

Spielerhelden, Heldenspieler und ein Christus-Epikur

Wechselseitige Bezugnahmen von lateinischen und deutschen Strophen
in den *Carmina Burana* am Beispiel von CB 203 und CB 211

von

Erik Schilling (München)

Die Sammlung der *Carmina Burana* umfasst neben der dominierenden Zahl lateinischer Lieder und Verse auch Texte in zahlreichen anderen Sprachen. Besonders prominent vertreten ist dabei das Mittelhochdeutsche, vor allem in Gestalt von deutschen Strophen zu lateinischen Liebesliedern. Daneben gibt es deutsche Elemente aber auch in derjenigen Gruppe der Sammlung, in der Burghart Wachinger „Faszination und Gefahren von Wein und Spiel“¹ dargestellt sieht (CB 187–226). CB 203, 204, 211 und 218 weisen mittelhochdeutsche ‚Bausteine‘ auf, wobei CB 204 und 218 eindeutig als sprachmischende Lieder konzipiert sind,² weil sich der Wechsel zwischen Latein und Mittelhochdeutsch innerhalb der Lieder vollzieht.³ Weniger offensichtlich ist die Zusammengehörigkeit der lateinischen Strophen und der deutschen Ergänzung bei CB 203 und 211. Die Arbeiten von Ulrich Müller und Jens Haustein⁴ konnten jedoch über-

¹ Burghart Wachinger, *Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der „Carmina Burana“*, in: *From symbol to mimesis*, hg. von Franz H. Bäuml, Göttingen 1984, S. 1–34, hier S. 10.

² Zu den Termini ‚Sprachmischung‘ und ‚Mehrsprachigkeit‘ vgl. Ulrich Müller, *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik. Barbarolexis in den „Carmina Burana“*, in: *Europäische Mehrsprachigkeit*, hg. von Wolfgang Pöckl, Tübingen 1981, S. 87–103, hier S. 92: Bei den Liedern mit Mehrsprachigkeit ist nicht ersichtlich, ob die Zusammenstellung der verschiedenen Sprachen vom Verfasser geplant war oder sich durch die Konzeption der Sammlung ergeben hat.

³ CB 204 weist einen mittelhochdeutschen Refrain auf, CB 218 verbindet die beiden Sprachen sogar über das lyrische Mittel des Reims.

⁴ Vgl. Ulrich Müller, *Beobachtungen zu den „Carmina Burana“*. 1. *Eine Melodie zur ‚Vaganten-Strophe‘*. 2. *Walthers ‚Palästina-Lied‘ in ‚versoffenem‘ Kontext: Eine Parodie*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 15 (1980), S. 104–111; Müller, *Mehrsprachigkeit* (wie Anm. 2); Jens Haustein, *Dietrich, Ecke und der Würfelspieler. Zu „Carmina Burana“ 203 und 203a*, in: *Ja muz ich sunder riuwe sin*, hg. von Wolfgang Dinkelacker und Ludger Grenzmann, Göttingen 1990, S. 97–106. Ein entsprechendes Phänomen außerhalb der Liebeslieder konnte auch Christoph März für CB 60 nachweisen, vgl. Christoph März, *Walthers Leich und das Carmen Buranum 60/60a*.

zeugend nachweisen, dass die mittelhochdeutschen Strophen „integraler Bestandteil eines fortlaufenden und einheitlichen Sinnzusammenhangs“⁵ sind. Die vorliegende Untersuchung baut auf diesen Ergebnissen auf und fragt nach weiteren Bezügen, die zwischen den lateinischen Liedern und ihren deutschen Strophen bestehen, um ausgehend von diesen Ergebnissen allgemeine Erkenntnisse hinsichtlich der Mehrsprachigkeit der *Carmina Burana* zu gewinnen.

Grundsätzlich wird im Folgenden die These vertreten, dass es der Leser bei dem Verhältnis von lateinischen und deutschen Strophen bei CB 203 und 211 mit einem komplizierten Geflecht aus Bezügen und Anspielungen zu tun hat, die bis hin zur Motivik und zu wechselseitig motivierender Komik reichen. Eine so weitreichende Bezugnahme kann damit auch für andere Bereiche der Sammlung (etwa für die Liebeslieder) angenommen werden. Zur Begründung dieser These werden im Folgenden CB 203 und 211 zunächst separat hinsichtlich der Relation der lateinischen und der deutschen Strophen untersucht. In einem dritten Abschnitt sollen die Möglichkeiten der Bezugnahme dann summarisch aufgezeigt werden.

I. Spielerhelden – Heldenspieler: CB 203

Um die folgenden Ausführungen möglichst nahe am Text situieren zu können, sei zunächst CB 203 wiedergegeben:⁶

1. *HIEMALI Tempore,
dum prata marcent frigore
et aque congelescunt,
concurrunt in estuario,
qui regnant cum Decio,
et postquam conualescunt,
socius a socio ludis incitatur.*

qui uestitus uenerat, nudus reparatur.

*ei, trepidant diuicie,
cum paupertas semper seruit libere.*

*Zur Winterszeit,
wenn die Wiesen im Frost dürre liegen
und das Wasser zu Eis erstarrt,
treffen sich in der warmen Stube
die Genossen von König Decius.
Wenn sie dann wieder bei Kräften sind,
fordern sich die Kumpane gegenseitig zum
Spielen auf:*

*Wer bekleidet gekommen war, wird wieder
in den Urzustand der Nacktheit versetzt.*

*Hei, der Reichtum muß zittern,
während die Armut immer in freiem
Dienste dient.*

Überlegungen zu einer Kontrafaktur, in: Lied im deutschen Mittelalter, hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott, Tübingen 1996, S. 43–56.

⁵ Müller, *Mehrsprachigkeit* (wie Anm. 2), S. 97. Bisweilen wieder auftauchende Gegenstimmen, etwa Étienne Wolff, der „guère de lien thématique“ (*Les „Carmina Burana“. Plurilinguisme et poésie*, in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 57 [1998], S. 260–271, hier S. 268) erkennen kann, fallen gegenüber den Argumenten von Müller und Haustein nicht ins Gewicht.

⁶ Zitiert nach *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hg. von Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt a.M. 1987, S. 646ff.

