

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium

im Fachbereich 9

der Goethe - Universität

Institut für Musikwissenschaft

Thema: Das Frauenlied im Mittelalter – Homogene Gattung oder  
unpräziser Überbegriff

1. Gutachterin: Dr. phil. Dipl.-Ing. Britta Schultze
2. Gutachter: Dr. René Michaelson

vorgelegt von: Ann Becker

aus: Mainz

Einreichungsdatum: 25.10.2016

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	
1.1. Fragestellung.....	1
1.2. Voraussetzungen und Problematiken.....	2
1.3. Vorgehensweise.....	5
2. Hauptteil	
2.1. Okzitanische <i>Chansons de femme</i>	
2.1.1. Geographische und zeitliche Einordnung.....	6
2.1.2. Ausgewählte Quellen der Lieder	
2.1.2.1. Die Handschrift N – New York, Pierpont Morgan Library, 819.....	9
2.1.2.2. Die Handschrift K – Paris, BN, fr. 12473.....	10
2.1.3. Gattungsanalyse	
2.1.3.1. Der Canso.....	10
2.1.3.2. Die Planh.....	13
2.1.3.3. Das Chanson de malmariée.....	15
2.1.3.4. Die Balada.....	16
2.1.3.5. Das Chanson de croisade.....	18
2.1.3.6. Die Tenso.....	19
2.1.3.7. Sonderfall – <i>Altas undas que venez</i> .....	22
2.1.4. Literarischer Vergleich.....	23
2.1.5. Musikalische Analyse.....	24
2.2. Altfranzösische <i>Chansons de femme</i>	
2.2.1. Geographische und zeitliche Einordnung.....	28
2.2.2. Ausgewählte Quellen der Lieder	
2.2.2.1. Der Chansonnier Francais de Saint-Germain-Des-Pres.....	29
2.2.2.2. Der Chansonnier du Roi.....	29
2.2.3. Gattungsanalyse	
2.2.3.1. Das Chanson d’amour.....	30
2.2.3.2. Das Chanson d’ami.....	31
2.2.3.3. Die Plainte.....	33
2.2.3.4. Das Chanson de malmariée.....	35
2.2.3.5. Das Chanson de croisade.....	36

2.2.3.6. Das Chanson de toile.....	38
2.2.3.7. Die Tenson.....	40
2.2.3.8. Das Jeu-parti.....	41
2.2.4. Literarischer Vergleich.....	43
2.2.5. Musikalische Analyse.....	45
2.3. Mittelhochdeutsche <i>Frauenlieder</i>	
2.3.1. Geographische und zeitliche Einordnung.....	50
2.3.2. Ausgewählte Quellen der Lieder	
2.3.2.1. Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift.....	51
2.3.2.2. Die Große Heidelberger Liederhandschrift.....	52
2.3.2.3. Die Weingartner Liederhandschrift.....	53
2.3.2.4. Die Carmina Burana.....	53
2.3.2.5. Die Handschrift c – Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 779.....	54
2.3.3. Gattungsanalyse	
2.3.3.1. Der Dilemmatische Frauenmonolog.....	54
2.3.3.2. Die Totenklage.....	56
2.3.3.3. Das Kreuzlied.....	57
2.3.3.4. Das Chanson de malmariée.....	59
2.3.3.5. Der Wechsel.....	61
2.3.3.6. Das Dialoglied.....	62
2.3.3.7. Das Botenlied.....	64
2.3.3.8. Exkurs – Deutsch lateinische Mischdichtung.....	65
2.3.3.9. Exkurs – Die Dichtung nach dem Minnesang.....	67
2.3.4. Literarischer Vergleich.....	67
2.3.5. Musikalische Analyse.....	68
2.4. Galicisch-portugiesische <i>Cantigas de amigo</i>	
2.4.1. Geographische und zeitliche Einordnung.....	71
2.4.2. Ausgewählte Quellen der Lieder	
2.4.2.1. Der Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	72
2.4.2.2. Der Cancioneiro da Vaticana.....	73
2.4.2.3. Das Pergamino Vindel.....	73
2.4.3. Gattungsanalyse.....	74
2.4.4. Literarischer Vergleich.....	77
2.4.5. Musikalische Analyse.....	85

