Ausdruck verbunden wird: Die Frau sei die „höchste Kaiserin des Herzens des Liebenden“

(V. Strophe). Die erneute Dienstbekundung, die vorbehaltlos ist, beschließt das Lied. (VI. Strophe). Mit dem altschechischen Lied verbinden dieses Lied vor allem „alte“ Motive des Preises und des Dienstes und das neuere Motiv der Forderung der Treue der Partnerin.

Der Text des Liedes:

I

*O liebliches lieb, wie hat din lip
zwar aller wernt ich mich verwegk
vor aller wernt uff erden hie,
wann liebers lieb gewann ich nie.*

II

*Hertz, sinn und mut gar unverdrassen
gewaldiglichen zu dir verschloissen,
lieb du, schönes lieb, dem herzen min;
darumb ich pin gantz eigen din.*

III

*Min liebstes ein, das alles betracht:
din lib und schön es an mir macht,
ja dir zu dienen vor aller welt
mit allem dem, das dir gefellt.*

IV

*Inn lieb min hertz besessen jar;
allein din lib liebt mir vorwar;
wil ich dir dienen, die wil ich leb.
din schön liebt mir an underschon †*

V

*Halt mich in stettiger lieb und truw
vorwar an alle affterruw
ja stetticklich in dinem sinn,
mines hertzen höchste kaiserinn!*

VI

*Wie sich min hertz dir hat verpflecht,
das ich gentzlich binn gerecht,
mit gantzer lieb und stedikeit
bin ich dir, lieb, zu dienen bereit.*

*Lyebes lieb hab dir das mocht ich
mene so dede ich baß (Zusatz)*

Liedtypgruppe IV: **Preislied**

Beispiel II – Das alttschechische Lied „**Srdce, netuž, nelzeť zbyť**“ (**Slóvce M**) / „**Herz, klage nicht**“ (**Der Buchstabe M**)

a) Überlieferung: Praha, Národní knihovna České republiky, Ms. XX B 9, fol. 156^v (15. Jahrhundert).

b) zur Form: Die Strophe: 8a/4b/8a/4b // [Refrain]: 8c/8c/ 4d/8e/8e/4d. Der spätzeitliche, lange Refrain ist hier auch inhaltlich als ein Mittel der Steigerung der Emphase anzusehen.

c) Analyse des Inhalts:

In der I. Strophe spricht ein Liebender sein Innerstes an: Es solle nicht mehr trauern, weil eine „Freude“ wörtlich „nicht mehr zu verheimlichen ist“. Es steht ihm also Freude bevor. Dass diese Freude als ein bevorstehender Trost von Seiten der Liebsten zu deuten ist, wird im Refrain betont: Die Stichworte hier sind ein „Trost“, der dem Liebenden „am liebsten“ ist, der von dem „liebsten M“ kommt, das „sein Herz beherrscht“. Zur Verdeutlichung und gleichzeitig zur Verheimlichung wird hier entweder auf die Liebste hingewiesen (mit dem Anfangsbuchstaben ihres Namens M) oder es wird hier auf das alttschechische Wort „milost“ (Minne) angespielt. Beide Möglichkeiten lassen sich hier erwägen. Das Spiel mit den Namensinitialen der Liebsten ist ein modisches Element der Spätzeit. Dies würde auch im anderen Fall gelten, in dem dasselbe Prinzip angewendet würde: „M“ stünde für „milost“, d.h. „Minne“.

Die II. Strophe ist eine Preisstrophe. Um dem Preis Ausdruck zu geben, bedient sich der Autor einer rhetorischen Raffinesse: Er stellt den Liebenden als einen dar, der darüber verwundert ist, wieso seine Liebste, der er das hohe Attribut der Rose verleiht (Mariensymbolik) ein irdisches Wesen sein kann: *Sie ist, obwohl sie unterhalb des Himmels lebt, /– ich kann es kaum fassen – / V.sie ist eine Rose, keine andere Blume, / das sage ich mit Recht* (II, 1–4) (Vgl. die vorangehenden Erläuterungen zu diesem Motiv bei der Analyse des Liedes „**Již tak vymyšlený květ**“ / „**Schon erblüht die wundersame Blüte**“). Im Refrain, der sich wörtlich wiederholt, klingt die Freude über den bevorstehenden Trost abermals an.

Das Motiv des Trostes, der im Entgegenkommen der Frau besteht, dominiert in der III. Strophe. Es werden hier mit Hilfe der lautmalerischen und etymologisierenden Wörter die „Minne“ und der Minnedienst zelebriert. Man dient „aus Liebe und in lieber Art“. An dieser Stelle führe ich auch den alttschechischen Text an: *V.Jestíť jí milo slúžiti, / ač z milosti, / V. anať dá dobrým požiti / vždy v radosti. (V.Es ist ein lieber Gedanke, / ihr nur aus reiner Liebe zu dienen / V.ihr, auf deren Lohn*

ich hoffen kann / in steter Freude) (III, 1–4). Wie der Refrain unterstreicht, nichts anderes als **ein Buchstabe M**, das im Herzen des Liebenden herrscht, kann dem Liebenden Trost gewähren.

In der IV.Strophe erklingt das Motiv der Erwählung der Liebsten: Nur sie kann den Liebenden trösten. Dieses Liebesbekenntnis, das sehr ernst zu nehmen ist, soll die Partnerin gut in ihrem Innersten behalten (III, 1–4). Die Erwartung des Trostes wird durch den Refrain betont.

In der V.Strophe erklingt, als Steigerung der Leistung des Liebenden, das Motiv des beständigen Dienstes: *V.Ich sage es offen: /Ich stehe in deinem Dienst! / V. Bis zu meinem Lebensende lasse ich mich nicht / von meinem **lieben M** abbringen* (V, 1–4). Das Lied wird abermals vom demselben Refrain beschlossen, in dem der Liebende seiner Freude über die bevorstehende Tröstung Ausdruck gibt.

Fazit:

Das Lied nimmt im Korpus der alttschechischen Lieder eine Sonderstellung ein. Es bahnt sich den Weg zum „neuen“ Liedmodell: ein Liebender ist zuversichtlich, für seinen Dienst belohnt zu werden. Dies ist Grund für seine innige Freude. Das ganze Lied ist von einer freudigen Atmosphäre durchdrungen. Das Lied ist auch das einzige, das einen Refrain enthält, was auf seine spätere Entstehungszeit hinweist. Obwohl die Liebeserfüllung noch nicht erreicht ist (es wird noch von der „alten“ Haltung des Liebenden ausgegangen), zeugt die freudige Atmosphäre von der Gegenseitigkeit der Liebe: Dies ist bereits eine neue Sichtweise, die der Liebeslyrik der Spätzeit eigen ist. Das etymologisierende Spiel, das hier in der Häufung der Wörter mit dem Anfangsbuchstaben „M“ Ausdruck findet: (*milejšie nenie, milé slóvce M, milo, z milostí*) ist ein Darstellungsmittel, das den Verfasser des Liedes als einen auszeichnet, der einen Sinn für „sinnliche“ Gestaltung des Textes hatte.

Wie Pražák feststellte, weisen die ungeraden Verse jeder der ersten Strophenhäften das Akrostichon **S (M ?) A R G A R E T A** auf.¹⁷⁷

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

- IV. Srdce, netuž, nelzeť zbyťi,
pravímť ceľe,
V. aniť se jest lze ukryti
již veselé.
- 5 Ro. Toť pravím: Za utěšenie
mněť v světě milejšie nenie,
a za toť mám,
Ro. než to mé milé slóvce M,

177 Pražák (1982), S. 222 – 227.

- 10 jenž panuje v srdéčku mém,
a v tomž se znám.
- II V. Ač pod nebem jest stvoření,
nerozomím,
V. róžě, jiný květ nic nenie,
tož směle diem.
- 5 Ro. Tož pravím: Za utěšení
mněť v světě milejšie nenie,
a za tož mám,
Ro. než to mé milé slóvce M,
jenž panuje v srdéčku mém,
10 a v tomž se znám.
- III V. Jestit' jí milo slůžiti,
ač z milosti,
V. anať dá dobrým požiti
vždy v radosti.
- 5 Ro. Tož pravím: Za utěšení
mněť v světě milejšie nenie,
a za tož mám,
Ro. než to mé milé slóvce M,
jenž panuje v srdéčku mém,
a v tomž se znám.
- IV V. Rač to v svém srdci zavřeti,
než bez smiechu,
V. ež mně jiné nelze mieti
za útěchu.
- 5 Ro. Tož pravím: Za utěšení
mněť v světě milejšie nenie,
a za tož mám,
Ro. než to mé milé slóvce M,
jenž panuje v srdéčku mém,
10 a v tomž se znám.
- V V. Tedyť poviem otevřeně:
V tvěť službě sem!
V. Anit' změním do skončenie
mé milé M.
- 5 Ro. Tož pravím: Za utěšení
mněť v světě milejšie nenie,

- a za toť mám,
Ro. než to mé milé slůvce M,
jenž panuje v srdéčku mém,
10 a v tomť se znám.
- IV. Herz, klage nicht, man muss weder von der Freude
das sage ich in Wahrheit, [ablassen,
V. noch lässt sich nun die Freude
verbergen.
5 *Ro.* Ich sage: Kein Trost
ist mir in aller Welt lieber,
– und darauf bestehe ich –
Ro. als mein lieber Buchstabe M,
der in meinem Herzen herrscht,
10 das bekenne ich.
- II V. Sie ist, obwohl sie unterhalb des Himmels lebt,
– ich kann es kaum fassen –
V. sie ist eine Rose, keine andere Blume,
das sage ich mit Recht.
5 *Ro.* Ich sage: Kein Trost
ist mir in aller Welt lieber,
– und darauf bestehe ich –
Ro. als mein lieber Buchstabe M,
der in meinem Herzen herrscht,
10 das bekenne ich.
- III V. Es ist ein lieber Gedanke, ihr
nur aus reiner Liebe zu dienen,
V. ihr, auf deren Lohn ich hoffen kann
in steter Freude.
5 *Ro.* Ich sage: Kein Trost
ist mir in aller Welt lieber,
– und darauf bestehe ich –
Ro. als mein lieber Buchstabe M,
der in meinem Herzen herrscht,
10 das bekenne ich.
- IV V. Möge dies in deinem Herzen eingeschlossen sein,
ohne jeden Scherz,

- V. dass ich bei keiner anderen
Trost finden kann.
- 5 *Ro.* Ich sage: Kein Trost
ist mir in aller Welt lieber,
– und darauf bestehe ich –
Ro. als mein lieber Buchstabe M,
der in meinem Herzen herrscht,
10 das bekenne ich.
- V *V.* Ich sage es offen:
Ich stehe in deinem Dienst!
V. Bis zu meinem Lebensende lasse ich mich nicht
von meinem lieben M abbringen.
- 5 *Ro.* Ich sage: Kein Trost
ist mir in aller Welt lieber,
– und darauf bestehe ich –
Ro. als mein lieber Buchstabe M,
der in meinem Herzen herrscht,
10 das bekenne ich.

Zur Forschungsgeschichte:

Auf einen „hohen Grad der theoretischen Ausarbeitung höfischer Vorstellungen“ und „raffinierte Stilistik“ des Liedes weist Černý hin.¹⁷⁸ Für eine Auslegung als ein weltliches Lied tritt Vilikovský ein (unter Vorbehalt), der auch deutsche Lieder mit ähnlichen Motiven anführt.¹⁷⁹ Auf die Verwendung desselben stilistischen Mittels (der Andeutung des Namens der Geliebten durch den ersten Buchstaben), wie es in der späteren deutschen Liebeslyrik häufig der Fall ist, weisen Havránek / Hrabák hin.¹⁸⁰ Für eine doppelte Auslegungsmöglichkeit (M könnte auch für die „Sancta Margareta stehen“) plädieren Pražák und Lehár.¹⁸¹ Die „mystische Erotik“ des Liedes hebt Tichá hervor, seine weltliche oder geistliche Dimension sei dabei äußerst schwer zu bestimmen.¹⁸²

Der Zusammenhang mit dem Minnesang

Die Zusammenhänge mit dem Minnesang sind hier trotz „Neuigkeiten“ unübersehbar. Es lässt sich hier in erster Linie auf das Schönheitsmotiv der Rose, die

178 Černý (1948), S.78f.

179 Vilikovský (1940), S.183.

180 Havránek / Hrabák (1957), S.393.

181 Lehár (1990), S.336.

182 Tichá (1984) S.92.

für die Partnerin symbolisch steht (II. Strophe), das Motiv der Erwählung der Liebsten (vom Preislied übernommen, IV.Strophe) und den Begriff des Dienstes (V.Strophe) hinweisen.

Das altschechische Lied im Lichte der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

In der Bauart (Refrain) sowie in der Verwendung von Buchstaben, die einen Namen der Geliebten symbolisieren könnten, ist mit dem altschechischen Lied ist das Lied W 33 des Mönchs von Salzburg (Edition März 1999, S. 285) *Wol mich wart; ain hübsches frewelein czart* verwandt.

Die Situation des Liedes ist jedoch aus der Perspektive des „neuartigen“ Liedes dargestellt. Eine hübsche junge Frau gewährte dem Liebenden die Liebeserfüllung, worüber er sich freut. (I,1–3). Im Refrain äußert er ihr dafür seinen Dank. (I. Strophe)

Es wird die Umarmung der beiden spielerisch beschrieben: *Ein E mich vieng, ein V mich wart / †verspat hat sich meiner füesse pfad. † / ir enphahen geit mir hohen muet.* (II, 1–3) Wie Kornrumpf meint, kann es sich eher als um eine Namensumschreibung der Liebsten mit Hilfe von den Buchstaben E und V (was ein späterer Brauch ist, der erst am Ende des 14. Jahrhunderts aufkommt)¹⁸³ um die Andeutung des „Umfangens“ des Liebenden durch die Hände und Füße der Frau handeln („E: fangende Arme der Frau, V: die Bein-Umklammerung, die wie ein Fußbein am Weglaufen hindert“).¹⁸⁴ März erwägt in diesem Falle die Möglichkeit eines „mantischen“ Sinnes, der hier den Buchstaben beigelegt werden konnte – „analog der Rolle der Bedeutung der Farben“ (Lehre von der Bedeutung der Buchstaben).¹⁸⁵ Eine Ähnlichkeit mit dem altschechischen Lied bestünde nur im Falle, dass sich die Buchstaben auf den Namen der Liebsten beziehen würden.