2. *Salutamus, socii,
nos, qui sumus bibuli,
tabernam sicco ore!
potemus alacriter,
cyphi inpleantur iugiter,

potemus solito more!
plana detur tabula, sortes concedantur!

pro nummis et pro poculis uestes
mittantur!
eia, nunc appareat,
cui sors magis aut Fortuna faueat!*

*Freunde, wir, die wir Trinker sind,
wollen, wenn unsere Kehlen trocken sind,
dem Wirtshaus einen Besuch abstatten!
Fröhlich wollen wir trinken,
ständig sollen die Becher nachgeschenkt
werden,
wir wollen trinken, wie wir's gewohnt sind.
Den Tisch frei gemacht, heraus mit den
Würfeln!
Fürs Spielgeld und für die Zeche soll das
Gewand drangegeben sein!
Hei, jetzt soll sich zeigen,
wer der Liebbling des Schicksals und der
Glücksgöttin ist.*

3. *Mox stupam egreditur,
a Chaldeo recipitur,

eius commilitones
quassantur mandibule.
nudus clamat: „ue, ue, ue!“
currunt dentes in agone.
„o infelix nimium! cur uenis de calore

decantans ‚Regem martyrum‘ deferens
in ore?“
hei, hec est regula,
per quam nobis cutis erit morbida!*

*Sobald einer die Stube verläßt,
wird er von einem Chaldäer in Empfang
genommen,
und seine einzigen Kommilitonen,
seine Kiefer, beginnen zu schnattern.
Nackt schreit er: „Wehe, wehe, wehe!“
Seine Zähne klappern um die Wette.
„O du großes Unglückskind, warum bist
du fort aus der warmen Stube,
um mit ehrfürchtiger Miene das ‚König
der Märtyrer‘ abzusingen?“
Hei, das ist unsre Ordensregel,
durch die unsre Haut ein asketisches
Aussehen gewinnt!*

4. *Vns seit uon Lutringen Helfrich,
wie zwene rechen lobelich
ze saemine bechomen:
Ereke unde ovch her Dieterich;
si waren beide uraislich,
da uon sie schaden namen.
als uinster was der tan,
da sie an ander funden.
her Dietrich rait mit mannes chraft
den walt also unchunden.
Ereke der chom dar geganz;
er lie da heime rosse uil; daz was niht
wolgetan.*

*Helfrich von Lutringen erzählt uns,
wie zwei rühmliche Helden
aneinandergerieten:
Ecke und Herr Dietrich.
Sie waren beide furchtbar stark,
deswegen kamen sie beide zu Schaden.
Ganz finster war der Tann,
wo sie aufeinandertrafen.
Herr Dietrich ritt männlich-unverzagt
durch den ihm unbekanntem Wald,
Ecke kam zu Fuß dorthin;
er hatte viele Rosse zu Haus zurück-
gelassen – das war nicht klug gehandelt.*

Der lateinische Teil von CB 203 besteht aus drei Strophen zu je 10 Versen. An den Strophengrenzen orientieren sich die Sinnabschnitte. In der ersten Strophe wird geschildert, wie sich zur Winterzeit Spieler in einem Wirtshaus treffen, die vor der Kälte fliehen und in die Wärme der Stube zurückweichen. Als Folge des Würfelspiels wird der Verlust von Vermögen und Kleidung erwähnt. In der zweiten Strophe liegt ein Sprecher- und Perspektivwechsel vor: Statt einer Beschreibung durch den Erzähler wird nun in der 1. Person Plural gesprochen und das Betreten der Wirtsstube,

der Trunk und das Spiel aus der Sicht der Beteiligten geschildert. Durch die Wir-Form der Rede wird zugleich der Raum für das anwesende Publikum geöffnet, das sich somit in den Kreis der Zecher und Spieler einbezogen fühlen kann. In der dritten Strophe richtet der Erzähler den Blick zurück auf die Personen der ersten Strophe, insbesondere auf den Verlierer des Spiels. Er hat seine Kleidung abgeben müssen und tritt nackt in die eisige Winterluft hinaus, wo er einem *Chaldäer* begegnet. Jede der drei Strophen wird in den letzten beiden Versen beschlossen mit einer Sentenz, die das zuvor ausgeführte knapp zusammenfasst, eingeleitet durch die Interjektion *hei*. Im Schlusssatz der ersten Strophe wird dargestellt, wie der Reichtum Furcht leiden muss, während die Armut frei von Sorgen und Verpflichtungen ist, in dem der zweiten, wie das Glück Ursache von Gewinn und Verlust ist. Die Sentenz der dritten Strophe zeigt, dass das Leiden des Verlierers in der Kälte die Regel ist, in die er sich zu fügen hat.

CB 203 reiht sich ein in die Thematik der Spiel- und Trinklieder. Die dafür bestimmenden Motive ‚Wein‘, ‚Spiel‘ und ‚Vermögensverlust‘ sind über alle drei Strophen präsent, besonders deutlich tritt der letzte Aspekt als Folge des Würfelspiels hervor. Das Spiel macht deutlich, dass Reichtum ein unstetes Gut ist (*trepidant diuicie*, 1,9); zugleich zeigen die *zitternden* Reichtümer die innere Unruhe des Besitzenden und dessen fortwährende Sorge, sein erlangtes Eigentum wieder zu verlieren. Indem CB 203 der Unruhe des Besitzenden die seelische Freiheit des Armen gegenüberstellt (*cum paupertas semper seruit libere*, 1,10) reiht es sich in die stoisch-horazische Tradition ein.⁷ Es bleibt offen, ob diese Freiheit die materiellen Nachteile überwiegt. Der Schluss der dritten Strophe könnte das andeuten (*hec est regula*, 3,9), ist aber vermutlich eher ironisch konnotiert: Der Erzähler aus der zweiten Strophe wendet sich abschließend erneut an das Publikum, um diesem zu zeigen, dass der Weg, auf dem die Freiheit zu erlangen wäre, ein unangenehmer, asketischer ist und über das Erdulden der *cutis [...] morbida* (3,10) führt. Mit einem Augenzwinkern kommt das Lied demnach zu dem Schluss, dass Armut, die zu geistiger Freiheit führen soll, ihren Sinn verliert, wenn sie zu weit geht – so weit, dass der sie Erduldende in der Winterkälte um sein nacktes Leben fürchten muss und nicht mehr von der Unabhängigkeit der Armut profitiert.