3. Ergebnisse	
3.1. Vergleich der Traditionen	
3.1.1. Die Gattungen.....	90
3.1.2. Die Sprachen und der Sprachstil.....	92
3.1.3. Die Motive.....	93
3.1.4. Die Schauplätze.....	94
3.1.5. Die zeitgenössische Wertung.....	96
3.1.6. Die Musik.....	96
3.2. Ausblick.....	97
4. Fazit.....	98

# 1. Einleitung

## 1.1. Fragestellung

„Frauenlieder gehören zu den ältesten poetischen Zeugnissen, welche in die schriftliche Überlieferung der volkssprachlichen Dichtung im Mittelalter eingegangen sind, und schon allein aus diesem Grunde kommt ihnen eine herausragende kultur- und literarhistorische Bedeutung zu.“<sup>1</sup>

Für die mittelalterlichen Lieder mit weiblichem lyrischem Ich finden sich diverse Definitionen die je nach Schwerpunkt und Sichtweise einen unterschiedlich großen Korpus an Liedern als Frauenlieder deklarieren. Für diese Arbeit habe ich versucht eine Definition zu finden, die minimal einschränkend ist und dabei keine wertenden und ästhetischen Kriterien ansetzt, die aus einem heutigen Verständnis geprägt sind. Dementsprechend basiert diese Arbeit auf der Minimaldefinition eines Frauenliedes nach Ingrid Kasten: „Es sind Lieder, deren lyrisches Subjekt eine Frau ist.“<sup>2</sup>

Da explizit bei Ingrid Kasten von einem lyrischen Subjekt die Rede ist, also von der Person, die das Lied trägt, sind Gattungen wie das Tagelied oder die Pastourelle ausgeschlossen, da sie zwar weibliche Redeanteile stellen, diese allerdings keine eigenständige Meinung wiedergeben, sondern nur im Kontext des Liedes einen Dialog herstellen. Hierzu Angelica Rieger: „Zu der gattungsbedingt stark eingeschränkten Rollen der Frau in der *pastorela* kommt die Tatsache, daß die narrative Grundstruktur der Gattung der Frauenstimme nur im Zitat Raum läßt. Beides verhindert die Entwicklung eines selbstständigen weiblichen lyrischen Ichs innerhalb der Grenzen der Gattung. [...] In jedem Fall beschränkt sich [bei der *alba*] die «voix féminine» auf die von der Gattung diktierte Rollenverteilung zwischen *domna*, *amic* und *gaita*.“<sup>3</sup>

Um nun noch den Begriff der Gattung zu definieren, greife ich auf die allgemeine Definition des Duden zurück, dieser definiert Gattung als „Gesamtheit von [Arten von] Dingen, Einzelwesen, Formen, die in wesentlichen Eigenschaften übereinstimmen.“<sup>4</sup>

Somit soll diese Arbeit klären, inwiefern die Frauenlieder der Troubadoure, der Trouvères, der Minnesänger und der galicisch-portugiesischen Troubadoure unter dem Gattungsbegriff „Frauenlied“ vereint werden können oder ob sich so viele verschiedene Formen von Liedern

---

<sup>1</sup> Kasten, Ingrid: Frauenlieder des Mittelalters. Zweisprachig. Stuttgart 1990, S. 13.

<sup>2</sup> Ebd. S. 13.

<sup>3</sup> Rieger, Angelica: Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus. Tübingen 1991 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie Band 233), S. 78f.

<sup>4</sup> Scholze-Stubenrecht, Werner: Gattung, die. (<http://www.duden.de/node/697816/revisions/1360920/view>, 12.10.2016).

mit weiblichem lyrischen Subjekt finden lassen, dass lediglich von einem Überbegriff die Rede sein kann.

## 1.2. Voraussetzungen und Problematiken

Der in dieser Arbeit gesteckte geographische und zeitliche Rahmen ist ein sehr weiter, der die Heterogenität des Materials unterstützt. Die Gebiete in denen die Troubadoure, Trouvères, Minnesänger und galicisch-portugiesischen Troubadoure beheimatet waren, umschließen einen großen Teil West- und Südeuropas, unterlagen aber in den behandelten fünfihundert Jahren auch einem ständigen Wandel. Hinzukommt, dass viele der Musiker ihr Leben nicht nur an einem Ort verbrachten, sondern ihrem Hof folgten oder selbstständig auf Reise gingen, um zum Beispiel einen neuen Gönner zu suchen. Durch diese Vermischung entstanden unterschiedlichste Formen der Frauenlieder, die sich immer wieder dem Geschmack des Publikums anpassten. So lässt sich bereits in der Tradition des Minnesangs ein Frauenlied aus dem donauländischen Minnesang schwer mit einem aus der Hohen Minne vergleichen, da zwar die geographische Komponente weitestgehend die gleiche blieb, aber zeitliche Veränderungen sowie der Einfluss anderer Traditionen ihre Auswirkungen zeigen.