Im Refrain wird der Liebsten abermals für ihr Entgegenkommen gedankt. (II. Strophe)

So ist der Liebende von seiner Liebsten „gefangen“ und überwältigt („gepunden hart“) (III,1). Er bittet seine Liebste, ihn immer im Sinn zu behalten. Dies wird im Refrain bestätigt: Sie wird dies tun und lässt von dem Liebenden niemals ab. Die Beständigkeit ihrer Zuwendung wird dadurch wirkungsvoll betont (III, 4–5).

Der Text des Liedes:

I
*Wol mich wart; ain hübsches frewelein czart
hat mir gedient auf einer stat.*

183 so März (1999), S. 455.

184 Beide Möglichkeiten sind bei März (1999), im Kommentar zum Lied, S.454f.

185 Ebenda

das kam mir czu allem guet.

*Ref.:Ich dangk dir sicher, ob ich mag.
ich dangk dir sicher, ob ich kan.*

II

*Ein E mich vieng, ein V mir wart;
†verspat hat sich meiner füesse pfad. †
ir emphahen geit mir hohen muet.*

*Ref.:Ich dank ir sicher, ob ich mag.
ich dank ir sicher, ob ich kan.*

III

*†Gefangen und gepunden hart, †
als ich die allerliebsten pat,
das sy mich hiet in irer huet.*

*Ref.: Sy tecz vnd wolcz durch nyemand lon,
sy tecz vnd wolcz durch nyemand lan.*

Fazit:

Das alttschechische Lied formuliert gegenseitige Zuwendung der Partner im Zeitpunkt vor der Erhörung: Der Liebende freut sich auf die Liebeserfüllung. Die Zuversicht, belohnt zu werden, wird ihm zum Ansporn für seinen Dienst. Es vermischen sich hier die „alte“ und die „neue“ Haltung des Liebenden.

Das avancierte „neue“ Lied des Mönchs beschreibt die Unio beider Partner. Dabei werden ähnliche Elemente wie im alttschechischen Lied genutzt: Spiel mit den Buchstaben (im mehrdeutigen Sinne in beiden Liedern: Minne oder der Anfang des Namens der Liebsten im alttschechischen Lied, Namensbuchstaben der Liebsten oder ihre Liebesumarmung im deutschen Lied). Der Refrain ist in beiden Liedern inhaltlichdienlich eingesetzt, indem er wichtige Gedanken und Motive betont.

Dies belegt sehr anschaulich die Vielfalt der Möglichkeiten, ein und dasselbe Thema „Freude über das Entgegenkommen der Frau“ darzustellen.

Verwandte Lieder aus der späteren deutschen Liebeslieddichtung:

Auch das Lied Nr. 11 aus dem II. Teil des Liederbuchs der Clara Hätzlerin *Von dem ersten puochstaben seins Buolen* spielt rhetorisch mit dem Anfangsbuchstaben im Namen der geliebten Frau (S. 147):

I, V.1–10:

*Ee ist ain anfang meiner fräden,
Ee, ich muosz dir geüden!
Was der himel hatt beschlossen,
Was wunn von himel ist geflossen,*

*Was edler frucht vff erden lebt,
Was in hohen lüften schwebt,
Was in wasser hat sein wesen,
Was sprechen, schreiben kan und lesen;
Das grüsz das zart E von mir
Mit stätter triu und lieber gir.*

Zwei Lieder des Lochamer-Liederbuchs verwenden in ähnlicher Weise ein Akrostichon.

Im Lied Nr. 15 (S.46f.) ergeben die Stropheninitialen den Namen MARTA (!), im Lied Nr. 23 (S.70f.) setzt sich aus den Anfangsbuchstaben der Verse 1–9 das Akrostichon MARGARITA (!) zusammen. Dies weist auf die Beliebtheit des Akrostichons im spätmittelalterlichen Lied hin.

Das Lied Nr. 23 setzt mit einem Frauenpreis aus dem Munde des Liebenden ein. Betont wird die körperliche Schönheit der Frau, die im Detail aufgezeigt wird: Der Glanz ihrer Augen wird dem Glanz des Rubins gleichgestellt (I, 3), ihr Mund der roten Farbe des blühenden Feldes (II, 1), ihre Augen glänzen, ihre Gestalt ist anmutig (II, 2– 3). Dies ist der Grund für sein Liebesentflammen und seinen Dienst (II, 4 und III). Die Sprachformeln sind die „verkünstelten“ der Spätzeit.

Der Text des Liedes Nr. 23, I ,V.1–10 (Edition Salmen /Petzsch, S. 70f.):

*Min(n)iglich, zartleich geziret,
adelleich, herzleich gefloriret,
rubeinschein ist ir anplickg(e)leich,
gemosirt, polirt gar wunniglich.*

II.

*All stund ist ir mund floscampi rot,
rain, schön geschick(e)t frue und spat,
ir ewgel klar, gar lieplich gestalt,
tut prinnen ir minne gar man(n)igfalt!*

III.

*All mein(e) sinne, mut und auch herz
schenck in(n)iglich ich ir on scherz.
in irem dienst frew ich mich ze sein,
on sie ist mir alle frewd ein pein!*

nihil est (Zusatz)

Fazit: Das alttschechische Lied und das Lied aus dem Lochamer-Liederbuch weisen verwandte motivische Elemente (Frauenpreis, Dienstbeteuerung) auf, die vom klassischen Minnesang in die jüngere Liebeslieddichtung übergegangen sind. Beide Lieder bedienen sich des „neuen“ Elements des Akrostichons. Die formalistische Verspieltheit ist für beide Lieder charakteristisch. Das tschechische Lied ist inhaltlich wie auch aus formaler Sicht (Refrain) stärker durchkomponiert.

Der Liedtyp V: **Preislied an den Geliebten**

Das alttschechische Lied „*Otep myrry mě' mój milý*“ / „*Ein Strauß von Myrrhe ist mir mein Geliebter*“

a) Überlieferung: Vyšší Brod (Hohenfurt), Knihovna cisterciáckého opatství – Bibliothek der Zisterziensterabtei (Stiftsbibliothek), Ms. 42, (mit Melodie), 1410, Schreiber Přebík.¹⁸⁶

Die Notation des Liedes bei Nejedlý; hier auch die Belege für den Zusammenhang der musikalischen Gestaltung dieses Liedes mit den musikalischen Motiven gleich mehrerer Leichs Frauenlobs, nicht jedoch im Sinne bloßer Abhängigkeit; seine musikalische Gestaltung geht letztlich eigene Wege.¹⁸⁷ März bestreitet entschieden jedwelche musikalische Abhängigkeit des tschechischen Liedes von den Liedern Frauenlobs.

b) Zur Form:

Die fünfversigen Strophen mit Paar- und Dreierreim folgen dem Schema: 8a / 8a / 4b/ 4b/ 8b.

Metrische Lizenzen zeigen II,1 (Neunsilbler) und III,2 (Zehnsilbler) Eine Asso- nanz findet sich in II,5 (*znímá* zu *z diva* in II,3 und *živa* in II,4).

Die Bezüge auf das Hohelied sind im Liedtext mit Ziffern markiert.

c) Zum Inhalt:

Das Lied, das die Gattung des Frauenliedes vertritt, geht auf mehrere konstitutive Motive aus dem Hohenlied zurück. Es besteht inhaltlich aus drei Teilen: einem Preis des Geliebten, einer Suche nach ihm und einer Begegnung mit ihm. Ich verzichte vorerst absichtlich auf eine Interpretation des Liedes auf allegorischer Ebene, auf der das Ich des Liedes im Einklang mit der gängigen Auslegung des Hohenliedes mit der Christus suchenden Seele gleichgesetzt wird, und versuche, seinen weltlichen Sinn zu erfassen.

186 Der Text des Liedes liegt in der Edition von H. Rothe (1984) mit der Übersetzung ins Deutsche (S. 46f.) und dem Faksimile-Abdruck (S.395f.) vor.

187 Nejedlý (1954), S.197ff.

Strophe I:

Sie fängt mit einem preisenden Hohenlied-Motiv an: Der Geliebte wird von seiner Freundin metaphorisch „ein Strauß von Myrrhe“ genannt. Sie lieben einander über alle Maßen, seinetwegen vergisst die Frau alles andere.

Strophe II:

Der Preis wird fortgesetzt, es kommen mehrere weitere Hohenlied-Motive vor: Der Liebste ist *weiß und rot, schön, wie ein Sommertag leuchtend* (II, 1–2). Die Liebende, vor Liebe fast ohnmächtig, äußert ihre Verwunderung darüber, noch am Leben zu sein. Ihr Innerstes ist von tiefster Liebe erfüllt.

Strophe III:

Sie wird ebenso mit einem Hohenlied-Motiv eingeleitet: Die Liebende bricht zur Suche nach ihrem Geliebten auf. Die Szene wird mit einer Apostrophe belebt: sie redet den Liebsten sowohl mit einem intimen Kosenamen (*liebster Liebling*) (III, 4) als auch mit einem höfischen Attribut (*lieber Falke*) (III, 5) an.

Strophe IV:

Die Suche wird intensiv fortgesetzt. Die Liebende fragt in ihrer Umgebung nach ihrem Geliebten. Sie ist ihm in flammender Liebe und Sehnsucht verbunden. Beide Motive entstammen ebenfalls dem Hohenlied.

Strophe V:

Die Liebende findet zwar den, den sie sucht; die Umstände, unter welchen dies geschieht, stimmen jedoch mit dem Hohenlied-Vorbild nicht mehr überein. Man gelangt zu der rätselhaftesten Szene des Liedes, die den Motivkreis des Hohenliedes verlässt. Die Frau begegnet um Mitternacht einem Mann (letzter Bezug auf das Hohenlied), den sie vorerst für einen Diener aus dem Gefolge ihres Liebsten hält. Er sieht sie „seltsamen Blicks“ an und äußert einen geheimnisvollen Wunsch: **Sie soll ihn in ihrem „Schiff“ an das andere Ufer übersetzen.** Dieser Sachverhalt, äußerst verschlüsselt, überrascht einerseits durch seine Erotik (als eine Umschreibung der Sehnsucht des Mannes nach Umarmung und Liebesvereinigung), er konnte andererseits auch der religiösen Sphäre entspringen: Der Fremde möchte im Körper der Frau getragen werden, wie einst Christus in Maria, (um Mensch zu werden?) Die Aussage wirkt höchst mehrdeutig.

Strophe VI:

Ihre Anfangsverse scheinen der neutestamentlichen Erkennungsszene nachgebildet zu sein: So wie Maria Magdalena den auferstandenen Christus erst auf den zweiten Blick erkennt, deutet auch die Liebende den geheimnisvollen Fremdling erst nach einigen Augenblicken als ihren Liebsten (VI, 1–2). Sie begreift jedoch

nicht voll seinen Wunsch und fragt: *Wen soll ich wohin bringen?* (VI, 3) Erst mit seiner Antwort identifiziert sich der Gefragte eindeutig als ihr Geliebter: *Den, den du so sehr suchst* (VI, 3–5). Wie sind diese Worte zu verstehen? Trachtet er nach einer Unio mit ihr? Dieser Wortwechsel hat in dem Hohenlied keine Stütze mehr. Sein weltlicher Sinn erweist sich hier als sehr wahrscheinlich.

Das Lied ist höchst ausdrucksstark und rhetorisch artifiziell gestaltet (dazu trägt vor allem der Gleichklang der Dreierreime in den Versen 3–5 jeder Strophe bei).

Eine deutsche Parallele ist mir nicht bekannt.

Fazit:

Die Suche der Frau nach dem Geliebten vor der Folie des Hohenliedes kann im allegorischen Sinne gedeutet werden. Die rätselhafte Schlussstrophe des Liedes, die mit der Sinngebung des Hohenliedes nicht mehr parallel geht, ermöglicht jedoch breitere, in erster Linie weltliche Deutungsmöglichkeiten.

Der Zusammenhang mit dem deutschen Minnesang:

Das Lied orientiert sich in erster Linie unmittelbar an dem Hohenlied.

Andere Schlüsselbegriffe aus der geistlichen Dichtung sind allerdings prägend in den Minnesang übergegangen.

In der deutschen geistlichen Dichtung wird z. B. Maria metaphorisch als „Morgenstern“ bezeichnet, als diejenige, die der Menschheit einen neuen Tag (Christus) bringt. Auf diese Tradition knüpft z. B. Heinrich von Morungen an, der für seine Dame das Bild des Morgensterns verwendet: *Wâ ist nu hin mîn liehter morgensterne?* (MFMT 134,36). Das Bild des Sterns wird in der geistlichen Dichtung aber auch mit der Vorstellung eines Seemanns verbunden, der mit seinem Schiff auf dem wogenden Meer (der unruhigen Welt) nach einer Leitung sucht. In diesem Zusammenhang, wird Maria als „Meeresstern“ (Polarstern) gepriesen, die als einzige Orientierungsstütze auf dem Meer, bzw. in der Welt dient. (z. B. Melker Marienlied). Das abstrakte Bild eines „Seemanns“, der in seinem unruhigen Leben von seiner Dame in eine richtige Lebensbahn geführt wird, bietet bereits in der Phase der frühen ritterlichen Liebeslieddichtung Dietmar von Aist in seinem Lied mit Refrain *Nu ist ez an ein ende komen* (MFMT 38,32).¹⁸⁸ (zur Interpretation s. Teil I):

Strophe I:

*Nû ist ez an ein ende komen, dar nâch ie mîn herze ranc,
daz mich ein edeliu vrowe hât genomen in ir getwanc.
der bin ich worden undertân
als daz schif dem sturman,*

188 Edition Schweikle (1993), S. 152.

*swenne der wác sîn ünđe alsô gar gelâzen hât.
sô hô ôwî! si benement mir mange wilde tâť.*

Ein Bezug auf das Bild der Schlussstrophe des altschechischen Liedes, welches die „Schiffahrt des Mannes“ oder sein „Übersetzen im Schiff ans andere Ufer“ thematisiert, wäre wohl in diesem Begriffsumfeld zu suchen.

Das altschechische Lied im Lichte der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Ein näherer Zusammenhang mit der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung ist mir nicht bekannt.

Zu der Forschungsgeschichte:

Die Forschungsansichten der tschechischen Mediävisten fasst Lehár¹⁸⁹ zusammen. Während der erste Editor des Liedes Truhlář (1882) das Lied für weltlich hielt, setzte sich Konrád (1893) für seine allegorische Auslegung ein. Nejedlý (1904/1954) fasste das Lied vor allem seinem Ausgang halber als ein weltliches Liebeslied auf. Als ein primär geistliches Lied, allerdings von manchen Motiven der weltlichen Erotik durchdrungen, bezeichnen den Text Havránek – Hrabák (1957).

