

Deutsche und lateinische Liebeslieder

Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana

Die Geschichte des deutschen Minnesangs ist nur eine Sonderentwicklung innerhalb der mittelalterlichen Liedgeschichte. Die expliziten Reflexionen der Minnesänger über rechte Minne und richtiges Minnelob und die minnetheoretischen Positionen, die sie beim Durchspielen der verschiedenen Stile und Genres implizite entwickelten und weitergaben, sind nur ein Ausschnitt aus einem viel breiteren Spektrum von Liebeskonzeptionen und Varianten ihrer literarischen Gestaltung in verschiedenen Gattungen und Sprachen. Immer dann, wenn der Minnesang als Gesamtphänomen zur Diskussion steht – mag es um Fragen der Ursprünge oder der Überlieferung, der Formgeschichte oder der sozialen Bedingungen und Funktionen gehen –, wird man gut daran tun, den Blick vergleichend auf andere Traditionsstränge zu richten. Und dieser Vergleich muß wohl von jeder Generation neu unternommen werden, nicht nur weil der Fundus des Wissens wächst, sondern vor allem weil sich die Fragen ändern.

Wenn heute die Frage nach den sozialen Bedingungen und den gesellschaftlichen Funktionen von Literatur als eine (wenn nicht geradezu als die eigentliche) Kernfrage der Literaturgeschichte angesehen wird, so muß für den Minnesang der Vergleich mit mittellateinischer Liebeslieddichtung besonderes Interesse gewinnen. Denn der Unterschied zwischen diesen Sprachen impliziert, wohl noch mehr als der zwischen verschiedenen Volkssprachen, eine Fülle von sozialen Barrieren, || Gegensätzen der Lebensform und des kulturellen Bewußtseins. Es ist zu erwarten, daß, trotz mancherlei Beziehungen hin und her, Autorbewußtsein, Aufführungsform, Liebeskonzeptionen usw. in Liedern der beiden Sprachen und Kultursphären charakteristisch verschieden sind. Solche Unterschiede hat man natürlich immer gesehen. Eine präzise Beschreibung ist aber immer wieder auf Schwierigkeiten gestoßen, vermutlich weil man zu viel wollte, zu umfassende Aussagen anstrebte. Jede der beiden Sphären ist jedoch in sich reich differenziert und hat ihre eigene Geschichte, so daß sich generelle Oppositionen nur sehr schwer formulieren lassen. Es scheint daher sinnvoll, bei begrenzten Komplexen anzusetzen, zugleich aber deren Stellenwert in ihrer jeweiligen Tradition zu reflektieren.

276

Zuerst in: *From symbol to mimesis. The generation of Walther von der Vogelweide*, hg. von Franz H. Bäuml, Göppingen 1984 (GAG 368), S. 1–34. Wieder in: *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, hg. von Hans Fromm, Bd. II, Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 608), S. 275–308, danach hier.

Ich möchte hier ein Beispiel besprechen, das für beide Bereiche zugleich aufschlußreich ist, weil sich beide hier begegnen und durchdringen: die Sammlung der *Carmina Burana*,¹ insbesondere jene lateinischen Lieder, denen in der Handschrift eine deutsche Strophe angehängt ist, die offensichtlich meist nach derselben Melodie wie das vorausgehende lateinische Lied zu singen war.

Die deutschen Strophen der *Carmina Burana* sind viel diskutiert worden.² Ein einst zentrales Problem, für das man sie vornehmlich auszuwerten versucht hat, die Frage nach dem Ursprung des Minnesangs, || ist uns heute aus dem Kernbereich des Interesses gerückt; es war von hier aus ohnehin nicht zu lösen. In der enger gefaßten Frage aber, ob den lateinischen Liedern oder den deutschen Strophen die Priorität zukommt oder ob gar beide unabhängig entstanden und erst sekundär vereinigt worden sind, ist man zurückhaltend geworden. Weitgehend geklärt ist heute immerhin der zeitliche, lokale und institutionelle Rahmen für die Entstehung der Handschrift, von der alle Lösungsversuche ausgehen müssen:³ der Codex Buranus dürfte im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts am Südrand

¹ München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4660. Faksimile-Ausgabe der Handschrift der *Carmina Burana* und der *Fragmenta Burana*, hg. von Bernhard Bischoff, München 1967. Zitate nach *Carmina Burana* (Hilka/Schumann/Bischoff). [Vgl. jetzt auch *Carmina Burana* (Vollmann).]

² Ernst Martin, *Die Carmina Burana und die anfänge des deutschen minnesangs*, in: *ZfdA* 20 (1876), S. 46–69; Konrad Burdach, *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide*, ²Halle 1928, S. 155–169; Richard M. Meyer, *Alte deutsche volksliedchen*, in: *ZfdA* 29 (1885), S. 121–236, bes. 178ff.; Axel Wallensköld, *Das Verhältnis zwischen den deutschen und den entsprechenden lateinischen Liedern in den ›Carmina Burana‹*, in: *Mémoires de la Société néo-philologique à Helsingfors* 1 (1893), S. 71–109; Jakob Schreiber, *Die Vaganten-Strophe der mittellateinischen Dichtung und das Verhältnis derselben zu mittelhochdeutschen Strophenformen. Ein Beitrag zur Carmina-Burana-Frage*, Straßburg 1894; Bernhard Lundius, *Deutsche vagantenlieder in den Carmina Burana*, in: *ZfdPh* 39 (1907), S. 330–493; Otto Schumann, *Die deutschen Strophen der Carmina Burana*, in: *GRM* 14 (1926), S. 418–437; Hans Spanke, *Der Codex Buranus als Liederbuch*, in: *Zs. f. Musikwiss.* 13 (1931), S. 241–251, bes. 246–248; William T. H. Jackson, *The German poems in the Carmina Burana*, in: *GLL N. S.* 7 (1953), S. 36–43; Bruce Alan Beatie, *Strophic form in medieval lyric. A formal-comparative study of the German strophes of the Carmina Burana*, Diss. Harvard University, Cambridge, Mass. 1967 (ich konnte mit Genehmigung des Autors das Exemplar Joachim Bumkes, des Betreuers der Arbeit, benutzen); Ulrich Müller, *Beobachtungen zu den ›Carmina Burana‹*: 1. Eine Melodie zur Vaganten-Strophe. 2. Walthers ›Palästina-Lied‹ in ›versoffenem‹ Kontext: eine Parodie, in: *Mittellat. Jb.* 15 (1980), S. 104–111; ders., *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik: Barbarolexis in den ›Carmina Burana‹*, in: *Europäische Mehrsprachigkeit. Fs. zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka*, Tübingen 1981, S. 87–103; Olive Sayce, *The medieval German lyric 1150–1300*, Oxford 1982, S. 234–264 (diese Arbeit erschien erst nach Abschluß des Manuskripts; da und dort konnte ich in den Anmerkungen noch auf sie verweisen, eine Differenzierung meiner Argumentation, wie ich sie an manchen Stellen aufgrund der genauen Beobachtungen von O. Sayce wohl hätte versuchen sollen, war nicht mehr möglich). [Siehe auch Nachtrag S. 122f.]

³ Bernhard Bischoff, *Einführung zur Faksimile-Ausgabe* (wie Anm. 1), S. 13–15; Günter

der Alpen geschrieben worden sein; Anlage und Repertoire sind am ehesten an einem Bischofshof mit Beziehungen zu einem Augustinerchorherrenstift vorstellbar. Im übrigen jedoch ist die Frage nach dem historischen Ort der deutschen Strophen offen. Meine Meinung, daß in der Mehrzahl der Fälle das lateinische Lied sekundär ist, daß aber bei einzelnen Liedern das umgekehrte Verhältnis vorliegen könnte, wird heute kaum auf energischen Protest stoßen. Es scheint mir den||noch nötig, die für mich entscheidenden Überlegungen hier wenigstens kurz zu rekapitulieren, zumal die Arbeit von Beatie,⁴ auf die ich mich teilweise stütze, nicht allgemein zugänglich ist.

278

Deutsche Strophen und lateinische Lieder stimmen in aller Regel im Ton überein (wobei kleinere Varianten durchaus beabsichtigt sein können). Die Annahme zufälliger Ähnlichkeit und sekundärer Zusammenstellung durch einen Sammler ist bei der Vielfalt der Töne ganz unwahrscheinlich; sie ließe überdies die nicht seltenen inhaltlichen Parallelen zwischen lateinischen und deutschen Texten unerklärt. Das Verhältnis ist also in den meisten Fällen das von Vorbild und Nachbildung (Kontrafaktor).

Bei jenen deutschen Strophen, die auch in rein deutschen Handschriften überliefert sind und dort im Zusammenhang ganzer Lieder stehen, ist kaum ein anderes Verhältnis vorstellbar, als daß die lateinischen Lieder die deutschen nachahmen. Niemand wird glauben wollen, die Eckenliedstrophe, eine der verbreitetsten Strophenformen des deutschen Mittelalters, sei von einem nur im Codex Buranus überlieferten Lied (CB 203) ausgegangen. Und wenn, wie Schumann nicht ohne Grund vermutet, die *Hebet-sidus*-Gruppe (CB 151, 165, 168, 169) von ein und demselben Autor stammt, so müßten bei Priorität des Lateinischen alle vier Lieder dieses Autors von verschiedenen deutschen Sängern nachgeahmt worden sein, wobei Walther und Neidhart sich jeweils gerade den ihrem Œuvre gemäßen Formtyp für die Nachahmung herausgepickt hätten; überdies müßten die lateinischen Sammler von den deutschen Imitationen gewußt und sie sekundär wieder mit ihren Vorbildern vereinigt haben – eine allzu komplizierte, ganz unwahrscheinliche Vorstellung. Der umgekehrte Weg aber ist einfach und plausibel: ein lateinischer Dichter hat Lieder verschiedener deutscher Minnesänger nachgeahmt, und die Vorbilder blieben in der Überlieferung zitathaft mit den Kontrafakturen verbunden. So können m. E. jene deutschen Strophen, die auch sonst überliefert sind, durchweg Priorität beanspruchen. Da es aber von vielen Zufällen abhängt, ob ein deutsches Lied überliefert ist, darf man auch bei den Unica das gleiche Verhältnis von Deutsch und Latein als Regelfall ansetzen.⁵

Bernt, ›Carmina Burana‹, in: ²VL, Bd. 1, 1978, Sp. 1179–1186; [Kommentar in Carmina Burana (Vollmann)].

⁴ Siehe Anm. 2.

⁵ Vielleicht sollte ich das etwas weniger zuversichtlich formulieren. Sayce (wie Anm. 2) hält die nicht anderweitig bezeugten deutschen Strophen für überwiegend sekundär. Die Tatsache, daß in ihnen auch sonst nicht oder selten belegte Typen, Motive und Bauformen vorkommen, könnte allerdings auch mit der überlieferungsgeschichtlichen Sonderstellung dieser Strophen zusammenhängen (vgl. unten Abschnitt II).