Die Gattungen, die in dieser Arbeit benutzt werden, sind in einigen Punkten kontrovers und müssen im Vorfeld geklärt werden. Zunächst ist anzumerken, dass die Einteilung nach Gattung keine Praxis ist, die im Mittelalter betrieben wurde.<sup>5</sup> Zwar finden sich einige Begriffe, die heute als Gattungsbegriffe dienen, wie das Chanson de malmariée, doch diese wurden früher nicht in der konkreten Praxis des Gattungsbegriffs verwendet. So sind die hier als Gattung angegebenen Liedgruppen eine moderne Zusammenstellung und sollten nicht als im Mittelalter existent betrachtet werden. Auch finden sich hier Gattungen, die unter thematischen Aspekten einander nahestehen, wie die Chansons de toile der Trouvèrere tradition, aber auch Gattungen, die sich durch formale Bedingungen von anderen abgrenzen wie die Balada der Troubadourtradition. Diese Einteilung führt an einigen Stellen zu Überschneidungen, sodass ein Lied sich zum Beispiel thematisch an ein Chanson de malmariée anlehnt, aber formal ein Tanzlied in Form einer Balada wiedergibt. Trotzdem erscheint in meinen Augen die Gattungseinteilung als nötig, um die Diversität innerhalb der einzelnen Traditionen aufzuzeigen und die verschiedenen Ausprägungen der Frauenlieder fassbar und vergleichbar zu machen. So sind die Gattungen hier mehr ein Hilfsmittel zur

---

<sup>5</sup> Vgl. Tervooren, Helmut: Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Stuttgart 1993, S. 15ff.

Gliederung der Arbeit und dürfen nicht mit dem absoluten Gattungsbegriff, wie er heute in der Klassik verwendet wird, gleichgesetzt werden.

Entscheidend ist auch, dass der Begriff des Frauenliedes kein zeitgenössischer ist. Lediglich die *Cantigas de amigo*, welche sich aber eher als Freundeslieder übersetzen lassen, hatten ihre Bezeichnung bereits im Mittelalter. Sowohl die süd- und nordfranzösische als auch die deutsche Tradition kannte keinen eigenen Begriff für Lieder, die durch ein weibliches, lyrisches Subjekt gekennzeichnet waren. Erst in der späteren wissenschaftlichen Betrachtung kamen *Frauenlied* und *Chason de femme* auf, um unter diesem Begriff den Diskurs über die Lieder führen zu können.

Aus Sicht der Wissenschaft ergibt sich auf diesem Themengebiet die Schwierigkeit beziehungsweise die Chance zum fächerübergreifenden Arbeiten. So werden die *Chansons de femme* und die *Cantigas de amigo* vor allem in der Romanistik behandelt, wohingegen die Frauenlieder im Beschäftigungsfeld der Germanisten liegen und beide Fächer den Text klar in den Vordergrund rücken. Diese beiden Fächer werden durch die Musikwissenschaft ergänzt, welche zwar ohne sprachliche Grenzen arbeitet, aber oftmals nicht näher auf die Texte der Lieder eingeht. So ergeben sich hier neben sehr unterschiedlichen Arbeitsmethoden und Schwerpunktsetzungen – die Germanistik setzt sehr stark auf eine Arbeit, die um den Autor bemüht ist, während die Romanistik oftmals die allgemeine Tradition in den Vordergrund rückt – eine Vielzahl an Grauzonen, für die sich keines der Fächer wirklich zuständig fühlt. Ein Vergleich der deutschen Frauenlieder mit der in der Romanistik angesiedelten Tradition ist eher selten, vor allem wenn über die Textbetrachtung auch noch eine Betrachtung der Noten hinzukommt. Diese Arbeit versucht in Ansätzen eine Brücke zwischen den Disziplinen zu schlagen, umso ein umfassenderes Bild und einen Vergleich auf geschichtlicher, textlicher und musikalischer Ebene anzustreben. Auch wird hier der Versuch unternommen, von der momentan beherrschenden Frage nach dem Autor und seinem Geschlecht wegzugehen. Zu untersuchen, wie sich die Werke von weiblichen und männlichen Autoren unterscheiden, ist durchaus berechtigt, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen und eine Vergleichbarkeit zwischen den Traditionen zusätzlich erschweren.