Die deutsche Strophe beginnt mit einer Autor- oder Erzählernennung: es wird auf den Berichtenden verwiesen. Die zwei folgenden Zeilen kündigen den Kampf der Ritter Ecke und Dietrich an. Im Anschluss daran werden beide näher charakterisiert und der Schauplatz beschrieben. Schließlich erfolgt die Andeutung, dass Ecke unterlegen sein wird, weil

⁷ Vgl. *Carmina Burana* (wie Anm. 6), S. 1231.

er nicht beritten zum Kampf gekommen ist, Eine sentenziöse Zusammenfassung wie in den lateinischen Strophen ist in der deutschen nicht zu finden. Die Struktur der Strophe ähnelt derjenigen des lateinischen Textes: die Silbenzahl der einzelnen Verse entspricht weitgehend der ihrer lateinischen Pendants, die Reime sind identisch gebaut.⁸

Dieselbe Strophe findet sich mit leichten Abwandlungen als Nr. 69 in der Fassung E₂ des *Eckenliedes*.⁹ In dieser Position nimmt sie eine Schlüsselrolle ein, denn sie markiert das Ende des ausführlichen Einleitungsteils (Strophen 1–68), in dem berichtet wird, warum Ecke zum Kampf mit Dietrich aufbricht, und den Anfang des Hauptteils (Strophen 69–150), des tatsächlichen Kampfes der beiden Helden. Darüber hinaus zeichnet sich die Strophe durch ihre inhaltliche Dichte aus: Eine vergleichbare Fülle an Anspielungen auf frühere bzw. spätere Geschehnisse sowie an Informationen auf engstem Raum und vor allem eine (mögliche) Autornennung finden sich in keiner anderen Strophe des *Eckenliedes*.

Es lassen sich aus diesen Feststellungen zwei Thesen für Strophe 69 ableiten. Einerseits könnte sie aufgrund ihrer exponierten Position außergewöhnlich gebaut sein: An der Stelle zwischen Einleitung und Hauptteil ist es nötig, den Zuhörern das bisher Gesagte in knapper Form ins Gedächtnis zu rufen und zugleich eine Vorausdeutung auf das Kommende zu geben. Andererseits könnte es sich bei Strophe 69 aber auch um die Einleitungsstrophe einer (verlorenen) kürzeren Version handeln, die auf den Einleitungsteil verzichtet. Hierfür spricht die Eröffnungsformel mit der Autornennung (*Vns seit uon Lutringen Helfrich*, 1), die an die mündliche Überlieferungstradition erinnert.¹⁰ Für den *Codex Buranus* lassen sich zahlreiche Beispiele anführen, bei denen die zitierte deutsche Strophe in anderen Überlieferungen die erste Strophe eines mehrstrophigen Liedes darstellt.¹¹ Auch ein Vergleich der zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse legt die zeitgleiche Existenz einer Kurzversion des *Eckenliedes* nahe.¹² Akzeptiert man die zweite These, hat man es also mit der ersten Strophe

⁸ Vgl. *Carmina Burana*, Bd. 1.3: *Die Trink- und Spielerlieder – Die geistlichen Dramen*, hg. von Alfons Hilka und Otto Schumann, Heidelberg 1970, S. 47f. In allen anderen Textzeugen der *Eckenlied*-Strophe sind allerdings die Verse 7, 8 und 10 in je zwei Verse geteilt, die Strophe weist insgesamt also 13 Verse auf. Die oben zitierte Ausgabe von Vollmann folgt dem für die Verse 7 und 8.

⁹ Zitiert wird nach *Das Eckenlied*, hg. von Francis B. Brévert, Stuttgart 1986.

¹⁰ Vgl. Cyril Edwards, *The German Texts in the „Codex Buranus“*, in: *The Carmina Burana*, hg. von Martin H. Jones, London 2000, S. 41–70, hier S. 53.

¹¹ Als Beispiele seien hier folgende *Carmina* angeführt: 113 (Dietmar von Eist), 143 (Reinmar), 147 (Reinmar), 150 (Heinrich von Morungen), 166 (Reinmar), 168 (Neidhart), 211 (Walther). Vgl. Wachinger, *Liebeslieder* (wie Anm. 1), S. 17 bzw. die Auflistung bei Haustein, *Dietrich* (wie Anm. 4), S. 100.

¹² So durchgeführt von Haustein, *Dietrich* (wie Anm. 4), ebd.

einer Kurzfassung des *Eckenliedes* zu tun. Hiervon soll im Folgenden ausgegangen werden.

Für das Verhältnis von deutscher Strophe und lateinischem Lied relevant ist nun die Frage, wie die kämpferische Begegnung der beiden Helden angelegt ist. Die Ritter werden mit den Attributen *lobelich* (2) und *uraislich* (5) belegt, Dietrich zeichnet sich darüber hinaus durch *mannes chraft* (8) aus. Der eigentliche Grund für den Sieg Dietrichs besteht jedoch nicht in seiner Überlegenheit, sondern darin, dass er besser ausgerüstet ist: er hat sein Pferd nicht *da heime* (10) gelassen. Bezieht man den Kontext der Spiel- und Trinklieder ein, so kann man bereits an dieser Stelle auf das Glück verweisen, das Dietrich zum Sieg verhilft, ebenso wie Fortuna den siegreichen Spielern.

Der Schauplatz, an dem die Recken gegeneinander antreten, ist durch Unwirtlichkeit gekennzeichnet: *als uinster was der tan, / da sie an ander funden* (7f.). Die Dunkelheit wird in den folgenden Strophen (E₂ 70ff.) in Kontrast gesetzt zum hellen Schein, den die strahlenden Rüstungen der Kämpfer werfen. Paradoxaerweise führt also die Auseinandersetzung dazu, dass die ursprünglich fremde und gefährliche Umgebung an Schrecken verliert und sich die *bráhendú sunne* (E₂ 70,3) zeigt. Im Augenblick des Kampfes fühlen sich die Kontrahenten geborgen, was durch die zahlreichen weiteren Begriffe aus den semantischen Feldern ‚Licht‘ bzw. ‚Wärme‘ unterstützt wird.¹³ Erst als der Kampf zu Ende geht, schlägt sich das Glück auf die Seite Dietrichs. Er haut Ecke nieder und nimmt ihm seine Rüstung ab, wodurch jener den Gefahren des rauen Waldes in größerem Maße ausgesetzt ist als zu Beginn. Es zeigen sich also erste Parallelen zwischen Rittern und Würfelspielern hinsichtlich der Beschaffenheit der Kontrahenten wie der Orte.