279 Es gibt nun allerdings einige Fälle, in denen die Priorität des lateinischen Lieds plausibler ist. Vier nur im Codex Buranus überlieferte deutsche Vagantenstrophen (CB 136a, 138a, 142a, 170a) sind fast die einzigen Vagantenstrophen in deutscher Sprache, die aus dem Mittelalter bekannt sind. Offenbar sind sie nur Nachahmungen der im Mittellateinischen beliebten Form anlässlich der jeweils vorausgehenden lateinischen Lieder. Mindestens aber müssen sie in einem ungewöhnlich stark lateinisch geprägten Umkreis entstanden sein, wären also Nachahmungen lateinischer Liedkunst selbst dann, wenn die ihnen in der Handschrift zugesellten lateinischen Lieder sekundär sein sollten. Priorität des Lateinischen vermute ich auch in manchen Einzelfällen. So mag in CB 180 der halbverständliche deutsche Refrain zwar ein Zitat aus einem älteren deutschen Lied sein. Dieses dürfte aber kaum das anschließende deutsche CB 180a gewesen sein, das mit seinem glatten und wohlintegrierten Refrain demgegenüber einen sekundären Eindruck macht.⁶

Es bleibt also wohl nur die Annahme übrig, daß innerhalb dieses einheitlichen Überlieferungskomplexes Tonentlehnungen in beiden Richtungen bezeugt sind. Verständlich wird dieser Befund am ehesten, wenn man mit einem relativ geschlossenen zweisprachigen Kreis von Dichtern und Musikern rechnet.⁷ Wenn die Praxis, lateinische Lieder auf deutsche Melodien zu dichten und sie zusammen mit einer Strophe des Vorbilds zu überliefern und vielleicht auch aufzuführen, erst einmal etabliert war, so war es zum analogen Verfahren in umgekehrter Richtung nur noch ein kleiner Schritt. Und je mehr die angehängte deutsche Strophe zur Gewohnheit wurde – sei es für Sänger, sei es für Schreiber –, desto eher konnten auch einmal ganz unabhängige Texte zusammengefügt werden, womit schließlich auch die wenigen Fälle verständlich würden, in denen die Töne offensichtlich nicht übereinstimmen (z. B. CB 167–167a).

280 Wenn ich den Komplex der deutschen Strophen in den Carmina Burana nun nochmals aufgreife, so deshalb, weil es mir möglich scheint, auf der Basis der konkreteren Vorstellungen, die die heutige Forschungslage ermöglicht, den Zeugniswert dieses Sonderfalles für die Geschichte sowohl der lateinischen wie der deutschen Liebeslieddichtung noch genauer herauszuarbeiten. Ich untersuche zunächst die Stellung der lateinischen Lieder dieses Komplexes innerhalb der Handschrift und damit auch innerhalb der mittellateinischen Tradition, dann den Stellenwert der deutschen Strophen in der Minnesangüberlieferung und schließlich das Verhältnis von Latein und Deutsch innerhalb dieses Komplexes.

⁶ Vgl. Olive Sayce, Carmina Burana 180 and the *mandaliet* refrain, in: Oxford German Studies 2 (1967), S. 1–12, und Sayce (wie Anm. 2), S. 241 f.

⁷ So vor allem Beatie und Müller (wie Anm. 2).

I. Die Stellung der Lieder mit deutschen Strophen in der Sammlung der Carmina Burana und in der lateinischen Tradition

Die Lieder mit deutschen Strophen finden sich bekanntlich ganz überwiegend konzentriert in einigen wenigen Partien des Codex Buranus. Da der Codex, wie vor allem Otto Schumann gezeigt hat,⁸ eine planvoll angelegte Sammlung enthält, liegt die Hoffnung nahe, daß der Sammlungsaufbau Anhaltspunkte dafür liefern könnte, welchen Stellenwert die Sammler und Redaktoren den Liedern mit deutschen Strophen beigemessen haben. Dazu muß freilich dieser Aufbau nochmals interpretiert werden, und zwar auf einer mittleren Abstraktionsebene, auf der ein solcher Versuch bislang noch nicht unternommen worden ist.

Bekannt ist ja einerseits – auf höchster Abstraktionsebene – die Großgliederung der Sammlung: 1. moralisch-satirische Dichtungen, 2. Liebeslieder, 3. Trink- und Spielerlieder und 4. geistliche Spiele. Ob – was für die Beurteilung des Sammlungsplans als ganzen interessant wäre – der verlorene Anfang eine mit dem geistlichen Schluß korrespondierende Abteilung von geistlichen Liedern enthalten hat, muß offenbleiben.

Bekannt ist andererseits, daß Schumann – auf relativ niedrigem Abstraktionsniveau, sehr nah den Einzelbeobachtungen an Texten und Handschrift – eine Feingliederung in Gruppen nachzuweisen versucht hat.⁹ Er ging dabei aus von seiner Entdeckung, daß öfter eine Gruppe thematisch verwandter Rhythmi durch dazu passende sentenzenhafte Versus (Hexameter und Distichen) abgeschlossen wird und daß auch die Miniaturen am Ende thematischer Gruppen stehen. Nach diesem Prinzip unterscheidet er für die ersten beiden Abteilungen der Großgliederung 23 Gruppen; für die dritte, die Trink- und Spielerlieder, gibt er die Zählung auf, weil die Grenzen nicht mehr so deutlich seien, doch hält er grundsätzlich auch diesen Teil für ähnlich gegliedert. Zweifellos hat Schumann hier – ganz abgesehen von seinen unentbehrlichen Einzelbeobachtungen – ein besonderes Charakteristikum dieser Sammlung erkannt. Als eigentliches Aufbauprinzip aber kann mich seine Gruppengliederung nicht befriedigen. Wenn die Versus und die Miniaturen auch in Einzelfällen immer wieder gliederungsrelevant sind, so sind Schumanns Gruppen nach Umfang und Grad der Geschlossenheit doch zu verschieden, als daß sie den Gesamtaufbau tragen könnten; allzuoft steht Verschiedenes beisammen, allzuoft gehen thematische Beziehungen über die Gruppengrenzen hinweg, und die Abfolge der Gruppen bleibt auf dieser Ebene un-

281

⁸ Carmina Burana (Hilka/Schumann/Bischoff), Kommentarband, S. 31*–54*. Voraussetzung war die Herstellung der ursprünglichen Blattfolge durch Wilhelm Meyer, *Fragmenta Burana*, Berlin 1901. Über Schumann hinausgehende Hinweise zum Aufbau vor allem bei Bernt (wie Anm. 3).

⁹ Carmina Burana (Hilka/Schumann/Bischoff), Kommentarband, S. 31*f., 41*–54*; dazu Walther Bulst, *Die handschriftliche Ordnung der Carmina Burana Nr. 56ff.*, in: *Hist. Vjs.* 28 (1933), S. 512–517; verteidigend Otto Schumann, *Die Textgruppen des Codex Buranus*, in: *Hist. Vjs.* 29 (1935), S. 286–301.

verständlich. Bernhard Bischoff hat darum sicher mit Recht das Prinzip der Ergänzung der Rhythmi durch Versus von der Gliederungsfrage abgerückt und allgemeiner literatur-typologisch interpretiert:¹⁰ »Wo immer dem Redaktor etwas sachlich zu den Liedern Passendes gegenwärtig war, hat er es aufgenommen, und das Ergebnis war eine Liedersammlung mit moralischen und didaktischen Anmerkungen. So nähert sich, so befremdlich es klingen mag, der Plan der Carmina Burana ein wenig jenem mancher moralischen Enzyklopädien, die ihrerseits reichlich mittelalterliche Rhythmen und Verse zitieren: der *Distinctiones monasticae et morales* eines englischen Zisterziensers und der jüngeren *Summa re-creatorum* böhmischen Ursprungs.«

282

Aufbau und Konzeption der Sammlung werden nun, scheint mir, noch plastischer, wenn man jenen Zusammenhängen nachspürt, die über den Umfang einer Schumannschen Gruppe hinausreichen, ohne gleich eine ganze Großabteilung zu erfassen. Auf dieser mittleren Ebene besteht auch am ehesten die Chance, Einsichten in die Stellung der Lieder mit deutschen Strophen zu erhalten; denn die Nester mit diesen Liedern sind einerseits nicht auf eine einzige Schumannsche Gruppe beschränkt, andererseits erreichen sie nicht den Umfang einer Großabteilung. Ich möchte das im Folgenden versuchen. Dabei setze ich Schumanns ausführliche Behandlung voraus und formuliere, zusammenfassend und da und dort ergänzend oder anders akzentuierend, sozusagen entlang an ihr. Wie bei jeder Aufbauanalyse einer mittelalterlichen Sammelhandschrift kann es dabei die Existenz eines Konzepts oder einer sinnhaltigen Struktur nicht in Frage stellen, wenn einzelne Texte falsch oder ungeschickt (im Sinne des Konzepts) eingeordnet sind (häufig z. B. wegen Tonidentität, die punktuell thematischen Zusammenhängen vorgezogen wird, oder auch wegen einer Nachbarschaft in der Vorlage). Und es kommt auch nicht darauf an, ob das Konzept den Sammlern und Redaktoren in allen Einzelheiten bewußt gewesen ist. Manchmal arrangieren sich die Dinge ja »von selbst«, d. h. aufgrund von Konventionen, Symbiosen und Zufällen der literarisch-kulturellen Situation, die den Zeitgenossen nicht mehr bewußt werden; die so entstandenen Strukturen dürfen aber aus unserer historischen Distanz heraus doch als Zeugnisse dieser Situation gedeutet werden.¹¹

Lasterschelte: *avaritia, simonia, invidia* (CB 1–13). Gruppe 1–4 der Schumannschen Einteilung handelt von der *avaritia*, zuerst ausdrücklich und hauptsächlich, dann (Gruppe 2 und 3) wird die Klage über dieses Laster zunehmend in den Rahmen einer allgemeinen Klage über die Zeit und über den Niedergang wahrer *nobilitas* gestellt. Schließlich (Gruppe 4) wird die Habgier präzisiert auf die Klerikersünde der *simonia*. Gruppe 5 (CB 12–13), kaum eine Gruppe von eigenem Gewicht, hat die *invidia* zum Thema, die letztlich dem Angefeindeten nützen, dem Neider schaden muß. Obwohl CB 12 das Thema auf die Liebe bezieht, ist das Liedchen hier eingereiht, z. T. vielleicht wegen der Nachbarschaft

¹⁰ Bischoff (wie Anm. 3), S. 9.

¹¹ [Zur folgenden Strukturskizze vgl. jetzt Carmina Burana (Vollmann), S. 905–909.]

in einer Vorlage (das Lied dürfte aus der erschlossenen Notre-Dame-Handschrift stammen; in F [Florenz, Bibl. Laurenziana, Plut. 29.1] stehen CB 15 und 19 in seiner Nähe). Zusammen mit den angefügten Versus aber zeigt das Lied, daß *invidia* || mit *avaritia* assoziiert wurde. So zielt der ganze Anfang der erhaltenen Handschrift auf ein Anprangern der Laster im Umkreis der *avaritia*.

283

Lehre für geistliche Fürsten: *Fortuna, largitas, virtus, conversio* (CB 14–40). Gruppe 6 (CB 14–18) schlägt scheinbar abrupt ein neues Thema an: *Fortuna*. Genauer gesagt, geht es um die *instabilitas fortunae* und die *stabilitas virtutis*; das wird in dem ursprünglichen Bestand der Gruppe (CB 14, 15, 18) noch deutlicher, gilt aber auch für die durch Nachträge erweiterte Fassung. Diese Thematik gilt traditionsgemäß vor allem als Warnung und Lehre für die Herrschenden, hier, von armen Scholaren gesungen, besonders auch für ihr Verhältnis zu jenen Armen, die vielleicht eines Tages ihren Platz einnehmen könnten. Gruppe 7 (CB 19–20) mit der Ermahnung zur richtigen *largitas* schließt sich daher gut an. Es folgen in Gruppe 8 (CB 21–25), 11 (CB 33–38) und 12 (CB 39–40) Mahnungen zur Tugend, zu frommem Leben und zur Weltabkehr, gerichtet an Geistliche, ganz besonders aber an die reichen und herrschenden unter ihnen, die *ecclesiarum principes* (CB 23) und *prelati* (Überschrift zu CB 33). Diese Spezifizierung der Lehre und Mahnung wird freilich nicht ganz durchgehalten. Eingeschoben sind Gruppe 9 und 10 (CB 26–32) mit den treffenden Überschriften *De correctione hominum* und *De conversione hominum*, d. h. moralische und religiöse Lehre für alle Menschen, geistliche Herren natürlich eingeschlossen (vgl. besonders CB 27, v. 3, 17).