Die geringfügige Überlieferung an Melodien macht vor allem eine umfassende musikwissenschaftliche Analyse fast unmöglich. Viele der großen Sammelhandschriften der verschiedenen Traditionen überliefern ohne Melodie und falls sie doch Melodien enthalten, stellt sich die Frage, als wie authentisch diese anzusehen sind. Am Beispiel von

Melodieüberlieferungen Neidharts macht Hanns Fischer deutlich, dass auch eine aus Quellen direkt übernommene Melodie nicht für bare Münze zu nehmen ist: „Unbedacht ihres notationstechnischen Zustandes repräsentieren sämtliche Notenaufzeichnungen, den Tradierungsmodalitäten mittelalterlicher Sangeslyrik entsprechend, keine Melodie-„Originale“, sondern an ihre jeweiligen Textversionen, zumal an die metrischen Gegebenheiten der melodieführenden Anfangsstrophen angepasste Fassungen. Ob und wie weit diese durchweg jüngeren Rezeptionsstufen den authentischen Melodiestil Neidharts bewahrt haben, entzieht sich unserer Kenntnis.“<sup>6</sup> Hieraus lassen sich verallgemeinernd auf die Arbeit mehrere Aussagen ziehen:

Die Texte und Melodien, die wir in den Sammelhandschriften des Mittelalters finden, sind nur Versionen. Oftmals lassen sich sogar Parallelüberlieferungen mit Abweichungen finden. Inwiefern sie der eigentlichen Fassung, sofern es diese überhaupt gab und nicht bereits der Sänger selbst mit unterschiedlichen Fassungen arbeitete, entsprechen, ist fast nicht nachvollziehbar.

Die Handschriften entstanden in der Regel ein Jahrhundert nach „Veröffentlichung“ der in ihnen enthaltenen Lieder. Über einen so großen Zeitraum sind Abweichungen unausweichlich. Sie dienten nicht als praxisnahe Gesangsbücher für Minnesänger und Spielmannsleute. Je nach Auftraggeber und Verfasser sind redaktionelle Änderungen anzunehmen.

Neben dem kaum überlieferten Notenmaterial bildet vor allem das Prinzip des Kontrafaktums ein Problem in der Frage nach Vergleichbarkeit der Frauenlieder. Bis zur Entstehung der Kanzone als Gattungsform, die mit dem novitas-Prinzip die Entstehung einer neuen Melodie für jeden einzelnen Text fordert, war es durchaus üblich, mehrere Lieder mit der gleichen Melodie zu versehen – „Der Sänger erfindet zu jeder Kanzone eine neue Melodie, während er etwa bei der Sirventes auf bekannte Melodien zurückgreifen konnte und durfte.“ So werden in dieser Arbeit keine Kontrafakturen verwendet, um so nah wie möglich an den eigentlichen Liedern zu bleiben.

---

<sup>6</sup> Sappler, Paul (Hg.): Die Lieder Neidharts. Herausgegeben von Edmund Wießner. Fortgeführt von Hanns Fischer. Fünfte, verbesserte Auflage herausgegeben von Paul Sappler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer. Tübingen 1999, S. XXV.



### 1.3. Vorgehensweise

Im Folgenden wird mit den gängigen Methoden der Germanistik und der Musikwissenschaft gearbeitet, um Texte und Melodien der Lieder zu analysieren. Hierbei setzen die Standardwerke *Einführung in die Gedichtanalyse* von Dieter Burdorf und *Reden über Rhetorik: zu einer Stilistik des Lesens* von Wolfram Groddeck den Rahmen für die Textanalyse. An Stellen, an denen aufgrund der Unterscheidung zwischen romanischen und indogermanischen Sprachen von dem Schema der Germanistik abgewichen werden muss, ein Beispiel wäre die Unterscheidung vom Quantifizieren der Verse nach Hebungen und Senkungen und nach Silbenanzahlen, ist auf die jeweilige Fachliteratur verwiesen.