Bevor verschiedene Thesen zur Funktion der deutschen Strophe für den lateinischen Text diskutiert werden können, muss kurz auf die Frage eingegangen werden, welchem der beiden Texte zeitliche Priorität zugesprochen werden kann. Ausführlich darüber gehandelt hat Wachinger,¹⁴ der zu dem Schluss kommt, dass „jene deutschen Strophen, die auch sonst überliefert sind, durchweg Priorität beanspruchen“¹⁵ können. Wachinger stützt seine These auch auf CB 203 und sieht den lateinischen Text als Nachahmung der deutschen Vorlage. Es sei äußerst unwahrscheinlich, dass die im Mittelalter weit verbreitete Eckenstrophe nur auf der Basis eines einzelnen Liedes entstanden sei, durchaus nachvollziehbar hin-

¹³ [L]ihthe[r] *schin* (E₂ 70,2), *da schain es sam da brunne* (E₂ 70,6), *zwen volle máne* (E₂ 70,12), *er bran alsam ain kerze klar* (E₂ 71,4).

¹⁴ Vgl. Wachinger, *Liebeslieder* (wie Anm. 1), S. 2ff.

¹⁵ Ebd., S. 3.

gegen sei, dass ein Dichter sich der bekannten deutschen Strophe bedient habe, um ein ihr entsprechendes lateinisches Lied zu verfassen.

Nimmt man mit Wachinger ein solches Aufeinanderfüßen von lateinischer Neudichtung und deutschem Vorbild an, ist zu überlegen, warum das ursprüngliche Modell in der Überlieferung neben der Neuschöpfung auftaucht. Denn gerade wenn das Original ‚nur‘ dazu dient, die Struktur zu geben, nicht aber inhaltlich mit dem späteren Werk verknüpft ist, stellen sich Zweifel an der Notwendigkeit einer gemeinsamen Überlieferung ein. Zu erklären wäre diese möglicherweise mit dem zitathaften Charakter der deutschen Strophe – dahingehend, dass der Schreiber des lateinischen Textes die deutsche Vorlage kannte und aufgrund der strukturellen Ähnlichkeit einen Bezug herstellen wollte, indem er die prägnanteste Strophe (die Einleitungsstrophe) an das Ende des lateinischen Textes gestellt hat.

Denkbar wäre aber auch, dass die Strukturgleichheit sich nicht nur auf den metrischen Aufbau beschränkt, sondern sich auch auf die Melodie der Lieder erstreckt.¹⁶ Die Melodie, die Brunner für das *Eckened* rekonstruieren konnte,¹⁷ passt der Strukturgleichheit wegen auch auf CB 203. Sollte der lateinische Text in seiner mündlichen Tradierung tatsächlich zur selben Melodie gesungen worden sein, so wäre die Angabe der deutschen Strophe im Zuge der Verschriftlichung nötig, um dem Leser die Melodie an die Hand zu geben. Dafür, dass das deutsche Lied diese Funktion erfüllen sollte, spricht auch, dass CB 203 in der Handschrift nicht neumiert ist. Eine Schwierigkeit, über die man jedoch stolpert, wenn man die deutsche Zusatzstrophe ausschließlich als melodiegebend betrachtet, ist die Reihenfolge, in der lateinischer und deutscher Text stehen. Denn sollte die deutsche Strophe nur die Melodie liefern, nicht aber in inhaltlicher Verbindung mit dem lateinischen Teil stehen, wäre es sinnvoll, sie dem lateinischen Text voranzustellen.

Wenn sich die Funktion der deutschen Strophe also nicht in Struktur- und Melodiegebung erschöpft, ist die Möglichkeit eines thematischen Zusammenhangs zu erörtern. Eine solche Annahme kann sich auf mehrere Beobachtungen stützen: Die augenscheinlichste Parallele ist die Wettkampfsituation, die zwischen den Spielern wie auch zwischen Dietrich

¹⁶ Dazu bemerkt Edwards: „The entering of the German strophes would appear to have been inspired by either a thematic or a metrical resemblance to the preceding Latin text, suggesting in some cases that the Latin and German lyrics were sung to the same melody“, Edwards, *German Texts* (wie Anm. 10), S. 52.

¹⁷ Vgl. Horst Brunner, *Epenmelodien*, in: *Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zum 65. Geburtstag*, hg. von Bernd Naumann und Otmar Werner, Göttingen 1970 (= *Göttinger Arbeiten zur Germanistik* 25), S. 149–168, hier S. 162ff.

und Ecke besteht.¹⁸ Der Ablauf der beiden Spiele ist ebenfalls ähnlich: Die Umgebung, in der man zusammenkommt, ist durch Unwirtlichkeit gekennzeichnet, durch winterliche Kälte bei den Glücksspielern, durch den finsternen Wald bei den Rittern. Die Umgebung tritt jedoch in dem Moment zurück, in dem der (Wett-)Kampf beginnt. Die Zecher flüchten sich ins Wirtshaus, wo sie in der Wärme geborgen sind; für die Helden wird – wie oben skizziert – die Umgebung zu dem Zeitpunkt unerheblich, als der Kampf beginnt. Vergleichbar sind auch die Folgen der Auseinandersetzungen. Denn was die erste Strophe für die Spieler ankündigt (*qui uestitus uenerat, nudus reperitur*, 1,8) und die dritte Strophe als geschehen berichtet (*nudus clamat*, 3,5), gilt in gleicher Weise für Ecke, den Verlierer des Heldenkampfes. Dietrich nimmt ihm die Rüstung ab und legt sie selbst an:

*Als er das güte swert versücht
und in die hosan sich geschücht,
den helm bant er zem hobte,
den schilt er bi dem riemen vie.* (E₂148,1–4)

Der Verlierer im Spiel und Ecke stehen am Ende gleich da: sie sind ihrer Kleidung beraubt und schutzlos der kalten, gefährlichen Nacht ausgeliefert. Ein Unterschied wird nur mit Blick auf die sich anschließenden Ereignisse sichtbar. Denn während der Spieler vom Erzähler ironisch auf die Schippe genommen wird (*cutis erit morbida*, 3,10) und nichts Schlimmeres erdulden muss als die nächtliche Kälte, fleht Ecke dramatisch um den Todesstoß.

Denjenigen Hörern bzw. Lesern, denen das *Eckenlied* bekannt war, und davon ist bei einer vergleichsweise großen Anzahl auszugehen,¹⁹ werden die erwähnten Anspielungen auf das *Eckenlied* wohl aufgefallen sein, zumal „das beliebte Heldenepos [...] durch den Ton von Anfang an präsent“²⁰ war. Vernimmt der mittelalterliche ‚(Ideal-)Hörer‘ das Lied zum ersten Mal, setzt es also sofort eine Kette von Assoziationen bezüglich des *Eckenliedes* in Gang, die zunächst zu Verwunderung führen mag (schließlich ist die Spiel- und Trink-Thematik von CB 203 weit von derje-

¹⁸ Ergänzend sei an dieser Stelle erwähnt, dass das mittelhochdeutsche Wort *spil* semantisch sowohl das Würfelspiel als auch die kämpferische Auseinandersetzung umfasst. Vgl. Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1872–1878, Bd. 2, Stuttgart 1992, Sp. 1091 f. Zu Spielmetaphorik für Kampfschilderungen vgl. auch Erecs Sperberkampf. Weiterführende Literatur dazu in: Bernhard Jahn und Michael Schilling, *Einleitung*, in: *Literatur und Spiel. Zur Poetologie literarischer Spielszenen*, hg. von dens., Stuttgart 2010, S. 7–26, hier S. 18.

