

Stanovská, Sylvie

Altes in neuem Gewand – zwischen Traditionsverbundenheit und Experiment : zur altschechischen und deutschen Liebesdichtung des 14.-15. Jahrhunderts

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2010, vol. 15 [24], iss. 1-2, pp. [115]-147

ISBN 978-80-210-5304-5

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114740>

Access Date: 22. 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.

SYLVIE STANOVSKÁ

**ALTES IN NEUEM GEWAND – ZWISCHEN
TRADITIONSVERBUNDENHEIT UND EXPERIMENT.
ZUR ALTTSCHECHISCHEN UND DEUTSCHEN
LIEBESDICHTUNG DES 14. -15. JAHRHUNDERTS.**

Abstract:

In der vorliegenden Abhandlung wird zunächst von einigen summarisierenden Betrachtungen zum Charakter des deutschsprachigen Minnesangs, der nachfolgenden jüngeren deutschen Liebeslieddichtung und vergleichend zum Charakter der altschechischen Liedlyrik des 14. und des 15. Jahrhunderts ausgegangen. Der vergleichende Ansatz ermöglicht, das Augenmerk einerseits auf das „alte, klassische“ Minnemodell, andererseits auf das „neuartige“ Modell der Liebesauffassung innerhalb der weltlichen Liedlyrik jener Zeit zu richten. Das Ziel der Abhandlung ist es, anhand der Textbeispiele aus beiden Sprachräumen zu belegen, dass das „alte, klassische“ Minnemodell auch in der Spätzeit nicht „verkümmert“, sondern weiterlebt. Die Verfasserin des Artikels vermutet, dass dieses Minnemodell mit Hilfe von unterschiedlichen rhetorischen Mitteln „aktualisiert“ wird, um aussagekräftig zu bleiben. Diese Vermutung lässt sich besonders anschaulich aus der Tradition der altschechischen weltlichen Liedlyrik des 14. und des 15. Jahrhunderts belegen.

Mein Beitrag ist vergleichend angelegt: die altschechische Liebeslyrik soll vor der Folie des deutschen Minnesangs und der späteren deutschen Liebeslieddichtung anhand einiger repräsentativer Beispiele aus beiden Sprachbereichen charakterisiert werden. Dabei kann die weiter fortgeschrittene Erforschung der deutschen Tradition genutzt werden.

Die Überlieferung der altschechischen Liebeslyrik setzt erst um die Mitte des 14. Jh. ein. Die Entwicklung auf deutscher Seite in diesem späteren Zeitraum ist in einigen zusammenfassenden Untersuchungen charakterisiert, wobei das Nachleben der älteren, „klassischen“ Traditionen vorausgesetzt ist, das Augenmerk aber in erster Linie auf den charakteristischen Neuerungen liegt. Für Brunner eignet sich die grundlegende Perspektivenveränderung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Brunner 1978, S.125). Er arbeitet die Tendenzen der deutschen Liebeslieddichtung des Zeitraums an den Liedern des Mönchs

von Salzburg und den Liedern der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift heraus. Als Hauptcharakteristik des neuartigen Liebesliedes nennt er eine „neue Art von Liebe, die zum einen dem Mann die Dominanz gewährt, zum andern im Verhältnis der Partner untereinander weitgehend konfliktfrei ist. An die Stelle der internen tritt weitgehend die externe Problematik, ausgedrückt durch die räumliche Trennung und durch die „Klaffer“. Der Konzeptionswandel erzwingt auch beträchtliche Veränderungen in Stil und Darstellungsweise, er führt zu vorgeprägtem, weitgehend genormtem Schematismus in den außerliterarisch fingierten Situationen, damit verbunden in der Typisierung der Lieder und im Sprachstil.“¹ Einen weiteren Charakterzug, den Brunner erwähnt, stellt „eine Art von Personalisierung“ in vielen Liedern Hugos von Montfort dar (das lyrische Ich ist weniger als eine Rolle aufgefasst, als viel mehr auf die Person des Autors bezogen).² Wachinger (1999) sieht die Trennlinie zwischen der älteren und der jüngeren Dichtung in einem Paradigmenwechsel ähnlicher Art: Die Beziehung zwischen Mann und Frau ändert sich. Es nehmen Lieder zu, in denen der Partner oder die Partnerin bereits aus einer (glücklichen oder unglücklichen) Liebesbeziehung heraus sprechen. Meyer bringt diese Perspektivenänderung mit folgenden Worten auf den Punkt: „Es gibt im spätmittelalterlichen Lied nur noch zwei Arten von Beziehungen: die, die funktionieren, und die, die es gerade nicht tun, weil jemand Drittes es verhindert.“³ März verweist auf den Experimentierwillen sowie die hoch entwickelte Artistik und Symbolträchtigkeit anhand der weltlichen Dichtung des Mönchs von Salzburg. Der Poetik der Liederbuchlieder widmen sich Meyer und Kern, wobei sie besonders die Lieder mit Tier- und Falkensymbolik behandeln. Kern verweist weiter auf die Heterogenität der Überlieferungsträger,⁴ Synkretismus als Anreicherung traditioneller lyrischer Grundmuster um „Stimmen, die aus anderen lyrischen oder epischen Gattungen stammen“,⁵ die Mischung von Gattungs- und Diskurstypen.⁶ Andererseits wird von einer Kontinuität mit traditionellen Vorläufern nicht abgesehen. Mit Kern gesagt: „Kontinuität ist in Wortschatz, Sujets, Formen, Aufführungsmodi, Registern und Überlieferungstypen benennbar.“⁷

Die Gleichzeitigkeit älterer Traditionen und neuerer Ansätze in Inhalt und Darstellungsweise gilt auch für die alttschechische Liebeslyrik. Was die Beziehung der Liebenden anlangt, findet sich zum einen das Modell der „hohen Minne“, und zwar mit erstaunlich hohem Anteil: Ein Mann wirbt um eine höher

1 Brunner (1978), S. 136.

2 Ebenda, S. 134.

3 Meyer (2002), S. 428.

4 Kern (2002), S. 568.

5 Ebenda, S. 574.

6 Ebenda, S. 575.

7 Ebenda, S. 569.

gestellte Frau. Die Erhörung steht, vielleicht für immer, aus. In dieser Spannung sind Werte wie Treue und Beständigkeit gefordert. Preis und Klage sind die vorwiegenden Motive. – Daneben finden sich aber auch die neueren Arten der Paarbeziehung, in denen eine bereits bestehende beidseitige Liebe und gelegentlich sogar Erfüllung vorausgesetzt ist; Behinderung und Aufschub kommen von außen. Zum zentralen Thema werden je nach Stand der Dinge Liebesglück und Liebesleid. Die vielfältige Darstellungsweise reicht von allgemeiner Liebeslehre bis zur gezielten Schelte.

Von besonderem Interesse scheinen mir jedoch die nicht wenigen Lieder zu sein, und zwar in beiden Sprachbereichen, in denen sich Altes und Neues mischt und durchdringt, in denen traditionelle „hohe“ Paarbeziehungen in „moderner“ Darstellungsweise dargeboten werden. Wie geschieht das? Was wird dabei hervorgehoben und betont? Das lässt sich genauer nur am konkreten Fall, am einzelnen Lied behandeln. Eine übergeordnete Frage, die sich jedoch nur aus einer umfassenden literarischen, kulturellen und gesellschaftlichen Bestandsaufnahme beantworten ließe, könnte sein: Dient die neue Darbietung des alten Modells dazu, dieses als bewährtes und noch immer gültiges in der Gegenwart lebendig und wirksam zu halten? Oder dient das alte Modell nur als vertrauter Ausgangspunkt für neue darstellerische Experimente?

Im folgenden I. Teil wird ein Spektrum von Möglichkeiten, wie sich Altes und Neues durchdringen kann, anhand ausgewählter alttschechischer Texte vorgestellt. Im II. Teil werden diesen Beispiele aus dem deutschen Sprachraum zur Seite gestellt, teils aus dem Oeuvre einzelner Autoren, teils aus Liederbüchern.

I. TEIL: TSCHECHISCHE LIEBESLIEDDICHTUNG

1.1 Das traditionelle Liedmodell, mit Hilfe von Gleichnissen konturiert. „Cancio Zawissonis de amore mundali“

Dem einzigen böhmischen Minneleich des Závíš (Mitte des 14. Jh.) liegt ein traditionelles Liedmodell zugrunde: Ein Liebender klagt über seine Liebe, die unerfüllt bleibt. Das Liebeskonzept ist das der hohen Minne: Die Ungunst der Dame bedroht sogar das Leben des Liebenden.

In der Anfangsperikope betont der Autor den „alten“ Widerspruch zwischen der Liebesbetroffenheit des Mannes und der Unmöglichkeit, die Dame zu einer Geste der Gunst zu bewegen, zwischen Entzückung vor Liebe und Liebesleid. Dies wird in zweierlei Weise verbildlicht: erstens mit Hilfe der traditionellen Metapher, wie die Dame durch die Augen des Liebenden in sein Innerstes eindringt, zweitens mit Hilfe des ersten Anklangs einer Todesbedrohung des Liebenden (Er schwebt in einem ohnmachtähnlichen Zustand; obwohl jung, ist er

vor Leid dem Tod nahe). Der rhetorische Aufwand, der hier Neues verkörpert, führt, im Dienste der Traditionalität stehend, den Zwiespalt des Liebenden anschaulich vor Augen: *Svýma zraky skrzě očko / silnět' stříel v mé srděčko, / bydlím' u plamenné túze.* (Mit ihren Blicken dringt sie durch mein Auge / sticht mich stark in mein Herz, ich lebe stets in brennender Sehnsucht.) (I, 5–7) [...] *Ját' nikoli / živ nebudu na dlůžě / v té túžě, / když' sě zmlitká neráčí smilovati. / Túhat' mě po nie, když' na ni zpomenu, / div, žeť kdy nesplanu, / omdleje v túhách stanu: / já pro ni v mé mladosti žalostivé zahynu.* (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, / es wundert mich, dass ich nicht verbrenne, / ohnmächtig vergehe ich vor Sehnsucht: / Mitten in meiner elenden Jugend sterbe ich für sie. (I, 15–22) Der Liebende spricht von einer Liebe, die ihm wohl zuerst Hoffnung gab, welche sich aber als unbegründet erwies, als von einer *untreuen Liebe*, einer, von der ihm Zerstörung droht: *Toť mé nešťěstie, že byvše v radosti / i mám smutka dosti / od nevěrné milosti.* (Es ist mein Unheil, dass ich – einst in Freude lebend – / genug Leid erfahre, / das von einer untreuen Liebe kommt. (I, 23–25).⁸

Auch weiterhin dient die rhetorische Verdeutlichung der Hervorhebung des Motivs „Tod vor Liebe“. Wie geht der Autor vor? Er zeigt Vorliebe für sich rasch ablösende Bilder, die den Zustand des Leidenden ausmalen. Die Anhäufung der Bilder bedeutet einen neuen Zugang zur „alten“ Perspektive: Der Mann ruft in einer klagenden Geste alle Frauen an, damit sie um ihn trauern. Zugleich weist er in einem Satz auf den Sonnenglanz und auf die Dame hin, die sein Innerstes beherrscht: In traditioneller Bildlichkeit ist die Dame die Sonne und regiert zugleich sein Herz. Wird ihm keine Gnade zuteil, wird ihn dies töten: *pyčeť mne, panny i vy, šlechtné panie, / žeť mi jest zahynůti pro milování. / Sluněčko vzhodí, / zářě vychodí, / má zmlitká v mém srděčku vévodí, / silněť mi na mé mysli uškodí, / ač sě, žádná, nesmiluje.* (fühlt Reue um mich, Jungfrauen, auch ihr edle Frauen, / 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, / wenn sie, die Begehrenswerte, sich (meiner) nicht erbarmt.) (I, 29–35). Tradition und Neuartigkeit der spätzeitlichen Rhetorik durchdringen sich in allen diesen Passagen.

Auch in der II. und der III. Perikope wird am „alten“ Liedmodell weiter gearbeitet. Wie? Es werden Gleichnisse aus dem Umfeld des „Physiologus“, ausgeführte Tierbilder, herangezogen, die dazu dienen, die Lage des Liebenden wie auch das „Wahrnehmungsbild“ seiner Liebsten wirkungsvoll darzustellen.