Musikwissenschaftlich bildet die Notenanalyse den Grundstock der Arbeit. Diese findet in zwei Schritten statt: Zum einen werden Transkriptionen der Lieder als Hilfsmittel benutzt, um eine Vergleichbarkeit des Materials zu ermöglichen, zum anderen wird die Originalquelle betrachtet und Abweichungen von der Transkription aufgezeigt. So dient die Transkription lediglich als Hilfestellung und ihre authentische Darstellung muss an vielen Stellen angezweifelt werden, zumal wenn es sich um ältere Transkriptionen handelt, welche Taktarten, Vorzeichen oder ähnliches angeben.

Die Bezeichnungen der jeweiligen Autorengruppen der einzelnen Traditionen richten sich nach der MGG<sup>2</sup>. Hierbei werden die galicisch-portugiesischen Sänger als „galicisch-portugiesische Troubadoure“<sup>7</sup>, die okzitanischen Sänger als „Troubadoure“<sup>8</sup>, die altfranzösischen Sänger als „Trouvères“<sup>9</sup> und die mittelhochdeutschen Sänger als „Minnesänger“<sup>10</sup> bezeichnet. Die MGG<sup>2</sup> wurde gewählt, um eine Unschärfe der Begriffe zu umgehen, so wie sie in der Fachliteratur zu finden ist, da hier oftmals die Begriffe nicht einheitlich verwendet werden.

Um im Folgenden unnötig lange und umständliche Fußnoten zu vermeiden, wurden die Handschriften, die als Quellen dienten, nach der jeweils länderspezifischen Buchstabenkennung benannt. Eine Liste für jedes Land und die jeweiligen Quellen findet sich im Anhang.

---

<sup>7</sup> Vgl. Gómez, Maricarmen: Cantiga, Cantigas de Santa María. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2. Hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 382.

<sup>8</sup> Vgl. Räkel, Hans-Herbert und Aubrey, Elisabeth: Troubadours, Trouvères. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 9. Hg. v. Ludwig Fischer. Kassel 1997, Sp. 921.

<sup>9</sup> Vgl. ebd. Sp. 921.

<sup>10</sup> Vgl. Brunner, Horst: Minnesang. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 6. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 302.

## 2. Hauptteil

### 2.1. Okzitanische *Chansons de femme*

#### 2.1.1. Geographische und zeitliche Einordnung

Frankreich bildete im Mittelalter eine mehr oder weniger lose Verbindung von Fürstentümern zu der Flandern, Artois, Hennegau, Waasland, die Picardie, die Normandie, die Bretagne, Anjou, Touraine, Maine, die Champagne, Burgund, Aquitanien, Gascogne, Toulouse, Narbonne, Albigeois und Quercy zählten.<sup>11</sup> Diese wurden zwar unter einem König geeint, aber eine klare Oberhoheit war selten gegeben.

Für diese Arbeit muss neben der politischen vor allem eine dialektale Teilung vorgenommen werden: Während der Norden Frankreichs in verschiedenen Ausprägungen Altfranzösisch sprach, sprach der Süden Okzitanisch. Nach Dantes *De vulgari eloquentia* werden die Sprachen auch in die *langue d'oïl* (Nordfrankreich) und die *langue d'oc* (Südfrankreich) unterschieden. Die geographische Trennung der Sprachen verlief laut Frank-Rutger Hausmann wie folgt: „[Sie] verlief von der Mündung der Garonne nordöstlich an der Nordgrenze des Massif central vorbei, schnitt etwa bei Lyon/Vienne die Rhône, machte dann einen Bogen, der über Grenoble, Briançon reichte und westlich von Nizza aus das Mittelmeer traf.“<sup>12</sup> Wenn also diese Arbeit von dem Okzitanischen spricht, so umfasst dies als geographischer Begriff einen Großteil Südfrankreichs, den heutigen Staatsgrenzen nach zwei Fünftel des Landes. Das Okzitanische wird noch heute in moderner Form in 30 von 89 Départements gesprochen,<sup>13</sup> ist aber von der Literatursprache der Troubadoure, die deswegen auch gelegentlich als Altokzitanisch bezeichnet wird, zu unterscheiden. Sie ist in der sprachwissenschaftlichen Klassifikation eine Untergruppe der galloromanischen Sprachen, welche wiederum den romanischen Sprachen untersteht.