Politische Aktualisierung der Lehre (CB 41–55). In Gruppe 13 und 14, der letzten Partie der moralisch-satirischen Lieder, wird Lehre und Kritik nochmals konkretisiert und aktualisiert: Die vorausgegangenen Ermahnungen und Warnungen an die hohe Geistlichkeit verdichten sich in Gruppe 13 zur Romkritik, in der das im ganzen Abschnitt immer wieder anklingende Thema der *avaritia* nun speziell auf die Kurie und den Papst bezogen wird. In der folgenden Gruppe, überschrieben *De cruce signatis*, zeigt sich die Not der Christenheit im Verlust des Heiligen Grabes; Aufrufe zum Kreuzzug sind die Antwort. Das Kreuzzugsthema wird aber bereits CB 52 mit einem Jubellied über die Befreiung Jerusalems abgeschlossen; mit den noch folgenden Texten konnte Schumann daher in dieser Gruppe nicht viel anfangen. Sieht man jedoch den übergreifenden Gesichtspunkt der Aktualisierung und Politisierung in dieser ganzen Partie, so fügen sich auch die zwei Jubelgesänge auf die Beendigung des Schismas (CB 53, 53a) hier gut ein. Die || sogenannte Geisterbeschwörung (CB 53) ist dann als Fluch auf alle Feinde der Christenheit zu verstehen.

284

Faszination und Gefahren der Liebe: *jubili, planctus* (CB 56–131). Hier setzen nun die Liebeslieder ein. Deren erste Gruppe hat Schumann sehr groß angesetzt (Gruppe 15), offenbar weil zwischendrin weder Zäsuren der Handschrift noch Versus¹² einen Abschluß markieren. Binnengliederungen aber

¹² CB 64 und 66 sind offenkundig nur punktuell kommentierend bezogen auf die jeweils vorausgehende Sequenz.

hat er durchaus erkannt. Ich bleibe bei Schumanns Zählung, teile aber entsprechend seinen Beobachtungen in drei Untergruppen (15a, b, c) auf. Gruppe 15a (CB 56–73) enthält – mit einer einzigen Ausnahme – Sequenzen und andere ungleichstrophige Formen, in denen von Liebe und Natur die Rede ist. Die Überschrift *Incipiunt jubili* paßt also unter formalem wie inhaltlichem Aspekt. Der Neueinsatz dieser Liebes-*jubili* nach den politisch-geistlichen Texten ist thematisch ein harter Bruch. Gemildert ist er dadurch, daß am Ende der vorausgehenden Gruppe Texte stehen, die man durchaus ebenfalls *jubili* nennen könnte: CB 52, 53, 53a wegen ihrer freudig festlichen Stimmung, CB 53, 53a, 54 wegen ihrer Ungleichstrophigkeit. Ist diese Nachbarschaft nur Zufall? Unverkennbar ist jedenfalls, daß innerhalb dieses Liebesliederabschnitts nicht nur nach thematischen, sondern auch nach formalen Gesichtspunkten arrangiert wurde: Nach den ungleichstrophigen *jubili* enthalten die Gruppen 15b, 15c und 16 (CB 74–96) – mit nur einer Ausnahme: CB 89¹³ – nur gleichstrophige Lieder, sehr häufig (und z. T. in Nestern beisammenstehend) Lieder mit Refrain (CB 75, 80–86, 88, 94–96, dazu CB 79 mit refrainähnlichem Kornreim). Dann folgen in Gruppe 17a, b, c und 18 Klagen, zunächst (CB 97–109) vorwiegend in ungleichstrophigen Formen¹⁴ als Pendant zu den *jubili*, dann (CB 110–131) meist in gleichstrophigen || rhythmischen Liedern,¹⁵ wobei Refrainlieder selten sind (nur CB 113, 115, 123, 130).¹⁶ Die letzten Klagen (CB 122–131) fallen thematisch aus dem Rahmen ihrer Umgebung, da sie nicht von Liebe handeln; sie dürften ursprünglich zum dritten Hauptteil der Sammlung übergeleitet haben (vgl. unten).

285

Liebeslieder aus deutschen Quellen (CB 132–186). Der Rest des Liebeslieder-Abschnitts, Gruppe 19 bis 23, ist jene Partie, in der die Lieder mit deutschen Strophen konzentriert sind. Sie fügt sich unter formalen Aspekten hier einigermaßen ein: Auch hier handelt es sich überwiegend um rhythmische Strophenlieder (Sequenzen sind nur CB 132 und 141, möglicherweise auch CB 148;

¹³ CB 89 ist eine Sequenz mit nur zwei minimal differenzierten Versikeltypen – nicht ausgeschlossen, daß der ordnende Sammler sie als Strophenlied mißverstanden hat.

¹⁴ Dazu zwei Gedichte in metrischen Distichen (CB 101, 102). CB 104 ist als ungleichstrophige Einheit zu verstehen, vgl. Hans Spanke, in: Literaturblatt f. germ. u. rom. Philologie 64 (1943), S. 41. CB 105 ist ein Formexperiment, in dem zwei gleichstrophige Töne für verschiedene inhaltliche Funktionen (Beschreibung, Rede) verwendet werden, der zweite Ton kombiniert rhythmische Vagantenzeilen mit metrischer Auctoritas. So bleiben zwischen CB 97 und CB 109 an gleichstrophigen rhythmischen Liedern nur CB 99 (thematischer Anschluß, die für Neumierung freigelassenen Wortzwischenräume lassen auch eine gleichstrophige Sequenz als denkbar erscheinen), CB 103 (Strophenlai, vgl. Spanke a. a. O., insofern der Sequenz benachbart [nach Vollmann Sequenz]) und CB 106. Möglicherweise gehört auch noch CB 110 zu der Gruppe der Sequenzen und Sonderformen, vgl. die Anmerkungen von Schumann (Ausg.) und von Günter Bernt in: Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift in vollständiger deutscher Übertragung, Darmstadt 1978, S. 517.

¹⁵ Nur CB 122 ist eine Sequenz.

¹⁶ CB 113 und 115 gehören zu einer Gruppe von vier Liedern mit deutschen Strophen, die vermutlich nicht Bestandteil der ursprünglichen Sammlung waren (vgl. unten).

unklar ist die Form von CB 149 und 177). Wie bei den unmittelbar vorausgegangenen Strophenliedern bleiben – wenigstens für Gruppe 19 bis 22 – Refrains die Ausnahme.¹⁷ Am Ende steht allerdings eine geschlossene Gruppe von Refrainliedern (CB 179–185), die die formale Konsequenz der Anordnung denn doch entschiedener beeinträchtigt als die eine oder andere einzelne Ausnahme. Die ganze Partie dürfte erst nachträglich in den Bauplan der Sammlung eingefügt worden sein.

Unter quellenkritischem Aspekt ist eine solche sekundäre Erweiterung der Sammlung nicht unwahrscheinlich.¹⁸ Die Lieder dieser Partie sind zweifellos || überwiegend deutschen Ursprungs. Selbst wenn man die angehängten deutschen Strophen für teilweise sekundär gegenüber den lateinischen Liedern erklärt, stammt doch offenbar der ganze Typus aus einer lateinisch-deutschen gemischtsprachigen Kultursituation. Die wenigen Texte, die nicht Unica sind, haben Parallelüberlieferung nur aus Deutschland oder Skandinavien (CB 132, 142, 146, 178, ebenso die Versus CB 133, 134, 154). Lediglich CB 159 dürfte westlichen Ursprungs sein, beweist aber als Wiederholung von CB 85 Quellenkombination. Im Gegensatz zu dieser Partie zeigt der Rest der Liedersammlung eine Fülle von Texten, die durch Parallelüberlieferung, durch französische Sprachbrocken oder durch Formparallelen¹⁹ mit Westeuropa, besonders mit Frankreich verbunden sind. Lieder deutscher Herkunft fehlen da gewiß nicht, aber sie stehen nicht in Blöcken beisammen. Die wenigen verstreuten Lieder mit angehängten deutschen Strophen wird man wohl derselben Quelle oder demselben Quellbereich zuschreiben dürfen wie die Lieder von Gruppe 19 bis 23. Die Sammler konnten einen Kreuzzugsaufruf oder ein Schlemmer- und Spielerlied selbstverständlich an die ihnen thematisch zukommenden Plätze stellen, und auch CB 112–115 mögen sie wegen einiger Klagemotive bei den Liebesklagen eingereiht haben. Bei der großen Menge der Lieder aus jener ›deutschen‹ Quelle aber scheinen die Sammler sich auf eine nur ungefähre interne Ordnung beschränkt zu haben;²⁰ auf eine differenziertere Aufteilung und eine Einfügung in das Konzept der Sammlung haben sie offenbar verzichtet und das Ganze im Block nach den gleichstrophigen Klagen eingeschoben.

286

Für nachträglichen Einschub der ›deutschen‹ Partie sprechen vor allem Gründe der inhaltlichen Ordnung. Übergeht man nämlich einmal CB 132–186, so zeigen sich Verknüpfungen des Liebesliederteils mit dem ersten und dritten Großabschnitt. Wie sich die Liebes-*jubili* an politische *jubili* angeschlossen hatten, so gehen die *planctus* am Ende in politische und andere Klagen über (CB 122–131) und schlagen Themen an, die am Anfang des dritten Großabschnitts weitergeführt werden: Die Romkritik von CB 131/131a z. B. greift nicht nur Themen von Gruppe 13 wieder auf, sondern leitet auch über zur Rom- und Hofkritik von CB 187 und 189; das Bettellied CB 129 läßt sich mit der Heische des Archipoeta CB 191 und die Klage des gebratenen Schwans CB 130 || mit den Schlemmer-

287

¹⁷ Nur CB 149, 152, 159; variabler Refrain in CB 163, wenn man den Text als Einheit anerkennt.

¹⁸ Bischoff (wie Anm. 3), S. 13, rechnet für die Lieder mit deutschen Strophen mit einer einheitlichen Quelle, einem Liederbuch aus Scholarenkreisen.

¹⁹ Vgl. besonders Walther Lipphardt, Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana, in: Archiv f. Musikwiss. 12 (1955), S. 122–142.

²⁰ Zur Verkettung einer Kleingruppe (CB 179–182) vgl. Sayce (wie Anm. 2), S. 250–252.

liedern des dritten Teils verbinden. Erst durch den Einschub von CB 132–186 sind diese Klagen thematisch isoliert worden.

Faszination und Gefahren von Wein und Spiel (CB 187–226). Der dritte Teil der Sammlung wird üblicherweise nach den Trink- und Spielerliedern benannt, gewiß zu Recht. Aber man sollte nicht übersehen, daß die scheinbar schrankenlose Lustverfallenheit vieler Lieder immer wieder durch zur Mäßigung und Vernunft mahnende Versus unterbrochen wird, ja daß nicht selten Darstellung und Preis von Trinken und Spielen selbstironische und satirische Züge tragen. Als moralisch-satirische Sammlung läßt sich der Codex Buranus also auch hier im letzten Teil des Liedercorpus verstehen. Darüber hinaus korrespondiert dieser Teil mit dem Anfang auch noch direkter im Wiederaufgreifen von Hof- und Romkritik (CB 187–190) und Zeit- und Priesterschele (CB 226), und das sich mehr und mehr vordrängende Thema der Heische (CB 191, 217, 218, 220–225) ist nur die Wendung der *avaritia*-Kritik ins Persönliche.

Die geistlichen Dramen, die sich als letzter Teil des Codex anschließen, führen in eine andere Gattung und in eine andere Gebrauchssphäre, wenn auch die Interessenten dieselben waren. Gliederungsrelevante thematische Verknüpfungen mit den Liederteilen sind nicht zu erkennen.