Dem Liebenden geht es wie dem Phönix, der in Flammen (der Liebe) brennt und sich in diesen verjüngen möchte. Statt dessen verbrennt er vor unerwiderter

⁸ Alle hier verwendeten altschechischen Liedbeispiele sind der sich gerade im Druck befindlichen kommentierten Edition der altschechischen Liebeslyrik „Altschechische Liebeslieder des 14. und des 15. Jahrhunderts“ von Sylvie Stanovská / Manfred Kern entnommen.

Liebesglut: Jakožto fénix oheň nietí, / tu kdež chce svú mladost vzieti, / v ohniť vzhôí v silné moci: / takéž muoj kvietek žádúci / túžebný plamen horúci / v srdci nietí ve dne v noci. (Wie der Phönix das Feuer entfacht, / dort, wo er sich verjüngen will, / verbrennt er in seiner starken Macht im Feuer: / So entzündet auch meine begehrens-werte Blüte / eine sehnsuchtsvolle, brennende Flamme / in meinem Herzen, Tag und Nacht.) (II, 5–10). Wie sehr der Mann unter der Ungunst seiner Dame leidet, wird zum Schluss der II. Perikope anhand der Motive aus dem Gebiet der Natur, vor allem der Blumen und der Edelsteine betont. Mit Hilfe von diesen reichen Details (sind sie als Attribute der Liebe aufzufassen?) soll seine Klage intensiviert werden. Der Aspekt des Mitleids mit dem Liebenden steht im Vordergrund. Alle Welt soll an seinem Leid, dem Leid des Nichterhörten, Anteil nehmen: Pyč mne pověťrie, pyč mne všeco stvořenie, / karbunkulus, zafier i vše drahé kamenie, / slunečné věci / i vše na světě, / pyč mne lilium, pyč ruožě i kvietie, / chceť mi má zmlitká mój živótek odjěti, / ač se neráči smilovati. (Es erbarme sich meiner, Luft, es erbarme sich meiner alle Schöpfung, / Karfunkelstein, Saphir und alle Edelsteine, / Dinge der Sonne, und alles in der Welt, / es erbarme sich meiner, Lilie, es erbarme sich meiner, Rose und Blumen, / meine Liebste will mir mein teures Leben nehmen, / wenn sie sich (meiner) nicht erbarmt. (II, 29–35).

Die neue, geräumige Struktur des Leichs ist für diesen rhetorischen Aufwand wie geschaffen. Ähnlich aufwendig wird auch in der III. Perikope mit Hilfe weiterer Motive aus dem „Physiologus“ die absolute und dabei zerstörerische Macht der Dame über den Liebenden zum Ausdruck gebracht. Der Erläuterung im „Physiologus“ nach beobachtet der Adler seine Jungen, die zur Sonne hinaufschauen. Welches Junge nicht imstande sei, direkt in die Sonne zu blicken, werde vom Adler aus dem Nest geworfen. Dieses Bild führt der Autor als Gleichnis aus, mit dessen Hilfe er die Gefahr benennt, die dem Liebenden beim Anblicken der Dame droht: Ihm wird, wie dem Adlerjungen, angst und bange, weil er nicht fähig ist, die strahlende Erscheinung der Dame anzuschauen. Sie sei also ein solcher Adler, der seine ganze Existenz bedroht: er fürchtet die Ablehnung seiner Werbung, was er metaphorisch als „Sturz (vom Nest)“ umschreibt. Hier sehen wir zugleich eine Kontamination der Bilder: die Dame erscheint gleichzeitig als seine Sonne (was als eine Verbindung zur I. Perikope aufzufassen ist). Diese „doppelte“ Metapher verdeutlicht die hohe Stellung der Dame (Adler – königliches Bild, Sonne – höchste Position), der zugleich eine Bedrohung inne wohnt:

- III Orel divnú vášni *mievá*:
 své děti v slunci ohřívá,
 tuť je v té horkosti *mievá*,
 davť jim v slunce hleděti.
- 5 Kterěž jasně <v> zřieti <ne> muož
 v slunce, toť sobě nespomuož,
 ihned je z hniezda vyvrátí.

- Takým orlem nazývám ji,
 pro niž' srdcem v túhách lkaji,
 10 strach mne, žež' mi život ztratí.
 Ach, mé očko,
 má útěcho, má radost,
 pro světlost,
 † žádná, svietič jasněť vzezřítí.†
- 15 Mé srdéčko
 se leká bez přestánie
 spadenie,
 jakožto orlíček spadna, tuť mu jest strach mieti.
 (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.)

Ähnlich geht der Autor weiter vor. Er baut „alte“ Motive rhetorisch verdeutlichend aus: Bei der Hervorhebung dessen, dass den Liebenden nur ein Gespräch mit der Dame „retten“ und „erlösen“ kann, greift er auf den Vergleich der Dame mit dem Löwen zurück, so wie sein Verhalten im „Physiologus“ beschrieben wird. Der Löwe (wiederum ein königliches Bild) erweckt danach seine Jungen, die sonst tot geboren werden, erst durch sein Brüllen zum Leben. So würde er durch die Gewährung eines Gesprächs mit der Dame zum Leben erweckt: Jakožto lev, když koli svým hlasem zúpie, / své dietky vykúpie, / ihnedť jich smrt odstúpie, / já také boje se smrti žádám promluvenie. (Wie der Löwe, indem er aufbrüllt, / seine Kinder erlöst, / sodass sich der Tod von ihnen gleich abwendet – / so fürchte auch ich mich vor dem Tod, und möchte, dass sie mit mir redet) (III, 19–22).

Da die Liebste darauf aber nicht hört, verbildlicht der Autor den Liebenden zum vierten Mal mit Hilfe eines Tiervergleichs aus dem „Physiologus“ als einen „Schwan, der erst im Sterben singt“. Obwohl dieses Bild bereits z. B. bei Morungen und Frauenlob erscheint, handelt es sich um ein wichtiges Bild,

das hier den Vorgang des Singens aus Liebe, des Minnesangs, benennt, und gleichzeitig mit einem weiteren Bild kombiniert wird, das die Gelehrsamkeit des Liebenden als ein neues Element zur Schau stellt: Er benennt sich „trauriger Scholar“. Diese Häufung an „Details“ bedeutet gegenüber Morungen und Frauenlob Neues in der Darstellung des Liebesleids, die einen eigenständigen rhetorischen Zugang zum traditionellen Liebesmodell schafft:

Labut, divný pták, zpievá umieraje:
 také já, smutný žák,
 umruť v túhách zpievaje
 pro mú milú žádnú, když se neráčí smilovati nade mnú.
 (Der seltsame Vogel Schwan singt im Sterben:
 auch ich, trauriger Scholar,
 sterbe vor Sehnsucht singend
 wegen meiner schönen Lieben, wenn sie mir kein Erbarmen gönnt.) (III, 23–26)

Zum Schluss der III. Perikope befiehlt der sterbende Mann seinen Geist Gott, sein Herz und seinen Körper der Dame. Auch diese Geste, kühn und gewagt, betont sein dringendes Bedürfnis nach dem Liebeslohn: als eine rhetorisch gekonnte, verdeutlichende letzte Aufforderung an die Dame, den Tod vom Liebenden doch zu wenden, oder als ein Ausdruck der absoluten Unterordnung des vor Liebe Sterbenden?: srdce i tělo dávaji v tvoje ruce, / duši mú porúčěji Bohu milému, / ač mne neráčíš žíviti (Herz und Leib gebe ich in deine Hände, / die Seele befehle ich dem lieben Gott, / wenn du mich nicht am Leben erhältst.) (III, 33–35). Bis zu der letzten Zeile wird an dem traditionellen Modell der hohen Minne, das hier in erstaunlicher Klarheit hervortritt, rhetorisch gearbeitet, die traditionellen Ideen werden durch die Naturgleichnisse und die „neuartigen Details“ vertieft und „modern“ erhalten.

1.2 Liebesklage, die zugleich eine Altersklage ist oder umgekehrt? Durchdringung von zwei Gattungen als eine Möglichkeit zur „neuen“ Darstellung von gescheiterter Liebeshoffnung

Die folgende Klage beschreibt in ihrer Anfangsstrophe einen hoffnungslosen Zustand des Ichs, das Leid empfindet und sich in der Finsternis sieht. Sein Dasein schiene ihm aussichtslos zu sein, wenn er nicht „auf Erbarmen“ warten würde. Diese traditionellen Motive könnten auf eine Liebesklage hinweisen, zumal der Mann hofft, aus dieser Lebenssituation mit Hilfe Gottes, um die er bittet, herausgeführt werden zu können.

I
 Tvorče milý, v tu naději
 chcít já rád sobě odušiti.

- V.* Vezma tvú milost na pomoc
 chcít tu žalost zrušiti,
 5 *Ro.* v nížt' přebývám ve dne i v noci,
 ažt' mi život žádný nenie.
Ro. Znáám to, ež sem byl v temnosti
 a čekajě smilování.
 (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.)

Dass der Mann noch auf eine Wendung seines Lebens hofft, bezeugt der Anfang der II. Strophe: Er möchte nicht mehr „in Sehnsucht sterben“. Sein Wunsch nach Gesundheit und Glück, um die er Gott anfleht, sind wohl als ein Ausdruck der Hoffnung auf irdisches Glück aufzufassen. *V.* Tvorče milý, rač spomoci, /bych neumieral v této túze. / *V.* V dluhém zdraví, dobrém sčestí / daj mi milost, svému sluze. (*V.* Lieber Schöpfer, mögest du mir dazu verhelfen, / dass ich in dieser Seelennot – einem Sterben – nicht ausharren muss. / *V.* Zu dauerhafter Gesundheit und Glück / verhilf mir, deinem Diener, gnädig. (II,1–4). Bis zu dieser Textstelle wirkt der Text merkwürdig offen: worin besteht das irdische Glück, was bezweckt das Ich? Diese „Offenheit, Mehrdeutigkeit“ der Aussage ist neu.

Erst in der zweiten Hälfte der II. Strophe erweist sich die Situation des Ichs als eine Situation der Hoffnung auf weltliche Liebe. Ein Schimmer der Hoffnung, Liebe zu erlangen, leuchtet ihm auf. Dies wird mit Hilfe von traditionellen Motiven verbildlicht, die punktuell (Trost und Freude, grüner Kranz als Symbol des Liebesanfangs, Überlegenheit in Anbetracht der Liebeskonkurrenten) verdeutlicht werden: *Ro.* Jižt' bych odušil srděčku, / v radosti přebývaje, / *Ro.* chodě v zeleném věnečku, / na zlé soky nic nedbajě. (*Ro.* Dann könnte mein Herz Trost empfangen, / und in Freude verweilen, / *Ro.* mit einem grünen Kranz (auf dem Haupt) könnte ich einhergehen, / alle bösen Feinde nicht beachten.) (II, 5–8).

Den inhaltlichen Gipfel und auch die Pointe bildet die III. Strophe, die sich in zwei Hälften einteilen lässt. Wie ist hier die Aussicht auf Liebe verbildlicht? In neuer Darstellung: Der Mann begegnet einer Dame, deren hohe Position, Überlegenheit und Geste der Gnade ihm gegenüber in Bildern zur Sprache kommt: Sie spricht ihn „vom Himmel“ an und befiehlt, er solle „aus der Wolke herauskommen und in helles Licht treten“. Das Moment der Gnade der Dame ist hier mit Hilfe von den aus der Tradition bekannten, anspruchsvollen gegensätzlichen Begriffen „Wolke“ (Ungnade, Konkurrenz?) und Licht (Gewogenheit?) verdeutlicht (wie z. B. schon bei Morungen, MF 133,37, Lied XIII, Str.

IV, 6 in der Edition Tervoorens). Die Darstellung der Begegnung mit der Dame gleicht fast einer Vision.

Überraschend und eigenständig ist die Reaktion des Mannes gestaltet, für welche die Gattung „Altersklage“ gewählt ist. Wie kann er, nachdem er auf Erden bereits „lange gekämpft hat“, alt, grau und geschwächt, auf eine solche Liebe eingehen? Wie kann er ihr standhalten? Die Klage vom Anfang des Liedes erweist sich also als eine Liebesklage, die nun vor der Folie einer Altersklage ein endgültiges, hoffnungsloses „Aus“ ausdrückt: bis hin zum Topos der Verfluchung der eigenen Geburt und des eigenen Alters.