Die Entstehung der Troubadourkultur kann als „literarische und soziologische Revolution“<sup>14</sup> betrachtet werden. Vor allem in der Entstehung ihre Sprache und der damit verbundenen ersten Form der Kunstlyrik lag ihre Neuartigkeit. Als ältester, heute überlieferter Troubadour gilt Wilhelm IX., ein Herzog Aquitaniens und Gascognes, welcher zwischen 1071 und 1126 lebte. Es scheint allerdings gesichert, dass er in seiner Zeit nicht der einzige Troubadour war

---

<sup>11</sup> Vgl. Hausmann, Frank-Rutger: *Französisches Mittelalter. Lehrbuch Romanistik*. Stuttgart & Weimar 1996, S. 39ff.

<sup>12</sup> Ebd. S. 43.

<sup>13</sup> Vgl. Storost, Joachim: *Die Kunst der provenzalischen Trobadors*. In: Rudolf Baehr (Hg.): *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*. Darmstadt 1967, S. 4.

<sup>14</sup> Ebd. S. 2.

und bereits eine für Südfrankreich verbindliche Dichtersprache vorfand.<sup>15</sup> Als Blütezeit der Troubadourkunst wird die Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts angesehen, wobei diese untrennbar mit dem Auftreten des Troubadours Marcabru in Verbindung steht. Nach 1250 endet die Troubadourkunst, vermutlich als Folge der Albigenserkriege bei denen die siegreichen Nordfranzosen viele kulturell wichtige Positionen besetzten und somit die indigene Kultur verdrängten.<sup>16</sup> Die danach entstandenen Lieder sind nicht mehr den Troubadouren zuzuordnen, die in großer Zahl Berufsdichter, aber auch Spielleute und Laien des Adels waren, sondern den Amateuren bürgerlicher Schichten, die in ihrer Ausprägung eher dem deutschen Meistersang entsprechen.<sup>17</sup>

Bis heute sind die Umstände unter denen die Troubadourlyrik entstanden ist unklar. Diese „stilisierte Hochkultur“<sup>18</sup> findet in ihrer zeitgenössischen Umgebung wenige Einflüsse, die ein direktes Entstehen nachvollziehbar machen. Hinzu kommt, dass über die Gönner der Troubadouren, den Adel, sehr wenig bekannt ist. Somit lassen sich hier keine Rückschlüsse der Lebensstile auf die Kunstform ziehen. Da Frieden herrschte, kann man allerdings davon ausgehen, dass eine Ablenkung an den Höfen gesucht wurde. Generell fällt die Entwicklung der Troubadourkultur mit „einem unvergleichlichen Aufschwung der geistigen und materiellen Kultur auf allen Gebieten“<sup>19</sup> zusammen. Dieser umfasste Religion, Philosophie, Wissenschaft, Kunst, Musik, Verkehrswesen, Schifffahrt, Brückenbau, Technik und Lebensgewohnheiten jener Epoche.<sup>20</sup> Des Weiteren wurde Südfrankreich in großem Maße von der arabischen Kultur beeinflusst, die von al-Ándalus ausging und zu diesem Zeitpunkt deutlich weiterentwickelt war als die europäische Kultur. So ist es nicht auszuschließen, dass neben weiteren Quellen der literarischen Inspiration<sup>21</sup> auch die arabische Literatur auf die Troubadouren einwirkte.<sup>22</sup> Doch auch indigene Einflüsse, wie die neue Stellung der Frau bei Hofe, tragen entscheidend zur Ausprägung des Troubadourliedes und seinem Ideal der

---

<sup>15</sup> Vgl. Storost: Die Kunst der provenzalischen Trobadors. In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang, S. 4.

<sup>16</sup> Vgl. Storost: Die Kunst der provenzalischen Trobadors. In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang, S. 6.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. S. 6.

<sup>18</sup> Ebd. S. 7.

<sup>19</sup> Ebd. S. 9.

<sup>20</sup> Vgl. ebd. S. 9.