Von hier aus mag es erlaubt sein, noch kurz über den verlorenen Anfang der Handschrift zu spekulieren. Man hat erwogen, daß ein weiterer Großabschnitt mit geistlichen Liedern die Sammlung eröffnet haben könnte. Das ist natürlich möglich, aber die feineren thematischen Verknüpfungen und Strukturen, denen wir nachgegangen sind, lassen nach dieser Richtung zumindest keine offenen Enden erkennen. Die Korrespondenzen der letzten Lieder mit den ersten, die erhalten sind, legen eher die Vermutung nahe, daß die Sammlung abgerundet werden sollte, daß also am Anfang nichts fehlt, was wesentliche Züge unseres Bildes vom thematischen Aufbau der Sammlung in Frage stellen könnte. Unberührt von solchen Aufbauerwägungen bleibt natürlich die Tatsache, daß geistliche Weltsicht immer als Hintergrund und Rahmen der weltlichen Lieder mitzudenken ist.

Die Beobachtung, daß in den Carmina Burana zwei Sammlungen von lateinischen Liedern ineinandergeschoben worden sind, gibt uns die Möglichkeit, zwei verschiedene Text-Corpora, zwei Repertoires, zu vergleichen und so die mittel-
 288 lateinische Liedtradition historisch || differenziert in den Blick zu bekommen, ohne in den Weiten einer umfassenden Geschichte der lateinischen Liebesdichtung verlorenzugehen und ohne andererseits in der Problematik zahlloser Einzeltexte steckenzubleiben. Die ursprüngliche wohlgeordnete Sammlung enthält, wann und wie immer sie als Sammlung entstanden sein mag, vorwiegend Lieder des 12. Jahrhunderts, vielfach aus Westeuropa. Die nachträglich eingeschobene Sammlung dagegen ist deutschen Ursprungs und kann erst nach dem Bekanntwerden Walthers von der Vogelweide und Neidharts, also in großer zeitlicher Nähe zur Handschrift selbst, entstanden sein. So dürfen die beiden Textcorpora zugleich als repräsentativ für zwei verschiedene Stadien der mittellateinischen Liedgeschichte gelten.

Ich beginne mit der älteren Sammlung. Der moralisch-satirische Rahmen legt es nahe, auch nach den moralischen Aspekten des Mittelteils, der Sammlung von Liebesliedern, zu fragen. Das Thema Liebe ist ja in der lateinischen Kleri-

kerkultur, in der die Kirche mit Nachdruck den Zölibat durchzusetzen versuchte und in der literarisch der breite Strom frauen- und sexualfeindlicher Traditionen dominierte, noch weitaus prekärer als die Versuchungen des Trinkens und Spielens. Die Breite und Freiheit, mit der das Thema in der mittellateinischen Lyrik aufgegriffen worden ist, bleibt vor diesem Hintergrund ein erstaunliches Phänomen, das wohl mit den spezifischen Bedingungen der vorwiegend westeuropäischen Scholarenkultur zusammenhängt.

Die Sammler, die selbst wohl unter anderen Lebensbedingungen standen und – ebenso wie die Schreiber des erhaltenen Codex Buranus – eher an einem geistlichen Hof zu suchen sind, haben von dieser Freiheit kaum Abstriche gemacht; nur kleine Indizien einer Distanzhaltung sind wahrzunehmen. Das Gliederungskriterium Sequenzen vs. Strophenlieder zeigt, daß ihr Interesse in hohem Maße den metrisch-musikalischen Formen galt. Und wenn die Beispiele für Liebesfreuden am Anfang, die Liebesklagen am Ende stehen, so kann das auch als Mahnung gemeint sein: mag jeder sehen, wohin es führt, wenn man sich zu weit auf die Liebe einläßt.²¹ Die wenigen Versus des Liebesliederteils, die nicht nur || punktuell-philologisch mit mythologischem und naturkundlichem Wissensstoff kommentieren, sondern zum Thema Stellung nehmen, bestätigen diese Haltung der Sammler: Sie handeln davon, daß Schönheit nicht eine Ehre, sondern eine Last ist, unter der ihr Besitzer zuletzt zu leiden hat (CB 104a), daß es notwendig ist maßzuhalten (CB 119a), daß aber der unbesiegbare Amor jeden überwältigt (CB 120a). *Non est crimen amor* sagt der letzte Versus, der einem Liebeslied zugesellt ist (CB 121a); die Begründung freilich »sonst hätte Gott nicht sogar das Göttliche der Liebe unterworfen« ist wohl eher spielerisch gemeint: der Gedanke einer Analogie von himmlischer und irdischer Liebe findet jedenfalls kein ernsthaftes Echo in der Sammlung.

289

Blicken wir von den Einordnungs- und Relativierungsversuchen der Sammler zurück auf das gesammelte Liedgut selbst. Für die Liederdichter des 12. Jahrhunderts ist Liebe erst recht kein Verbrechen. Liebe ist für sie etwas Natürliches, eine Kraft in der Natur, der auch der Mensch unterworfen ist. Sie ist als solche nichts Böses; aber sie ist als solche auch kein positiver ethischer oder gesellschaftlicher Wert wie vielfach im deutschen Minnesang. Die *jubili* zeigen noch relativ homogen Natur und Liebesverlangen im Einklang. Bunter wird es in der ersten Gruppe von gleichstrophigen Liedern (CB 74–96): Von harmloser Frühlingstanz-Motivik (CB 81) reicht das Spektrum bis zur raffiniert mythologischen Erzählung von einem Bordellbesuch (CB 76) und zur Beschreibung und Anpreisung verschiedener Liebespraktiken (CB 83, 86, 88). Es finden sich mehrere Pastourellen, ganz dezente und solche, die mit einer letztlich nicht ganz uner-

²¹ Ähnliches läßt sich in den Handschriften Michel Beheims feststellen, vgl. Burghart Wachinger, Michel Beheim: Prosabuchquellen – Liedvortrag – Buchüberlieferung, 1979, im vorliegenden Band S. 363–393, hier 371. Was hier sekundäres Ordnungsprinzip ist, findet sich als Produktionsfolge bei Andreas Capellanus und schon bei Ovids ›Ars amatoria‹ – ›Remedia amoris‹ (Hinweis B. Vollmann).

wünschten Vergewaltigung enden. Die Liebe der *clerici* wird gegen die der *militēs* ausgespielt (CB 82, 92), die Liebe der Alten gegen die der Jungen (CB 93, 94). Nur zweimal spürt man entschiedene Grenzen: Eine Verteidigung gegen den Vorwurf der Sodomie wertet Homosexualität entrüstet als Verstoß gegen die *Venus naturalis* (CB 95),²² und eine Priesterlehre wendet sich, in der || kürzeren Fassung des Codex Buranus besonders deutlich, gegen Hurerei und Konkubinat der Priester (CB 91).²³ Als natürliche Kraft und in den Grenzen der Natur ist Liebe auch für die jungen *clerici* nichts Böses. Wo aber die Gesetze der Natur verletzt werden oder wo mit dem Priesteramt das Übernatürliche des Sakraments seinen Anspruch stellt, kann Liebe zur abscheulichen Sünde werden.

Die Gruppe der *planctus*, der klagenden Liebeslieder, ergänzt das Bild um Schattenseiten der natürlichen Liebe: Klagen über die Qualen der Liebe, über fehlende Gegenliebe, Untreue und Unwürdigkeit der Geliebten, über Trennung, Neider und Verleumder, einmal auch eine Zeitklage Amors über die Verrohung der Sitten in der Liebe und im Sprechen über die Liebe (CB 105). Aber nirgends wird der Liebe ein Sinn beigelegt, der über den eines natürlichen Drangs, einer Leidenschaft hinausginge.²⁴

Am Anfang der *planctus*-Gruppe stehen einige Klagemonologe und pathetische Erzähllieder nach antiken Liebesgeschichten: die Nöte des Apollonius, der einst widernatürliche Liebe aufgedeckt hatte, und seine schließlichen Freuden (CB 97), und die zerstörenden Liebesverstrickungen der Troja- und Aeneassage (CB 98–102) sind zu mittelalterlichen Liebesexempeln und Mustern pathetischer Darstellungskunst geworden. In ihnen verdichtet sich etwas, was sich auch durch sehr viele andere Liebeslieder zieht: Das Dichten über Liebe lebt zu einem guten Teil aus der beständigen Bezugnahme auf die Antike, auf antike Liebesdichtung, antikes Erzählgut und antike Mythologie, dem Mittelalter vor allem in den Dichtungen Ovids vertraut. Wenn auch die erregende Neuentdeckung des Eros im

²² Da in der mittellateinischen Dichtung homoerotische Beziehungen auch positiv besungen worden sind, könnte in der Beschränkung auf ein negativ wertendes Lied eine bewußte Grenzziehung der Sammler liegen.

²³ Schumann, *Carmina Burana* (Hilka/Schumann/Bischoff), Kommentarband, S. 45* f., hatte die Priesterlehre (Nachtrag von h²) an dieser Stelle als Fremdkörper empfunden. Als Grenzmarkierung aber scheint sie mir doch in diese Sammlung verschiedener Möglichkeiten des Liebens hineinzupassen.

²⁴ [Dieser Satz ist vielleicht etwas zu apodiktisch formuliert. Marianne Pütz, *Hohe Minne* in den *Carmina Burana*, in: ABäG 30 = ... *daz ir dest werder sint* ... Anthonius H. Touber zum 60. Geburtstag (1990), S. 51–60, hat eingewandt, daß es in der Gruppe der *jubili* und *planctus* durchaus einzelne Formulierungen gibt, die Gedanken und Motiven des hohen Minnesangs ähnlich sind. Das will ich nicht bestreiten. Wenn man aber die Lieder als ganze betrachtet, dominiert in ihnen doch die natürliche Leidenschaft in anderer Weise als im deutschen Minnesang. Hauptzeugen für Pütz sind die Lieder CB 61 und 107. Für CB 107 verweise ich auf den Kommentar in *Carmina Burana* (Vollmann), S. 1090. In CB 61 zeigt schon die Formulierung *mee legi si dat subvenire*, daß ein ganz anderes Verhältnis von Mann und Frau anvisiert ist als im hohen Minnesang.]

12. Jahrhundert zweifellos von vielen individuellen Erfahrungen getragen war, artikulierbar ist sie nur in einem gewissermaßen zitathaften Sprechen geworden, im Spiel mit der Bildungstradition. Und zugleich hat die neue Thematik von dorthin eine zusätzliche Legitimation erhalten. Dabei erwarten einige Dichter bei ihrem Publikum ein erstaunliches Maß von literarischen Kenntnissen, so wenn sie auch auf entlegene Stoffe anspielen oder mit wörtlichen Ovidanklängen raffinierte Effekte erzielen.²⁵ Die ganz unantike Formkunst der rhythmischen gereimten Verse aber und der theologisch-philosophische Bildungshintergrund, der die literarische Bildung umgreift und einschränkt, verleihen diesem Umgang mit der Antike ein hohes Maß von spielerischer Freiheit.

291

Liebe als Naturkraft und Liebe als esoterisches Bildungsthema sind also die wichtigsten Legitimationen einer erstaunlich vielfältigen und offenen Liebesdichtung der *clerici*, wie sie im älteren Grundbestand des Codex Buranus gesammelt ist. Legitimiert aber wird Liebe immer nur als Lizenz, eine begrenzte Lizenz primär der gebildeten studierenden Jugend, niemals, wie z. T. im volkssprachlichen Minnesang, als ein Sinnkriterium innerweltlichen gesellschaftlichen Daseins.