III

V. Z nebes mi jest odušila
panna v anjelské tváři
V. a řkúc: „Netuž, pod' ven z mračna,
vystup na jasnú zář.“

5 *Ro.* Již sem byl tam, zde i onde,
i v rozličném boji.

Ro. V nešťastný se den narodil,
ty šedivý, starý mužiku!
(*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!)

Aus der Durchdringung zweier Gattungen: der Liebesklage (die für das Leid des Mannes in der Anfangstrophe und seine Hoffnung in der mittleren Strophe verwendet wurde) und der Altersklage (zweite Hälfte der Schlusstrophe) ergibt sich eine neue Möglichkeit, eine Liebe zu beschreiben, die deshalb unerreichbar ist, weil deren Nichterfüllung nicht mehr in der Unerreichbarkeit der Dame, sondern in der Erstarrung des Mannes in Leid begründet ist. Diese „Erstarrung, lange vergebliche Bemühung um Liebe“ wird im Bild des alten Mannes und in der Form einer Altersklage formuliert.

1.3 Das traditionelle Minnemodell, durch Farbensymbolik und gedankliche Raffinessen „modernisiert“.

Die Handlung des folgenden Liedes ist vor der Folie eines Fernliedes beschrieben. Es werden allerdings die besonderen Umstände des Fern-Seins des Mannes näher erläutert: Er trauert, weil ihn seine Dame fortgeschickt hat. Im

Einklang mit dem „alten“ Liedmodell werden wichtige Begriffe verwendet: Die Dame wird hier mit dem alten Titel „mein lieber Herr“ umschrieben, der Dienst des Mannes steigert sich bis zur absoluten Ergebenheit : Jižť veselé vzdávám, smutek já přijímám, / nebť mi jest rozkázal muoj milostivý pán, / jehož chci poslúchati, rád jejie milosti, / na tom světě živ býti vždy k jejie libosti. (Schon scheide ich von aller Freude und lasse die Trauer zu mir kommen, / weil es mir mein lieber Herr gebot – / ihm bin ich ergeben, froh bin ich über ihre Liebe: / Auf der Welt will ich stets für ihr Wohlbefinden leben.) (I, 1–4)

Die Motive des Ferneliedes werden bis in die kleinsten Details ausformuliert: Der Liebende bittet Gott, der Dame nahe zu sein, mit ihr sprechen und ihr, der besten von allen, dienen zu dürfen.

III.

Byť mi to Buoh sčestie dal, bych ji mohl vídati,
o své tajné věci rád s ní rozmlúvati,
vuoli srdce svého jí pověděti!
Chcítť jejie milosti nad jiné slúžiti.
(Gäbe mir Gott das Glück, dass ich sie zu sehen bekäme,
spräche ich sehr gerne mit ihr über meine geheimen Dinge
und täte ihr den Willen meines Herzens kund!
Vor allen anderen Frauen will ich ihrer Liebe dienen).

Die Liebe ist noch nicht erfüllt. Es besteht aber bereits zwischen dem Ich und der Dame eine Art Beziehung, auf die sich der hoffende Dienst des Mannes gründet. In der Situation der Ferne besteht alle seine Hoffnung darin, dass er annehmen möchte, dass die Dame sein Fernsein betrauert, denn dann ist er ihr nicht gleichgültig. Um diesen für ihn entscheidenden Gedanken entsprechend zu verdeutlichen, verwendet er ein „modisches“ Mittel, die Farbenallegorie. Er teilt dem Publikum mit, seine Dame erscheine in schwarzer Kleidung. Er hofft, sie sei nicht froh, denn dies würde ihn schwer treffen. Er möchte lieber „mit ihr in Trauer verbunden sein, jedes Frohsinns beraubt, als mit einer anderen in Freude verweilen.“ Die raffinierte Idee der Gemeinsamkeit in Trauer, die die Liebe des Ichs demonstriert und auf die Verbundenheit des Paares hindeuten würde, erweist sich als die größte Neuerung des Liedes.

- IV Ta, jenž v černém chodí, jest má milá paní,
onat' svým veselím mé srdéčko raní.
S níť chci v smutku býti, opustě veselé,
s níť chci v tom trvati do vuole té panie.
(Die in Schwarz gekleidet geht, ist meine liebe Herrin.
Ist sie fröhlich, wird es mein Herz verletzen.
Ich möchte mit ihr in Trauer leben, aller Freuden ledig,
so möchte ich mit ihr nach ihrem Willen geduldig verbunden sein.)

V Neb milejší mi s ní smutek, než s jinú veselé,
 kterýž jest odjal radost od té krásné panie.
 S ní chci v tom trvati rád z její milosti,
 jejie tovariš býti věrný bez proměny.
 (Lieber lebe ich mit ihr in Trauer als mit einer anderen in Freude,
 in Trauer, die von der schönen Herrin allen Frohsinn fortjagte.
 Ich möchte gerne in ihrer Gnade ihre Trauer mit ihr ständig teilen,
 ihr getreuer Vertrauter ohne jeden Wandel bleiben.)

Die Raffinessen des Autors erschöpfen sich darin nicht. Der Mann wünscht sich, dass die Dame nicht mehr trauert. Wenn sie einmal, wie gewünscht, nicht mehr trauern sollte, dann aber „nur durch seinen Trost“. Dieses Motiv ist alt: Der Liebende möchte in Anbetracht der möglichen Liebeskonkurrenten der beste sein. Er muss – im Einklang mit dem „alten“ Liedmodell – auf ein Zeichen der Dame warten, um zu ihr zurückkommen zu dürfen.

VI
 Až ta krásná paní příme utěšenie,
 žalostnému smutku dá odpuštění,
 takéť mi to zeví smutnému k žalosti;
 pro ni vždycky trpím smutek bez radosti.
 (Wenn die schöne Herrin (meinen) Trost entgegennimmt,
 verlässt sie die leidvolle Trauer,
 sie tut es auch mir – dem leiderfüllten Traurigen – kund;
 sie, für die ich die freudlose Trauer stets erdulde.)

In der VII. Strophe bittet der Liebende nochmals Gott, die Trauer der Dame unter dieser Bedingung (nur er möchte ihr „Tröster“ sein) endlich zu wenden.

In der letzten, VIII. Strophe, sehen wir den Liebenden ungeduldig auf das Zeichen der Dame warten, um zu ihr zurückzukommen. Der Ausgang des Liedes ist offen belassen. Im letzten Satz wird der Grund aufgegriffen, warum der Mann fortgeschickt wurde: die Neider.

Hned bych s dobrou myslí jel k té krásné paní, / neboť sem v dávnosti v jejíem rozkázání. / Nemohloť mi lépe býti, než když sem byl při ní, / anoť mi závidie slůžiti té krásné paní. (Gleich würde ich sodann frohen Mutes zu der schönen Herrin reiten, / weil ich von je her in ihren Diensten stehe. / Nichts Besseres konnte mir geschehen, als dass ich bei ihr war, / doch beneidet man mich um den Dienst an der schönen Herrin.) (VIII, 1.4)

Das Lied ist als ein Ganzes vor der Folie des „Ferneliedes“ gestaltet. Dieses ist durch raffinierte Gedankenführung (gemeinsame Trauer als gegenseitige Liebes- und Treuebekundung), die zugleich durch moderne Farbensymbolik verdeutlicht wird, aktualisiert.

1.4 Ein „altes“ Liedmodell mit Hilfe von „modernen“ Sprachformeln verdeutlicht und zugleich aktualisiert, strukturelle Vereinfachung.

Das folgende kurze Lied zeugt sehr gut von dem „Mischcharakter“ der altschechischen Liebeslieddichtung: Ein Liebender, dessen Werbung traditionell dargestellt wird (er erwählt sich seine Dame aufgrund ihrer Tugend, er möchte ihr als beständiger Diener untergeben sein), spricht zu seiner Erwählten. Traditionell ist auch der Zeitpunkt der Handlung: Die Minne ist noch nicht erfüllt. Was sich als neu erweist, ist die Art, auf welche der Liebende seine Erwählte anspricht (*wunderschönes Engelein*). Diese Wortformel klingt bereits anders als im hohen Minnelied: Die Metapher „Engel“ ruft außerirdische Schönheit auf. In diminutiver Form ausgedrückt, benennt sie zugleich die Zärtlichkeit der Zuwendung (V.1). Auf diese Anrede folgt ein Frauenpreis, der wiederum völlig im Einklang mit der Tradition gestaltet wird (*alle überragend*) (V.2). Bereits anhand dieser zwei Formulierungen, die unmittelbar nacheinander folgen, steht die Art der Durchdringung des „Neuen“ und des „Alten“ im Lied gut vor Augen. Um zu verdeutlichen, wie sehr es dem Liebenden um die Gnade seiner Liebsten geht, wird wiederum eine Darstellungsart verwendet, die mit überirdischen Vorstellungen arbeitet: Mit Hilfe von Anspielungen an das marianische Grundgebet *voll der Gnade bist du*, (V.3) *vollkommene liebe Blume* (V.5) wird die Bitte des Liebenden verdeutlicht, dass die anmutige, vortreffliche Frau ihm gegenüber ihre Gewogenheit äußern sollte. Den „Anspruch“ auf „Lohn“ begründet er zum Schluss des Liedes mit seiner exklusiven Dienstbereitschaft (*<du bist> meinem Herzen erwählt* /V.4/, *dir diene ich ohne jeden Wandel* /V.6/, *ich, dein einziger Diener!* /V.7/). Neben den „traditionellen“ Motiven treffen wir auf neue, die das „alte“ Schema an den wichtigsten Stellen betonen und dabei das Lied neu, ungewöhnlich und „modern“ machen.

Auch strukturell bietet das Lied „Neues“: einen sehr einfachen Bau.

Text des Liedes:

- Andělíku rozkochaný,
nade všechny převýborný,
všie milosti plný,
mému srdci zvolený!
- 5 Ty si kvietek ovšem převýborný,
toběť slůžím beze všie proměny,
já, tvůj sluha jediný!
(Wunderschönes Engelein,
alle überragend,
voll der Gnade bist du,
von meinem Herzen erwählt!
- 5 Du bist eine vollkommene liebe Blume,

dir diene ich ohne jeden Wandel,
ich, dein einziger Diener!

1.5 Neue Aspekte im Rahmen des traditionellen Liedmodells: Lehrhaftigkeit, Wunsch des Mannes nach einem gemeinsamen Leben mit der Partnerin.

Unser letztes Lied erweist sich in mehrerer Hinsicht als bemerkenswert. Es ist umfangreich (über 20 Strophen), bildet eine Struktur, die offen für Zusatzstrophen ist (was die Randstrophen bezeugen, die an mehrerer Stellen im Text eingesetzt werden können) und dabei ist seine metrische Struktur möglichst einfach (kreuzgereimte Vierzeiler).

Das Exposé nennt das Thema „Liebe“; der Liebende erklärt, ein Lied für seine Herrin komponieren zu wollen. Der Einstieg in dieses Thema ist jedoch neu und der Spruchdichtung ähnlich. Es wird von lehrhaften Ausführungen über die Macht der Liebe ausgegangen, die für die Betroffenen nicht selten schädliche Folgen hat: Mámť já jednu pani, / tét' s věrú slůžím, / pro niť v tůhách vadnu, / své srdce mučím. (Ich kenne eine Herrin, / der diene ich in Treue, / ihretwegen gehe ich vor Sehnsucht zugrunde, / und martere mein Herz.) (II) Jít' k libosti skládám / toto spievanie, / svým srdcem nevládnú / pro milovanie. (Ihr zuliebe setze ich / dieses Lied zusammen, / beherrsche mein Herz nicht mehr / der Liebe wegen.) (III) Radím to každému / se vši pilností: / Kto chce zdraví svému, / varuj sě milosti! (Ich rate es jedem/mit Nachdruck: / Wer gesund bleiben will, / meide die Liebe!) (IV) Milost jiné nenie / nežli smrt druhá, / krátké utěšenie / a věčná túha. (Die Liebe ist nichts anderes / als ein zweiter Tod, / kurze Freude / und ewige Sehnsucht.) (V) Ktož milosti nezná, / zdát' se jemu klam. / Kohož Buoh nesprostí, / skusíť toho sám. (Wer die Liebe nicht kennt, / hält sie für eine Erfindung. / Wen Gott von ihr nicht befreit, / der bekommt sie am eigenen Leib zu spüren.) (VI) (usw.).