Vilikovský (1940) wies zwar auf die weltliche Auslegungsmöglichkeit als ein Liebeslied im Geist des Hohenliedes Salomos hin, stützte sich jedoch darauf, dass das Lied in der Hohenfurter Handschrift unter die geistlichen Lieder eingetragen wurde, was für seinen primär allegorischen Charakter spreche. Dieser Auffassung schlossen sich auch Černý (1948) und Tschizewskij (1972) an.

Ich habe versucht, eine durchgehende weltliche Interpretation des Liedes vorzulegen.

Mit der obigen weltlichen Interpretation soll dem Lied seine allegorische, geistliche Dimension keineswegs abgesprochen werden. Für die geistliche Deutung spricht vor allem der Bezug auf das Hohelied, für eine weltliche Deutung am meisten der Schluss des Liedes, das Schiffsbild, der die Parallele zum Hohenlied deutlich verlässt.¹⁹⁰

189 Lehár (1994), S.13

190 Ebenda, vor allem S. 13 – 19. Auf die Metapher des Schiffsbildes weist Lehár hin: Im Alten und Neuen Testament wird es zum Symbol der Hoffnung der Welt, der Rettung und des Neubeginns der Menschheit. In der Predigtliteratur wird es nach dem Evangelium des Markus als eine Allegorie der Kirche auf dem wogenden Meer der Welt ausgelegt. Die allegorische Reichweite des Begriffs „Schiff“ war, so Lehár, im Mittelalter weitaus bekannt. Lehár plädiert für den dualistischen Charakter des Liedes; lässt jedoch die Frage offen, ob es bereits als dualistisch entworfen wurde, weil er für die weltliche Bedeutung des Begriffs „Schiff“ keine Tradition nachweisen kann.

Der Text des Liedes und seine deutsche Übersetzung:

Otep myrry

Canticum Boemicale

- I Otep myrry mněť mój milý,
milujeť mě z své všie síly,
a já jeho,
zmilelého;
5 proňžť netbám nic na jiného.
II Mój milý mně biel, červen, krásen,
jako leteční den jasen.
To div z diva,
žeť sem živa,
5 proňžť se mé srdéčko znímá.
III Vstanúc i pójdu toho dle,
poptám sobě, proňžť mé srdéčko mdlé,
řkúc: „Batičku,
zmilelíčku,
5 zev mi svú tvář, sokolíčku.
IV Jehožť má dušě miluje,
viděli ste, zda kde tu je?
Milost silná,
žádost pilná,
5 k němužť má mysl nemylna.“
V Když diech právě o puolnoci,
střět mě jeden z jeho moci;
tak neznámě
vzezřev na mě,
5 vecet: „Přenes mě v svém prámě!“
VI Tehdy já naň vzezřech z nice,
domněch se svého panice.
Řech: „Kam koho?“
A on: „Toho,
5 jehož ty hledáš přemnoho.“

Ein Strauß von Myrrhe

[*Ziffern im Text bezeichnen die Bezüge auf das Hohelied*]

Böhmisches Lied

- I Ein Strauß von Myrrhe ist mir mein Geliebter, (1,13; 5,5)
er liebt mich mit aller Macht,
und ich ihn, (6,3)
den Liebsten;

- 5 seinetwegen beachte ich keinen anderen.
II Mein Geliebter kommt mir weiß, rot, anmutig vor, (5,10)
leuchtend wie ein Sommertag. (2,11ff.)
Es ist ein übergroßes Wunder,
dass ich noch am Leben bin,
5 weil mein Herz seinetwegen so heftig hüpf. (2,5; 5,8)
III Ich stehe auf und mache mich daher auf die Suche, (3,1 f.; 5,6)
frage nach dem, (3,3) dessentwegen mein Herz ohnmächtig
und sage: „Mein Freund, [wird,
liebster Liebling,
5 enthülle mir dein Antlitz, (5,6) lieber Falke.
IV Sahet ihr den, den meine Seele liebt, (3,3)
weilt er etwa nicht hier?
Eine starke Liebe, (8,6f.)
dauernde Sehnsucht (empfinde ich für den),
5 zu dem sich mein Sinn unbeirrbar den Weg bahnt.“ (3,4)
V Als ich gerade um Mitternacht (3,1f.) unterwegs war,
begegnete mir einer, der unter seiner Macht stand;
er schaute mich an
so seltsamen Blicks und sprach:
5 „Setze mich in deinem Nachen an das andere Ufer über!“
VI Da blickte ich zu ihm mit Demut auf
und erkannte (in ihm) meinen Liebsten.
Ich sagte: „Wen soll ich wohin bringen?“
Und er: „Den,
5 den du so sehr suchst.“

Der Liedtyp VI: **Tagelied**

Zum alttschechischen Tagelied „**Milý jasný dni**“ / „**Lieber heller Tag**“

a) Überlieferung

1. Staatliches Bezirksarchiv Třeboň, Ms. A 7 (Schreiber Oldřich Kříž von Telč),
zwischen 1457–1463, fol. 155^v – 156^r.
2. Landesarchiv Opava, Arbeitsstelle Olomouc, Ms. O.C. 300 (1451). fol. 283^r.¹⁹¹
Ich halte mich in der Interpretation an die Fassung von Třeboň.

191 Der Text der Fassung O (Olomouc) beinhaltet einige Veränderungen gegenüber der Třeboně Aufzeichnung:

- in der Strophe 1,2 die Formulierung „meinen lieben Verräter“ (wohl Textverderbnis)
- einen beachtenswerten Zusatz bildet die Textstelle der Strophe IV, 6, wo die Dame den Mann zum erneuten Liebesspiel auch angesichts der Gefahr des Morgens auffordert. Dieses Motiv, so wohlbe-

b) Zum Inhalt

Es handelt sich um ein spätzeitliches Tagelied, worauf in erster Linie die detailreiche Deskriptio des Morgenanbruchs und das breit ausgeführte Motiv der Gefahr von Seiten des „Klaffers“ hindeuten.

Strophe I: (Erzähler-Stimme? Die Stimme des Liebenden?) Das Lied fängt mit dem folgenden Szenario an: Der Tag ist bereits herbeigekommen. Der listige Aufpasser wacht auf. Das Liebespaar ist noch immer zusammen. Gott wird angerufen, um bei ihm für die Liebenden Schutz zu erbitten.

Strophe II: (Erzähler- Stimme? Die Stimme des Liebenden?) Viele Details, die typisch für die Spätzeit sind und die das Schwinden der Nacht farbig beschreiben: Über die Berge weht ein leichter Ostwind. Die nächtlichen Klänge im Wald verstummen, die Tiere ziehen sich in den Wald zurück, es rufen die ersten Vögel – ein Zeichen der schwindenden Dunkelheit.

Strophe III: (Die Stimme des Liebenden.) Der Tagesanbruch wird noch eingehender beschrieben: Im Detail des hellen Morgensterns, der, kaum aufgegangen, sich in den fernen Bergen verloren hat, so rasch bricht der Tag an. Alle Geschöpfe wollen aufstehen – auch der Mann muss sich nach eigenen Worten in dieser Zeit von seiner Liebsten trennen. Der Mann spricht hier die erwachende Frau an, was ein Verfahren ist, das von den Autoren der Spätzeit oft genutzt wird (z.B. Oswald von Wolkenstein, Mönch von Salzburg).

Strophe IV: Monolog der Dame. Sie sieht das Morgengrauen, weswegen sie trauert. Beide Partner schliefen allzu lang. Es ist Zeit, schnellstens aufzustehen, um sich vor der Gefahr (des Verratenwerdens) zu bewahren.

Strophe V: Fortsetzung des Monologs der Dame: Sie beschreibt die Helle des Tages, mit blauem Himmel und ersten Sonnenstrahlen (abermals eine detailreiche Descriptio des Morgens). Das „klassische Szenario“ – das Leid der Trennung des Paares – wird hier um das Motiv der Angst um den Mann erweitert: Deshalb fleht die Frau Gott um Schutz für beide an.

Strophe VI: Fortsetzung des Monologs der Dame. Das Motiv des Klaffers wird ausgeführt: Man muss aufpassen, damit sich die Freude des Paares wegen des Klaffers nicht in Leid verwandelt. Da dieser überaus listig ist, muss man umsichtig sein.

kannt aus den deutschen Texten, ist ein klares Indiz dafür, dass der anonyme alttschechische Autor der Fassung O über gute Kenntnisse des Tageliedschemas verfügte.

Strophe VII: Offene Klafferschelte (wohl aus dem Munde des Erzählers). Die List des Klaffers offenbart sich nicht im äußeren Handeln und im Gespräch mit der betroffenen Person, bei der er sich als Freund einschmeichelt, sondern sie verbirgt sich tief in seinem Herzen. Alle Welt, Jungfrauen und Frauen, solle ihm feindlich gesinnt sein. Jeder, der im Herzen einen Streit mit ihm hätte, wäre ein Verbündeter des Sprechers.

Strophe VIII: Sie stellt eine bildliche Variation derselben Aussage dar. – Es sei sehr schwierig, dem Klaffer zu entkommen, der „in die Augen Schönes spricht, dabei aber wie eine Schlange von hinten beißt.“ Er spreche honigsüß, im Herzen trage er jedoch stärkstes Gift. Es spricht die Erzähler-Stimme.

Strophe IX: Auch sie richtet sich gegen die Klaffer, die das Paar stören. Es wird hier nicht – wie in „klassischem“ Tagelied – die Trennungsszene des Paares beschrieben. Die Pointe ist eine andere: Es wird die innige Liebe des Paares akzentuiert, die sich in ihrem Zusammensein in den letzten Augenblicken vor Trennung manifestiert. Ihr Zusammensein sei ein Schlag gegen den Aufpasser! Das Motiv der Hilfe Gottes wird erneut verwendet: Dazu soll dem Paar der allmächtige Gott helfen und es beschützen. Dies spricht die Erzähler-Stimme.

Fazit:

Es ist nicht klar, wer im altschechischen Lied die einzelnen männlichen Monologe spricht. Es ist hier an die Figur eines Erzählers zu denken, die Monologe können aber auch einzig dem Liebenden in den Mund gelegt worden sein. Dies deutet auf einen bereits „freieren“ Umgang mit dem „alten“ Tageliedschema hin. Das Lied ist aber dennoch trotz motivischer Neuerungen (breite Schilderung des Morgenanbrechens und die Klafferschelte) – zu einem guten Teil in der motivischen Struktur des traditionellen Tageliedes verankert, wie sich diese in der Reihenfolge der Motive: Der Tagesschimmer (Strophen I-III), der Monolog der Dame (Strophen IV-VI), das Motiv der Gefahr, die dem Mann droht (IV,5-6, VI, 4) im Lied feststellen lässt. Statt des traditionellen Motivs der Trennung des Paares und ihres Abschiedsdialogs (so im Minnesang) setzt ab der VII. Strophe die Klafferschelte als ein breit ausgeführtes neues Motiv ein. Das Moment der Trennung des Paares ist reizvoll hinausgeschoben und mit der Schilderung ihres Zusammenseins (unmittelbar vor der Trennung) ersetzt: Auf diese Weise ist ihre Liebe betont. Dieses ist ein Ausdruck des Experimentierens mit dem „alten“ Schema des Tageliedes.

Der Text des Liedes und seine deutsche Prosaübersetzung:

Fassung T2(Třeboň, Ms. A7).

- I Milý jasný dni, kteraks mi ukvapil,
žet' tak falešného klevetníka zbudil?

- Den drží ustavenie své
tu, kdež bydlí spolu milých dvě.
5 Všemohúcí Pane Bože,
račiž jich býti obú stráže!
- II Od východu slunce větrík povějuje,
přes hory dma horami se chvěje.
Lesní jek, zvuk, lom se tiší,
zvěř ustúpá, ptactvo křičí,
5 znamenajíc, ukazujíc,
žeť noc odstupuje pryč.
- III V. Vysoko jest zešla dennice jasná,
dalekoť jest v plano odešla,
kvapíc, pospíchajíc od hor.
Vše stvoření i lidský zbor
5 nespí a chtie vzhuru vstáti.
„Čas náma, milá, rozžehnati!“
- IV Smúti se srdce té méj miléj panie,
když vstavši, uzřela svítanie.
„Ach,“ vece, „radosti má,
kterak sva tak dlúho spala?
5 Pospěš vstáti, radosti má,
ať nají hanba nepotká!
- V Najmilejší brachku, přijmi naučenie mé:
Když si s milú svú, doufaj myslí své.
Ať se nezmění tvá i má radost
pro zlého klevetníka zlost.
5 Žádnýť nevie, cožť on miení.
Slušíť náma býti v ostříhaní.
- VI V. Hyn světlý den, toť já cele znaji!
Nebesať se z jasna modrají,
zářě slunečná vychodí.
Za těť se srdéčko mé bojí.
5 Všemohúcí Pane Bože,
<račiž býti obú nají stráže!“>
- VII V. Klevetník s každým pěkně v uoči jest,
a v srdci všecka zlá, falešná řeč.

- Chtěl bych, by panny a panie
klevetníka v mrzkost měly.
5 A tož by byl tovaříš mój,
ktož by měl s takovým v srdci nepokoj.
- VIII V. Nebť nenie v světě žádněj těžší věci
než klevetníka se vystřici.
Neb jest pěkně s tebú spřědu,
a jako had štípe <z> zadu,
5 jenž má řeč sladkú jako med,
a v srdci jako lýtý jed.

- IX V. Milý Bože, nedaj jim prospěchu,
ktož tak milým ruší útěchu!
Ať tiem srdce jeho vadne,
kdež těch dvě milých spolu bydlé.
5 Všemohúcí Pane Bože, Pane Bože,
račiž jich býti obú stráže!

Fassung T2 (Třeboň, Ms. A7).