¹⁹ Vgl. Haustein, *Dietrich* (wie Anm. 4), S. 104, Anm. 24.

²⁰ Wachinger, *Liebeslieder* (wie Anm. 1), S. 23.

nigen des Epos entfernt), durch die Erwähnung der Anfangsstrophe des *Eckenliedes* den Zusammenhang dann aber explizit herstellt, so dass die Hörer ihre Assoziation gerechtfertigt finden. Um das Lied zur Gänze erfassen zu können, müssen die Hörer somit des Lateinischen wie des Mittelhochdeutschen mächtig sein, weil sie andernfalls – von der Melodie abgesehen – das komplizierte Geflecht aus Anspielungen nicht verstehen.²¹

Welche Ziele verfolgt diese Bezugnahme von lateinischem und deutschem Text? Recht zweifelsfrei lässt sich feststellen, dass der Dichter eine Spiegelung der jeweiligen Helden erreichen möchte. Diese funktioniert in zwei Richtungen: Einerseits werden die anonymen Spieler durch die Konfrontation mit den Rittern Ecke und Dietrich künstlich erhöht und somit ins Lächerliche gezogen. Während die Ritter um ihr Leben kämpfen, beschränkt sich das Heldentum der Spieler auf Zechen und Würfeln. Der Verlust der Kleidung hat nur eine kurze Askese zur Folge, die ironisiert wird und durch den völlig unpassenden Vergleich mit Eckes geraubter Rüstung zusätzlich an Erheiterungspotential gewinnt. Andererseits wird durch die Gegenüberstellung mit dem ‚Kampf‘ der Spieler auch das Verhalten der Helden ironisch gebrochen, indem der Dichter ihren Streit auf die Ebene einer Würfelrunde rückt.

Es stellt sich daher die Frage, inwieweit eine Parodie das Ziel dieser doppelten Spiegelung und Kontrafaktur ist. Wachinger schließt dies kategorisch aus: „Parodie und Polemik [...] scheinen bei den Kontrafakturen der *Carmina Burana* nicht angestrebt zu sein.“²² Haustein beachtet zwar die Möglichkeit der doppelten Spiegelung nicht, diskutiert jedoch ausführlich, ob das lateinische Lied das *Eckenlied* parodieren möchte. Er gelangt zu dem Fazit, „daß das ganze Lied in seinem inhaltlichen Verlauf als Parodie [...] des *Eckenliedes* (Kurzfassung) konzipiert ist und daß es – so verstanden – erst seine volle Wirkung entfalten kann“.²³ Haustein ist in seiner Analyse zuzustimmen, wenn er den lateinischen Text als Parodie

²¹ Eine weitere Ausgestaltung des Spiels mit den beiden Sprachen könnte in der Funktion des Chaldäers bestehen. Betrachtet man nur die lateinische Semantik des Wortes, ist sein Auftreten vor dem Wirtshaus eher unmotiviert; sieht man aber den lautlichen Bezug zu mdh. *chalde*, kann man ihn als Personifikation der winterlichen Kälte (‚Väterchen Frost‘) lesen, die den Verlierer empfängt.

²² Wachinger, *Liebeslieder* (wie Anm. 1), S. 23.

²³ Haustein, *Dietrich* (wie Anm. 4), S. 102. Als Belege führt er die folgenden – oben erwähnten – Aspekte an: Die Würfelspieler seien eine anonyme Verkörperung der Helden Dietrich und Ecke, der Verlierer bleibe nach Ende des Kampfes nackt zurück. Darüber hinaus zieht Haustein eine Parallele zwischen dem Chaldäer und der *vro Babehilt* des *Eckenliedes*, dies jedoch auf einer schwachen argumentativen Basis. Der Chaldäer sei der *vro Babehilt* deshalb vergleichbar, weil er – als babylonischer Sterndeuter – nachts vor dem Wirtshaus stehe und dem Zecher Auskunft über das Schicksal gebe.

des deutschen in dem Sinne sieht, dass er sich auf das Bekannte bezieht, diesem eine neue Wendung verleiht und damit dem Leser bzw. Hörer ein Schmunzeln entlockt, ohne den Text aber (im modernen Sinne einer Parodie) kritisch ins Lächerliche zu ziehen. Mit der Gleichstellung von Würfelspiel und Heldenkampf liegt demnach – wie Haustein bilanziert – ein „aufschlußreiche[r] Vergleich des eigentlich Unvergleichlichen“²⁴ vor.

Über diese Bilanz möchte ich einen Schritt hinausgehen, indem ich die oben angesprochene zweite Richtung der Spiegelung erneut in den Fokus nehme: diejenige, die nicht die Helden Ecke und Dietrich karikiert sieht, sondern die Würfelspieler. Dass der Erzähler diesen ironisch-distanziert gegenübersteht, wird an mehreren Stellen deutlich, beispielsweise am Ende der dritten Strophe, wo der Grad der Ironie in Form einer Klimax zunimmt, angefangen von der bloßen Schilderung der klappernden Zähne über die Worte des *Chaldäers*, die den Verlierer scheinbar mit einem Märtyrer identifizieren, bis hin zur *cutis [...] morbida* (3,10), der weichen, geschmeidigen Haut, die angeblich durch die Kälte verursacht werde. Diese Steigerung der Ironie wird dadurch unterstützt, dass sie die Zusammenfassungen am Ende der einzelnen Strophen einbezieht: Konnte man das Fazit der Strophen 1 und 2 noch als ernstgemeint und belehrend ansehen, ist dies in Strophe 3 völlig unmöglich. Eine Askese-Regel aufzustellen, die auf der Verbindung von Würfelspiel, Kleidungsverlust und Winterkälte fußt, kann nur als Karikatur des Verhaltens der Spieler angesehen werden.