Die leidvolle Situation, die allgemein behandelt wird, bestätigt sich im Ich des Liedes. Von dieser Stelle an wird das traditionelle Modell der Liebesklage verwendet: Jakož mi sě stalo, / má milá, pro tě. / Bývám vesel málo, / jsa v mnohé psotě. (So ist es mir ergangen, / deinetwegen, meine Liebste. / Ich bin selten froh, / weil ich viel Unglück erfahre.) (XIV). Das „alte“ Modell wird befolgt einschließlich der Bitte um Gunst, der Liebende ängstigt sich zugleich vor Misserfolg in seiner Werbung: Jáť radostně čekám / tvého smilovanie, / ale sě hrozně lekám / tvého pozůfanie. (Ich erwarte mit Freude / dein Erbarmen, / gleichzeitig aber erschrecke ich, / weil du mir gegenüber gleichgültig bleibst.) (XV). Das Szenario des „alten“ Minneliedes, das der Frau die Entscheidung über ihre Gunst vorsieht, wird mit Genauigkeit genutzt: Der Frau wird das Moment, in dem sie dem Liebenden ihre Gnade erweisen will, vollkommen überlassen: Když ty koli ráčíš, / ty mě utěšíš; / když mi svú přiezeň zračíš, / mě smutku zbavíš. (Wann immer du willst, / tröstest du mich; / erweist du mir deine Gunst, / befreist du mich von der Trauer.) (XVI).

An der inhaltlich bedeutendsten Stelle, im Moment, in dem sich der Mann eine „Geste“ der Frau wünscht, findet man jedoch eine neue Begrifflichkeit: Er möchte sich von ihr eine „Antwort“ erbitten, welche ihre endgültige Entscheidung, ihre Einwilligung bedeuten würde, dass er nicht nur ihr Diener, sondern auch ihr Partner sein darf. Zugleich wird die Frau mit dem altertümlichen Begriff „mein lieber Herr“ titulierte⁹. Alte (Frau als „Herr“, Dienst an der Frau) und neue Begriffe (Antwort als verbindliche Bestätigung der Beziehung) mischen sich vor der Folie des „traditionellen“ Liebesliedes: *Odušiz mi pravě, / milý pane mój, / vše tesknosti zbav mě, / srdce mé ukoj!* (Gib mir die richtige Antwort, / mein lieber Herr, / erlöse mich von allem Leiden, / sättige mein Herz!) (XVII) Neu und nicht nach der Art der hohen Minne ist der Wunsch des Mannes nach Erfüllung, der sehr erotisch direkt formuliert wird: (Randstrophen) *RV Nedaj zahynúti / v těžkéj tesknosti! / Rač mě přivínúti, / milá, k svej milosti.* (Lass mich nicht vergehen / in schwerem Leid! / Liebste, drück mich, / an deinen lieben Leib.)

Gleich danach bedient sich der Autor wiederum der Vorstellung einer Beziehung im Sinne des „alten“ Liedmodells: *R VI Oduš mně, věrnému / služebníkoví, / oduš mně, smutnému / milovníkoví.* (Tröste mich, den treuen / Diener, / tröste mich, den traurigen / Liebenden.). Diese enge Durchdringung von alten und neuen Sprachformeln, der alten und neuen Begrifflichkeit und den alten und neuen Motiven zeugt vom Experimentierwillen des Verfassers.

Die Verknüpfung von lehrhaften Passagen, die die Liebessituation des Ichs verdeutlichen, mit zum Teil „alten“ und zum Teil „neuen“ Vorstellungen des Ichs, deuten auf einen „Keim des Neuen“ innerhalb des traditionellen Liedmodells, das doch bis zum Ende des Liedes nicht aufgegeben wird. Die letzte Randstrophe wird im traditionellen Sinne komponiert: *R X Učiniž, zmilitká, / srdci polehčeni! / Rač mi polehčiti / skrze odušenje.* (Tröste mir, Liebste, / mein Herz! / Gewähre mir Trost / durch ein erfreuliches Zeichen.)

Insgesamt durchbricht der Verfasser nicht die Grenzen des „alten“ Liedmodells, was auch die Bittstrophen an die Frau, deren Gunst er gewinnen möchte, gut illustrieren. Welchen Eindruck macht das Lied? Zunächst über die Schädlichkeit der Liebe belehrt, stilisiert sich das Ich in die Position des Liebenden, der seiner Liebe trotz aller Warnungen verfallen ist. Er bittet schließlich mit Hilfe von alten und neuartigen Elementen um eine **neue** Art von Liebe. Seine Werbung erfolgt jedoch zum Zeitpunkt der Anbahnung einer Liebesbeziehung, deshalb wird auf das „alte“ Modell zurückgegriffen, das nochmals genutzt wird, um es an bedeutungsstrategischen Stellen mit neuen Elementen zu durchweben. Das Modell ist somit ein Ausgangspunkt für neue Tendenzen, die es als solches keineswegs abschaffen.

⁹ Diesen „männlichen“ Titel trägt die Dame in verhältnismäßig vielen altschleischen Liebesliedern.

II. TEIL: DEUTSCHE LIEBESDICHTUNG

II.1 Verdeutlichende Tiervergleiche und der „geblünte Stil“ innerhalb des „alten“ Liedmodells

Das Lied Nr.4 Heinrichs von Meißen – Frauenlobs¹⁰ ist älter als der alttschechische Leich des Závíš. Frauenlob, Vertreter des „geblünten Stils“, zeigt Vorliebe für reiche, sich anhäufende Bilder, die als neues Element die Hauptgedanken unterstreichen. In der Anfangsstrophe dringt die Liebe durch die Augen des Mannes in sein Innerstes ein, wobei für sein Liebesentflammen das Bild des Feuers genutzt wird (ähnlich geht auch der Autor des alttschechischen Leichs vor). Die Schönheit der Dame wird mit Hilfe von Naturbildern ausgemalt, die aus dem geistlichen Gebiet stammen (die Dame sei der „blühende Anger, den der Liebende betrachtet“, ihre Wangen gleichen den Rosen, von denen ein Lilienglanz ausstrahlt). Der Liebende beschreibt in einer suggestiven Art, wie ihn diese Eindrücke bewegen, ihn freuen, ansprechen und den „Einlass“ in sein Herz einfordern: 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 für allen zorn. / Ja muz ich sunder riuwe sin, / swenne ich an sihe die rosen und der lilien schin, der ab ir liechten wangen durch die ougen min / gewaltiglichen brehet / unde drehet / zu dem herzen: „la mich in!“ (A, 3–10)

Als Hauptthema wird das „alte“ Verhältnis zwischen dem ergebenen Liebenden und der hochgestellten Dame gewählt: Frauenlob betont die Liebesergriffenheit des Ichs, das völlig der Gewalt der Dame ausgeliefert ist: min sterben, min genesen treit die gute / so kan sie beide liebe und leide mir ouch geben. (B,3) Weitere traditionelle Bilder häufen sich an, welche die Bedeutung der Dame und ihre Anmut verdeutlichen: <sie ist> min freude, min trost und miner sorgen leidvertrip, / min lust, min meien ouwe, / herzen frouwe...(B,7–9) Ohne ihre Zuwendung wird der Liebende ins Verderben gestürzt, dessen Folge ein Liebestod sein kann. Diese Linie, die immer mehr zur Hauptlinie des Liedes wird, befolgt sehr genau auch Závíš. Ab der dritten Strophe schildert Frauenlob die zerstörerische Gewalt der Dame, die sie auf den Liebenden ausübt. Von dieser Stelle an betont er diesen Sachverhalt mit Hilfe von Tiervergleichen, wohl aus dem „Physiologus“, welche fast zur Gänze (ohne den ersten Vergleich) auch im alttschechischen Leich zu finden sind. Die Dame betört den Liebenden in der Art des Panthers, dem, wie in „Physiologus“ erläutert wird, die Tiere wegen seines anmutigen Duftes ins Verderben folgen. Er lockt sie mit seinem süßen

¹⁰ Der Text des Liedes entstammt der Edition der Leichs, Sangsprüche und Lieder Frauenlobs von Stackmann / Bertau (1981), I. Teil – Einleitungen, Texte, S. 566f.

wohlschmeckenden Geruch, um sie fressen zu können: Sie tut mir als daz pantel bi den tieren: / dem volgens durch süzen smac in bitterliche not (C,1.2). Frauenlob verdeutlicht den Widerspruch zwischen der Freude, welche das Ansehen der Dame bringt, und dem Leid, dessen Ursache in ihrer Unerreichbarkeit liegt, in den auf den Panther- Vergleich folgenden Versen noch einmal: Der Liebende verspürt beim Anblicken der Dame Freude, die bereits von Angst vor dem Liebestod gezeichnet ist: Ir spilndez angesichte [] kan sie zieren, / der schöne freuwe ich mich, die freude treit den tod. (C,3–4). Diese Tragik wird noch gesteigert. Der Liebende gesteht, dass er seine Dame nicht direkt ansehen kann. Dies wird wiederum anhand eines weiteren Vergleichs, diesmal mit dem Adlerjungen, verdeutlicht. Bei Frauenlob wird allerdings der Brauch des Adlers, seine Jungen aus dem Nest zu stürzen, wenn sie nicht direkt in die Sonne blicken können, nicht näher erläutert, nur angerissen. (In dem alttschechischen Leich wird das Verhalten des Adlers vor dem eigentlichen Vergleich mit der Dame voll erläutert). Bei Frauenlob wird wörtlich gesagt: Der Liebende fürchtet die Dame wie das Adlerjunge. Weil er sie, seine Sonne, anzublicken fürchtet, drohe ihm ein Sturz. Immer wieder wird das Thema „Liebestod“ durch weitere Tiervergleiche überbietend aufgegriffen. Der Liebende, sich vor dem Todessturz fürchtend, singt „in der Art des Schwans, der erst in seiner Todesstunde süß singt“, ihm geht es „wie Phönix, dem das Verbrennen im Feuer höchste Wonne bereitet“ (der Liebende findet seinen Tod im Feuer, das hier für „Liebe“ steht): Ja singe ich als der swan, der [] gein dem ende / so süzen sang gewinnt, ein swindendez fro. / Sie tut mir als dem venix, den sin brende / in lust verbrennen, min gemüte lebet also. (D1–4). Die Wirkung einer solchen Liebe auf den Liebenden ist die der Zerstörung: ei, minnigliches töten, / mit den nöten/ sie min herze alerst zerbrach. (D,8–10)

Zum Schluss des Liedes wird die Dame vom Liebenden noch das letzte Mal angefleht, ihn durch ein Gespräch von den „Todesbanden zu erlösen“. Diese Stelle wird mit einem letztem Tiervergleich betont: dem Löwenvergleich. So wie der seine Jungen durch seinen Schrei vom Todesschlaf erweckt, soll auch der Liebende „erweckt“ werden. Das Lied schließt pessimistisch. Obwohl der Liebende der Dame sein treues Herz anbietet, hilft es nicht. Noch so jung, muss er in Todesangst schweben: recht als ein lewe, der in des todes slozzen/ sin welf erschriet, daz sie lebendig werden sider, / So mag sie mich ergquicken wol. / ei selig wip, nu tun ich allez, daz ich sol: mag nicht verfahen stetez herze triuwen vol, / wie sol ich danne gebaren? / jung der jare / erbe ich alten angst zol. (E,3–10).

So ist das alte Liedmodell der hohen Minne anhand der geblühten Rhetorik, deren Bestandteil die Anhäufungen von alten und eigenständigen Bildern und die Tiervergleiche sind, in seinen wesentlichen Konturen verdeutlicht und dadurch wirksam erhalten.