- I Lieber heller Tag, wie schnell bist du herbei geeilt,
und hast den listigen Verräter geweckt!
Der Lauf des Tages ist unveränderbar,
dort, wo zwei Liebenden beieinander weilen.
5 Allmächtiger Herr Gott,
du mögest ihr Beschützer sein!
- II Von dort her, wo die Sonne aufgeht, weht ein leichter Wind,
weht über die Berge und rauscht in den Wäldern.
Das Rauschen und Klängen des Waldes, der Lärm legt sich,
die Tiere ziehen sich zurück, die Vögel rufen,
5 sie merken und deuten an,
dass die Nacht fortzieht.
- III V. Hoch ist der helle Morgenstern aufgegangen,
er hat sich in der leeren Ferne verloren
in seiner hastigen Flucht von den Bergen.
Alle Schöpfung samt den Menschen
5 schläft nicht länger und will sich erheben.
„Es ist Zeit, Liebste, dass wir Abschied nehmen!“

- IV Das Herz der lieben Herrin wurde traurig,
als sie aufstand und die Morgendämmerung erblickte
„Ach, “ sprach sie, „meine Freude,
wie kommt es, dass wir so lange schliefen?
5 Beeile dich aufzustehen, meine Freude,
damit uns keine Schande widerfährt!
- V Liebster Geselle, höre meine Lehre:
Wenn du bei deiner Liebsten weilst, so hoffe,
dass deine und meine Freude sich nicht verwandeln
wegen der Bosheit des üblen Verräters.
5 Niemand weiß, was der denkt.
Wir müssen uns in Acht nehmen.
- VI V. Vor mir scheint der helle Tag, das erkenne ich wohl!
Der Himmel leuchtet in blauer Farbe,
der Sonnenglanz steigt auf.
Um dich ängstigt sich mein Herz.
5 Allmächtiger Herr Gott,
<du mögest unser Beschützer sein!“>
- VII V. Der Verräter spricht jedem schön in die Augen,
im Herzen verbirgt er aber allerlei böse und listige Reden.
Ich wollte, die Jungfrauen und Frauen würden
den Verräter verabscheuen.
5 Der wäre mein Freund,
der ihm in seinem Herzen schlecht gesinnt wäre.
- VIII V. Es gibt in der Welt keine schwierigere Aufgabe,
als dem Verräter zu entkommen.
Von vorne ist er gut zu dir,
wie eine Schlange aber beißt er <von> hinten.
5 Er spricht honigsüße Reden,
sein Herz aber ist voll des stärksten Gifts.
- IX V. Lieber Gott, lass die nicht gedeihen,
die den Liebenden ihre Freude zerstören!
Tief soll es sein Herz treffen,
wenn jene zwei Liebenden beieinander sind.
5 Allmächtiger Herr Gott, Herr Gott,
mögest du den beiden ein Beschützer sein!

Der Zusammenhang mit dem deutschen Minnesang

Die Beispiele für die klassischen deutschen Tagelieder interpretierte ich im Teil I. dieser Arbeit. Aus diesem Grunde beschränke ich mich an dieser Stelle auf die verwandten Motive aus dem deutschen Tagelied um 1200, die ich dem altschechischen Lied gegenüberstelle:

„Der Tagesanbruch“

Wolfram von Eschenbach: *Sîne klâwen*

Die suggestivste Schilderung des Morgenanbrechens findet sich in Wolframs Lied II (MFMT 4,8). Sie ist in den Mund des Wächters gelegt, der die Morgendämmerung beobachtet und beschreibt. Es wird die enorme Leuchtkraft des Tages betont, mit der sich dieser, einem Tier ähnlich, auf dem Horizont „erhebt“ und alles durchstrahlt. Er beraubt den edlen Ritter der Möglichkeit, mit seiner Liebsten länger zusammen zu bleiben. Der Wächter, der die Sicherheit des Ritters als seine Aufgabe betrachtet, möchte ihn nun beschützend fortbringen:

I. Strophe:

*„Sîne klâwen
durch die wolken sint geslagen,
er stîget ûf mit großer kraft;
ich sich in grâwen,
tegelîch, als er wil tagen:
den tac, der im geselleschaft
Erwenden wil, dem werden man,
den ich mit sorgen in verliez.
ich bringe in hinnen, ob ich kan.
sîn vil manigiu tugent mich daz leisten hiez.“*

Wolfram setzt gleich in der Einleitungsstrophe meisterhaft die wichtigsten Akzente: Die Gewaltigkeit der Morgendämmerung, die helfende Rolle des Wächters angesichts der bevorstehenden Trennung des Liebespaares, dem große Gefahr des Verratenseins droht.

Das altschechische Lied verdeutlicht vor allem die Erscheinungen des Morgenanbruchs und das Zusammensein des Paares im Moment der Gefährdung von Seiten des „Klaffers“. Dabei werden eine detailreiche Descriptio sowie eine Klafferschelte genutzt.

Das altschechische Tagelied im Lichte der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung Oswald von Wolkenstein, Mönch von Salzburg

Die Lieder aus dem Oeuvre Oswalds von Wolkenstein entsprechen in ihrer Sinngebung der Handlung des altschechischen Liedes, das deutlich traditioneller auf-

gebaut ist, nicht. Oswald arbeitet mit einer Beschreibung der Frau, die nicht mehr dem Motivkatalog des „alten“ Tageliedes entnommen ist. Die reizende Schönheit der Frau ist in seinen Liedern sehr sinnlich beschrieben. Es ist der Liebende, der die Frau aus dem Schlaf weckt. Dieses Szenario ist auch bei dem Mönch von Salzburg (Das Taghorn, W 2 in der Edition von März,) zu finden. Diese Lieder gehören zu den avanciertesten Texten der Spätzeit.

Aus diesem Grunde beschränke ich mich lediglich auf die Motive in drei Tageliedern Oswalds von Wolkenstein, die dem alttschechischen Lied nahe stehen.

„Der Osten, die Farben des Tages“

Oswald von Wolkenstein: *Wach auff, mein hort!* (Edition Wachinger, S. 12f.)

Strophe I:

*Wach auff, mein hort! es leucht dort her
von orient der liechte tag.
blick durch die praw, vernim den glanz,
wie gar vein plaw des himels kranz
sich mengt durch graw von rechter schanz.
ich fürcht ain kurzlich tagen.*

(Übersetzung nach Backes)¹⁹²: „Wach auf, mein Schatz! Dort von Osten her leuchtet schon der helle Tag herüber. Blinzele durch die Wimpern, sieh den Glanz, wie das helle Blau des Himmels unaufhaltsam das Grau durchdringt. Ich fürchte, der Tag bricht gleich an.“

„Der Ostwind“

Oswald von Wolkenstein: *Los, frau, und hör des hornes schal* (Edition Wachinger, S.14f.)

Strophe I, 5–8:

*Mich rüert ain wind von orient,
der entrent ouch plent das firmament,
und der uns die freud hie went*

(Übersetzung nach Backes)¹⁹³: „Von Osten her spüre ich einen Wind wehen, der den dunklen Himmel aufbricht und fahl macht und unserem Glück nun ein Ende bereitet.“

192 Backes (1999), S. 189.

193 Ebenda, S. 190.

„Der Ostwind, die aufwachenden Vögel“

Oswald von Wolkenstein: *Ich spür ain lufft* (Edition Backes, S. 190f.)

Strophe I, 1–9:

*Ich spür ain lufft aus külem tufft,
das mich wol dunckt in meiner vernunft
wie er genennet, kennet sei nordoste.
Ich wachter sag: mich prüfft, der tag
uns künftig sei aus vinsterm hag;
ich sich, vergich die morgenrot her glosen.
Die voglin klingen überal,
galander, lerchen, zeisel, droschel, nachtigal,
auf perg, in tal hat sich ir gesangk erschellet.*

(Übersetzung nach Backes)¹⁹⁴: „Ich spüre einen Wind aus kühlem Morgennebel, der, wie ich aus Erfahrung weiß, der Nordostwind genannt wird und als solcher bekannt ist. Als Wächter sage ich: Glaub mir, der Tag bricht für uns aus dem dunklen Wald an. Ich sehe und kündige euch an, daß das Morgenrot herüberleuchtet. Die kleinen Vögel singen überall, Galander, Lerchen, Zeisige, Drosseln, Nachtigallen. Ihr Gesang erklingt auf den Bergen und in den Tälern.“

Fazit:

Im Unterschied zum altschechischen Lied tritt hier die Figur des Wächters auf. Die enumerative Reihe der Vogelarten stellt hier ein beliebtes Mittel der jüngeren Liebeslieddichtung dar. Sie fehlt im altschechischen Lied, in dem – in Bezug auf die ältere Tradition – die Rede von den schreienden Vögeln ist, die den Morgen ankündigen.

Das Motiv des Windes als eines Merkmals des Morgens ist in beiden Liedern präsent. Es handelt sich um ein jüngeres Element.

Jüngere deutsche Liebeslieddichtung – anonyme Überlieferung

Das Lied 118 des Königsteiner Liederbuchs, das ich im Zusammenhang mit dem altschechischen Lied interpretiere, stellt eine weitere Möglichkeit unter der Vielfalt der Varianten der Gattung Tagelied dar.

Ein Liebender spricht in der I. Strophe zu seiner schlafenden Liebsten: Er möchte sie mit seinem Gesang wecken. Er nimmt zugleich auch den warnenden Sang des Wächters wahr, der den Tag verkündet (I, 4). Es folgt eine Beschreibung des sich

194 Ebenda, S. 190f.

nahenden Tages, wohl aus dem Munde des Wächters, die im Detail der schwindenden Sterne und der „Elemente“ des Tages, die erwachen, festgehalten wird.

Eines dieser „Elemente“ wird in der II. Strophe im Detail beschrieben und wirkungsvoll auf die Gnade, die die Dame dem Liebsten gewährte, bezogen: Es leuchtet der Stern „Antarticus“ (polus antarcticus, der Südpolstern)¹⁹⁵. In der Nacht leuchtend, beleuchtete er die Hingabe der Dame, die dem Mann Liebeserfüllung schenkte. Dadurch ist der Mann höchst erfreut und hochgestimmt. (II, 1–4).

Das „alte“ Schema des Tageliedes wird auch in diesem Lied nicht genau eingehalten. Man experimentiert mit Motiven (Sterne) und den Monologen der Protagonisten (sowohl der Mann wie auch der Wächter wecken die Frau mit Gesang).

In der III. Strophe bedankt sich die Partnerin bei dem Mann für seinen Sang; dies wird von einer Erzählerstimme berichtet. Wie sie freudig zugibt, langweilte sie sich in der Nacht nicht. Jetzt ist sie aus Freuden gerissen. Sie bittet ihren Liebsten, noch bei ihr zu verweilen und begründet ihre Bitte mit dem alten Tageliedmotiv: Die Nacht sei noch nicht zu Ende. Dies wird abermals mit einem „jüngeren“ Detail belegt: Es leuchte noch der Stern „Polarcticus“ (der Polarstern).¹⁹⁶

Erst die IV. Strophe entfaltet das „klassische“ Motiv der Klage der Frau über das Fortreiten ihres Partners. Ihr Innestes sei nun „leer“.

Die V. Strophe stellt einen Dialog des Paares im Moment der Trennung dar: Beide beteuern einander ihre Liebe: *Geselle zart, von hoher art, / min hertz hait sich zu dir virspart / mit zenther qual, mit bitterlichen schmerzen.* (so die Rede der Frau V.1–3). *„min uferwelth, ich scheid von dir, / du hast all min begirlich begir. / ich scheid von dir; du blibest mir in dem hertzen.* (so die Rede des Mannes, V, 4–6). Die Rede des Partners setzt noch fort, indem sein Leid wirkungsvoll mit einem Darstellungsmittel aus der Gattung „höfischer Roman“ verdeutlicht wird: sein Leid wird dem Leid Parzifals gleichgestellt, dem Leid, das dieser fühlte, als er das erste Mal aus der Gralsgemeinschaft ohne Erfolg schied. Dieses Detail aus der Handlung des Romans ist wichtig; es belegt die gute Kenntnis des Parzifal-Stoffes, den der Verfasser des Liedes inhaltlichdienlich genutzt hat (VI, 1–3).

Das Lied endet mit der letzten Umarmung des Paares, die hier mit dem Küssen des Paares angedeutet wird: *„ach werdes wiþ, gedenck an minen noidt, / und reich mir her das mündelin roit!“ / die lieb die boith ir angesicht und ir wangen* (VI, 4–6).

195 Sappler (1970), S.363 bietet für den Sternnamen folgende Erläuterung: Da der Begriff des „Südpolsterns“ bei Herrmann von Sachsenheim (wie auch die spätere Anspielung des Liedes auf Parzival) vorkommt, vermutet man in ihm den Autor des Tageliedes. Die Namen des Sterns kommen als „antarticus“ und „artanticus“ auch bei Wolfram von Eschenbach in Willehalm 216,6 und Parzival 715, 16 vor.

196 Ebenda, S. 363: Analog dazu wird hier der Polarstern als der einzige unbewegliche Stern gemeint, der im Lied als ein noch leuchtender dargestellt wird: Dies soll signalisieren, dass die Nacht noch nicht zu Ende geht.

Fazit:

Das deutsche Lied des Königsteiner Liederbuches verfügt über Verfahrensmethoden, die das Schema des Tageliedes inhaltsbezogen erweitern: mit Hilfe der Details (die Sterne Antarticus und Polarcticus) verdeutlicht der Autor jeweils ein wichtiges Tagelied-Motiv: Das der Hingabe der Frau im ersten Falle, das Bild der Nacht, die noch nicht endet, im zweiten Falle. Im altschechischen Lied arbeitet der Verfasser mit der Zunahme an Details, die den Wandel der Nacht in den Tag beschreibt. Die Inhaltsbezogenheit der Details (Sterne) ist im deutschen Lied höher als im altschechischen, das wiederum mehr Wert auf die künstlerische Beschreibung des Tagesanbruchs legt. Beides sind Merkmale der Spätzeit. Man sieht hier – ähnlich wie im altschechischen Lied – einen Experimentierwillen: Die einzelnen „Reden“ des Mannes und der Frau hängen nicht mehr vom „festen“ Schema des „klassischen“ Tageliedes ab. Sie sind umfangreicher und freier gestaltet. In beiden Liedern spricht der Mann als erster, was ein Unterschied zum „klassischen Tagelied“ ist, in dem die Frau den Mann weckt.

Ab der IV.Strophe wird die Handlung des deutschen Liedes in den „klassischen Rahmen“ des Tageliedes gefasst: Es setzt die Klage der Frau ein, die in den Abschiedsdialog des Paares und ihre letzte Umarmung mündet. Der altschechische Autor verfährt anders: Er beschließt das Lied noch im Moment des Zusammenseins der Liebenden. Anstelle der Klafferschelte, die im altschechischen Lied ein neues Motiv darstellt, wird im deutschen Lied die Anspielung auf die Parzifal-Figur gezielt genutzt. Auch diese Motive zeigen anschaulich, wie unterschiedlich ein und dasselbe Schema erweitert werden kann.