Von ganz anderer Art sind die Liebeslieder der Partien, in denen sich die deutschen Strophen konzentrieren, die Lieder der jüngeren, ›deutschen‹ Quelle: von CB 135 oder eher schon von CB 132 (dem Neueinsatz nach der Lücke) an bis CB 186, dazu CB 112–115. Es soll hier zunächst nur von den lateinischen Liedern die Rede sein, die deutschen Strophen bedürfen eigener Betrachtung. Der Gegensatz zwischen den Liedern dieser Partie und den ›westeuropäischen‹ Liedern der älteren Sammlung ist selbstverständlich nicht absolut, manches Lied könnte ebensogut hier wie dort eingeordnet sein. Aber das Gesamtbild ist doch deutlich verschieden. Hier dominieren Lieder, die »von Liebe und Frühling, Jugend und Tanz« singen,²⁶ Lieder, die zu einer unproblematischen Unterhaltung vorgetragen oder gar »zu Reigentänzen der *clerici* gesungen«²⁷ wurden. Häufig werden die *consocii* zur Mai-, Liebes- und Tanzesfreude aufgefördert. Aber auch wo sich ein Ich über seine Liebe, auch seine Liebesqualen, äußert oder wo ein Mädchen direkt angesprochen wird, bleibt das Lied oft bezogen auf die allgemeine Geselligkeit, || bleibt in jedem Fall unproblematisch im Rahmen dessen, was jeder in einer geselligen Runde nachempfinden kann. Hier geht es nicht um die erregende Neuentdeckung des Eros, nicht um eine poetische Diskussion über verschiedene Formen der Liebe. Ein begrenztes Inventar von Motiven ist verfügbar und wird anmutig durchgespielt. Wenn von Tod und Ver-

292

²⁵ Vgl. Winfried Offermanns, Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts, Wuppertal/Kastellaun/Düsseldorf 1970 (Beihefte zum Mlat. Jb. 4), der allerdings von den Carmina Burana nur einige ältere Stücke einbezieht. Im übrigen ist man noch angewiesen auf Hermann Unger, De Ovidiana in carminibus Buranis quae dicuntur imitatione, Diss. Berlin 1914.

²⁶ Bischoff (wie Anm. 3), S. 7f.

²⁷ Ebd., S. 13.

letzung durch Liebe die Rede ist, so klingt das formelhafter und weniger betroffen als in den pathetischen Liedern der anderen Partie. Antikes Erzählgut und antike Mythologie erscheinen seltener und in konventionellerer Beschränkung (Ausnahme: die rätselhafte Clytemnestrastrophe von CB 147). Der Gegensatz von *litterati* und *laici* wird nicht diskutiert, sondern vorausgesetzt (CB 138, 162).

Zwei Lieder übersteigen den Rahmen der Konventionalität ein wenig, aber in sehr dezenter Weise: In CB 167 II fordert der Sänger ein Mädchen, mit dem er sich früher wegen seines zarten Alters nur geistig verbunden hatte, auf, nun, da es herangewachsen ist, auch die körperliche Vereinigung zuzulassen. CB 178 betont die Freiheit und das Selbstbewußtsein des Mannes in der Liebe, wendet sich gegen devoten Frauentrost und fordert Gegenliebe – bis eine *revocatio* sich von der *dulcedo* und *elegantia* der *domina* für besiegt erklärt und auf Buße *in conclavi* hofft. In der nur geistigen Bindung von CB 167 II, vor allem aber in der ganzen Argumentation von CB 178 glaubt man deutschen Minnesang nachklingen zu hören. Sonst aber bleiben die Lieder dieser Partien durchaus im Rahmen der mittellateinischen Tradition; nur wird dieser Rahmen nicht mehr in kühnen Experimenten erst gesucht oder erweitert, sondern er ist vorgegeben und gibt die Sicherheit für bescheidenes Gelingen oder Virtuosität.

Die Sammler hatten hier keine moralisch bedenkliche Sprengkraft mehr zu fürchten, so wenig moralisch die Lieder, besonders die Pastourelles, auch sein mochten. Ihre Ordnungsbemühungen beschränkten sich im wesentlichen darauf, sprachmischende Lieder und Refrainlieder – ohne große Konsequenz – aufs Ende abzudrängen, die Lieder mit Natureingang zusammenzustellen (von CB 132 bis CB 168 gibt es nur zwei Lieder ohne Naturmotivik, eines davon – CB 155 – ist Nachtrag); ganz an den Anfang rückten sie Lieder, in denen sogar mehr von Natur als von Liebe die Rede ist. Aber die Natur ist hier nicht mehr in gleicher Intensität wie in den älteren Liedern die überwältigende Macht, die den Liebesdrang begründet und rechtfertigt, sondern eher der Anlaß für Tanzgeselligkeit, bei der es dann auch zu Liebesbeziehungen kommt.

293 Es liegt nahe, die hier erreichte Entwicklungsstufe mittellateinischer Liebesdichtung zu vergleichen mit Reduktions- und Formalismustendenzen im deutschen Minnesang derselben Zeit. Aber während für die mittellateinische Liebesliedtradition diese Carmina Burana eine letzte Phase umfangreicherer Produktion zu bezeugen scheinen, lebte der Minnesang noch ein Jahrhundert ungebrochen weiter und wirkte, in anderen Formen und Zusammenhängen, noch darüber hinaus bis zum Ende des Mittelalters.

II. Die deutschen Strophen in der Minnesangtradition

Die deutschen Strophen der Carmina Burana stellen für uns die »früheste schriftliche Sammlung deutscher Liedstrophen« dar.²⁸ Sie repräsentieren eine örtlich

²⁸ Hugo Kuhn, Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesseschen Handschrift und ihre Überlieferungsgeschichtliche Bedeutung, in: H. K., Liebe und Gesellschaft, Stuttgart 1980, S. 80–105, Zitat S. 91.

und zeitlich begrenzte Stufe überliefernder und produktiver Rezeption des Minnesangs, spiegeln als schriftliche Überlieferung wohl einen praktischen Musiziergebrauch, in dem ältere Lieder ebenso wie ganz moderne lebten und neue Lieder oder Strophen aus der Kenntnis der Tradition heraus gedichtet wurden. Insofern scheint mir der Versuch legitim, die deutschen Strophen ungeachtet der genetischen Verschiedenheiten als einheitliches Phänomen zu fassen und in die deutsche Minnesangtradition einzuordnen.

Als Minnesangrepertoire einer spezifischen Situation um 1230 betrachtet, ergänzen die deutschen Strophen der *Carmina Burana* das Bild, das uns die großen Sammlungen von dieser Epoche vermitteln. Wenn man nach den Namen geht, die wir für einige Strophen aus der Parallelüberlieferung erfahren, so war in dieser Situation ein bedeutender Teil der deutschen Minnesangtradition von der Frühzeit bis zu den Zeitgenossen der Sammler präsent. Daß Hartmann und Wolfram fehlen, besagt nicht viel, da diese beiden als Liederdichter auch sonst weniger Echo gefunden zu haben scheinen. Bemerkenswerter ist, daß Friedrich von Hausen und sein Kreis, deren Lieder bei den Zeitgenossen der || Sammler, bei Otto von Botenlauben, Hiltbolt von Schwangau und Ulrich von Liechtenstein, hörbar nachklingen, hier mit keiner einzigen Strophe vertreten sind. Im übrigen sind die wichtigsten Liedmeister im Blickfeld: Morungen, Reinmar, Walther, Botenlauben, Neidhart, und für den vorhausenschen Minnesang steht Dietmar. Und doch sagen die Namen nicht allzuviel. Von Morungens visionärer Glut, von Reinmars und Walthers programmatischer Reflexion ist nichts eingefangen. Aufgenommen ist von Morungen nur eine der wenigen Äußerungen der Liebesfreude und -zuversicht (CB 150a). Reinmar ist mit peripheren, teilweise sogar von der Forschung für unecht gehaltenen Liedern vertreten (CB 143a, 147a, 166a), und was in zweien dieser Lieder die Folgestrophen dann doch noch an typisch Reinmarschen spannungsreichen Gedankenspielen bringen (MF 177, 10ff.; 185, 27ff.), ist durch die Reduktion auf die Anfangsstrophe verlorengegangen. In ähnlicher Weise wird von Walthers *Mailed* (L. 51, 13ff.) die argumentative Verknüpfung von Naturfreude und Liebeswerbung durch die isolierte Zitierung zweier Einzelstrophen zerstört (CB 151a, 169a). Und von Neidharts komplexer Kreuzfahrerbotschaft an die Dorfschöne ist nur ein harmloser Natureingang übriggeblieben (CB 168a).

An diesem Punkt muß freilich an eine Unsicherheit erinnert werden. Wir wissen nicht, ob die Reduktion auf eine Strophe wirklich auf praktischen Musiziergebrauch zurückgeht. Ich vermute eher, daß sie erst bei der Verschriftlichung erfolgt ist. Denn die meisten deutschen Strophen, auch solche, die in jener Gebrauchssituation, die ich zu rekonstruieren versuche, erst entstanden sein dürften, sind offensichtlich nur Anfangsstrophen mehrstrophiger Lieder (vgl. besonders die Natureingänge, die nicht als Einzelstrophen vorstellbar sind). Aber auch wenn die Verkürzung der mehrstrophigen Lieder zu Einzelstrophen erst sekundär und nur überlieferungsbedingt sein mag, allein schon die Auswahl von Liedern bekannter Meister spricht dafür, daß auch die hinter der Schriftlichkeit erschließbare Musizierpraxis den thematischen Anspruch des Minnesangs reduziert hatte.

Die übrigen Strophen bestätigen das Bild. Obwohl die Konzeption der hohen Minne durch Formeln vom *senen* und *dienen*, von *hoher minne*, *tugenden* und *hohem muot* präsent ist, fehlt – sicher nicht nur durch die Kürzung auf die Anfangsstrophen – all das, was der Minnesangtradition bis hin zu Neidhart ihr
 295 eigentliches Gewicht gibt: die || Positionsbestimmungen im Suchen nach der rechten Minne, die Zuspitzungen der inneren Konflikte, die Konfrontationen mit religiöser Thematik, kurz: die Auffüllung der höfischen Gebrauchskunst durch »ernsthafte inhaltliche Rückverbindungen«.²⁹

Versuchen wir noch, die negative Beschreibung durch ein paar positive Beobachtungen zu ergänzen. Unter 46 deutschen Minnelied-Nummern – die sprachmischenden Lieder sind nicht mitgezählt – finden sich zwei Strophen aus Tageliedern und zwei aus pastourellen-ähnlichen Liedern. Das ist rein rechnerisch bedeutend mehr als sonst in der deutschen Minnesangtradition, doch ist bei so kleinen Zahlen Zufall nicht auszuschließen; überdies stehen die großen Liederhandschriften und ihre Vorläufer in dem Verdacht, diese Typen vernachlässigt zu haben: daß Pastourellen bekannt waren, beweist ja u. a. Johannsdorfs Typuskontrakt MF 90, 32ff. Kaum Zufall aber kann es sein, daß unter den 46 Minnelied-Nummern 17 auf die Jahreszeit, meist den Frühling, Bezug nehmen, überwiegend in ausgewachsenen »Natureingängen«. Die für unser Bild vom Minnesang zentrale Tradition von Hausen bis Reinmar hatte in ihrer Neigung zur Reflexion den Natureingang bekanntlich fast ganz gemieden. Einzelne Natureingänge gab es im frühen Minnesang und dann bei Walther. Ähnlich hohe Frequenzen wie in den Carmina Burana aber finden sich nur bei Veldeke (12 von 33), also am Rande der deutschen Tradition, und dann erst wieder bei den Zeitgenossen der Sammlung, bei Neidhart und Gottfried von Neifen, die den Jahreszeiteingang beide, wenn auch mit unterschiedlichem Stilwillen, als fast obligatorisches Gattungselement einsetzen. Die Häufigkeit des Natureingangs in den deutschen Strophen der Carmina Burana wird man darum wohl als zeittypisch verstehen dürfen.