Die offensichtlichen thematischen und motivischen Entsprechungen zwischen diesem Lied und dem alttschechischen Leich des Závěš, die bis in eine

ähnliche rhetorische Darstellung hineinreichen, sind in der tschechischen germanistischen Mediävistik seit 1953 thematisiert worden.¹¹

II.2 Das „alte“ Liedmodell, als Traumvision „modern“ dargeboten

Ein bemerkenswertes Lied ist unter dem Namen Wizlaw von Rügen (um 1265 – 8. 11. 1325) überliefert. Dieser gilt als der „nördlichste und späteste Lyriker, dessen Werke in eine der damaligen großen Sammel-Handschriften aufgenommen wurden.“¹² Seine Liedlyrik orientiert sich an traditionellen Motiven, was für die literarische Situation des deutschen Nordens insgesamt prägend ist (Traditionalität wohnt auch der späteren norddeutschen Liederbuchlyrik inne, die z. B. in der „Berliner“ Handschrift Germ. Fol. 922¹³ vertreten ist).

In seinem Lied „Loybere risen“ verbindet Wizlaw traditionelle Topoi mit einer Beschreibung der Dame, die inmitten des „alten Liedmodells“ Neues andeutet.¹⁴

Das Lied fängt traditionell an: mit dem Wintereingang. Das männliche Ich beschwert sich, durch den Wintereinbruch der Freude an der blühenden Landschaft, den grünen Ästen und den Blumen beraubt worden zu sein. Auch das nächste Motiv, das zum Thema „Minne“ überleitet, wurde der Tradition entnommen: Das lyrische Ich strebt trotz des kargen Winters nach Liebesfreude (Strophe I).

¹¹ Bald nach dem Jahr 1953, in dem der Brünner Germanist Leopold Zatočil (1953) das Vorbild des Leichs des Závši im Lied 4 Heinrichs von Meißen – Frauenlob gefunden zu haben glaubte, hat sich die tschechische Forschung 1955 an die Meinung Pavels Trosts angeschlossen, einen direkten Zusammenhang trotz der ausdrücklichen motivischen Nähe beider Texte eher zu bezweifeln. Die angeführte Tiersymbolik dürfte dem alttschechischen Verfasser auch ohne die Kenntnis des Frauenlobschen Liedes 4 bekannt gewesen sein: aus den Physiologi oder aus dem weltlichen oder gar geistlichen Kontext, wo die Tiere für Christus stehen und seine Eigenschaften typologisch umschreiben. Man kann jedoch die von der Forschung vorausgesetzten Beziehungen Frauenlobs zu dem Königshof Wenzels II. und seine stilistische Beeinflussung des Minnesangs Wenzels, die Wachinger 1986 thematisierte, als einen indirekten Hinweis auf die Berühmtheit seines Oeuvres in Böhmen betrachten. Das Lied 4 Frauenlobs kann in Böhmen bekannt gewesen sein. Die motivischen Entsprechungen, die über die Tiergleichnisse hinaus reichen (bis zur Blumen- und Edelsteinsymbolik), sind zumindest bemerkenswert.

¹² Zitat nach Müller / Weiss (1993) S.563. Das Lied findet sich in dieser Edition auf S. 344f. In neuester Zeit herrscht in Bezug auf die Zuschreibung des Liedcorpus an den Fürsten Wizlaw erneut Unsicherheit. Mehr dazu Elisabeth Hages (1996), S.157, Burghart Wachinger (2006), S. 903. Dieser Sachverhalt soll hier lediglich konstatiert werden, für interpretatorische Zwecke ist der späte Entstehungszeitpunkt des Liedes entscheidend.

¹³ Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922 wurden von Lang (1941) herausgegeben und kommentiert.

¹⁴ Das Lied kommentiert zuletzt Wachinger in seiner neuen Edition „Deutsche Lyrik des späten Mittelalters“. Frankfurt am Main 2006, S. 907. Im Lied seien das Motiv des Winters (Wintereingang) und das der Liebesfreude gegenübergestellt, die in einer Schönheitsbeschreibung der Frau greifbar werde.

- I
 Loybere risen
 von den boymen hin tzuo tal,
 des stan blot ir este.
 Blomen sich wisen,
 5 daz se sint vuortorben al,
 scone wast ir gieste.
 Sus twinget de riphe
 manigher hande wuortzel sal,
 des bin ich ghar sere betruobet.
 10 Nu ich tzuogriphe,
 sint der winder ist so kal:
 des wirt nuwe vroyde gheuobet.

Der Sachverhalt der II. Strophe ist im Grunde vor der Folie der traditionellen Bitte um Gunsterweisung von Seiten der Dame gestaltet. Das Ich hofft zum Schluss der Strophe, die Gunst der Dame zu gewinnen: Worbe ich ir hulde / so bedrocht ich vroyden mer / sus de minnighliche mich vrowet. (II, 10–12) Seine Leistung, die es bringt, besteht – auch im traditionellen Sinne – in dem Preis der Dame, der im Speziellen als Schönheitspreis zutage kommt. Dieser Preis wird durch die Attribute, die der Sänger verwendet, bis ins Visionäre gesteigert (wie z. B. schon bei Morungen). Er ist von der Dame dermaßen angetan, dass er in höchste Entzückung versetzt wird: Helphet mir scallen / hundert tusent vroyden mer, / wen des meyien bluote kan bringhen. (II, 1–3). Neu ist vor allem die Art, wie er seine Dame beschreibt: diese Traumvision ist höchst kunstvoll gestaltet. Es dominieren hier die Rosenblüten, die auf die Wangen seiner Erwählten vom Himmel fallen: Rosen de vallen / an mir vrowen roter ler, / da von wil ich singhen, / twingt mich de kulde (V.4–7), und der Wohlgeruch aller duftenden Wurzeln, von dem sie umgeben ist: al ir wuortzel smaghes ger / de sint an ir libe ghestrowet. (V. 8–9). Spielen hier Transzendenz oder marianische Symbolik (Rose, Düfte) eine Rolle, die hier bewusst als eine Antipode des Wintertopos eingesetzt wurden? Dadurch wird die Idealität der Dame, ihre „alte“ hohe Position, aufs Neue betont. Zum Schluss wünscht sich der Liebende im traditionellen Sinne mit Hilfe des weltlichen Vokabulars (*vroyde, minnighliche, hulde*), die Gunst der Dame gewinnen zu können.

Die ungewöhnliche, eigenständige Beschreibung der Schönheit der Dame, die nahe einer Vision steht, ist ein Novum, das nicht nur die hohe Stellung der Erwählten, sondern auch die Opposition zwischen der irdischen Winteröde und dem „ewigen“ Frühling, von dem die Dame umgeben ist und der die Sinne des Ichs erweckt, in besonderer Schärfe ins Auge fasst. Das „alte“ Liedmodell ist hier in besonderer Klarheit durchgespielt.

Der Text der II. Strophe:
 Helphet mir scallen,

- hundert tusent vroyden mer,
 wen des meyien bluote kan bringhen.
 Rosen de vallen
 5 an min vrowen roter ler,
 da von will ich singhen,
 twinqt mich de kulde.
 al ir wuortzel smaghes ger
 de sint an ir libe ghestrowet.
 10 Worbe ich ir hulde,
 so bedrocht ich vroyden mer,
 sus de minnichliche mich vrowet.

II.3 Deutsche Lieddichtung im Gewand der Allegorie

In der Spätzeit galten Allegorien aller Art als Gestaltungsmittel. Sie fanden vor allem in Texten größeren Umfangs, wie z.B. in den Minnereden, reiche Anwendung. Sie sind auch in Liedern zu finden. Hier sind besonders die Allegorie der Minnejagd und die Farbensymbolik zu nennen. Ich möchte an dieser Stelle anhand ausgewählter Beispiele darlegen, dass die „modischen“ allegorischen Motive die traditionelle Art der Paarbeziehung oft in noch gesteigerter Form zum Ausdruck bringen, sie „akzentuieren“, ja noch überbieten: Der Mann entscheidet sich, auf den erhofften Erfolg bei der Dame zu verzichten, was mit Hilfe der Symbolik der Minnejagd verstärkt zum Ausdruck gebracht wird, oder er wirbt um die Dame nach dem „alten“ Schema der hohen Minne, was durch die Farbensymbolik betont wird.

II.3.1. Akzentuierung des traditionellen Minnemodells mit Hilfe der Minnejagdallegorie

Was ist der Kern dieser Vorstellung? Die Minnejagdallegorie schildert die Dame als ein „edles Wild“, das von dem Minnenden „gejagt“ wird. Der Minnende wird als ein „Jäger“ dargestellt. Mit seinen Gehilfen, Hunden, die Metaphern oder Personifikationen der Gefühle, Tugenden und Eigenschaften des Jägers sind, möchte er seine Dame „erlegen“. Er hofft auf Erfolg, der aber, wie bei einer Jagd, völlig im Ungewissen bleibt: Dieses unbegründete Hoffen ist ein Motiv, das von den klassischen Minneliedtypen (Minneklage, Preislied) übernommen wurde.

Die bedeutendste und wichtigste groß angelegte Minnejagdallegorie verfasste Hadamar von Laber, der einem einflussreichen oberpfälzischen Adelsgeschlecht entstammte. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist er mit Hadamar III. von Laber zu identifizieren (1317–1354). Er pflegte enge Beziehungen mit dem Kaiserhof Ludwigs des Bayern und mit dem Hof seines Sohnes, des Markgra-

fen Ludwig von Brandenburg. Sein episches Gedicht „Die Jagd“ entstand im 2. Viertel des 14. Jahrhunderts und ist sein einziges überliefertes Werk. Zum Sujet des Werkes, in aller Kürze und gebotener Vereinfachung: Der Jäger, von Liebe entflammt, bricht zur Jagd auf, damit er seine Dame „erbeutet“. Wie schwer sich diese Jagd später erweisen wird und wie sehr ihm die Minne zu schaffen macht, wird von dem Hauptprotagonisten gleich am Anfang aus einer Rückblicksperspektive berichtet.

Strophe 6

Durch suochen wildes genge
fuor ich an einem morgen.
wie ez wirt mangem strenge,
daz hân ich sît erfunden wol mit sorgen;
doch lêrte mich dô jagen frouwe Minne
ein vart, dâ mir sît dicke
ist zerunnen aller mîner sinne.

(Auf der Suche nach der Fährte des Wildes brach ich eines Morgens auf. Wie schwierig dieses Unterfangen für so manchen Jäger ist, habe ich wenig später leidvoll erfahren. Obgleich Frau Minne es war, die mir den Weg zur Jagd wies, habe ich später unterwegs mehr als einmal beinahe den Verstand verloren.)

Strophe 10

Fröude, Wille und Wunne,
Trôste, Staete und Triuwe
die hunde ich sô erkunne –
die lâzent niht belîben swaz ist niuwe,
ez sî ûf walde oder in dem muore:
die hiez ich mit mir ziehen,
daz ich sie wolde hetzen in die ruore.

(Die Hunde „Freude“, „Wille“ und „Wonne“, „Trost“, „Beständigkeit“ und „Treue“ kenne ich gut. Sie geben eine frische Fährte niemals auf, sei es denn im Unterholz oder im Moor. Diese Hunde nahm ich mit mir, um sie auf die Verfolgung des Wildes anzusetzen.)

Der wichtigste Gedanke des Textes ist es jedoch die Entscheidung des Jägers, das gejagte Wild nicht zu erlegen, wie nahe auch immer er diesem Ziel wäre. Das „Erlegen“ des Wildes würde den symbolischen „Tod“ der Dame bedeuten – die symbolische Enthüllung des Schleiers ihrer Unschuld, Schönheit und Tugend. Damit wäre die höfische Liebe zerstört. Hadamars Hauptthema hat eine andere Gewichtung: das ständige, ewige „Umkreisen“ der geliebten Dame, die ständige Entfaltung und Problematisierung der höfischen Liebesidee in ihren feinsten Bedeutungsschattierungen.¹⁵ Hadamar verdeutlicht das Liebe-

¹⁵ In seiner grundlegenden Untersuchung zur „Jagd“ (1998), S. 174f. befasst sich Ulrich Stec-

sentflammen des Jägers in der Szene, in der sich sein Hund „Herz“, ein Symbol für sein Innerstes, von der Leine losreißt, um die Dame zu erbeuten. Der Jäger verliert so über „ihn“ die Gewalt:

Strophe 120

Unheiles heil ze teile
 wart mir an disen stunden.
 mîn Herz sich ûz dem seile
 warf, daz ich ê vaste het gebunden,
 des ich doch nimmer mêre wart gewaltec.
 ich sprach: „sê hin geselle,
 ez ist niht, des du waenest, als einvaltec.