Der Text des deutschen Liedes:

Königsteiner Liederbuch, Nr. 118 (Edition Sappler, S.170f.)

I

*„Wiplich figuer, in dinem beschuer
wach off und huer uß süßer luer,
wantt ich dich größ mit mines gesanges thone.
der weichter singt. der tag offdringt,
die sternen von dem himmel schwingt.
wie her sich bergt in siner elementen schone!*

II

*Antarcticus, ein sterne fin,
der belüchtet so manichen zartten <schin>.
die gnade din, die thut mich freiden beglesten.
von dir so trag ich freuden und mut,
recht so der man sich lüchten duth.
ein etzlich gut pröv ich dir wol zu den besten.“*

III

*Das freulin sangk: „gesell, nuw hab danck!
die nacht die enist mir nit zu langk.
din vil süßer don wil mich von freuden wecken.
bliff still ein wil, nicht von mir il!
ich mircken noch ver den tag ein mil;
polarticus seh ich allererste blicken.*

IV

*Ach, liechter tag, das ich nicht inmagk
verbergen mich, das ist min klag.
din vil liechter schin wil mich von freuden erdringen.
er verth daher, o wie der mer!
min hertz ist all der freuden ler.
he verth daher ober berg und ober klingen.*

V.

*Geselle zart, von hoher art,
min hertz hait sich zu dir virspart
mit zenther qual, mit bitterlichem schmerzen.“
„min ußerwelth, ich scheiden von dir.
du hast all min begirlich begir.
ich scheid von dir; du blibest mir in dem hertzen.*

VI

*Min freud die ist mir worden schmal.
mir ist recht so wie Pertzeval,
da er schied auß dem grall mit zenden und mit verlangen.
ach werdes wip, gedenck an minen noidt
und reich mir her das mündelin roit!“
die lieb die boith ir angesicht und ir wangen.*

Zwei weitere alttschechische Tagelieder (summarische Kennzeichnung):

Im Lied „**Přečkajě všie zlé strážě**“ / „**Nach langem Warten, bis alle bösen Aufpasser fort sind**“ lassen sich ebenfalls motivische Experimente finden. Das Lied fängt als eine Serena an: Ein Liebender macht sich spät nachts auf den Weg zu seiner Liebsten (I. Strophe). Ihre Unio ist nicht thematisiert: Der Autor verdeutlicht dafür das Morgensanbrechen im reizvollen Detail einer erwachenden, singenden und fortfliegenden Vogelschar, die den Liebenden an die bevorstehende Trennung denken lässt (II. Strophe) und von der die Dame geweckt wird (III. Strophe). Von dieser Stelle an nimmt die Handlung den traditionellen Lauf. Die Dame warnt von

den Gefahren, die die erwachenden Klaffer für das Paar bedeuten (IV.Strophe). Das Lied endet mit der gegenseitigen Treuebekundung des Paares (V.Strophe).

Das „alte Modell“ wurde hier um neue Motive erweitert, ohne aufgehoben zu werden. Dazu gehört der abenteuerliche Ausritt des Liebenden zu seiner Liebsten. Der Verfasser des Liedes bezieht weiterhin in der Morgenszene eine Descriptio (die Beschreibung der erwachenden und der fortfliegenden Vogelschar) auf die bevorstehende Vereinsamung des Liebenden. Beide Motive dienen der Intensivierung und Verdeutlichung des gewöhnlichen Tagelied-Szenarios.

Der Text des Liedes und seine Prosaübersetzung:

- I Přečkaje všě zlé stráže
puojduť k milé, hrdlo váže.
Svuoř kuoň pustím po dúbřavě,
sám s ní sedu rozmlúvaje.
- II (IV) Již ptáčkové zhuoru vstali,
vzhuoru vstavše zazpívali,
zazpievavše pryč letěli,
mně smutného zde nechali.
- III (II) Tiem zpíeváním, tiem voláním
ubudichu krásnú paní.
Když se j´ ze snu probudila,
ke mně mile promluvila
- IV (III) a řkúć: „Brachku, čas jest vstáti,
skúroť bude již svítati!
Den se blíží, ten já znaji,
vše zlé stráže vzhuoru vstávaji.“
- V Rozlúčenie mezi náma –
klevetníčkóm radost dána!
Protož, milá, buďvaž věrna,
žádný zlý sok mezi náma!
- I Nach langem Warten, bis alle bösen Aufpasser fort sind,
gehe ich unter Lebensgefahr zu meiner Liebsten.
Mein Ross lasse ich im Eichenwald frei,
und setze mich mit ihr allein zum Gespräch.
- II (IV) Schon erwachten die Vögelein,
nachdem sie erwacht waren, erklang ihr Gesang,

nachdem ihr Gesang erklingen war, flogen sie fort,
mich Traurigen (aber) ließen sie hier (zurück).

- III (II) Mit (ihrem) Gesang, mit (ihrem) Rufen
weckten sie die schöne Herrin.
Als sie vom Traum erwachte,
sprach sie liebevoll zu mir:
- IV (III) „Lieber Geselle, es ist an der Zeit aufzustehen,
bald bricht der Tag an!
Der Tag nähert sich, ich weiß es,
und alle bösen Aufpasser stehen auf.“
- V Unser Scheiden –
das bringt den Verrätern Freude!
Deshalb, Liebste, bleiben wir in Treue verbunden,
kein böser Feind (sei) zwischen uns!

Das letzte alttschechische Tagelied „*Šla dva tovařiše*“ / „**Es gingen zwei Liebende**“ stellt ein Rätsel für die Interpretation dar.

Die Liebenden begeben sich in aller Heimlichkeit „an einen Ort“ (Strophe I), der im Laufe des weiteren Geschehens als ein „Ort, wo grünes Gras wächst“ spezifiziert wird (Strophe VI, 2). Dass es sich jedoch kaum um eine klassische Pastorelle handelt, deren Thema die Liebesvereinigung im Freien ist (so Kern in der Edition Stanovská/ Kern),¹⁹⁷ bezeugen die weiteren Angaben. Die Liebenden werden an diesem geheimnisvollen Ort von Dritten „liebevoll angenommen und begrüßt“. Sie bleiben „bis zur dritten Stunde am Morgen“ zusammen (Strophen I-III). Der Mann fordert seine Partnerin auch danach erneut zum Liebesspiel, was sie unter Berufung auf den aufgehenden Morgenstern ablehnt: Der Tag bricht an (III, 3–6). Der Mann äußert sein Leid über die bevorstehende Trennung (Strophe IV). Es folgt ein Dialog der Liebenden: Segen der Frau an den Liebsten, den sie „Liebster Herr“ nennt. Sie sehnt sich nach weiterem Treffen (Strophe V), das ihr vom Mann mit offensichtlicher Freude versprochen wird:

*„Ich komme wieder zu dir
auf das grüne Gras
ich komme wieder zu dir
zu jeder Stunde.“*

197 Kern (2010), S. 189f.

(Strophe VI, 1–4: die verdoppelte Formulierung in den Versen 1 und 3 dient wohl einer Intensivierung der Sehnsucht des Mannes).

Manche Formulierungen des Liedes können ihr Beispiel an der mittellateinischen Lyrik genommen haben. Der Verlauf der Handlung steht z.B. einigen Passagen des (viel längeren) Liedes 76 der „Carmina Burana“ nahe, das einen Besuch des Mannes im Freudenhaus schildert. In diesem Lied lesen wir eine ähnliche Formulierung: Der Mann geht dorthin, wo er, wie im altschechischen Lied, „freundlich begrüßt wird“ (Strophen 14 und 15). Eine Nähe zur mittellateinischen Lyrik verrät die offene Beschreibung des Liebesaktes: Im Lied 76 der Carmina Burana „drückt der Mann seine Geliebte zehn Stunden auf das Lager“ (Strophe 17),¹⁹⁸ im altschechischen Lied wurden die Liebenden von Dritten „liebevoll gebettet“ (Strophe II). Ihre „Unio“ findet in der für das Mittelalter „korrekten“ Stellung statt: Der Mann umfängt mit seinen Händen die Frau auf dem Lager.

Es durchdringen sich im Lied – für die spätere Zeit charakteristisch – offensichtlich die Gattungen „Pastourelle“ und „Tagelied“. Dies bezeugt die Hybridität des spätmittelalterlichen Liedes, über die im Falle der deutschsprachigen Liebeslieder Kern spricht: Mehrere Liedgattungen sind ineinander verwoben.¹⁹⁹ Das Schema des Tageliedes ist für das altschechische Lied jedoch dominant, vor allem für die lyrische Schilderung des Abschiedsdialogs der Liebenden in den Strophen V und VI.

Der Text des altschechischen Liedes und seine Prosaübersetzung:

Alia cancio

- I Šla dva tovarišě
v jedno miesto tíšě.
Míle jě přívítali,
dobrá slova dali.
- II Dobrá slova davše
dobřě položili,
jednoho na ruce,
druhého na loži.
- III Tuť sta spolu hrála
do třetie hodiny:

198 Carmina Burana, Texte und Übersetzungen. Liebeslied Nr.76 (Edition Vollmann, 1987, S. 261–263).

199 Frei im Sinne des Aufsatzes von Kern: Hybride Texte, wilde Theorie? (2005). Weiteres dazu s. in der Einleitung zum Teil II dieser Arbeit.

- „Obrátíš se ke mně
svým líčkem červeným!“
5 „Tohoť neučiním,
musíš pryč ode mne.“
- IV „Již denička zchodí,
musím pryč od tebe.
Jižť musím od tebe
s velikú žalostí.“
- V „Rač tě Buoh žehnati
muoj milý pane!
Skuoro-li se vrátíš
muoj milý pane?“
- VI „Jáť se k tobě vrátím
na zelenú trávu,
jáť se k tobě vrátím
na každú hodinu.“

Ein anderes Lied

- I Es gingen zwei Liebende,
heimlich zu einem Ort.
Dort wurde ihnen ein lieber Empfang bereitet,
mit guten Worten.
- II Nachdem gute Worte gewechselt waren,
wurden sie gut gebettet,
eines (er) auf den Händen,
eines (sie) auf dem Lager.
- III Dort spielten sie miteinander
bis zur dritten Stunde:
„Wende zu mir
deine roten Wangen!“
5 „Das tue ich nicht,
du musst fort von mir.“
- IV „Der Morgenstern geht schon auf,
ich muss fort von dir.

Schon muss ich von dir fort,
in großem Leid.“

V „Möge dich Gott segnen,
mein lieber Herr!
Kommst du bald wieder,
mein lieber Herr?“

VI „Ich komme wieder zu dir
auf das grüne Gras.
Ich komme wieder zu dir
zu jeder Stunde.“

Liedtyp VII: „Liebesleich“

Der altschechische Leich „*Již' mne všie radost ostává*“ / „*Schon verlässt mich alle meine Freude*“

a) Überlieferung:

1. Třeboň, Státní oblastní archiv (Staatliches Bezirksarchiv), Ms. A4, Schreiber Oldřich Kříž von Telč, fol. 396^r-397^v (nach 1450).

2. Opava, Zemský archiv, pobočka Olomouc (Landesarchiv Opava, Arbeitsstelle Olomouc), Ms. O.C. 300, fol. 283^v-284^r (1451).

3. München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm.8348, fol. 132^v, (lediglich die V.1-32), mit Notation (um 1400).

Der Liebesleich ist das einzige altschechische Lied, das einem namentlich bekannten Autor, Závíš, zuzuschreiben ist.²⁰⁰

b) Metrik: Der Leich setzt sich aus drei metrisch gleichen Perikopen zusammen, die einen verschlüsselten Bau aufweisen:

8a – 8b – 8(a) – 8b – 8c [5] – 8c – 8d – 8e – 8e – 8d – [10] 4f – 7(g) – 4g – 12h – 4f [15] – 7d – 3d – 12h – 11i – 6i [20] – 7i – 14j – 11k – 6k – 7k [25] – 16j – 5l – 5l – 12l – 12l [30] – 5m – 5m – 11m – 10m – 8n [35].

„Das vorliegende Perikopen-Schema gilt für die Fassung T1 und ist nicht an Lehárs rekonstruierter Fassung orientiert, der die Lesarten aller drei Versionen des Liedes zugrunde liegen. Die Zahl der gelegentlichen Abweichungen von Lehárs

200 Außer dem Namen weiß man über den Verfasser des Leichs nichts Näheres. Alle Versuche von Seiten der tschechischen Forscher, die Identität des Verfassers aufzuhellen, sind bisher gescheitert. Unter dem gleichen Namen Závíš werden aus derselben Zeit noch ein Inzipit eines weltlichen Liedes „*Krátká mi sě jest radost stala*“ und zwei geistliche Lieder angeführt. Sie stammen höchstwahrscheinlich von demselben Verfasser. (so Lehár, 1990, S.363).

Perikopen-Schema ist jedoch gering. Den markantesten Unterschied bilden die Verse 24 und 25, die wir (im Einklang mit Vilikovský und Kopecký) in jedem dieser drei Abschnitte als ein Verspaar zu 6 bzw. 7 Silben lesen, Lehár dagegen als einen dreizehnsilbigen Vers mit (im dritten Abschnitt nicht realisiertem) Binnenreim. Somit ergibt sich eine unterschiedliche Verszahl: in unserer Transkription besteht jede Perikope aus 35, in Lehárs Edition aus 34 Versen.“²⁰¹

c) Zum Inhalt:

Das Thema des Leichs ist dem „alten“ Liedmodell verhaftet: Es ist die unerfüllte Liebe des Mannes zu einer Dame. Das Leid, das sie ihm zufügt, übersteigt alle Maßen, so daß hier der Topos „Liebestod“ wirkungsvoll entfaltet wird. Auf großangelegtem Raum, den die Struktur des Leichs bietet, werden diese zwei zentralen Motivkreise rhetorisch ausgeführt; der Verfasser nutzt hier Teilmotive aus dem Minnesang, aus den Physiologi und der spätmittelalterlichen Naturbeschreibung.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit führe ich – abweichend von der bisherigen Verfahrensweise – den Text des Leichs im Hinblick auf seinen Umfang direkt innerhalb der Interpretation in deutscher Prosaübersetzung an.

Perikope I:

Der Liebende sehnt sich nach seiner Erwählten. Das Szenario ist das einer Liebesklage: *Schon verlässt mich alle meine Freude, / all mein Trost wendet sich von mir ab. / Das Herz schwimmt in Sehnsucht, im Blut: / all das geschieht wegen meiner schönen Geliebten* (1–4).