<sup>21</sup> Hierzu zählen die lateinische Huldigungspoese des 11. Jahrhunderts, die platonisch-augustinische Philosophie, die aristotelische Philosophie, liturgisch-musikalische Neuerungen sowie die Psychologie und die Ästhetik.

<sup>22</sup> Vgl. Storost: Die Kunst der provenzalischen Trobadors. In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang, S. 11.

*fin'amors*<sup>23</sup> bei. So lässt sich Joachim Storost in einer öffentlichen Vorlesung 1955 in Würzburg zu der Aussage hinreißen:

„Der wirkliche Ursprung des Minnesangs muß provenzalisch sein. [...] Die Trobadors haben, überzeugt von der Würde des Wortes, als erste in tiefstem Ernst das formale Problem der Dichtkunst angegangen, haben ihre Gedichte geschmiedet, gehämmert und ziseliert und – da uns keine Vorstufen überliefert sind – scheinbar aus dem Nichts eine poetische Sprache geschaffen, die sich von der als Verständigungsmittel verwendeten bewußt unterscheidet.“<sup>24</sup>

Was die musikalischen Formen betrifft, so kann davon ausgegangen werden, dass ältere Thesen, zum Beispiel von Julián Ribera, nicht haltbar oder zumindest belegbar sind – er ging von einer analogen Übernahme von arabischen Instrumenten und musikalischen Formen aus.<sup>25</sup> Viel eher können die Hymne, die Sequenz und die Litanei, welche alle dem sakralen Repertoire entstammen, als Vorbilder gesehen werden.<sup>26</sup>

Im okzitanischen Minnesang finden wir dann auch die Erklärung warum die Frau, welche ansonsten gesellschaftlich wenig Beachtung findet, hier so hervorgehoben wird: Sie tritt als Vermittlerin zwischen die Sänger und ihren Ehemann, den Herrn der Sänger. So rückte sie in den Fokus der Troubadoure, die ihr in Liedform huldigten, um Bitten an ihren Mann zu richten zu könnten. Es entstand ein Gefüge, wie es der christliche Westen bereits durch die Marienverehrung kannte, nämlich Maria als Verbindungsglied zwischen den Gläubigen und Gott. Sie kann als Überfigur der vermittelnden Frau betrachtet werden.<sup>27</sup> Hieraus entwickelte sich die *fin'amors*, die als künstlerische Welt auch nach Deutschland und in den Norden Frankreichs übergang. Diese Form höfischer Liebe wiederum, die die Frau in ihrer Vermittlerrolle erhöht, führt zu dem Gedanken des *Frauendienstes*<sup>28</sup>, so wie wir ihn in vielen Liedern finden. Das hierbei nicht nur Lieder über Frauen, sondern auch „aus dem Mund von Frauen“ geschrieben wurden, scheint natürlich, da so die Möglichkeit bestand, die

---

<sup>23</sup> „[The *fin'amor* is] pure love; main term for what modern critics call ‘courtly love’.” - Gaunt, Simon: Appendix 2: Occitan terms. In: Simon Gaunt und Sarah Kay (Edit.): *The Troubadours. An Introduction*. Cambridge University 1999, S.293.

<sup>24</sup> Ebd. S. 11f.

<sup>25</sup> Vgl. Bagley, C. P. (1966): *Cantigas de Amigo and Cantigas de Amor*. In: *Bulletin of Hispanic Studies*, 1966, No. 4, S. 9.

<sup>26</sup> Vgl. Gennrich, Friedrich: *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Ein literarhistorisch-musikwissenschaftlicher Beitrag*. In: Rudolf Baehr (Hg.): *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*. Darmstadt 1967, S. 141.

<sup>27</sup> Vgl. ebd. S. 131.

<sup>28</sup> „Der liebende Mann nimmt alle Mühsal vergeblichen Dienstes auf sich, er hofft stets auch auf sexuelle Erfüllung (er dient *ûf wân*, d.h. in der Hoffnung auf Erhörung), erreicht sie jedoch niemals. Die Frau kommt nunmehr selten zu Wort. Sie ist als hoch über dem Mann stehend dargestellt.“ – Brunner: *Minnesang*. In: *MGG*<sup>2</sup>, Sp. 303.

gegenteilige Seite darzustellen, sei es um Kritik zu üben oder um das bestehende Bild aus der Sicht der Frau zu festigen.