(Dann brach Unheil über mich herein. „Herz“ riss sich von der Leine los, die ich kurz vorher noch festgezurrt hatte. So kams dass ich keine Gewalt mehr über mein „Herz“ hatte. Ich rief ihm nach: Sieh dich vor, mein Freund! Es ist – anders als du denkst – kein leichtes Spiel!)

Die Allegorie hebt das Szenario der hohen Minne hervor: die Dame hat „Herz“ verwundet und will es nicht heilen. Auch die anderen „Gehilfen“ des Jägers, „Staete“ und „Treue“, die als Zentralbegriffe der hohen Minne hier verdeutlicht werden, scheinen nicht zu helfen, die Dame zur Gewogenheit zu bewegen. Wie die weiteren „Hunde“ stehen sie hier allegorisch für die Grundtugenden der hohen Minne.

Strophe 122

Diu rein gar ungemeilet

kelberg mit den Auslegungsmöglichkeiten, wie und ob die Dame vom „Jäger“ überhaupt zu gewinnen ist: „Das Wild kann vom Jäger gestellt, es kann sogar erlegt werden. Trotzdem ist die normgerechte Minne der „Jagd“ vor allem eine Leidensminne. Die Zwänge der hohen Minne basieren auf einer freiwilligen Entscheidung des Mannes. Der gerechte Minnejäger ordnet sich dem Willen seiner Dame bedingungslos unter. Gerade im Moment der Gewährung, dem *bil*, muß er absolute Zurückhaltung üben, um die *êre* der Dame zu schützen – was in letzter Konsequenz bedeutet, dass er die Minnegemeinschaft zerbrechen lassen muß. Denn das Erlegen des Wildes durch den Hund *Ende*, d. h. die sexuelle Vereinigung, wäre der größtmögliche Verstoß gegen die gerechte Minnejagd. Die Tatsache, dass die Minne erfüllt werden kann, bedingt zugleich die Möglichkeit des Normverstoßes. Die Auseinandersetzung mit normgerechter und nicht gerechter Minne, die sich nach dem Verhalten des Mannes während des *bils* konzentriert, wird zum zentralen Problem der Minnekonzeption Hadamars.“

Dass die „Jagd“ in Hadamars Darstellung kein Ende nimmt, betont auch Sonja Emmerling (2005), S. 16: „Jagen, Lieben bedeutet für ihn (d. h. den Jäger oder den Minnenden – Anm. der Autorin) Lebensglück – auch wenn der Ausgang im Ungewissen bleibt (Str. 565).“

Auch Ralf Schlechtweg-Jahn bringt in seinem Aufsatz (2006), S. 251 wichtige Gedanken zu diesem Thema, von denen ich auswähle: „In einer Jagd dominiert der Jäger das Wild, in der Minne hingegen unterwirft sich der Minnende der Minnedame, was in der allegorischen „Jagd“ zum Paradox des zum Töten des Wildes unfähigen Jägers führt.“

hât mir daz Herz verhouwen
 und sider niht geheilet,
 des doch ir güete nieman mac getrouwen.
 ob er noch aldâ wunde nâch ir gâhe,
 sol Staete und Triuwe helfen:
 sô wundert mich, ob ich mîn dienst versmâhe.

(Die reinste aller Frauen hat mein „Herz“ verwundet und schickt sich nicht an, es zu heilen. Niemand sollte ihrer Güte je vertrauen. Wenn er schwer verletzt ihr noch hinterher eilt, so sollen wenigstens „Beständigkeit“ und „Treue“ ihm beistehen. Mich wundert es sehr, wenn ihr mein Dienst so wertlos erscheint.)

An einigen Textstellen bedient sich Hadamar neuer Symbolik, um das „alte“ Thema der „Minnekrankheit“, die zum „Minnetod“ führt, zu verdeutlichen. Die Minne versenkte ihren Anker auf ewig ins Herz des Jägers, so sehr, dass er dem Tode nahe ist.

Strophe 123

Der minne haftend anker
 ist in mîn Herz versenket.
 wie sol ich armer kranker
 erlîden; mîn sin nindert wol gedenket.
 „gesellen, râtet helfe dar zuo geben!
 wie sol ein lebndec tôter
 sîn dinc anvâhen und ouch fürbaz leben?

(Der schwere Anker der Liebe ist in mein Herz versenkt. Wie soll ich Armer so geschwächt das nur ertragen? Mein Verstand ist ausgehebelt. Freunde, ratet, helft mir! Wie soll ein Lebender längst tot zum Ziel gelangen und dennoch weiterleben?)

Die Hauptidee ist klar umrissen: Ist die Jagd und die Beschweris des Jägers noch so lebensgefährlich und kraftraubend, das Ziel ist es nicht, die Beute zu erjagen, sondern der Erkenntnis nahe zu kommen: Die Jagd selbst symbolisiert das Liebesleben und die ewigen Hürden der Liebe.¹⁶ Die klassische Minnevorstellung wird mit Hilfe eines allegorischen „Gewandes“ deutlich akzentuiert und aktualisiert.

Strophe 565

Ein ende diser strangen
 mit frâge nieman vindet.
 siu sol dahin gelangen
 aldâ der tôd mîn leben underwindet.

¹⁶ Näheres in HADAMAR VON LABER: Die Jagd, hrsg. von Edith Feistner. Forum Mittelalter, Regensburg 2004, S. 8–33. Die hier verwendete neuzeitliche Übersetzung ins Deutsche stammt von Sonja Emmerling.

alhie der lîb, diu sêle dort sol jagen
 mit Harren ewiclîchen,
 dâ von dem ende nieman kan gesagen.

(Niemand kann diesen Lauf mit Fragen durchbrechen. Es wird so lange weitergehen, bis der Tod sich meines Lebens bemächtigt. Der Körper soll hier, die Seele dort auf ewig mit „Harre“ dem Glück nachjagen. Niemand wird je wissen, wie es ausgeht.)

Die Minnejagdallegorie Hadamars wurde später z. B. von Peter Suchenwirt nachahmend wiederaufgenommen.¹⁷ Hierzu gehört auch das jagdallegorische Lied Suchensinns, das einzig in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift überliefert ist.¹⁸

Ein Zeugnis davon, dass diese Thematik in der späten Liebeslieddichtung bekannt und geschätzt war, legt auch das folgende einstrophiige Lied ab, das hier als Beispiel für alle steht. Der Autor ist nicht bekannt. Dieses Lied wird bei Brunner erwähnt, mit Akzent auf dem für die Spätzeit charakteristischen Motiv der „Klaffer“.¹⁹ Der Text dieses Liedes ist in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift wie folgt überliefert:²⁰

(Lied III)

Ich hanns gehecz auff gutem wan
 mein eygen hercz, auff frischer fart
 sehe ich sie nwr her gann,
 jn engel weiß, ein tyerlein zart.
 mit trewen richt ich ir das necz,
 kain falschen klaffer zu czir ich nit hecz,
 das mir mein tyer iht wurd gelecz.

Wie Zimmermann darlegt, stellt dieser Text in dieser Form wahrscheinlich ein Bruchstück dar. Dieselben Verse, zu einem Lied mit gleicher Thematik erweitert, finden sich im Manuskript cgm 379. Die längere Liedfassung, die ich hier in verkürzter Form präsentiere und aus der ich zum Vergleich dieselbe Passage anführe, lautet:

17 METZLER LITERATUR LEXIKON, 1990: 305 a n.

18 Zimmermann (1980), Lied Nr. 21, S. 127f., Kommentar S.277ff.

19 Brunner (1978) S. 128.

20 Der Text ist der Edition der Sterzinger Miszellaneen – Handschrift Zimmermanns (1980), S. 79 entnommen. Das Lied in dieser siebenversigen bruchstückhaften Form erscheint in der Edition Cramers unter dem Namen Johann von Bopfingen (1978), Bd. 2, S. 84, Lied III. Es handelt sich, wie im Zimmermanns Kommentar, S.239f. begründet wird, um ein Textfragment, das wohl nicht Johann von Bopfingen zuzuschreiben ist. Für den interpretatorischen Zweck ist auch die erweiterte Textfassung der Parallelüberlieferung mit fortgesetzter Jagdmotivik wichtig (S. 244f.), zum Text s. oben.

Ich habe gehetzt auff gutē wan
 mein augē / hertz auff schnelle^s fart
 auf wilde^s haid / so sach ichs stan
 in engelß weiß ein diernleī / zart
 vor frewdē ich aller meinē synn / v^sgas
 kains jages ward jch nie mynde^s / las
 sy ist gesprügē durch durch das graß /
 wolt sy mein waydspil han v^s guot /
 mit trewē so richt ich ir das netz
 kain falschē / claffer jch zuo ir setz
 das mir mein / wild nit werd geletz
 jr waydelichw zuocht / die pring mir freudē vil

Wer sein wart nit wol setzē kan
 den sich / mā seltē jagē woll
 das wild kan / der aberbenck so vil
 wann es die hunde / fliechē sol / [...]

Wiederum im Gewand einer Minnejagdallegorie wird hier die Frau nach „altem“ Modell als unerreichbar dargestellt: Als das „ins Fangnetz gelockte Wild“ darf sie von niemandem verletzt werden. Die beiden Texte umkreisen ungefähr dieselben Vorstellungen wie bei Hadamar. Beide Texte sind ein Beleg dafür, wie beliebt diese Darstellungsweise in der Liebeslieddichtung der Spätzeit war. Weitere Lieder, die durch die Minnejagdmotivik das klassische Minnemodell hervorheben, führt in ihrer Untersuchung Sittig an.²¹

Die Akzentuierung der Unerreichbarkeit der Dame kommt in einer anderen Art von Allegorie z. B. im Lied II Eberhards von Cersne zur Geltung. Die Dame, in Anlehnung an die Allegorie der Minneburg, wird mit einem Turm verglichen, der mit Gewalt nicht einzunehmen ist. Die Allegorie betont die „alte Vorstellung“: Der Liebende hofft auf Lohn und Trost, deren Gewährung völlig in den Händen der Dame liegt.²²

II.3.2. Die „traditionelle“ Haltung des Liebenden, mit Hilfe von Farbensymbolik betont

Das anonyme Lied der Sterzinger Miscellaneen-Handschrift, „Die plumlein schon entsprungen sint“ (in Zimmermanns Edition Nr. 7, S. 84f.), charakte-

²¹ Sittig (1987), bringt auf S. 325–332 eine Übersicht über die Minnejagdlieder, die im Geiste des Hadamar komponiert sind. Einzige Ausnahme bildes das Lied Nr. 2 der Handschrift St. Blasien 77, das bereits Elemente der spätzeitlichen Liebesauffassung enthält (Die Frau wird von dem Gehilfen des Jägers verführt).

²² Das Lied mit einem Kommentar liegt in der Edition von Hages-Weißflög (1998), S. 43ff. vor.

riert Brunner als ein Mailied mit Farbensymbolik, in dem die „räumliche Trennung von der Geliebten vorausgesetzt ist“.²³ Hier ist jedoch in erster Linie die Befindlichkeit des Liebenden im Zeitpunkt der Beziehungsanbahnung thematisiert. Nach einem einleitenden Natureingang bittet das Ich seine Erwählte um Gnade: *mein liebstes ain, / tw gnad mich allzeit vinden!* (I,3–4) Dass der Mann in Liebe entbrannt ist und sich in Sehnsucht verzehrt, wird in „neuer“ Art mit Hilfe der Farbensymbolik betont: *jn rot mein hercz lieplichen brint, / da uon ich sendlich leyde peyn* (I,5–6) Dass sich die Beziehung – nach einer hoffnungsvollen Begegnung – dann konstituiert, wird zugleich mit der grünen Farbe symbolisch unterstrichen: *grun da bey sey, / mag mich dein güt enpinden / alß es dein gnad angeungen hat* (I,7–9).

In der II. Strophe hofft der Mann auf Erfolg („hail“). Auch diese Passage ist nach dem „alten“ Schema gestaltet. Das wichtigste Moment, die Hoffnung des Ich, wird mit Hilfe der weißen Farbe symbolisiert: *Ja tretg mein hercz haimlichen smercz, / da von mir layd tut sigen an. / jch mag noch kan / deiner lieb nit enpern. / mir ist verpotten aller scherchz. / des trag ich weiß auff guten wan / hoffnunghe han [...] so tet mein gluck sich meren* (II).