Die Art, auf die sich die Minne seiner bemächtigte, wird mit Hilfe eines Motivs des Minnesangs verdeutlicht: Der Blick ihrer Augen traf die Augen des Liebenden und drang bis ins sein Innerstes durch: *Mit ihren Blicken dringt sie durch mein Auge / sticht mich stark in mein Herz, / ich lebe stets in brennender Sehnsucht* (5–7). Seine Liebe ist nicht erfüllt. Dies wird im Geiste der Liebesklage verdeutlicht, in der die Stichworte „Sehnsucht“, „Blut“, und „Bitte um Zuneigung“ dominieren:

Mein Leben ist von der Sehnsucht überwältigt:
wegen ihrer teuren Schönheit
10 bin ich zu ihr heftig hingezogen.
Das Herz erlebt Pein,
es schwimmt so elend im Blut,
es begehrt,
Begehrenswerte, deine Zuneigung, wenn es geschehen darf. (10–14)

201 Zitiert nach der Edition von Stanovská/Kern (2010), S.192.

Ab dem V.15 bis zum Schluss der Perikope wird das Motiv „Tod wegen unerhörter Liebe“ rhetorisch ausgeführt. Der Mann verzehrt sich in flammer Liebe (20–21) beklagt sein Schicksal mit Hilfe des weiteren, vor allem im späteren Minnesang verwendeten Teilmotivs „ein junger Mann wird durch seine unglückliche, weil unerhörte Liebe zu Tode gebracht“ (22). Der Liebende nennt die Liebe, die ihm nicht die Zuwendung seiner Erwählten bringt, eine „untereue Liebe“ (25). Das Motiv des Sterbens vor Liebe erklingt abermals, diesmal in Verbindung mit Bitte an die Gesellschaft (Jungfrauen und Frauen), mit dem Liebenden mitzufühlen und ihn zu bemitleiden (26–30). Es erklingt auch ein Preis der Erwählten, der sich an den Motiven des Minnesangs orientiert (die Dame ist die aufgehende Sonne und ein Glanz, eine Herrscherin im Innersten des Mannes, /31–33/). Mit einer Bitte um Erhörung schließt die Perikope (34–35):

- 15 Ich bleibe
nicht lange am Leben
in solcher Sehnsucht,
wenn sich die Liebste (meiner) nicht erbarmt.
Ich sehne mich nach ihr, wenn ich an sie denke,
20 es wundert mich, dass ich nicht verbrenne,
ohnmächtig vergehe ich vor Sehnsucht:
Mitten in meiner elenden Jugend sterbe ich für sie.
Es ist mein Unheil, dass ich – einst in Freude lebend –
genug Leid erfahre,
25 das von einer untreuen Liebe kommt.
Ach, Qual! Ich gehe traurig und seufze wegen meiner
Schon wird mein Singen [Unschuld!
ausklingen,
fühlt Reue um mich, Jungfrauen, auch ihr edle Frauen,
30 dass ich vor Liebe sterben muss.
Die liebe Sonne geht auf,
der Schimmer steigt empor,
meine Liebste herrscht in meinem Herzen,
sie wird meinem Sinn einen großen Schaden zufügen,
35 wenn sie, die Begehrenswerte, sich (meiner) nicht erbarmt.

II. Perikope:

Sie beginnt mit einer erneuten indirekten Aufforderung des Mannes an die Erwählte, ihm gegenüber Gewogenheit zu zeigen. Es erklingen alte Begriffe wie „Sehnen“ „Trost“ und „Dienst“: *Hätte ich auf der ganzen Welt einen, / der mir in Sehnsucht helfen würde, / erfähre ich viel Trost, / möchte ihm in Treue dienen* (1–4). Um die peinigende, lodernde Sehnsucht zu verdeutlichen, bedient sich der Verfasser

eines neuen Darstellungsmittels: Mit Hilfe eines Vergleichs aus dem Physiologus, des Phönix-Bildes, betont er die Macht der Dame über den Liebenden. Sie sei der Phönix, der ein Feuer (der Liebe) entfacht, (von dem der Phönix, hier also die Dame, wieder unversehrt aufsteigt). Der Liebende verbrennt aber darin.

- 5 Wie der Phönix das Feuer entfacht,
 dort, wo er sich verjüngen will,
 verbrennt er in seiner starken Macht im Feuer:
 So entzündet auch meine begehrenswerte Blüte
 eine sehnsuchtsvolle, brennende Flamme
 10 in meinem Herzen, Tag und Nacht. (5–10)

Der Verfasser bedient sich weiter des Verschwiegenheitstopos des Minnesangs (mit motivgerechtem Verweis auf die Feinde der Beziehung), um zu betonen, dass ihn die heimlich getragene Liebe über alle Maßen zerfleischt: *Bei meiner Jugend, / deretwegen ich meinem Herzen seine Sehnsucht gönne, / darf ich sie (die Geliebte) / niemandem offenbaren, weil ich die bösen Menschen fürchte* (11–14).

Die schwer zu tragende Liebe wird mit Hilfe des Topos des Liebestodes noch verdeutlicht: Des Leides wegen, / das ich im Inneren trage, / falle ich in Ohnmacht, / schönste Begehrenswerte, deinetwegen muss ich sterben (15–18).

Von dieser Stelle an wird – ähnlich wie in der I. Perikope – das Motiv „unerhörte Liebe, untröstlich-trostlose Liebe“ rhetorisch raffiniert ausgeführt. Um zu verdeutlichen, wie er leidet, vergleicht der Liebende seine traurige Lage mit der der glücklichen Liebenden, die „die Liebe besitzen“, d. h. „, die sich an der Liebe erfreuen“ (19–20). Seine Liebste gewährt dem Liebenden keinen Trost. Dies ist sein Schicksal, demgegenüber der Liebende in unverminderter Liebe an seine Liebste denkt (23–28). Die Welt, hier rhetorisch durch die Elemente (Luft), Edelsteine und Blumen Lilie und Rose (als bekannte „Zeichen“ der Liebe geltend) repräsentiert, soll ihn bemitleiden: Er, dem kein Trost zuteil wird, stirbt, wenn sich seiner seine Liebste nicht erbarmt. Mit dieser indirekten „Lohnforderung“ schließt die Perikope.

- 20 Wer die Liebe besitzt, freut sich, ich aber vergehe in
 alles das wegen meiner Begehren; [Sehnsucht,
 kann über mich nicht mehr walten,
 ach, leider wird mir nie ein Trost gewährt.
 Das ist meine Not, ach grausames Schicksal,
 wer dich nicht los wird,
 25 gewinnt nur Trauer!
 Im Herzen, Liebe, denke ich sehnsüchtig an dich.
 Meine Sehnsucht

- wird nicht vermindert:
es reue dich um mich, Luft, es reue dich um mich, alle
30 Karfunkelstein, Saphir und alle Edelsteine, [Schöpfung,
Dinge der Sonne,
und alles in der Welt,
es reue dich um mich, Lilie, es reue euch um mich, Rose und
meine Liebste will mir mein teures Leben nehmen, [Blumen,
35 wenn sie sich (meiner) nicht erbarmt. (19–35)

III. Perikope

Die „alte“ Lage des Minnenden im Minnesang ist die Folie, vor der die Lage des Liebenden ausgemalt wird. Er gibt sich der Macht der Dame schutzlos preis. Der Verfasser bedient sich wiederum eines „neuen“ Darstellungsmittels, eines Vergleichs mit einem der Tierbilder des Physiologus. Die Angst des Liebenden vor der mächtigen Herrin verdeutlicht der Verfasser suggestiv mit dem Bild des Adlers, mit dem er die Dame vergleicht. Sie sei der mächtige Adler, der seine Jungen, falls sie nicht direkt in die Sonne (d. h.: auf die Dame) zu blicken vermögen, aus dem Nest wirft. Der Liebende ängstigt sich vor dem „Sturz“ wie das Adlerjunge:

- III Der Adler pflegt einen wundersamen Brauch:
er erwärmt seine Kinder in der Sonne,
hält sie in ihrer Glut,
und lässt sie ins Sonnenlicht sehen.
5 Welches (Junge) <nicht> direkt <hinauf> blicken kann
zur Sonne, dem hilft nichts,
er wirft es gleich aus dem Nest.
So einen Adler nenne ich sie,
für die ich vor Sehnsucht weine,
10 in Angst, dass sie mir mein Leben nimmt.
Ach, mein liebes Auge,
mein Trost, meine Freude,
des hellen Glanzes wegen
<muss ich zu dir>, du <leuchtende> Begehrte, hinaufblicken!
15 Mein Herz
fürchtet sich stets
vor einem Sturz,
dass es wie das Adlerjunge stürzt, davor ist ihm bange. (1–18)

Nur ein Gespräch oder ein Wort der Dame könnte den Liebenden vor dem Tod retten. Er vergleicht sich in derselben Art wie vorher mit dem Löwenjungen (dem Physiologus nach sind die Welpen des Löwen Totgeburten, denen erst durch das

Brüllen des Löwen Leben eingehaucht wird). Die Dame soll – wie ein Löwe – ihn mit ihrer Stimme vor dem Tod retten (19–22).

Sonst stirbt der Liebende – in verdeutlichender Art vergleicht er sich zum dritten Mal mit einem Tier des Physiologus, dem Schwan: Wie dieser erst in seiner Todesstunde singt, so singt auch der Liebende (der sich einen Scholar nennt und so seine Gelehrsamkeit zur Schau stellt) in seiner Sterbestunde. Dies sei die Schuld seiner Liebsten, die ihn „dem Sterben nahe brachte“ (23–28). Dies wird noch einmal rhetorisch verdeutlicht: Noch ist es Zeit, ein einziges Wort würde von dem Liebenden den Tod abwenden (29–30).

- Wie der Löwe, indem er aufbrüllt,
 20 seine Kinder erlöst,
 sodass sich der Tod von ihnen gleich abwendet –
 so fürchte auch ich mich vor dem Tod, und möchte, dass sie
 Der seltsame Vogel Schwan singt im Sterben: [mit mir redet.
 auch ich, trauriger Scholar,
 25 sterbe vor Sehnsucht singend
 wegen meiner schönen Lieben, wenn sie mir kein Erbarmen
 Ach, oh weh, meine Liebe, [gönnt.
 schon hast du mich dem Sterben nahe gebracht!
 Du würdest mich noch vom Tod erlösen,
 30 wenn du mit mir ein einziges Wort sprechen würdest. (19–30)

Noch einmal preist der Liebende seine Dame in der Art und mit der Begrifflichkeit des Minnesangs (sie ist seine Sonne, seine Rose /31–32/). Das Szenario der Liebesklage, in der das Motiv „Liebestod“ noch einmal, abschließend, durchgespielt wird, wird bis zum Ende des Leichs befolgt. Der Liebende befiehlt seinen Körper und insbesondere sein Innerstes der Dame, seine Seele Gott. Zum letzten Mal „kämpft“ er um Lohn: Wenn die Dame ihn nicht am Leben erhält, ist er verloren (33–35).

- Liebe glänzende Sonne,
 hell schimmernde Rose,
 Herz und Leib gebe ich in deine Hände,
 die Seele befehle ich dem lieben Gott,
 35 wenn du mich nicht am Leben erhältst.

Fazit:

Der Leich befolgt das klassische Modell der Liebesklage, in der insbesondere das Motiv der unerwiderten Liebe, die bis zum Tod führt, hervorgehoben und rhetorisch ausgeführt wird. Es werden viele traditionelle Topoi des Minne-

sangs rhetorisch hervorgehoben. In das „alte“ Liedmodell werden weiter wichtige „neue“ Darstellungsmittel (Tiervergleiche) integriert, mit Hilfe deren die traditionelle Perspektive und die „alte“ Haltung des Liebenden in verdeutlichender Art vor Augen treten.

Der Zusammenhang mit dem Minnesang

Die Motive und Topoi des Minnesangs sind in dem Leich in einem beträchtlichen Maße vertreten. Ich wies auf diese im Rahmen der Interpretation hin. Es erübrigt sich, diese im einzelnen aufzuzeigen.

Der altschechische Leich im Licht der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Der altschechische Leich steht in der Tradition der Liebesleiche der Spätzeit. Eine direkte deutsche Parallele ist mir nicht bekannt.

Der altschechische Leich zeigt allerdings eine besondere konzeptionelle und motivische Nähe zum Lied 4 Heinrichs von Meißen – Frauenlobs. Beide Texte gehen vom selben „alten“ Liedmodell der Liebesklage aus, verdeutlichen das Hauptthema „Liebestod“ mit Hilfe der zum größten Teil identischen neuen Darstellungsmitteln – der Tiervergleiche. Allein diese Entsprechungen sind bemerkenswert, noch schwerwiegender scheint mir dieselbe Darstellungsart: Die „alte“ Haltung des Liebenden wird mit Hilfe der neuen, sehr ähnlichen Motive (Tiervergleiche) betont.

Auf das deutsche Lied 4 Heinrichs Frauenlobs als auf ein wahrscheinliches Vorbild für den altschechischen Leich wies als erster Leopold Zatočil (1955) hin. Pavel Trost (1955) bezweifelte den direkten Zusammenhang zwischen beiden Liedern. Seine Argumente gründen sich darauf, dass der altschechische Verfasser die einzelnen Motive und die Tiervergleiche der Tradition des Minnesangs und dem Physiologus entnehmen konnte, ohne das Frauenlobsche Lied gekannt haben zu müssen.

Ich schließe mich in dieser Hinsicht der Hypothese Zatočils an; entscheidend ist für mich vor allem das gleiche Darstellungsprinzip, dem beide Lieder folgen und das ich auch für das Lied Frauenlobs kurz skizziere.

Heinrich von Meißen-Frauenlob – Lied 4 (Edition Stackmann / Bertau, S. 566f.).

Strophe A:

Die Liebste wird aus dem Munde des Liebenden metaphorisch als ein „blühender Anger für seine Augen“, als „Labung seiner Augen“ bezeichnet. Sie gleicht dem Feuer, das sein Innerstes und seine Sinne in Liebe entzündet. (Das Feuer und Liebesbrand-Motiv erscheint auch am Anfang der Perikope I des altschechischen Leichs). Es wird zu einem Frauenpreis übergegangen: Die Wangen der Dame glänzen in einem rosenroten und lilienweißen Schimmer, der – dem bekannten Minnesang-Motiv nach – durch die Augen des Liebenden bis zu seinem Herzen

durchdringt, wohin er, personifiziert, „um Einlass“ bittet. Auch das letzte Motiv des Durchdringens des Bildes der Dame durch die Augen ins Innerste des Mannes (z. B. bei Morungen) ist in der Anfangsperikope des alttschechischen Leichs in ähnlicher Ausformung zu finden: *Mit ihren Blicken dringt sie durch mein Auge / sticht mich stark in mein Herz, / ich lebe stets in brennender Sehnsucht* (5–7).