Die vierte Strophe nun – so meine abschließende These – dient dazu, die bereits angelegte Ironie weiter zu steigern. Zu einem Zeitpunkt, wo bereits alles gesagt scheint über Trank und Spiel und der Witz auf Kosten der Spieler erschöpft ist, schaltet der Verfasser eine völlig andere, unerwartete Ebene ein: die Konfrontation des lateinischen Textes mit dem deutschen. Es handelt sich um einen Kunstgriff, der durch Melodie, (Wett-)Kampftematik und einzelne Anspielungen vorbereitet war. Mussten die Spieler sich zuvor schon Spott gefallen lassen, werden sie nun – durch die Kontrastierung ihrer Freizeitbeschäftigung mit wahren Kampf – noch stärker in ein ironisches Licht getaucht. Auf diese Weise ist auch die Reihenfolge der Strophen erklärt, eine Tatsache, für die weder die Funktion der deutschen Strophe als Melodiegeber noch die Annahme, die lateinischen Strophen würden die deutsche parodieren, eine befriedigende Lösung geboten haben.

²⁴ Ebd., S. 106.

II. Ein Christus-Epikur: CB 211

Nachdem am Beispiel von CB 203 grundsätzlich vorgeführt wurde, welches breites Spektrum an Bezugnahmen zwischen lateinischen und deutschen Strophen denkbar ist, soll ähnliches für CB 211 aufgezeigt werden. Zunächst der Text:²⁵

*ALTE Clamat Epicurus:
„uenter satur est securus.*

*uenter deus meus erit.
talem deum gula querit,
cuius templum est coquina,
in qua redolent diuina.“*

*Ecce deus oportunus,
nullo tempore ieiunus,
ante cibum matutinum
ebrius eructat uinum,
cuius mensa et cratera
sunt beatitudo uera.*

*Cutis eius semper plena
uelud uter et lagena;
iungit prandium cum cena,*

*unde pinguis rubet gena,
et, si quando surgit uena,
fortior est quam catena.*

*Sic religionis cultus
in uentre mouet tumultus:
rugit uenter in agone,
uinum pugnat cum medone;*

*uita felix ociosa,
circa uentrem operosa!*

*Venter inquit: „nichil curo
preter me. sic me procuro,
ut in pace in id ipsum –
molliter gerens me ipsum
super potum, super escam –
dormiam et requiescam.“*

Laut verkündet Epicur:

*„Auf einen vollen Magen kann man sich
verlassen.*

*Der Bauch soll mein Gott sein.
Die Völlerei verlangt nach einem solchen Gott,
dessen Tempel die Küche ist,
in der es göttlich duftet.“*

*Sieh, dies ist ein brauchbarer Gott:
Niemals ist er nüchtern,
vor dem Frühstück
rülpst er, schon betrunken, den Wein hoch,
sein Altar und sein Mischkrug
bedeuten die wahre Seligkeit.*

*Seine Haut ist immer straff
wie ein Schlauch oder wie eine Flasche;
er läßt das Frühstück ins Mittagessen
übergehen,
wodurch seine Wangen feist und rosig werden,
und wenn einmal seine Ader anschwillt,
ist sie kräftiger als eine Kette.*

*Und der Kult dieser Religion
löst im Bauch Aufruhr aus,
aus dem Bauch vernimmt man das*

*Wettkampfgebrüll:
Der Wein kämpft mit dem Met.
O glückliches Nichtstun, das nur dann
aktiv wird, wenn's ums Essen geht!*

*Der Bauch sagt: „Ich kümmere mich
nur um mich. Ich Sorge dafür,
daß ich in heiligem Frieden –
ein angenehmes Dasein fristend
in bezug auf Speise und Trank –
schlafe und ruhe.“*

²⁵ Zitiert nach *Carmina Burana* (wie Anm. 6), S. 662.

*Nu lebe ich mir alrest werde,
 sit min sündeg vge sihet
 daz schöne lant unde ovch div erde,
 der man uil der eren gihet.
 nu ist geschehen, des ih da bat,
 ich pin chomen an die stat,
 da got mennischlichen trat.*

*Jetzt erst führe ich ein meiner selbst
 würdiges Leben, da mein sündiges Auge
 das schöne Land und die Erde erblickt,
 der man hohe Verehrung zollt.
 Nun ist wirklich geworden, worum ich betete:
 Ich bin zu den Stätten gekommen,
 wo Gott in Menschengestalt wandelte.*

CB 211 fügt der ersten Strophe des Walther'schen Palästinaliedes fünf lateinische Strophen hinzu,²⁶ wobei Struktur und Reihenfolge (erst mehrere lateinische Strophen, dann eine deutsche) die für sprachmischende Lieder in den *Carmina Burana* üblichen sind. Gegliedert sind die fünf lateinischen Strophen insgesamt, wie Kurt Smolak zeigen konnte, durch den „Tagesablauf eines epikureischen Phäaken“²⁷ vom Frühstück bis zum Abendessen. Nach den thesenhaften, einführenden Worten Epikurs in Strophe 1 werden in den Strophen 2–4 ausführlich die Charakteristika des *deus opportunus* Venter (2,1) geschildert, und es wird dargelegt, wie Essen und Trinken seinen Tag bestimmen. In Strophe 5 ergreift der ‚Gott‘ selbst das Wort und zieht ein Fazit seiner zuvor beschriebenen Eigenschaften. In der deutschen Strophe spricht ein noch näher zu charakterisierendes Ich (bei Walther ein Pilger)²⁸ und gibt seine Eindrücke beim Einzug ins (bzw. in ein) Heilige(s) Land wieder.

Grundlegend für jede Interpretation von CB 211 ist die Frage, wie man die Sprechpartien bzw. das Verhältnis von Sprechern und Erzähler verteilt. Die kritische Ausgabe von Alfons Hilka und Otto Schumann sieht die erste Strophe als Ausspruch von Epikur (*clamat Epicurus*, 1,1) und die fünfte als Ausspruch des ‚Gottes‘ Venter (*Venter inquit*, 5,1).²⁹ Damit bleiben die Strophen 2–4 einem nicht näher charakterisierten Erzähler zugeordnet. Die sechste Strophe wird in der kritischen Ausgabe in diese Überlegungen nicht einbezogen, sie steht separat als CB 211a. Vollmann folgt – wie oben ersichtlich – der kritischen Ausgabe.

Von der kritischen Ausgabe abweichende Sprecherzuweisungen nehmen Müller und Smolak vor.³⁰ Müller reiht die deutsche Strophe in die direkte Rede des ‚Gottes‘ Venter ein. Indem CB 211 die ursprünglich einem Pilger zugeschriebenen Worte dem neuen Sprecher Venter zu-

²⁶ Für die Annahme der Priorität der deutschen Strophe s. o.