In der III. Strophe ist das Fernsein des Liebenden von der Frau thematisiert: *Jch mayn, es sey wol tawsent <iar> / das ich von dir gescheyden pin.* (III,1–2) Umso beständiger möchte er in ihren Augen erscheinen. Seine Beständigkeit wird durch die blaue Farbe betont: *mein gmvnt vnd sin/ hastw on alles wencken: des trag <ich> plawb on wandels var / in ganczer stat stet all mein gewin.* (III, 3–6) Der Liebende liefert sich im Einklang mit dem traditionellen Liedmodell völlig der Macht der Frau aus. Gleichzeitig fordert er Einhaltung der Treue von ihrer Seite, die ihm bei der nächsten Begegnung mit ihr auf Gutes hoffen lässt. Die Forderung der Treue der Partnerin ist ein Motiv der Spätzeit, das jedoch in die „alte“ Gesamtperspektive (ihre Gewalt über den Liebenden) eingebettet wird. Auf engstem Raum begegnen wir hier also Altem und Neuem: *fwer ich da hin, / da sich mein hercz tut sencken, / so wer volpraht an mir dein gewalt. Von mir nicht spalt, / dein trew stet halt: / hilft mich fur alles krencken.* (III,7–12).

Das Lied steht hier als Beispiel für ähnliche Liederbuchlieder. Hier erweisen sich die Kriterien „einseitige Betroffenheit (des Ichs)... in einem Zeitpunkt vor irgendeinem Zeichen von Gegenliebe“ gegen eine „bestehende Liebesbindung“, die Wachinger als maßgebend für die Zugehörigkeit der Lieder zum „alten“ oder zum „neuen“ Liedmodell anführt²⁴, als allzu scharf trennend. Die wichtigsten „alten“ Motive (Liebesbrand in der Liebesanbahnungsphase in der I. Strophe, Hoffnung in der II. Strophe, Beständigkeit des Ichs in der III. Stro-

²³ Brunner (1978), S.128

²⁴ Wachinger (1999), S. 20–25, vor allem 20–22.

phe) werden hier mit Hilfe der „modischen“ Farbensymbolik deutlich akzentuiert. Das „alte“ Liedmodell erscheint hierdurch weiterhin als tragfähig.

II.4 „Alte“ Werbungsstrategie, durch „neue“ Formeln und Motive betont

„Neue“ Motive, die im Dienst des „alten“ Liedmodells stehen, sind auch in verhältnismäßig vielen Liedern des Eberhard von Cersne zu finden. Unter dieser Betrachtungsperspektive behandle ich als Beispiel sein Lied „Eyn krone vor allen wiben tzwar“ (in der Edition von Hages-Weißflog /1998/ als Nr. 5, S. 88f.).

Die Werbung des Mannes setzt im traditionellen Sinne mit dem Frauenpreis ein, in dem Eberhard alte metaphorische Bezeichnungen und Umschreibungen für die Dame verwendet. Sie trägt „ein krone vor allen wiben tzwar“, sie ist „eyn lustlich rosengarte“, der „an ir besloßin stat“ (Mariensymbolik?). In steigender Funktion erscheinen daneben noch weitere „alte“ Attribute des Preises: „keyn wandels bar“, „dy reyne, tzarte“, „kusch stete, sedich, wolgestalt“. (I,1–8). Ganz im Einklang mit der Tradition spricht der Liebende nun von seinem Liebesleid, das ihn alt macht und das nur durch das Einlenken der Dame besänftigt werden kann. Er begibt sich in ihre Gewalt: ich byn vorqualdt / tud sye nicht bald / eyn wenken; ald / ich werde mit sorgen snelle. / wil sye, ich habe gevelle, / mir kan gescheyn keyn quad. (I,9–14). Er bittet die Dame um liebende Zuwendung, damit er ihr „Partner“ sein kann: Ach, frowe reyne, / la mich aleyne / syn dyn genote / <U>nde voreyne / dich gar eyn clenye / myr – et amo te! (I,15–20). Die lateinische Formel am Schluss dieser Bitte stellt dagegen ein neues Mittel dar, welches – gegen Ende der Strophe an bedeutungstragender Stelle eingesetzt – die Liebesehnsucht des Ichs steigend zum Ausdruck bringen soll. Es ist nicht völlig klar, wie diese Formel aufzufassen ist, ob sie auf ein damals bekanntes Lied hinweisen soll (so Bech, Leitzmann) oder als Widmung gemeint ist (so Hages-Weißflog).²⁵

Das Szenario der II. Strophe lässt sich auch aus der Tradition ableiten: Auch wenn die Dame dem Liebenden nicht gewogen sein wird, bleibt er ihr in Liebe verbunden, und er will in seinem Verhalten durchaus tugendhaft sein. Jeder eigene Makel bedeute für ihn „Verdammnis“: Doch gan ich dyr wol, tustus nicht, / des wes bericht, / gantz unde slicht. / auch vundestu icht, / daz dir an mir mistuchte / (dez ich doch nicht enfruchte), / ich wolde vorteylit zyn (II, 1–7). Alle anderen Motive sind auch „alt“: Der Liebende demonstriert seine Dienstergebenheit auch unter der Perspektive der Nichterfüllung und seine Beständigkeit: Ich wil dir alzijt syn bereyt; / daz mir wol leyt / groß wederstreyt. / uff mynen eyt: ich laße dich, frowe gute, / nicht uz mynem mute. (II,8–13). Zum Schluss geht der Liebende wieder

²⁵ Diese möglichen Auslegungen dieser Formel führt Hages-Weißflog (1998), S. 93 an.

zum Preis der Tugenden seiner Dame über, der in den Preis ihrer Schönheit, im Detail in das Lob der Anmutigkeit ihrer Wangen mündet: Unter den „alten“ Attributen („dyn tzarte gutlickeyt“, Fyn tzarte, milde: wiß rote vilde / Du fein Zarte, Milde: Felder, rot und weiß tingiert – Übersetzung Hages-Weißflog S.89) erscheint – wieder am Ende eingesetzt – ein neues Element: „eych unde hertze“ (II, 17). Durch die Symbolik eines Wappens mit den Attributen „Eiche und Herz“ soll die Liebe des Mannes zum Schluss des Liedes abermals betont werden. Nach Hages-Weißflog symbolisiert hier die „Eiche“ höchstwahrscheinlich Männlichkeit, Kraft und Beständigkeit, Kampf und Sieg etc., „Herz“ dann die Tugend und Beständigkeit.²⁶ Hages-Weißflog bezieht beide „neuen“ Elemente, die lateinische Formel „et amo te“ sowie das Wappen aufgrund ihrer Position jeweils am Schluss beider Strophen aufeinander: als eine „Evokation eines Wappens mit Devise“: „Eberhard könnte anspielen auf eine Mode, die seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor allem in Frankreich und Burgund, aber auch unter deutschen Adligen weite Verbreitung fand. Seit dieser Zeit wurde es üblich, dem ererbten Wappen freigewählte sogenannte Wahlsprüche oder Devisen hinzuzufügen, die erklärend oder ergänzend auf das Wappen Bezug nehmen oder auch ganz die persönliche Haltung des Wappenführenden zum Ausdruck brachten.“²⁷ Das Wappen könnte aber auch imaginär, symbolisch gemeint sein.²⁸

Das Lied endet in „alter“ Art. Alles Heil des Mannes liegt in den Händen der Dame. Wird sie ihm gewogen sein, wird er von seinem Leid befreit: <W>iltu, so wilde / mir werden <...> / pyn unde smertze! (II, 18–20)

Die beiden „neuen“ Elemente, die lateinische Liebesformel und das Wappen, die strukturell an einer wichtigen Stelle am Schluss jeder Strophe erscheinen, tragen wesentlich dazu bei, die Liebe des Mannes, die sonst im Rahmen des „alten“ Liedmodells thematisiert wird, in moderner Art zu betonen.

Wird der Minne damit ein Wert und eine Stellung im Leben dieser nachhöfischen Spätzeit zugeschrieben, wie ihn die Allegoriebereiche Jagd, Farben, Wappen haben?

Ein anderes Beispiel des neu dargebotenen „alten“ Liedschemas bringt das Lied „Ich lid und mid durch dine zucht“ des Königsteiner Liederbuchs (um oder nach 1460 entstanden?), das in der Edition Sapplers (1970), unter Nr. 16, S. 63f. angeführt wird. Der anonyme Autor arbeitet hier mit dem Vergleich als mit einer bewussten Darstellungsform: In allen drei Strophen vergleicht er den Liebenden und seine Liebesverstrickung mit je einer Heldenfigur aus dem ritterlichen Roman. In der I. Strophe beteuert der Liebende gegenüber seiner

26 Ebenda, S. 97f.

27 Ebenda, S. 99f.

28 Ebenda, S. 97.

Erwählten die Tiefe seiner Sehnsucht: um dies wirkungsvoll zu betonen, vergleicht er seine Lage mit der Tristans. Er möchte sogar vor seiner Liebsten als einer erscheinen, der Tristan in Sachen Liebe überbietet. Der Vergleich mit Tristan ist in der Minnelyrik allerdings bereits bekannt (z. B. Veldeke, MF 58,35). In der II. Strophe verdeutlicht der Liebende seine Pein, der er in Anbetracht seines Fern-Sein-Müssens von der Liebsten ausgesetzt ist; um dies wiederum wirkungsvoll darzustellen, vergleicht er sich mit Flordamor, der bei seiner Dame durch die List der Kläffer verleumdet wurde. Flordamor wurde in Verbannung aufs Meer geschickt. Dort, in der Entfernung, schien ihm seine Liebespein umso unterträglicher. Seine Meeresfahrt fand aber zuletzt ein gutes Ende. In derselben Weise möchte der Liebende für seine Liebe, die er symbolisch als „Fahrt“ bezeichnet, ein gutes Ende wie Flordamor finden. In der III. Strophe spielt der Liebende auf das Motiv des „Liebeslohnes“, der Unio, an: Um dies zu unterstreichen, bittet er die Frau eindringlich um Hilfe, damit er wie Lanzelot „gesund gemacht wird“. Zum Schluss wird also sein Wunsch nach erotischer Erfüllung akzentuiert, der in der Spätzeit in den Vordergrund rückt.

Diese Darstellungsmethode, die in mehrmaliger Verwendung des Vergleichs besteht, um die einzelnen „Stadien“ der Liebe des Mannes zu verdeutlichen, ist ein Ausdruck des „neuen“ Zugangs zu dem „alten“ Thema. Die „neuen“ Vergleiche veranschaulichen somit eindringlich die wichtigsten Stationen des „alten“ Minneliedmodells. Die „neu eingesetzten Motive“ sind aus einer anderen Gattung, dem höfischen Roman, entnommen. Es durchdringen sich hier zwei Gattungen: Die Befindlichkeit der damaligen „Helden“ dient dazu, um die Befindlichkeit des Liebenden in ihren wichtigsten Stadien neuartig zu veranschaulichen.

Der Text des Liedes nach der Edition Sapplers:

Lied 16

I

Ich lid und mid durch dine zucht
 mit süftzen inniglichen hart.
 Dristrang bezwang groß sende sucht
 noch <I>solt der vil schöne zart,
 5 der er an wanck mit lob und danck
 nie wol vergaß. mir ist auch das
 gein dir all zit und noch vil mee.

II

Min blang gedrang pinlichen stiftt
 mir sender noit, darumb ich dol,
 glich Flor- demor durch klaffes giftt
 noch Dann wart leides foll,

- 5 da er mit weh uff wildem seh
 versendet wart. hilf, das min fart
 zu dir, trost, sich alsolich end.

III

- Nie smercz kein herz so gar verwont
 als Lanzelot den ritter duer.
 durch glück ain blick macht in gesunt
 Übles die schön mit krefftes stuer.
- 5 o frauw, ach wend, min leit behend,
 want mir sus kein want du allein
 mir diner schönd gehelffen kan.