Hier der deutsche Text der Strophe A:

*Ahi, wie blüt der anger miner ougen,
den ich für alle ougenweide han erkorn.*

*Ir fire ist geboten sunder lougen,
dem herzen und den sinnen min für allen zorn.*

*Ja muz ich sunder riuwe sin,
swenne ich an sihe die rosen und der liljen schin,
der ab ir liechten wangen **durch die ougen min
gewaltiglichen brehet
unde drehet**
zu dem herzen: „la mich in!“*

Strophe B:

Der Liebende richtet allen Sinn auf seine Erwählte. Er möchte für sie leben; so dass es ihr ziemt: *Sie hat fverwieret sich in minem mute, / ich mag nicht me, wan als sie wil, so muz ich leben* (1–2). Er begibt sich in ihre Macht: Sein Tod oder sein weiteres Dasein liegen in ihren Händen: *Min sterben, min genesen treit die gute, / so kan sie beide liebe und leide mir ouch geben* (3–4).

Die Strophe wird bis zu ihrem Ende als Frauenpreis gestaltet, die Bildlichkeit ist die des späten Minnesangs (5–8). Der Liebende bittet die Dame, ihre Güte auch ihm gegenüber zu zeigen (9–10):

*So lieb in al der werlte ein wip
wart nie geborn und wird auch nimmer zarter lip.
min freude, min trost und miner sorgen leitvertrip,
min lust, min meien ouwe,
herzen frouwe,
durch din güte gut du blib. (5–10)*

Strophe C:

Von dieser Strophe an verdeutlicht der Liebende seine Lage, ähnlich wie sein alttschechisches Gegenstück, mit Hilfe der Tiervergleiche. Diese „neuen“ Darstellungsmittel stehen inhaltlich dienlich als Verdeutlichung der „alten“ Haltung des

Liebenden. Diese Darstellungsmethode kann der Verfasser des altschechischen Leichs Závíš von diesem Lied Frauenlobs übernommen haben. Ich habe kein Beispiel gefunden, in dem dasselbe Darstellungsprinzip in zwei Liedern auf eine dermaßen eng zusammenhängende Art befolgt würde.

Die Dame gleicht dem Panther, der die anderen Tiere mit seinem wohlschmeckenden Geruch dermaßen betört, dass sie ihm folgen, bis er sie verschlingt. Dieser Vergleich fehlt im altschechischen Leich.

*Sie tut mir als daz pantel bi den tieren:
dem volgens durch süzen smac in bitterliche not. (1–2)*

Die Freude der Liebe, die der Mann fühlt, hat den Beigeschmack des Todes (Anspielung auf die unerhörte Liebe). Damit wird ein altes Motiv des Minnesangs wiederaufgenommen:

*Ir spilndez angesichte [] kan sie zieren,
der schöne freuwe ich mich, die freude treit den tot. (3–4)*

Es folgt der Vergleich mit dem Adler und dem Adlerjungen, der hier nur angerissen, im altschechischen Leich nach dem Physiologus im Detail erläutert wird. Im deutschen Lied fürchtet der Mann ebenfalls vor einem Sturz, er vergleicht sich mit dem Adlerjungen, das nicht den Anblick der Sonne (d. h.: der Dame) erträgt. Am Schluss der Strophe klingt das Motiv des Verderbens durch Minne an:

*Ich mag nicht volliglichen gesehen
in so trost gebende schöne, † ez enmüze geschehen [] †
ein vallen, als des aren kint der sunnen brehen
durch weichen blic tut sterben.
solch verderben
git sie mir, des muz ich jehen. (5–10)*

Strophe D:

Der Liebende vergleicht sich mit dem Schwan. Das Motiv des Schwanes, der erst in seiner Todesstunde singt, findet sich im deutschen Minnesang z. B. bei Morungen: *Ich tuon sam der swan, der singet, swenne er stirbet* (MFMT 139,15). Dasselbe Bild finden wir im altschechischen Leich.

*Ja singe ich als der swan, der [] gein dem ende,
so süzen sang gewinnet, ein swinendez fro. (1–2)*

Die Dame wird dem Phönix gleichgestellt: das Bild des Phönix aus dem Physiologus, der sich im Feuer verjüngt, wird auf sie übertragen: Auch die Sinne des Liebenden lodern in Liebe (wie im alttschechischen Leich):

*Sie tut mir als dem venix, den sin brende,
in lust verbrennen, min gemüte lebet also. (3–4)*

Der Frauenpreis verbindet sich hier untrennbar mit dem Motiv des Tötens durch Minne, mit dem die Strophe schließt:

*Swie we mir von ir <ie> geschach
und noch geschicht, doch ist sie miner freuden dach,
min balsemtrot, min **edeler stein für ungemach.**
ei, minnigliches töten,
mit den nöten
[] sie min herze alrerst zerbrach. (5–10)*

Das Motiv der Edelsteine ist in dem alttschechischen Leich ebenfalls rhetorisch ausgeführt: ... *es reue dich um mich, alle*

***Karfunkelstein, Saphir und alle Edelsteine,**[Schöpfung,
Dinge der Sonne,
und alles in der Welt,
es reue dich um mich, Lilie, es reue euch um mich, Rose und
meine Liebste will mir mein teures Leben nehmen, [Blumen,
wenn sie sich (meiner) nicht erbarmt. (29–35)*

Strophe E:

Auch in dieser Strophe findet man motivische Entsprechungen zu dem alttschechischen Leich, die diesem als Vorbild dienen konnten. Der Liebende fordert seinen „Lohn“: ein Wort der Gunst von seiner Dame, die ihn „von den Todesbanden loslöst.“ Dieselbe Forderung und Formulierung findet man ebenfalls im alttschechischen Leich. Hierzu, als Verdeutlichung, nutzt Frauenlob den Vergleich mit dem Löwen, der auch im alttschechischen Lied vorkommt:

*Queme uz ir süzen munde ein wort geflozen,
daz tete mich von den todes banden komen wider.*

*Recht als ein lewe, der in des todes slozen
sin welf erschriet, daz sie lebendig werden sider,*

So mag sie mich erquicken wol. (1–5)

Das Lied schließt mit einer Klage, deren Anklänge wiederum im altschechischen Leich zu finden sind. Die Dame hat – trotz der vorbildlichen Haltung des Liebenden – nicht ein „beständiges Herz“, dies ist das Unglück des Liebenden. Obwohl er jung ist, „erbt er die alte Angst“ – die des Todes vor Nichterhörnung.

*ei, selig wiř, nu tun ich allez, daz ich sol:
mag nicht verfahren stetez herze triuwen vol,
wie sol ich danne gebaren?
jung der jare
erbe ich alten angst zol. (6–10).*

Fazit:

Ein Liebestod als Folge der Nichterhörnung: Dieses Motiv ist beiden Texten, dem Frauenlobschen und dem des Závıř, gemeinsam. Sie entfalten dieses Motiv mit Hilfe der „alten“ Motive des Frauenpreises, wobei die gepriesene Frau dem Liebenden mit ihrer Missgunst umso größeren Schmerz bereitet. Die „neuen“ Darstellungsmittel (die Tiervergleiche) beschreiben in beiden Liedern auf ähnliche Weise eindrucksvoll die Befindlichkeit des Liebenden: Sein langsames Hinsiechen vor unerhörten Liebe.

Beide Lieder sind trotz unterschiedlicher formaler Gestaltung motivisch eng verbunden.

Liedtyp VIII – Liebesbrief

Das Lied „*Láska s věrú i se vší ctností*“ („*Liebe in allen Ehren und in Treue*“)

a) Überlieferung: Třeboň, Státní oblastní archiv (Staatliches Bezirksarchiv) Ms. A 7, Schreiber Oldřich Kříž von Telč, niedergeschrieben zwischen 1457 – 1463, fol. 140^v – 141^v.

b) Zur Form:

Paargereimte Strophen aus vier Achtsilblern, also: 8a / 8a / 8b / 8b. Es zeigen sich aber einige Unregelmäßigkeiten, die meisten Strophen weisen auch Verse mit neun, zehn, mitunter auch elf Silben auf. Assonanzen finden sich in den Versen IX,3–4 (*milé – lstivé*) und XVI,1–2 (*milá – živa*). Von den insgesamt 20 Strophen sind die Strophe X (5 Verse) und die Strophe XI (6 Verse) überlang, was im musikalischen Vortrag keine Probleme bei Wiederholung von Melodieteilen bereitet (bzw. des Verses 5 in Str. X) und vielleicht einer gesteigerten Emphase dienen soll.

c) Zum Inhalt:

Wie Kern darlegt, folgt das Lied in seinem Aufbau der fünfteiligen Grundstruktur des Antik-mittelalterlichen Briefes: „Am Beginn stehen *salutatio* (Grüß-

formel, Str. I) und *captatio benevolentiae* (Dienstbeteuerung, Str. II und III). Es folgt der Hauptteil, die *narratio*, die sich in zwei Passagen gliedert: Eine erste, die die wesentlichen Themen – Treuebekundung, Lob der Adressatin, Liebesleid wegen Trennung, Segenswunsch – zum Ausdruck bringt, (Str. IV– Str. XI), und eine zweite, die sie variierend und konkretisierend (v. a. Erinnerung an das glückliche Beisammensein) durchführt (Str. XII– Str. XVII). Die *petitio*, die Bitte an Gott um Segen und die Bitte an die Dame um Antwort (Str. XVII–Str.XIX) leitet zur *conclusio*, zum Briefschluss mit Geleitstrophe (Str. XIX, XX), über.²⁰²

Vilikovský sah im Lied ein Bindeglied zwischen der „ars dictandi“ und der alttschechischen Liebeslyrik, die aus der damaligen Rhetorik manche Anregungen geschöpft haben soll.²⁰³ Dies bezweifelt Lehár, der seine Struktur als uneinheitlich betrachtet: Einige Strophen seien entweder nachträglich hinzugefügt oder einer anderen Quelle entnommen worden. Er beruft sich dabei auch auf die unkonsequente Titulierung der Dame (generell als Dame oder „Liebste“, in den Versen 37 und 48 jedoch als „Jungfrau“ angeredet).²⁰⁴ Mir scheint das Lied im Gegenteil einheitlich in seiner poetischen Sendung; der Wechsel zwischen den Benennungen Frau und Jungfrau weist umso deutlicher auf die spätere Entstehungszeit des Liedes hin. Auch der wenig anspruchsvolle Stil des Liedes ist ein Merkmal, das z. B. für die Mehrheit der deutschen Liederbuchlieder typisch ist, die, wie unten veranschaulicht wird, die einzelnen Motive unseres Liedes in ähnlicher Ausformung aufgreifen.

Zu den Strophen im Einzelnen:

Salutatio:

Der Liebende begrüßt die Adressatin des Briefes mit der Versicherung seiner ehrenhaften Liebe und Treue. (Str. I)

Captatio benevolentiae:

Ihr Preis wird mit Dienstbeteuerung verbunden: sie ist die Schönste von allen und die Liebste seines Herzens, bis zu seinem Lebensende möchte er ihr treuester Diener sein. (Str. II)

Er offenbart ihr seine Gefühle, seine Sympathie zu ihr sei unvergänglich (die Passage wird durch etymologisierendes Wortspiel „přějit“, „přieti“, „při“ in den V.III, 3 und 4 rhetorisch betont, Str. III).

Narratio:

Erster Teil:

Der höchste Wert, so der Liebende, sei die Treue, auch die Partnerin soll sich ihm gegenüber entsprechend verhalten (Str. IV).

202 Kern (2010), S. 200.

203 Vilikovský (1932), S. 70–71.

204 Lehár (1990), S.355.

Wäre sie ihm nicht gewogen, wäre er in seinem Innersten zutiefst verletzt. Er hegt jedoch weiterhin Hoffnung auf ihre Gnade. Die Empfindungen seines Innersten werden eigenständig zum Ausdruck gebracht: „Dir entgegen lacht mein Herz“ (Str. V).

Die Strophe VI ist eine reine Preisstrophe, die sich mitunter schematisierender Wendungen bedient: Die Dame sei der „Trost“ des Liebenden, sie ist „die Beste unter Hundert Frauen“, „überaus begehrenswert“, sie sei „die glänzende Rose seines Herzens“.

Sein Innerstes zerfleischt die Trauer (Str. VII) wegen der Trennung von der Liebsten, die über eine absolute Gewalt über sein Herz verfügt. Sie soll seine Bitten erhören (Str. VIII).

Seine nächste Bitte an sie, während ihrer Trennung nicht auf Verleumdungen einzugehen (Str. IX), ist auch für viele späte deutsche Liebeslieder charakteristisch. Der Mann verknüpft seinen Segenswunsch erneut mit der Bitte an die Frau, in rechter Liebe zu verweilen und seine Treue lohnend anzuerkennen (Str. X). In der nächsten Strophe XI beschwört er unterstreichend seine Beständigkeit. Dies wird noch detaillierter mittels bekannter Metapher umschrieben: am liebsten möchte er sie stets in seinem Innersten eingeschlossen tragen. Als Ausdruck seiner völligen Hingabe bietet er der Dame seine Seele an.

Zweiter Teil:

Die Strophe XII bringt in einer Retrospektive das rhetorische Lob der Stunde, in der der Liebende seine Erwählte kennen lernte und mit ihr sprach. Darauf bezieht sich auch die nächste Strophe: Ihre Rede sei „sein Herzenstrost“, in ihrer Anwesenheit „verlässt ihn alle Betrübnis“ (XIII). Desto düstere, trostlose Stunden erlebt er nach ihrer Trennung (Str. XIV). Seine Trauer vertieft sich noch, wie eine ungewöhnliche bildliche Darstellung seines Zustands zeigt: Vor Leid, Vereinsamung und langem Warten „wachsen ihm fast Hörner auf dem Kopf“ (Str. XV). Ein Segenswunsch (die Liebste soll lange Leben) verbindet sich mit der Bitte des Liebenden, sie solle ihn, ihren Diener, lieblich ansprechen: Er selbst liefert ein Vorbild dieser Rede: „Liebster, klage nicht so viel!“ (Str. XVI). Gott soll bewirken, dass sich das Paar „immer treu liebt“ (Str. XVII) und auch nach dem Tode „in ewiger Freude verweilt“, jedes Leides enthoben (Str. XVIII).