Fast noch bezeichnender scheint der starke Akzent auf dem Thema Freude zu sein. Da gibt es zwar auch Strophen, die im Sinne der hohen Minne nur von erhoffter oder von versagter Freude reden oder von der Freude des Minnedienens trotz (noch) versagten Lohnes (CB 136a, 150a, 164a, 165a, 166a, 172a). Aber daneben stehen andere Töne, wie sie in der sonstigen Minnesangtradition bis zu dieser Zeit höchst selten sind: Freude aus Liebesgewißheit (CB 139a, 143a, 147a), uneingeschränkter Frühlingsjubiläum und Aufforderung zu Freude und Tanz,
 296 gerichtet an die || *vrowe* (CB 137a, 171a) oder an eine gesellige Allgemeinheit (CB 135a, 138a, 140a, 141a, 144a, 148a, 151a, 161a, 178a, 180a); ja, es kann sich die zuversichtliche Gewißheit artikulieren, daß Frau Venus denen, die ihr gehorchen, Freude macht (CB 170a). Sucht man im übrigen deutschen Minnesang nach Vergleichbarem, so findet man die eine oder andere Parallele im

²⁹ Hugo Kuhn, Determinanten der Minne, ebd. S. 52–59, Zitat S. 55.

frühen und im noch späteren Minnesang, dominant aber sind solche Motive in den Anfangsstrophen von Neidharts Sommerliedern. Wir wissen nicht, was in den verlorenen Folgestrophen auf diese Jahreszeiteingänge und Freude- und Tanzappelle folgte. Aber die Tatsache, daß CB 168a die Kenntnis eines Neidhartschen Sommerlieds für jenen Kreis bezeugt, sollte doch nicht dazu verleiten, auch zu den übrigen Natureingängen und Tanzaufrufen Folgestrophen vom Anspruch und Spannungsreichtum eines Neidhart-Liedes zu postulieren. Eher könnte ich mir vorstellen, daß inhaltlich anspruchslosere, ›harmlosere‹ Liedtypen dominierten, wie sie als Basis für Neidharts individuelle Prägung seines Typus Sommerlied wohl angesetzt werden müssen.³⁰

Das abweichende Minnesangbild des Codex Buranus kommt also vermutlich nicht nur durch Auswahl aus den auch sonst belegten Themen und Typen zustande, sondern auch durch Ausgreifen auf Liedtraditionen, die von der hochliterarisch-klassizistisch interessierten späteren Sammeltradition verschmäht oder zurückgedrängt worden sind. Nur deshalb konnte man die deutschen Strophen der Carmina Burana mit der Frage nach dem Ursprung des Minnesangs verknüpfen. Manche Strophen scheinen ja wirklich den Stempel einer archaischen Primitivität zu tragen. Ob allerdings auch nur ein einziger Text über die Zeit Dietmars von Eist zurückreicht, ist sehr fraglich. Angemessener ist vielleicht die Vorstellung, daß tiefere Schichten des Anspruchs und des Gebrauchs einbezogen wurden. Manchmal glaubt man z. B. einen ganz unmittelbaren Zusammenhang mit Tanzspielen zu spüren (während ja sonst innerhalb und außerhalb der Carmina Burana die Thematisierung des Tanzens noch keineswegs praktischen Tanzgebrauch bedeuten muß): CB 148a, 149 I, 167a.

Aufschlußreich scheint mir vor allem CB 148a. Wegen des Motivs vom Venusschuß wird man diesen Text gewiß nicht dem ganz frühen Minnesang oder gar einer volkstümlichen Vorstufe des Minnesangs zuweisen. Aber es handelt sich doch wohl auch nicht, wie meist angenommen wird, um eine stümperhafte Reil|merei auf die Melodie von CB 148 (Lied oder Leich?). Stümperarbeit sieht gewöhnlich anders aus, gerade auch in dieser Sammlung. Die ›Primitivität‹ der dreimaligen Wiederholung von Einzelzeilen scheint mir eher primär zu sein und auf direktere Bindung an den Tanzgebrauch zu deuten. Es dürfte sich um den (bereits zersungenen? vgl. die Reimentstellung) Anfang eines deutschen höfischen Reigenliedes handeln, dessen Melodie im lateinischen CB 148 dann austextiert wurde.

297

Reduktion in der Rezeption der anspruchsvolleren Minnesangtradition, Einbeziehung von weniger anspruchsvollem Liedgut und zeittypische Tendenzen zu einer gewissen Schematisierung der Liedabläufe und zur Betonung des geselligen Charakters von Liebesdichtung sind nur verschiedene Aspekte einer einzigen Situation des Gebrauchs von Minnesang in einem Kreis von lateinischen Liederdichtern um 1220/30. Welches Interesse hatten diese *clerici litterati* an deutschem Minnesang?

³⁰ [Vgl. jetzt Franz Josef Worstbrock, Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230, in: Fragen der Liedinterpretation, hg. von Hedda Ragotzky, Gisela Vollmann-Profe, Gerhard Wolf, Stuttgart 2001, S. 75–90, wieder in: F. J. W., Ausgewählte Schriften, Bd. 1, Stuttgart 2004, S. 87–101.]

III. Das Verhältnis von Deutsch und Latein

Die deutschen Strophen der *Carmina Burana* und die mit ihnen verbundenen lateinischen Lieder zeigen im Rahmen ihrer je eigenen Sprach- und Literaturtraditionen durchaus vergleichbare Züge: Reduktion der Liedkunst einer vorausgegangenen Epoche, die den Eros literarisch neu entdeckt und vielfältig problematisiert hatte, auf eine gefällige Gebrauchskunst mit einem schmaleren Themenspektrum, in dem Frühling und Tanz als Anstoß und Hintergrund von Freude und Leid der Liebe besonders beliebt waren. Und doch bleiben lateinische wie deutsche Lieder ihrer eigenen Tradition verhaftet. Warum wurden sie in dieser höchst eigentümlichen Weise zusammengestellt? Welches Interesse hatten die lateinischen Autoren an den deutschen Liedern? Wie hat man sich das Verhältnis von Latein und Deutsch im Vortragsgebrauch vorzustellen?

Hans Spanke³¹ hat die Verbindung von lateinischen Liedern und deutschen Strophen aus einer musikalischen Praxis zu erklären versucht: »Wir dürfen ... annehmen, daß die ... deutschen Zusatzstrophen ... dazu bestimmt waren, einem Auditorium, das der lateinischen || Sprache nicht mächtig war, Interesse einzuflößen oder eine aktive Teilnahme zu ermöglichen.« Den Ursprung dieser Praxis sieht Spanke bei den Tanzliedern, die für gemeinsame Reigentänze von Klerikern und Laien bestimmt gewesen seien; von da aus sei der Brauch auf andere Lieder, die »vor breiterem, gemischtem Publikum vorgetragen wurden«, übergegangen. Nach der inhaltlichen Einheit der Lieder hat Spanke nicht gefragt, und auf die ästhetischen Implikationen des Sprachwechsels ist er nicht eingegangen. Einen Vorstoß in diese Richtung hat jüngst Ulrich Müller³² unternommen. Er stellt die deutschen Strophen in den Zusammenhang von sprachmischender Dichtung und sieht in der hier vorliegenden Verbindung von Latein und Deutsch ein »gelehrtes und geistreiches Spiel von zumindest zweisprachigen Literatur- und Musikken- nern«, eine Kombination von Kontrafaktur und Barbarolexis. »Man nahm die Form (d. h. die Melodie) eines möglichst bekannten volkssprachlichen Liedes und kontrafazierte diese mit einem neuen lateinischen Text, und zwar so, daß eine Strophe der kontrafazierten Vorlage ... den inhaltlich sinnvollen Abschluß bildet, entweder im ursprünglichen thematischen Kontext oder in einem neuen thematischen Kontext (also mit parodistischem Effekt)«. Überzeugend scheint mir in diesem Versuch der Gedanke, daß Identität der Form und Gegensätzlichkeit der Sprachen auf ihre ästhetische Relevanz im Vortrag geprüft werden müssen. Für problematisch aber halte ich Müllers Meinung, die Lieder seien in der Strophenfolge der Handschrift so vorgetragen worden, daß die deutsche Strophe zitathaft als Abschluß eines lateinischen Liedes gesungen wurde.

Zur Begründung seiner Auffassung beschränkt sich Müller – vor allem bei den hier interessierenden Liebesliedern – im wesentlichen darauf, die Möglichkeit eines inhaltli-

³¹ Spanke (wie Anm. 2), S. 246f.

³² Müller (wie Anm. 2), Zitate: Mehrsprachigkeit, S. 103.

chen Zusammenhangs aufzuzeigen. Dazu schlägt er vor, die Lieder in einer »Ersatzprobe« so zu lesen, als seien sie in einer Sprache abgefaßt; der innere Zusammenhang sei dann nicht lockerer als bei vielen anderen Liebesliedern der damaligen Zeit. Die Funktion des Sprachwechsels wird aber so gerade nicht erklärt. Wenn lateinisches Lied und deutsche Strophe in der Reihenfolge der Handschrift zusammenhängend vorgetragen worden wären, dürfte man dann nicht erwarten, daß der Sprachwechsel einen Teil des Vortrageffekts ausmache, daß, wie bei fast allen anderen Fällen literarisch pointierter Zweisprachigkeit, die || ich aus dem deutschen Mittelalter kenne, mit den gegensätzlichen kulturellen Implikationen der beiden Sprachen gespielt wird?³³

299

Nun könnten sich bei einer solchen Aufführungsweise für einige wenige Lieder in der Tat reizvolle Liedabläufe ergeben, in denen der Sprachwechsel seinen Sinn hätte:

In CB 137/137a geht die Thematik – Frühling und Tanzaufruf – bruchlos von den zwei lateinischen in die deutsche Strophe weiter. Zusätzlich bringt die deutsche Strophe nur die Wendung von der allgemeinen Aufforderung zur Anrede einer einzelnen Tanz- und Liebespartnerin. Diese ist an sich typisch. Der Sprachwechsel könnte aber hier soziale Implikationen dieser Tanz- und Liebessituation spielerisch bewußtmachen: da das Mädchen kein Latein versteht, wird sie quasi realistisch in der Volkssprache angeredet; damit aber wird nachträglich auch akzentuiert, daß das Sänger-Ich, das da lateinisch begonnen hatte, sich normalerweise in einer anderen kulturellen Sphäre bewegt; nur im Liebeswerben läßt es sich notgedrungen zur Volkssprache herab, deren höfische Devotion (*vrowe min*) durch diesen Kontext ironisch gebrochen zu sein scheint.

In CB 164 steigert sich ein Liebeskranker wünschend und phantasierend in eine freche Sexualgrammatik hinein. Die deutsche Strophe CB 164a artikuliert Liebessehnen und -hoffen in zarteren Minnesangtönen. Sollte sie die Kühnheit für ein empfindsameres Publikum abfangen? Oder sollte sie jenen Zuhörern, die wegen mangelhafter Lateinkenntnis vom Anfang nur die allgemeine Thematik mitbekommen hatten, also vielleicht vor allem den Damen, eine dezentere Interpretation nahelegen?

In dieser Weise könnte man vielleicht noch für das eine oder andere Lied sinnvolle Abläufe vermuten. Für den größten Teil aber bliebe bei zusammenhängendem Vortrag der Sprachwechsel funktionslos und der inhaltliche Zusammenhang dürftig. Man könnte zwar darauf verweisen, daß in mittelalterlichen Liedern nicht selten die letzte Strophe einen gewissen Bruch bringt, ja manchmal fast wie eine Zugabe wirkt.³⁴ Aber || die mir bekannten Fälle sind doch nur von

300

³³ Vgl. Burghart Wachinger, Sprachmischung bei Oswald von Wolkenstein, 1977, im vorliegenden Band S. 259–277, bes. 270–273.

³⁴ Es wäre an das Geleit in romanischer Liedkunst zu erinnern, im Deutschen vor allem an die Heischestrophen bei Neidhart, vielleicht auch an den Rollen- und Perspektivenwechsel der Trutzstrophen in der Neidhartüberlieferung. Im deutschen Minnesang sind solche Brüche meist weniger scharf, aber sie kommen doch auch vor; man denke nur an den *sumer von Triere* in Hausens Kreuzzugsabschiedslied (MF 47, 9ff.), an die scherzhafte Kußraubstrophe in Reinmars pathetischem Lied *Ich wirbe umbe allez* (MF

ferne vergleichbar, könnten allenfalls die Möglichkeit eines solchen Vortragsgebrauchs, kaum die Wahrscheinlichkeit stützen.