²⁷ Kurt Smolak, *Epicurus propheta. Eine Interpretation von Carmen Buranum 211*, in: *Wiener Studien* 100 (1987), S. 247–256, hier S. 249.

²⁸ Für die Verweise auf Walthers Lied vgl. *Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig Neubearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, hg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996, S. 24–29 (Nr. 7).

²⁹ Vgl. *Carmina Burana* (wie Anm. 8), S. 59f.

³⁰ Vgl. Müller, *Beobachtungen* (wie Anm. 4), S. 110 bzw. Smolak, *Epicurus propheta* (wie Anm. 27), S. 250.

weise, werde die Lobesrede auf das Heilige Land zur „Preis-Rede des von Sathheit, Rausch und Schlaf betäubten Gottes *Venter*“.³¹ Smolak hingegen schreibt die gesamten Strophen 1–4 dem Sprecher Epikur zu, Strophe 5 ebenfalls *Venter*, während er sich zu einem möglichen Sprecher von Strophe 6 nicht äußert. Seine Vorgehensweise hat den Vorzug, dass sie ökonomischer ist, weil sie ohne eine zusätzliche Erzählerfigur auskommt.

Analog zu ihren Sprecherzuweisungen kommen Müller und Smolak zu unterschiedlichen Folgerungen für die Interpretation von CB 211. Müller sieht das Lied als ähnlich gestaltet wie CB 203. Für beide gelte:

Auf die bekannte Strophenform und Melodie eines weitverbreiteten mhd. Liedes wurden durch *Kontrafaktur* lateinische Strophen zum Thema Fressen, Saufen und Spielen verfaßt; an diese wurden zum Abschluß die Anfangsstrophen der verwendeten mhd. Lieder angefügt, die jetzt in diesem Kontext eine eindeutig parodistisch-komische Funktion erhalten.³²

Angesichts der Ergebnisse, die oben für CB 203 erzielt wurden, ist dieses Fazit überzeugend. Smolak hingegen liest das Lied insgesamt (aber ohne die deutsche Strophe) als Bibelparodie, gestützt durch das detaillierte Aufzeigen von intertextuellen Referenzen. Es handele sich um einen Psalm mit „materialistisch-diesseitige[r] Beziehung“,³³ in dem Epikur zu einem Leben ‚in den Tag hinein‘ rate. Er folgert:

Das beim ersten Lesen oder Hören so simpel anmutende Gedicht erweist sich also bei genauerem Hinsehen als raffiniertes Stück epikureischer ‚Theologie‘ im Verständnis des Mittelalters, die als diametraler Gegensatz zur christlichen entworfen wird ...³⁴

Die folgende Untersuchung von CB 211 zeigt nun, dass die Ergebnisse von Müller und Smolak einander nicht ausschließen, sondern – mit leichten Modifikationen – zusammengedacht werden müssen. Es treten, so meine These, in CB 211 zwei Sprecher im Wechsel auf: zunächst Epikur in den Strophen 1–4, dann *Venter* in Strophe 5, und schließlich erneut Epikur in Strophe 6. Die in den Strophen 1–4 angelegte Komik wird in Strophe 5 dadurch gesteigert, dass *Venter* selbst zu Wort kommt, nachdem Epikur seinen Tagesablauf geschildert hat. Insbesondere bei mündlichem Vortrag mit entsprechenden deiktischen Signalen oder Stimm-Modulationen dürfte der Wechsel zu *Venter* komisch gewirkt haben. Nachdem somit schon die Strophen 1–5 als Bibelparodie angelegt sind, wird die Ironie durch den erneuten Sprecherwechsel weiter zugespielt. Indem die bekannte Walther-Strophe Epikur in den Mund gelegt wird, verliert Walthers Lied über

³¹ Müller, *Beobachtungen* (wie Anm. 4), S. 110.

³² Müller, *Mehrsprachigkeit* (wie Anm. 2), S. 97.

³³ Smolak, *Epicurus propheta* (wie Anm. 27), S. 255.

³⁴ Ebd., S. 256.

die wunderbaren Dinge im Heiligen Land seine ursprüngliche Aussage; an die Stelle der Schilderung der Passion Christi, wie sie bei Walther in den folgenden Strophen erfolgt, rückt CB 211 mit Walthers Strophe als Abschluss die höchste Passion des Genießers und treibt damit auch die Bibelparodie auf die Spitze. Das Ganze gipfelt im letzten Vers der Walther-Strophe (*da got mennischlichen trat*, 6,7). Liegt im Original ein Verweis auf Christus vor, beschreibt der Vers in seinem neuen Kontext damit auch das Verhältnis des ‚Gottes‘ Venter und seines menschlichen Dieners Epikur. Stellt man sich erneut die Vortragssituation mit zwei Sprechern vor, so findet vor den Augen der Zuschauer genau das Beschriebene statt: der ‚Gott‘ Venter steht in Menschengestalt vor ihnen, und Epikur kann – etwa mit einer Geste – unmittelbar auf ihn verweisen.³⁵

Abschließend ist zu fragen, ob es jenseits der intertextuellen Ebene einen Grund dafür geben könnte, dass Epikur für seinen zweiten Beitrag ins Deutsche wechselt. Möglich wäre etwa, dass die deutsche Strophe eine eigene Prägnanz erhielt im Rahmen einer spezifischen Aufführungssituation – beispielsweise an einer üppigen Festtafel.³⁶ In diesem Fall wäre der Sprachwechsel mit einer Hinwendung zu einer erweiterten geselligen Runde unter Einschluss der anwesenden Laien begründet.

III. Fazit

Insgesamt konnte gezeigt werden, dass CB 211 ebenso wie CB 203 in der von der Handschrift vorgegebenen Reihenfolge gelesen werden kann und beim ersten Durchgang voll verständlich ist. Die Annahme einer notwendigen mehrfachen Lektüre³⁷ oder die Vermutung, die deutsche Strophe

³⁵ Ein Problem, vor dem diese Deutung des Liedes steht, ist das Tempus des letzten Satzes. Damit der letzte Satz von Strophe 6 als unmittelbarer und vor allem ausschließlicher Verweis Epikurs auf Venter gelesen werden könnte, müsste der Satz im Präsens stehen. Man kann das Präteritum jedoch dadurch erklären, dass es die Ambiguität der Strophe bewusst macht, nämlich das Schwanken des Substantives *got* zwischen dem christlichen Gott und dem profanen ‚Gott‘ Venter. Eine solche durch das ‚falsche‘ Tempus signalisierte und bewusst ausgehaltene Ambiguität ist m. E. plausibler als ein eindeutiger, aber vom Kontext des Liedes nicht motivierter Verweis Epikurs auf den christlichen Gott.