Conclusio:

Die Dame wird in der vorletzten Strophe um eine gütige „Antwort“ gebeten. Eine erneute Dienstbeteuerung unterstreicht die Bitten des Mannes, erhört zu werden (Str. XIX). Die Geleitstrophe stellt den Briefschluss dar: das Schreiben soll nun „der Herrscherin über sein Herz“ zugestellt werden. Liest es eine andere, geschieht dies ohne den Willen seines Verfassers (Str. XX).

Fazit:

Das Lied befolgt in seinen wesentlichen Denkbewegungen das „alte“ Liedmodell der Liebesklage. Erst in der Strophe XIX geht der Verfasser zu einer späteren Vorstellung über die Liebesbeziehung über: Die Frau soll mit einer verbindlichen „Antwort“ dem Mann bestätigen, dass sie sich ihn als einen Partner wünscht. Das Motiv der Antwort ist für viele Liederbuchlieder typisch. Bemerkenswert ist jedoch, dass in dem alttschechischen Lied ein Stadium der Liebe dargestellt wird, das „alt“ und „klassisch“ ist: Der Mann bittet die Frau um Erhörung und wohlwollende Aufnahme.

Das Lied ist, bis auf Ausnahmen (Str. III und V), literarisch weniger anspruchsvoll. Viele seiner Wendungen verraten bereits Schematismus, so z. B.: Str. II, V.3–4: *Ich bin dein treuester Diener / solange ich eine Seele im Leib trage*, Str. VI, V.3–4: *du bist eine überaus begehrenswerte Frau / meines Herzens glänzende Rose* oder Str. XII, V.2–4: *Es war eine glückliche Stunde / in der ich dich kennen lernte / und mit dir oft Gespräche führte!* Sein durchkomponierter Aufbau deutet jedoch auf Vertrautheit des Verfassers mit den Grundregeln der „ars dictandi“ hin, auch wenn das rhetorische Niveau dessen lateinischer Vorbilder deutlich höher angesetzt ist.

Der Zusammenhang mit dem Minnesang

Ein Zusammenhang scheint mir vor allem auf der Ebene des Liedmodells überzeugend zu sein. Wie bereits angegeben wurde, ist das Lied in seinen wesentlichen Vorstellungen nach der Folio der „alten“ Liebesklage gestaltet.

Im Lied vermischt sich „Altes“ mit neuer Auffassung der Partnerschaft: sie kann als eine feste Beziehung bis in die Ehe münden.

Der Zusammenhang mit der jüngeren deutschen Liebeslieddichtung

Korrespondierende Motive in der späteren deutschen Liebeslieddichtung:

Ein direkt verwandtes deutsches Lied, als Liebesbrief verfasst, ist mir nicht bekannt. Erinnert sei jedoch an die zahlreichen deutschen Minnereden in Briefform aus dem 14. und 15. Jahrhundert.²⁰⁵ Die Motive der Liebesbeteuerung und des Segenswunsches (hier Str. XVI, V.2) verbinden unser Lied mit den sog. „Neujahrsliedern“, die z. B. im Liederbuch der Clara Hätzlerin vertreten sind (im II. Teil, Nr.34 – 41) und in denen der Verehrer seiner Erwählten neben der Liebesbeteuerung und Versicherung seines Dienstes Heil und langes Leben in neuem Jahr wünscht und um ihre Gewogenheit bittet.

Als ein motivisch verwandtes Beispiel (die einzelnen Motivkomplexe sind zur rechten Textseite in Fettschrift graphisch markiert) führe ich aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin folgende Textpassagen an:

205 Eine Aufstellung der Minnereden bei Brandis (1968), S. 62ff.

Das Lied Nr. II / 40: Ain newes Jar ym sieben und viertzigisten, V.1–20 (Edition Haltaus, S. 200f.)

Verbindende Motive:

Meins hertzens Schlos, meiner fräden schrein,
Ich main dich, lieplichs fräwelein, (**Liebesbeteuerung**)
Mit triuen zwar on als geuar, (**Beständigkeitsbeteuerung**)
Des wünsch ich dir ain säligs Jar,
Zu disem New gelück vnd hail,
Auch alles guotz ain Michel tail.
Fräd, lust vnd wunn in eren
Müsz dir der obrost meren, (**Wunsch der Gnade Gottes**)
Der vns ietz Newgeporen ist, **zum neuen Jahr**
Meins hertzen du gewaltig bist (**Hingabe**)
Allain mit allem recht.
Ich bin deiner eren knecht (**Dienstversicherung**)
Mit willen lang beliben,
Lasz mich nur vnuertriben
In deinem dienst bestan.
Wes guoten ich dir gan,
Des ist chain end ze sagen,
Sich mert von tag ze tagen
Mein lieb vnd stätte triu (**Liebes- und Treuebekundung**)
Gen dir on affterrew...

Das Lied Nr. II / 41: Zum Newen Jar ym acht und viertzigisten, V.1–14 (S.201)

Mein fräd, mein wunn, höchstes hail,
Meins hertzen fraw, nym mich ze tail (**Wunsch nach Gewogenheit**)
Zu disem säligen Newen Jar.
So yedes des sein nymbt war,
So ruck mich usz der gemain,
Verschliusz mich in dein hertz allain,
Bedenck, wie ich mit gantzer triu (**Treuebekundung**)
Dir gedienet hab on rew. (**Dienst**)
Desz gleich ich auch verharren will (**Beständigkeit**)
Der dein bis vff meins endes zil
On alles arg, des bis gewis.
Deiner lieb ich nit vergisz,
Wann edlern schatz ich nye gewan, (**Überbietungstopos**)
Dann ain dein lieb, das wisz on won ...

Das Lied Nr. 138 des Königsteiner Liederbuchs „Biß inn min end bleip mir indenck“ (Edition Sappler, S. 190f.) ist gattungsmäßig ebenfalls kein Liebesbrief, verfügt jedoch über verwandte Motive: Des Preises sowie der Treuebekundung und Liebesbeteuerung; wie in unserem Lied soll die Frau dem Liebenden eine „Antwort“ auf seine Bitten erteilen.

Str. I: Ähnliche Motive:

Biß inn min end bleip mir indenck (**Beständigkeit**)
das wecken diner süßen freud.
mit lieb ich leb durch liebe schrenck.
besinn, min liebeste augenweid,
das liebers mensch nie druck die erd. (**Frauenpreis**)
din gutt geberd
mir alles ungemüt vorwentt. (**Erleichterung des Herzens**)

Str. III:

Bi dir min freid, bi dir min lust, (**Liebesbeteuerung**)
bi dir ist aller lieber siegk.
bi dir wart mudes nie gebrust.
das alles brengen /ist/ und bliegk,
die ich süßelichen von der spör.
ach glück, volför! (**Hoffnung auf Glück**)
der freuden stunt min hoffnung ist. (**Hoffnung auf Freude, Gnade**)

Str. IV:

Bis dir an wandel, den ich trag,
verkünd mir, was, in sneller ill! (Die Frau soll antworten)
din straff ich wol geliden magk.
und wer ich von dir dusement mil, (**Beständigkeit**)
mich freudet, das ich din plegen solt.
ich bin dir holt (**Liebesbeteuerung**)
vor allen wiben in hertze gruntt.

Fazit:

Ein Zusammenhang mit der Liederbuchlyrik ist auf der motivischen Ebene deutlich sichtbar.

Die Form des Briefes, in der das tschechische Lied verfasst ist, ist sein Charakteristikum, für welches ich in den mir zugänglichen Textmaterialien kein Gegenüber von der deutschen Seite fand.

Der Text des altschechischen Liedes und seine deutsche Prosaübersetzung:

- Láska s věrú i se vší ctností
I Láska s věrú i se vší ctností,
ze všech výborná, tvé milosti
z mého srdce buď vzkázána
a tobě napřed poslána.
- II Rač věděti, všech najkraší,
mého srdce najmilejší:
Sem tvojoj věrný sluha cele,
dokudž jest dušě v mém těle.
- III Přějit s věrú tobě jako sobě,
toť já nynie pravím tobě,
a vždyť také přieti muši
a stú pří umřěti muši.
- IV Protož, milá, pomni na to,
žeť jest dražšie viera nežli zlato!
Rač mě s věrú milovati
a nade mnú nezúfati.
- V Pakli by toho neučinila,
velmi by mé srdce ranila.
Nebť jest v tobě má naděje,
po tobě sě mé srdce směje.
- VI Ty si mé utěšenie,
toběť ve stu rovně nenie.
Ty si paní přezádúcí,
mého srdce ruože stkvúcí.
- VII Po toběť mé srdéčko vzdychá
a v tesknosti usychá;
takéť stojí v tvé milosti
a máť smutku přieliš dosti
- VIII pro to smutné rozlúčenie,
že s tebú býti lze nenie.

Tys také pán srdce mého,
uslyš v prosbě slúhu svého!

- IX Také mile prosím za to
nerač dbáti pro nic na to!
Ještě prosím, srdce milé,
nerač dbáti na řeči lstivé.
- X Ó panno srdečná,
bodaj byla dlúhověčná!
Cos počala, rač konati
a rač v pravé lásce přebývati
5 a mú vieru k sobě znamenati.
- XI Nebť já miením mieta k tobě
s věrnú věrú jako k sobě,
a nic jinak, paní milá,
jako by mi vosobně v mém srdci byla.
5 Dušeť bych chtěl uděliti,
bych to mohl učiniti.
- XII Ach, má panno jediná,
šťastnať jest byla ta hodina,
když sem se s tebú oznámil
a častokrát s tebú mluvil!
- XIII Neb tvé promluvenie
jest mého srdce utěšenie.
Také když sem s tebú seděl
tesknosti sem žádně neměl.
- XIV Již pak po tom rozlúčení
té hodinky šťastné nenie,
bych kdy mohl utěšenie jmieta
a své srdce ukojiti.
- XV Ale dosti mám tesknosti,
mohli by na mně rozi zrósti,
žeť mi s tebú nenie býti
a s tebú se veseliti.

- XVI Protož nezúfaj sobě, milá,
bodaj mi byla dlúho živa!
I zpomeň na věrného slúhu svého
a řkúc: „Milý, nestyšť sobě mnoho!“
- XVII Chciť na tom dosti mieti
a chciť s věrú přieti.
Dajž to, Bože, věčný králi,
bychme se vždy milovali.
- XVIII A po smrti rač nám dáti,
bychom mohli s tebú přebývati
u věčné radosti.
Uchovaj nás, Bože, vše žalosti!
- XIX Daj odpověď dobrotivě,
učň se mnú milostivě!
Já služebník tvój věrný,
tobě po vše časy poddaný.
- XX Buď té tento list dán,
jenž jest mého srdce pán.
Pakli se které jiné dostane,
toť se bez mé vuole stane.

Finis epistole

- Liebe in allen Ehren und in Treue
I Liebe in allen Ehren und in Treue
sei deiner Gnade, Allerbeste,
von meinem Herzen übersandt
und zu Anfang (meines Schreibens) vorausgeschickt.
- II Wisse, Allerschönste,
meinem Herzen Allerliebste:
ich bin dein treuester Diener,
solange ich eine Seele im Leib trage.
- III Ich bin dir in Treue wie mir selbst gewogen,
ich möchte dir immer gewogen sein,
diese Gewogenheit

behalte ich bis zu meinem Sterbetag.

- IV Deshalb, Liebe, sollst du beachten,
 dass die Treue mehr wert als Gold ist!
 Liebe mich in Treue,
 zweifle an mir nicht.
- V Solltest du es nicht tun,
 würdest du mein Herz sehr verletzen;
 weil meine ganze Hoffnung in dir liegt,
 dir entgegen lacht mein Herz.
- VI Du bist mein Trost,
 unter hunderten (Frauen) gibt es keine deinesgleichen.
 Du bist eine überaus begehrenswerte Frau,
 meines Herzens glänzende Rose.
- VII Nach dir seufzt mein Herz,
 das in Liebesqual vertrocknet;
 es quillt über vor Liebe zu dir
 und erfährt dadurch ein schweres Leid
- VIII (unserer) leidvollen Trennung wegen,
 dass es mir verwehrt wird, mit dir zu verweilen.
 Du bist Herr über mein Herz,
 vernimm' die Bitte deines Dieners!
- IX Ich bitte dich auch in lieber Achtung,
 lass dich nur durch nichts beirren!
 Ich bitte dich nochmals, mein liebstes Herz,
 gehe nicht auf Verleumdungen ein.
- X Oh herzallerliebste Jungfrau,
 mögest du lange leben!
 Tue, was du angefangen hast,
 allzeit wohne dir wahre Liebe inne,
 5 beachte dabei auch meine Treue.
- XI Denn ich möchte dir
 treu sein wie mir selbst
 und mich so verhalten, liebe Herrin,

- als gingest du bei lebendigem Leibe tief in mein Herz ein.
5 Ich würde dafür meine Seele geben,
wenn ich es bewirken könnte.
- XII Ach, meine einzige Jungfrau,
es war eine glückliche Stunde,
in der ich dich kennen lernte
und mit dir oft Gespräche führte!
- XIII Denn deine Rede
ist mein Herzenstrost.
Immer wenn ich bei dir saß,
verflog alle meine Betrübnis.
- XIV Seit unserer Trennung
erlebe ich keine glückliche Stunde,
die mich trösten
und mein Herz besänftigen könnte,
- XV im Gegenteil: ich erfahre ständig genug Leid,
von dem mir Hörner wachsen könnten,
weil ich mit dir nicht sein
und in Freude verweilen kann.
- XVI Deshalb, Liebste, sei mir gegenüber nicht misstrauisch!
Möge dir ein langes Leben verliehen sein!
Erinnere dich an deinen treuen Diener
und sprich: „Liebster, klage nicht so viel!“
- XVII Damit will ich mich begnügen
und möchte dir in Treue zugetan sein.
Herr Gott, ewiger König, mach,
dass wir uns immer lieben.
- XVIII Gönn uns, dass wir auch nach unserem Tod
mit Dir verweilen können
in ewiger Freude.
Gott, bewahre uns vor allem Leid!
- XIX Gib mir eine gute Antwort,
erweise mir deine Gnade!

Ich bin dein getreuer Diener,
für alle Zeiten dir ergeben.

XX Sei dieses Schreiben derjenigen übergeben,
die Herr über mein Herz ist.
Gelangt es einer anderen in die Hände,
geschieht es ohne meinen Willen.

Ende des Briefes