Zuletzt sei hier auf eines der Neujahrslieder des Mönchs von Salzburg kurz eingegangen. Auch innerhalb seines Liedoeuvres findet man einige wenige Lieder, vor allem unter den Neujahrsliedern, bei denen von der traditionellen Perspektive ausgegangen wird. Die alte Haltung des Liebenden kommt hier innerhalb eines neuen Liedtyps zum Ausdruck. Dies ist der Fall z. B. bei dem Lied „Kvnd ich nach lust erwunschen das“ (W 51 in der Edition von März/1999/ S.341–343). Das Lied ist ein Neujahrswunsch. Ein Liebender adressiert ihn an seine Geliebte. Die Liebe wird hier als noch nicht erfüllt dargestellt. Der Liebende wartet im Einklang mit dem alten Liedmodell auf die Gnade seiner Liebsten. Er ist jedoch zuversichtlich, dass sie ihm ihre Zuwendung schenkt. Dies ist der Ausgangspunkt des Liedes. Was sie ihm wert ist, drückt er mit Hilfe des Neujahrswunsches aus. Er wünscht ihr alles überhaupt denkbar Gute. Dies wird rhetorisch ausgefaltet. Erstens: Alles, was es auf der Welt überhaupt gibt, soll ihr eigen sein. Zweitens: auch alles, was ihr Herz begehrt (I,1–3). Auch wenn er darunter leiden sollte, beharrt er auf seinem Wunsch (I,6).

I. Strophe

- Kvnd ich nach lust erwunschen das,
 daz hewt auf erden ye was,
 das müst voran ir aigen sein;
 Vnd west ich was ir hercz begert,
- 5 des müest sy von mir sein gewert,
 solt ich darvmb nu leiden pein.
- R. Vnd wer mer geit dann er selber hat,
 dem selben mag man nöhner nicht.
 ich wil ir wünschen frue und spat
 alles, daz ir hercz begert und siecht;
 das sey allzeit ir anefangk
 czu guetem jar, das iar ist nicht langk.

Was ihm die Dame wert ist, verdeutlicht der Liebende weiterhin in einer rhetorisch überbietenden Form: Er möchte der Dame alles wünschen, was unter dem Stichwort „Gewalt über die Welt“ nur vorstellbar ist, die Dame soll „Herrin“ aller Dinge sein. Dieser Gedanke wird mit Hilfe der Explikatio des Allgemeinen veranschaulicht: Besitze er Papst- und Kaisergewalt, Macht über die Heiden, Macht, das Meer zu stillen, Macht über alle Tiere, alle Blumen auf den Wiesen (II,1–5), würde er diese der Dame übergeben (II,6f.). Im Refrain wird dies als die größte Freude (II,8) und zugleich der innigste Wunsch des Liebenden dargestellt (II,9), der sein Herz erquickt (II,10), von Neuem als Neujahrswunsch an die Dame adressiert (II, 11f):

Strophe II

Und hiet ich aller werld gewallt,
 darczu der hayden iung vnd allt,
 vnd auch daz mer zu stillen,
 Vnd aller tyerlein czam vnd wild,
 5 darzu der plüemlein in dem geuild,
 es gieng nach irem willen.
 R. Vnd das es nach irem willen ergieng,
 so wolt ich froleich wesen;
 wenn sy den wunsch von mir enphieng,
 so wäre mein hercz genesen,
 wann ich ir wünsch nacht und tag,
 wie ich ir es alles erwünschen mag. (II. Strophe)

Die oben beschriebene Darstellungsstrategie wird in der III. Strophe noch erweitert und vertieft. Die weiteren angeführten „Details“ dienen dazu, die ganze vorstellbare Welt rhetorisch zu umschreiben, um den „Wert“ des Wunsches dem „Wert“ der Dame gleichzustellen, den sie in den Augen des Liebenden besitzt. Der Liebende möchte die Macht über Regen, Sonnenschein, über die Quellen der Erde besitzen, möchte die Macht haben, Schatten zu schaffen, alles Leid zu beseitigen (III,1–6). Dies alles würde er der Dame als einen Ausdruck seiner Wertschätzung zum Neuen Jahr schenken (III,7).

Auf der Ebene der Liedmodelle durchdringen sich hier wiederum auf engstem Raum „Altes“ und „Neues“: Für die Darstellung der Haltung des Liebenden wird auf das „alte“ Liedmodell zurückgegriffen, das mit dem „jüngeren“ Element der freudigen Erwartung der Gnade von Seiten der Liebsten kombiniert ist. So ist der Liebende nach der alten Art als ein auf die Gnade Wartender und auf Erfüllung Hoffender dargestellt (III,8), der nach der „neuen“ Art zuversichtlich ist (III,9), die erotische Erfüllung zu erfahren (er hofft, von seiner Liebsten umarmt zu werden) (III,10.). Er gibt seiner Wertschätzung der Geliebten dadurch Ausdruck, dass er ihr abermals alles Glück zum Neujahr

wünscht. Wenn es ein „seliges“ Jahr sein sollte, dann wäre auch die Erfüllung für ihn inbegriffen. (III,11–12).

III. Strophe:

- Und wär es möglich, das sein solt,
 das ich lies regen wann ich wolt,
 darczu dy sunnen scheinen,
 Vnd gewalt hiet der küelen prün,
 5 vnd kunt machen schaten für dye sunn,
 das alles laid müest versweinen
 R. Das sey ir hewer czu dysem new <>,
 sy tue an mir, recht wie sy well,
 doch iren genaden ich wol traw,
 sy mich laß sein iren armen geseln;
 vnd wünsch ane sunder war
 czu dysem new ain seligs iar.

Zum Schluss seien die Ergebnisse kurz zusammengefasst.

Die Untersuchung hat bestätigt, dass in beiden Sprachbereichen mit einem „Liedtyp“ zu rechnen ist, in dem sich das „alte“ Liebesmodell mit verschiedenartigen neuen Darstellungsmitteln durchdrungen zeigt. Dieser Liedtyp findet sich sowohl bei Autoren (Záviš, Frauenlob, Wizlaw, Hadamar, Cersne, Mönch von Salzburg) als auch in Sammlungen anonymer Lieder (alttschechische anonyme Lyrik, die Sterzinger Miscellaneen-Handschrift, das Königsteiner Liederbuch).

Die Durchdringung des „alten“ Liebesmodells mit den „neuen“ Darstellungselementen erweist sich als komplexer als bisher angenommen. Sie lässt sich als eine Reaktion der Autoren auf eine Umbruchssituation begreifen, die sowohl die Liebesbeziehung als auch ihre Darstellungsweisen betrifft.

Die Liebesdichtung beider Sprachgebiete im angegebenen Zeitraum ist wohl insgesamt als differenzierter zu betrachten, als bisher geschehen.

BENUTZTE LITERATUR:

- BENNEWITZ-BEHR, INGRID: Von Falken, Trappen und Blaufüßen. Kein ornitologischer Beitrag zur Tradition des Mittelhochdeutschen Falkenliedes. In: Spektrum Medii Aevi. Essays in Early German Literature in Honor of George Fenwick Jones. Hrsg. von Wiliam C. McDonald, Göppingen 1983 (GAG 362), S. 1–20.
- BRUNNER, HORST: „Das deutsche Liebeslied um 1400“. In: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein. Sei am Schlern 1977. Hrsg. von Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller. Göppingen 1978 (GAG 206), S. 105–146.
- CRAMER, THOMAS (hrsg.): Die kleineren Lieddichter des 14. und 15. Jahrhunderts. Band 2. München 1979.

- EMMERLING, SONJA: Hadamar von Laber und seine Liebesdichtung „Die Jagd“. Forum Mittelalter, Bd. 2. Hrsg. von Edith Feistner. Regensburg 2005.
- FEISTNER, EDITH (Hrsg.): Hadamar von Laber: Die Jagd. Forum Mittelalter, Regensburg 2004, S. 8–33.
- HAGES, ELISABETH: „snel hel ghel scrygh ich dinen namen“. Zu Wizlavs Umgang mit Minnesangstraditionen des 13. Jahrhunderts. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hrsg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. S.157–176.
- HAGES-WEISSFLOG, ELISABETH (Hrsg.): Die Lieder Eberhards von Cersne. Edition und Kommentar. Tübingen 1998 (HERMAEA, Germanistische Forschungen, neue Folge, Bd. 84).
- HALTAUS, Carl (Hrsg.): Liederbuch der Clara Hätzlerin. Mit einem Nachwort von Hans Fischer. Berlin 1966.
- KERN, MANFRED: Der veruhnte Falke. Anmerkungen zu einer möglichen Ästhetik der spätmittelalterlichen Liebeslyrik. In: Neophilologus 86, Nr. 4 (2002), S. 567–586.
- LANG, MARGARETE (Hrsg.): Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922. Berlin 1941.
- LIEB, LUDGER / NEUDECK, OTTO (Hrsg.): Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 40 /274/). Berlin-New York 2006.
- MÄRZ, CHRISTOPH (Hrsg.): Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Tübingen 1999 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Band 114).
- MEYER, MATTHIAS: Von Falken, Trappen Eulen und Hirschen. Ein liederlicher Liebeszoo. In: Neophilologus 86, Nr. 3 (2002), S. 417–435.
- MÜLLER, ULRICH / WEISS GERLINDE (Hrsg.): Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch. Stuttgart 1993.
- THURNHER, EUGEN / SPECHTLER, FRANZ V. / JONES, GEORGE F. / MÜLLER, ULRICH (Hrsg.): Hugo von Montfort – Die Texte und Melodien der Heidelberger Handschrift cpg 329 (Transkription von Franz V. Spechtler) Göttingen 1978.
- SAPPLER, PAUL (Hrsg.): Das Königsteiner Liederbuch Ms. germ. qu.719 Berlin. München 1970 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Band 29).
- SCHLOSSER, HORST DIETER: Untersuchungen zum sog. lyrischen Teil des Liederbuchs der Clara Hätzlerin. Dissertation, Hamburg 1965.
- SITTIG, DORIS: Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. Göttingen 1987.
- STACKMANN, KARL / BERTAU, KARL (Hrsg.): Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. I. Teil: Einleitungen, Texte. Göttingen 1981.
- STACKMANN, KARL: Wörterbuch zu der Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Unter Mitarbeit von Jens Haustein redigiert von Karl Stackmann. Göttingen 1990 (S. 273 – „Pantel“, „Pantier“).
- STANOVSKÁ, SYLVIE / KERN, MANFRED (Hrsg.): Altschechische Liebeslieder des 14. und 15. Jahrhunderts. Z. Zt. im Druck.
- STECKELBERG, ULRICH: Hadamars von Laber „Jagd“. Untersuchungen zu Überlieferung, Textstruktur und allegorischen Sinnbildungsverfahren. Tübingen 1998.
- RALF SCHLECHTWEG-JAHN: Hadamars von Laber „Jagd“ als serielle Literatur. In: Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden. Hrsg. von Ludger Lieb und Otto Neudeck. Berlin 2006, S.241–258.
- RUH, KURT / KEIL, GUNDOLF / SCHRÖDER, WERNER / WACHINGER, BURKHART, / WORSTBROCK, FRANZ JOSEF (Hrsg): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 4, Sp. 543f., Berlin-New York 1983.
- THURNHER, EUGEN / ZIMMERMANN, MANFRED (Hrsg.): Die Sterzinger Miscellaneen – Handschrift. In Abbildung herausgegeben. Unter Mitwirkung von Franz V. Spechtler und Ulrich Müller. (Litterae, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, herg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer, Nr. 61). Göttingen 1979.

- TERVOOREN, HELMUT (Hrsg.): Heinrich von Morungen: Lieder. Stuttgart 1992.
- TROST, PAVEL: K německé předloze Závíšovy písně. (Zur deutschen Vorlage des Závíš-Liedes). In: Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci – Jazyk a literatura II, S. 260f., Praha 1955.
- WACHINGER, BURGHART: Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und König Wenzels von Böhmen. In: Wolfram-Studien X. Cambridger „Frauenlob-Kolloquium“ 1986, Berlin 1988, S. 135–150.
- ders.: „Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. von Walter Haug, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 1–29.
- ders. (Hrsg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Frankfurt am Main 2006 (Bibliothek des Mittelalters, Texte und Übersetzungen, hrsg. von Walther Haug, Band 22).
- ZIMMERMANN, MANFRED: Die Sterzinger Miscellaneen-Handschrift. Kommentierte Edition der deutschen Dichtungen. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft), Germanistische Reihe Band 8. Innsbruck 1980.
- ZATOČIL, LEOPOLD: Závíšova píseň ve světle minnesangu a její předloha. (Das „Závíš-Lied“ im Licht des Minnesangs und seine Vorlage). In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity 2 (1953), S. 110–126.