³⁶ Wenn man noch einen Schritt weiter gehen will, wäre sogar eine österliche Festtafel denkbar, so dass der Bezug auf Christus eine zusätzliche Pointe erhielte, und das Lied sich den beliebten Osterschergen (*risus paschales*) zuordnen könnte. Dies ist allerdings eher spekulativ.

³⁷ Eine solche würde für CB 203 etwa der Ansatz von Haustein, *Dietrich* (wie Anm. 4) voraussetzen, wenn die Würfelspieler ausschließlich als Parodie der Ritter (und nicht auch umgekehrt die Ritter als Parodie der Würfelspieler) angelegt wären.

habe als ‚Melodiegeber‘ für die lateinischen Strophen fungiert, werden damit obsolet. Beide Lieder weisen einen durchgängigen Sinnzusammenhang auf; der Sprachwechsel ist dadurch motiviert, dass die Parodie durch die Neudichtung von lateinischen Versen auf Metrum und Melodie eines deutschen Liedes erfolgt und dabei außerdem dessen prominenteste Strophe in der Originalsprache in einen durch das lateinische Lied neu geschaffenen, aber ebenfalls kohärenten Sinnzusammenhang einbindet.

Der lateinische und der mittelhochdeutsche Text stehen jeweils in vielfältigem Bezug zueinander, mehr noch: die mittelhochdeutsche Strophe ist jeweils in einem Sinnzusammenhang mit den lateinischen zu sehen und spitzt die in den vorherigen Strophen geschilderten Ereignisse parodistisch zu. Sie wird zu diesem Zweck in ihrer ursprünglichen Form belassen, wie sie in Parallelüberlieferungen nachgewiesen werden kann, gewinnt aber durch den Kontext der lateinischen Strophen eine völlig neue Aussage.

Dies beginnt auf der Ebene von Struktur und Melodie: Mit CB 203 liegt eine Kontrafaktur der Anfangsstrophe der *Eckenlied*-Kurzform vor, mit CB 211 eine von Walthers Palästinalied. Durch die Übernahme von Metrum und Melodie eines jeweils sehr populären Liedes wird dem Hörer der Bezug von Anfang an angedeutet. Entscheidender aber sind die Parallelen hinsichtlich Thematik und Inhalt. In CB 203 laufen die Vorgänge beim Wettkampf der Würfelspieler und beim Kampf der Helden ähnlich ab, auch das Verhalten der Protagonisten sowie die räumliche Situierung lassen sich vergleichen. In CB 211 sind deutsche und lateinische Strophen durch die Sprecherverteilung zusammen zu lesen; die Walther-Strophe führt durch den neuen Kontext, in den sie gestellt wird, das parodistisch weiter aus, was in den lateinischen Strophen bereits angeklungen ist. Lateinischer und deutscher Text gehören also nicht nur aufgrund der strukturellen und melodischen Gleichheit zueinander, sie weisen auch inhaltliche Analogien auf.

Untersucht man diese Analogien, so ergibt sich ein in zwei Richtungen arbeitendes Funktionsmuster: Erstens dienen die lateinischen Strophen dazu, die Geschehnisse des ursprünglichen deutschen Textes (die Auseinandersetzung der Helden in CB 203 bzw. den Einzug in das gelobte Land in CB 211) in parodistischer Weise zu kommentieren und dem deutschen Text eine Erweiterung in der Bedeutung zu ermöglichen. Umgekehrt aber werden – und das ist eine Erkenntnis, die über alle bisherigen Deutungen der beiden Lieder hinausgeht – auch die lateinischen Texte durch die Beifügung der deutschen Strophe in ihrer Aussage verstärkt, so dass sich ein trotz (oder gerade wegen der Sprachmischung) konsistent zu lesendes, zusammenhängendes Lied ergibt. In CB 203 bekommt die in den drei lateinischen Strophen bereits vorhandene Ironie, die das Ver-

halten der Würfelspieler kritisch beleuchtet und hinterfragt, durch die Gleichsetzung der Spieler mit den Helden ein zusätzliches Fundament. In CB 211 wird die Komik der sprechenden Schlemmer Epikur und Venter durch Epikurs überraschenden Wechsel hin zu Walthers Palästinalied gesteigert.

Der Zusammenhang von lateinischem und deutschem Text in den CB 203 und 211 erweist sich folglich als komplexes Geflecht vielfältiger Anspielungen. Es sind Assoziationen metrischer, klanglicher, inhaltlicher und thematischer Art, die die verschiedensprachigen Strophen für den kundigen Hörer dergestalt miteinander verknüpfen, dass er die Lieder als Ganzes in höchst verschiedener Weise interpretieren kann. Es wäre zu prüfen, ob eine solche Vorgehensweise (und damit Grundlage für die Interpretation) auch für die anderen sprachmischenden Lieder der *Carmina Burana* anzunehmen ist.

Sonderdruck aus

EUPHORION

Zeitschrift
für Literaturgeschichte

105. Band · Heft 3 · 2011

Begründet von
August Sauer

Erneuert von
Hans Pyritz

in Verbindung mit
Giulia Cantarutti
Holger Dainat
Geneviève Espagne
Michael Schilling
Peter Wapnewski

Herausgegeben von
WOLFGANG ADAM



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2011

Inhalt des dritten Heftes

ABHANDLUNGEN

- 235 *Erik Schilling* (München):
Spielerhelden, Heldenspieler und ein Christus-Epikur. Wechselseitige Bezugnahmen von lateinischen und deutschen Strophen in den *Carmina Burana* am Beispiel von CB 203 und CB 211
- 251 *Friedrich Michael Dimpel* (Erlangen):
er solts et hân gediuhet nider. Wertende Erzähleräußerung in der Orgeluse-Handlung von Wolframs *Parzival*
- 283 *Annika Rockenberger* (Berlin) und *Per Röcken* (Marburg a. d. Lahn):
Inkunabel-Materialität. Zur Deutung der typographischen Gestaltung von Sebastian Brants *Narrenschiff* (Basel 1494)
- 317 *Andreas Herz* (Wolfenbüttel):
Aufrichtigkeit, Vertrauen, Frieden. Eine historische Spurensuche im Umkreis der *Fruchtbringenden Gesellschaft*