Nun scheint es mir keineswegs die nächstliegende Annahme zu sein, daß die Schreibpraxis der Handschrift ungebrochen den Vortragsgebrauch spiegelt. Die Aufzeichnungsweise ist vielleicht erklärbar als eine Art Kreuzung zwischen der aus vielen Liederhandschriften bekannten Praxis, Lieder gleichen Tons zusammenzurücken, und einer bloßen Tonangabe, die hier ausnahmsweise an der Stelle einer *Subscriptio* stünde.

Für eine Interpretation der ästhetischen Vorgänge bei einem sinnvollen Vortrag der hier behandelten Lieder scheint mir jedenfalls das Prinzip Kontrafaktur für sich allein die größte Erklärungskraft zu besitzen. Erst in zweiter Linie würde auch ich an ein mehr oder weniger bewußtes Spiel mit dem Sprachgegensatz denken; dieses aber würde ich nicht als syntagmatischen Bruch verstehen, sondern als durchlaufenden konnotativen Bezug, wie er in Kontrafakturen ja auch sonst vorkommt.

Der Terminus Kontrafaktur wird in der Forschung verschieden gebraucht. Für den Großteil der in Frage stehenden Carmina kann er wohl nur in seiner allgemeinsten Bedeutung verwendet werden: Übernahme eines Tons, d. h. eines Strophenchemas samt Melodie, wobei bewußte formale Variation durchaus vorkommt. Bei einigen Liedern aber trifft auch die engere Bedeutung zu: formale Nachahmung mit Textbezug zum Vorbild; und für die engste Bedeutung einer formalen Nachahmung, bei der Wort- und Motivmaterial des weltlichen Vorbilds auf eine geistliche Bedeutung hin umgestaltet werden (nach einer spätmittelalterlichen Formulierung *contrafact uff einen geistlichen sinn*³⁵), gibt es immerhin ein Beispiel in den Carmina Burana.

301 Dieser eine Fall ist ein lateinischer Kreuzzugsaufruf auf den Ton eines Tagelieds Ottos von Botenlauben (CB 48).³⁶ Dessen Refrain *stant úf, ritter!* wird geistlich gwendet *ex-*

159, 1 ff., Hss. A und E) und an die Minnestrophe in Walthers Preislied (L. 56, 14 ff.). Die »Vagantenstrophen mit Auctoritas«, auf die Franco Munari bei Müller, Mehrsprachigkeit (wie Anm. 2), S. 104, verweist, sind nur bedingt vergleichbar, weil in ihnen der Formbruch durch Wiederholung innerhalb des Lieds zur formalen Regel erhoben wird. [Vgl. jetzt Nicola Zotz, Die Schlußstrophe im mittelalterlichen deutschen Liebeslied, in: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert, hg. von Gert Hübner, Amsterdam/New York 2005 (Chloe 37), S. 147–168.]

³⁵ In der Pfullinger Liederhandschrift, 178^r vgl. WK, S. 643, und Volker Kalisch in: Württ. Blätter für Kirchenmusik 49 (1982), S. 18. Zur Kontrafakturdiskussion s. vor allem Michael Curschmann, Typen inhaltsbezogener formaler Nachbildung eines spätmittelalterlichen Liedes im 15. und 16. Jahrhundert, in: Werk – Typ – Situation (Fs. Hugo Kuhn), hg. von Ingeborg Glier u. a., Stuttgart 1969, S. 305–325. Vgl. auch Gisela Kornrumpf und Burghart Wachinger, Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mhd. Spruchdichtung, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, hg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 356–411 [wieder in: Gisela Kornrumpf, Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift, Bd. I, Tübingen 2008 (MTU 133), S. 117–168].

³⁶ Vgl. Bruce A. Beatie, Carmina Burana 48–48a: A case of »irregular contrafacture«, in: MLN 80 (1965), S. 470–478.

surgat Deus (in der letzten Strophe dann aufgegriffen: *Exsurrexit! et nos assurgere ... tenemur*). Wer das Tagelied kannte – und der Autor rechnete mit solchen Hörern –, mußte es während des ganzen Liedvortrags mitdenken und so das neue Lied als aufrüttelnde Gegenposition zu Schlaf und Minne (Minnesang) empfinden. Würde, wie Müller meint, dann im Anschluß an das lateinische Lied noch die deutsche Tageliedstrophe vorgetragen, so wäre die aufrüttelnde Wirkung durch eine Aufwertung der Minnebindung relativiert und gebrochen. Müllers Parallelen scheinen mir dazu keine wirklichen Entsprechungen zu bieten.³⁷

Mit weniger expliziten Bezügen und mit weltlich-komischer Zielsetzung verläuft das Spiel mit dem Vorbild bei CB 203, dem Spieler- und Trinkerlied in der Eckenliedstrophe. Das beliebte Heldenepos ist durch den Ton von Anfang an präsent. Vor allem die erste Strophe bezieht aus der Folie der Eckenlied-Handlung komische Reize; man beachte unter diesem Aspekt die Stichwörter *concurrunt, concalescunt*, vielleicht auch *trepidant* (vgl. Dietrichs berühmt-typische Angstphase), vor allem aber den auf Eckes glänzende Rüstung beziehbaren Satz *qui vestitus venerat, nudus reperitur*. Die dritte Strophe greift diese Motive wieder auf, evoziert aber nun eher eine biblisch-religiöse Vergleichsfolie (Heulen und Zähneklappen). Nach einem solchen Spiel mit Assoziationen, das beim Liedvortrag fortlaufend anderes mitklingen läßt, schiene mir ein Vortrag der deutschen Strophe CB 203a als Fortsetzung keine Steigerung mehr, falls sie überhaupt vom Hörer so, wie Müller vorschlägt,³⁸ verstanden werden könnte.³⁹

Ein Spiel mit Parallelen des Ausdrucks bei inhaltlichen Kontrasten war bei den Liebesliedern nicht möglich, da Modell und Kontrafaktur || das gleiche Thema behandeln. Parodie und Polemik, wie wir sie etwa aus Walthers Angriff auf Reinmar kennen, scheint bei den Kontrafakturen der *Carmina Burana* nicht angestrebt zu sein, hätte wohl auch Pointierungen spezifischer Minnepositionen bedingt, wie sie in dieser Sphäre kaum zu erwarten sind. In vielen Fällen benutzt man einfach den Ton, wie ja im Mittelalter immer wieder die Klerikerkunst auf weltlich-volkssprachliche Melodien zurückgegriffen hat. Die Häufung der Melodieentlehnungen in diesem Komplex zeigt allerdings, daß es hier nicht mehr nur um einzelne, besonders beliebte Melodien ging, sondern um eine ganze Gattung, daß nunmehr der Minnesang als Gesamtphänomen im lateinischen Bereich zur Kenntnis genommen und verwertet wurde. Darin liegt eine Anerkennung für eine nicht mehr übersehbare spezifische Kulturleistung der Laien, zunächst auf musikalisch-formalem Gebiet. Die Anerkennung implizierte nicht selten den Versuch eines artistischen Wettstreits, das Bemühen, die Vorbilder formal zu variieren oder – etwa durch Einführung zusätzlicher Reime (z. B. CB 113, 143, 151, 173) – zu übertrumpfen. Man empfand es offenbar als besonderen Reiz, daß man ungefähr dasselbe wie im Minnesang in denselben musikalischen Formen und mit ähnlichen Topoi auch auf lateinisch dichten konnte und daß dann doch etwas ganz anderes herauskam. Man griff einzelne Motive des deutschen Modell-Liedes auf, selten in fast übersetzender Genauigkeit (CB 152,

302

³⁷ Müller, Mehrsprachigkeit (wie Anm. 2), S. 100.

³⁸ Ebd., S. 96f.

³⁹ [Vgl. jetzt Jens Haustein, Dietrich, Ecke und der Würfelspieler. Zu ›*Carmina Burana*‹ Nr. 203 und 203a, in: *Ja muz ich sunder riuwe sin*. Fs. für Karl Stackmann, Göttingen 1990, S. 97–106.]

174), häufiger eklektisch herauszupfend, frei umspielend und bewußt umprägend. Dabei hat man zweifellos vor allem die höhere Eleganz und Geschmeidigkeit der lateinischen Lieder goutiert, aber der Genuß wurde wohl durch eine Präsenz der volkssprachlichen Muster noch erhöht. Wie auch immer diese Muster im Vortrag gelebt haben mögen, man schätzte sie als Kontrastfolie; sonst bliebe es nämlich unverständlich, daß offenbar der eine oder andere dieser lateinischen Dichter sich auch einmal selbst im Verfassen von deutschen Minneliedern versucht hat; offenbar wollte er auf diese Weise sekundär den inzwischen beliebten Kontrast erreichen.

Wie ich versucht habe zu zeigen, hatten sich der Minnesang in der Form, wie er in diesem Kreis bekannt war, und die lateinische Liebeslieddichtung, wie sie hier gepflegt wurde, angenähert. Die hohen, aber in beiden Traditionen sehr verschieden geprägten inhaltlichen Ansprüche waren reduziert, beide Seiten tendierten zu einer gefälligen Liedkunst mit Bevorzugung einer eher geselligen Betrachtung der Liebe. Bei || dem musikalisch-literarischen Spiel der Begegnung beider Traditionen setzte sich aber dennoch sehr viel von dem durch, was die beiden Traditionen von Anfang an unterschieden hatte. Und insofern scheint mir der Sonderfall *Carmina Burana* einen hohen Wert als literar- und kulturhistorisches Zeugnis zu besitzen.

Der Unterschied läßt sich sehr schön an CB 153/153a demonstrieren. Primär mag hier wie meist die deutsche Strophe sein,⁴⁰ vielleicht ursprünglich Teil eines mehrstrophigen Minnelieds:

Vrowe, ih pin dir undertan;
 des la mich geniezen!
 ih diene dir, so ih beste chan;
 des wil dih verdriezen.
 nu wil du mine sinne
 mit dime gewalte sliezen.
 nu woldih diner minne
 vil süze wunne niezen.
 vil reine wip,
 din schoner lip
 wil mih ze sere schiezen!
 uz dime gebot
 ih nimmer chume,
 obz alle wibe hiezen!

⁴⁰ Für die Priorität des lateinischen Lieds sprechen sich aus Schumann (wie Anm. 2), S. 135 (wörtliche Anklänge zwischen 153a und 162a) und Sayce (wie Anm. 2), S. 262 (im deutschen Minnesang sonst kaum belegte Bauform [Strophenlai]). Das eine Argument hat wegen der Formelhaftigkeit der Anklänge, das andere wegen der überlieferungsgeschichtlichen Sonderstellung der *Carmina Burana* keine Beweiskraft. Allerdings läßt sich die entgegengesetzte Meinung ebenfalls nicht beweisen. Für die Erkenntnis der charakteristischen Unterschiede zwischen beiden Sprach- und Denktraditionen ist die Frage der Priorität jedoch letztlich nicht entscheidend.

Das lateinische Lied hat nicht nur den Ton übernommen, sondern auch fast alle Leitwörter und Motive der deutschen Strophe aufgegriffen:

undertan – *prostratus* (3, 14), *totum me dicavi* (4, 8);
diene – *famulatus* (3, 4);
sinne sliezen – *cor cingitur* (2, 9f.);
gewalt – *dominatus* (3, 5);
süze – *suavi* (4, 7), *dulcia* (4, 9);
niezen – *gustavi* (4, 11);
schiezen – *pharetratus* (3, 2), *sauciatus* (3, 8), *saucius* (4, 2);
uz dime gebot ich nimmer chume – *fidem ... numquam violavi* (4, 5f.).

304

Dennoch haben beide Texte wenig mehr als den Ton und das Thema Liebe gemeinsam, denn die Motive sind charakteristisch verwandelt und in andere Zusammenhänge gestellt.

- I *Tempus transit gelidum,*
 mundus renovatur,
 verque redit floridum,
 forma rebus datur.
- 5 *avis modulatur,*
 modulans letatur

 lucidior
- 10 *et lenior*
 aer iam serenatur;
 iam florea,
 iam frondea
 silva comis densatur.
- II *Ludunt super gramina*
 virgines decore,
 quarum nova carmina
 dulci sonant ore.
- 5 *annuunt favore*
 volucres canore,
 favet et odore
 tellus picta flore.
 cor igitur
- 10 *et cingitur*
 et tangitur amore,
 virginibus
 et avibus
 strepentibus sonore.

305

- III Tendit modo retia
 puer pharetratus;
 cui deorum curia
 prebet famulatus,
 5 cuius dominatus
 nimium est latus,
 per hunc triumphatus
 sum et sauciatus:
 pugnaveram
 10 et fueram
 in primis reluctatus,
 sed iterum
 per puerum
 sum Veneri prostratus.
- IV Unam, huius vulnere
 saucius, amavi,
 quam sub firmo federe
 michi copulavi.
 5 fidem, quam iuravi,
 numquam violavi;
 rei tam suavi
 totum me dicavi.
 quam dulcia
 10 sunt basia
 puelle! iam gustavi:
 nec cinnamum
 et balsamum
 esset tam dulce favi!

Weggelassen ist der Gedanke des Dienstes um Minnelohn (*des la mich genießen*). Die Metaphorik von Herrschaft, Gewalt und Dienst bezieht sich nicht mehr auf die *vrowe*, sondern auf Amor und Venus: Sie sind es, die mit der erwachenden Frühlingsnatur den Liebesdrang wecken, gegen den sich der Dichter erst sträubt. Aber nachdem er der Naturkraft unterlegen ist, braucht er nur ein altes Liebesbündnis (*fedus, fides*) mit einem Mädchen zu erneuern (*iterum*), das er im vorigen Jahr bereits genossen hat. Die übrige Frauenwelt ist im lateinischen Lied in Gestalt der spielenden und singenden *virgines* Teil der Natur, die zur Liebe drängt; im deutschen Lied ist sie eine potentielle Gefahr für die Liebe: ›ich
 306 || bleibe dir untertan, auch wenn alle Frauen mich von dir abbringen wollten.‹

Es wäre nötig, mehrere verschiedenartige Beispiele ähnlich ausführlich zu besprechen, um ohne vorschnelle Generalisierungen den charakteristischen Unterschied der ›Klangfarbe‹ zu beschreiben, der Art und Weise, wie in der einen und der anderen Sprache von Liebe geredet und gesungen wird. Ich kann nur noch einige Tendenzen andeuten. Nirgends gibt es in den lateinischen Carmina hohe Minne, selbst dort nicht, wo einmal ausnahmsweise von einem *servitium* gegenüber der Geliebten die Rede ist. Die hohe Minne als dienendes Werben um eine Frau, von der man nicht weiß, ob sie einen je erhören wird, als ein Werben, in dem dennoch geradezu der Sinn des Lebens gesucht werden kann, diese hohe

Minne ist eine Vorstellung, die offenbar an die volkssprachliche Laienadelskultur gebunden war.

Freilich steht auch von den deutschen Strophen der Carmina Burana nur ein Teil im Banne dieser Konzeption. Als ein umfassenderes Merkmal volkssprachlicher Liebesdichtung, das sie von der lateinischen Welt trennt, möchte ich das Paradox ansehen, daß Liebe zugleich als gesellschaftlich gefährdet und als höchster innerweltlicher und damit auch gesellschaftlicher Wert gilt. Dieses Paradox ist im Konzept des *fin amor* oder der hohen Minne impliziert, wenn auch die Reduktionsstufe der Carmina Burana keine Entfaltung mehr aufkommen läßt. Man könnte es aber auch bei Neidhart finden und in nicht wenigen Strophen, die vor oder unterhalb der Einflußsphäre des romanisierenden Minnesangs liegen: So etwa in der bekannten, vielleicht relativ alten Strophe CB 175a von der *taugen minne*, der heimlichen, also gesellschaftsabgewandten Liebe, die doch von der Gesellschaft als *gût* geschützt werden sollte. Es steht hinter der Tageliedstrophe CB 183a, die es als *tugentlich* bezeichnet, wenn einer unter dem Schutz eines Freundes die heimliche Liebesnacht wagt, während das lateinische Pendant CB 183 nur problemlos die *felix coniunctio* preist. Ja, man mag dieses Paradox auch hinter Strophen wie CB 144a oder 172a erahnen, die im Stil des frühen Minnesangs die Spannung zwischen Stolz und Scham, zwischen dem Drang, öffentlich über die Liebe zu reden, und der Notwendigkeit, verschwiegen zu sein, nicht thematisieren, aber in ihrer Sprechweise vorführen. Den lateinischen Liedern der Carmina Burana fehlt dieses Paradox völlig, und ich sehe auch nicht, daß irgendwo sonst in der Tradition lateinischer Liebesdichtung seit der Antike die Liebe so sehr zum gesellschaftlichen Sinnkriterium gemacht worden wäre wie vielfach in den volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters. Andererseits sind so überragende Erscheinungen der europäischen Liebesdichtung wie Dante und Petrarca nur vor dem Hintergrund dieser spezifisch laikal-volkssprachlichen Liebesproblematik voll zu würdigen.

307

Diese weiten Perspektiven lassen sich, so meine ich, durchaus zu Recht mit unserem bescheidenen Gegenstand verbinden; denn dieser Grundgegensatz schlägt auch noch auf der Reduktionsstufe lateinischer wie volkssprachlicher Liedkunst, die in diesem Teil der Carmina Burana vorliegt, weitgehend durch. Weitgehend, aber nicht mehr voll. Wollte man eine Formel finden, die ausnahmslos alle deutschen Strophen erfaßt, auch die Tanzaufrufe und die Natureingänge (deren Fortsetzung wir freilich nicht kennen), so müßte sie so weit gefaßt sein, daß sie kein distinktives Merkmal der Liebesauffassung gegenüber den lateinischen Liedern mehr enthielte. Die umfassendsten Unterschiede liegen nicht mehr im Inhalt, sondern nur noch in der Sprache selbst. Und ich möchte vermuten, daß den Zeitgenossen diese Unterschiede eher bewußt geworden sind als die Differenzen der in der Dichtersprache mittransportierten Liebeskonzeptionen.

Die Dichter werden auf die unvergleichliche Eleganz und Geschmeidigkeit ihrer lateinischen Dichtersprache stolz gewesen sein. Daß sich nach dem zitathaften Sprechen im 12. Jahrhundert mehr und mehr ein poetischer Jargon heraus-

gebildet hatte, bedeutete für sie gewiß kein Epigonenproblem. Denn das Selbstbewußtsein der Spätlinge beruhte wohl nicht zuletzt auf dem synchronen Gegensatz zur volkssprachlichen Poesie. Und diese war, auch bei und nach Morungen, Reinmar und Walther, noch immer viel spröder, laienhafter als ihr Latein. Als musikalische Kunst und als kontrastierende Sprach- und Stilebene aber haben die lateinischen Dichter den deutschen Minnesang offenbar doch zu schätzen gewußt.

308 So viele Varianten von Liebeskonzeptionen die lateinische und die deutsche Lieddichtung des Mittelalters kannte, es standen sich doch, gemäß den verschiedenen sozialen Bedingungen der beiden Trägerschichten, zunächst zwei Grundmöglichkeiten, von Liebe zu singen, gegenüber: auf der einen Seite wurde Liebe verstanden als eine Lizenz der jungen *clerici*, gerechtfertigt durch Natur und Bildungstradition; || auf der anderen Seite war sie das zentrale weltliche Thema der Laienadelskultur, das Thema, bei dem sich auch das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft klären mußte. Eine produktive Begegnung der beiden Traditionen war am ehesten im Rahmen einer inhaltlich anspruchsloseren Gebrauchskunst möglich, wie sie dieser Teil des Codex Buranus überliefert. Die Begegnung zeigt zugleich, daß die beiden Traditionen ihre Geschlossenheit und ihre Bindung an bestimmte Gesellschaftsgruppen zu verlieren begannen. Breitere Verfügbarkeit verschiedener Konzeptionen und Traditionen scheint mir eher ein Zug des Spätmittelalters zu sein. Man könnte daher die Verbindung von lateinischen Liebesliedern mit deutschen Minnesangstrophen in den Carmina Burana als Indiz für die Wende zum Spätmittelalter werten.⁴¹

Nachtrag

Seit dem ersten Erscheinen dieses Aufsatzes wurde die Forschung zu den Carmina Burana durch die kommentierte Ausgabe von Benedikt Konrad Vollmann auf eine neue Grundlage gestellt.⁴² Die deutschen Strophen haben auch seither vielfach das Interesse der Forschung gefunden.⁴³ Zu einer grundsätzlichen Re-

⁴¹ Wesentliche Anregungen zu dieser Arbeit verdanke ich Benedikt Konrad Vollmann und einem gemeinsam mit ihm veranstalteten Seminar. Für klärende Gespräche danke ich ferner Bernhard Bischoff, Michael Curschmann, Walter Haug, Thomas Löhr, Richard Newhauser und den Teilnehmern des Minnesang-Symposiums Los Angeles 1981.

⁴² Carmina Burana (Vollmann).

⁴³ Einzelne Arbeiten habe ich bereits in den Fußnoten nachgetragen; außerdem sind zu nennen: Ulrich Müller, ›Carmina Burana‹ – Carmini Popolari? Zu den mittelalterlichen ›Originalmelodien‹ und den modernen Aufführungsversuchen. Mit zwei Postscripta zu den deutschen Strophen der ›Carmina Burana‹ und zur Melodie der ›Vagantenstrophe‹, in: Fs. für Paul Klopsch, Göttingen 1988 (GAG 492), S. 359–369; Verio Santoro, Plurilinguismo nei ›Carmina Burana‹: L'elemento tedesco, in: Medioevo e Rinascimento IV / n. s. I (1990), S. 103–122; Olive Sayce, Plurilingualism in the Carmina Burana. A study of the linguistic and literary influences on the codex, Göttingen

vision des Aufsatzes sehe ich keinen Anlaß. Meine zentrale Frage aber, die Frage nach dem Verhältnis von lateinischer und deutscher Liebeslieddichtung, wurde am entschiedensten und förderlichsten weiter verfolgt in zwei Arbeiten von Udo Kühne.⁴⁴

1992 (GAG 556), dazu die Rezension von Fidel Rädle in: *Zs. f. Dialektologie und Linguistik* 63 (1996), S. 310–314; Volker Mertens, Kontrafaktur als intertextuelles Spiel. Aspekte der Adaptation von Troubadour-Melodien im deutschen Minnesang, in: *Le Rayonnement des Troubadours*, hg. v. Anton Touber, Amsterdam 1998, S. 269–283; Hubert Heinen, German singers, Latin songs: CB 151 and 169, in: *New texts, methodologies, and interpretations in medieval German literature*, hg. v. Sibylle Jefferis, Göppigen 1999 (GAG 670), S. 1–18; Christa Bertelsmeier-Kierst, *Muget ir schouwen, waz dem meien ...* Zur frühen Rezeption von Walthers Liedern, in: *Blütezeit. Fs. für L. Peter Johnson*, Tübingen 2000, S. 87–99; Johannes Janota, Zum Refrain in den lateinisch-deutschen Liebesliedern des Codex Buranus, in: *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Fs. für Horst Brunner*, Wiesbaden 2000, S. 211–226.

⁴⁴ Deutsch und Latein als Sprachen der Lyrik in den ›Carmina Burana‹, in: PBB 122 (2000), S. 57–73; ›Liebe‹ als poetologisches Konzept in der mittellateinischen Liebeslyrik, Vortrag 2008, erscheint in den Wolfram-Studien.