Da die Troubadourkunst eine höfische Kunst war, wurde die Verbreitung vor allem durch Umzüge der Höfe ermöglicht. Etwa durch die Heirat Eleonore von Aquitaniens mit dem französischen König Ludwig VII. Hierdurch fand eine Verbreitung nach Nordfrankreich statt, welche die später hier entstehende Trouvèredichtung auslöste. Darüber hinaus gelangten die Troubadoure auch nach Spanien, Portugal, England, Italien und Sizilien. In Folge der Adaption durch Einheimische wurde sie in die jeweiligen Landessprachen übertragen und somit die Dichtung weiterentwickelt.<sup>29</sup> Auch wenn die Troubadoure nicht direkt nach Deutschland zogen, so ist auch der deutsche Minnesang, wie man an den Formen der Kanzone und dem Tagelied sehen kann, von ihnen beeinflusst - „[d]er deutsche Minnesang, der italienische *dolce stil novo* und die nordfranzösische Liebesdichtung [...] sind ohne den südlichen Einfluß nicht denkbar.“<sup>30</sup>

Überliefert ist uns heute ein Korpus an rund fünfhundert männlichen Autoren. Fünf Prozent des gesamten Troubadourrepertoires werden nach aktuellem Forschungsstand Frauen zugeordnet, den sogenannten *Trobairitz*. Diese heute noch mit Namen überlieferten Frauen stellen eine Besonderheit der okzitanischen Dichtung dar. Aus keinem der weiteren, in dieser Arbeit besprochenen Sprachgebiete sind namentlich genannte weibliche Verfasserinnen von Liedern bekannt. Thematisch beschäftigen sie sich im Wesentlichen mit den gleichen Gebieten wie ihre männlichen Kollegen und das zentrale Thema ihrer Beschäftigung ist ebenfalls die *fin'amors*. Gemeinsam hinterlassen sie rund 2600 Lieder.

## 2.1.2. Ausgewählte Quellen der Lieder

### 2.1.2.1. Die Handschrift N – New York, Pierpont Morgan Library, 819

Die Handschrift N entstand Ende des 13. Jahrhunderts<sup>31</sup> in Padua in Italien und wird heute in der Morgan Library and Museum in New York City gelagert. Das 296 Blätter umfassende Manuskript ist mit Miniaturen aus dem Atelier von Giovanni Gaibana ausgestattet.<sup>32</sup> Frühere Besitzer sind der Count J. MacCarthy-Reagh, welcher es 1816 erwarb, und Sir Thomas Philipps, in dessen Besitz es 1836 übergang. 1946 wurde es aus seinem Privatbesitz an die

---

<sup>29</sup> Vgl. Storost: Die Kunst der provenzalischen Trobadors. In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang, S. 7.

<sup>30</sup> Hausmann: Französisches Mittelalter, S. 183.

<sup>31</sup> Die Datierung erfolgt aufgrund der Miniaturen, welche in ihrer Gestaltung an das Ende des 13. Jahrhunderts zu setzen sind.

<sup>32</sup> Vgl. Wieck, Roger S.: Chansonier M 819. Provençal, XIII cent. (<http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0819a.pdf>, 12.10.2016).

Morgan Library and Museum verkauft. Das Manuskript umfasst 465 Gedichte, die diversen okzitanischen Troubadouren und Trobairizen zugeordnet sind, es finden sich aber auch anonym überlieferte Stücke. Die Handschrift ist von fünf Schreibern verfasst worden, welche typisch italienischen Buchstabenformen der Zeit verwenden. Hierbei wurde nur Text und keine Notation übertragen.

#### 2.1.2.2. Die Handschrift K – Paris, BN, fr. 12473

Die Handschrift K entstand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und wird heute in der Pariser Nationalbibliothek unter der Bezeichnung fr.12473 geführt. Die Handschrift entstand in Padua in Italien und enthält lediglich Text, keine Notation. Es werden hier die Lieder 78 verschiedener Troubadoure wiedergegeben. Einer der ersten Besitzer scheint der italienische Dichter Francesco Petrarca gewesen zu sein, von dem aus die Handschrift einige Stationen durchlief, bevor sie 1797 durch den Vertrag von Tolentino an ihren jetzigen Aufbewahrungsort gelangte. Zwar wurde die Handschrift 1815 zusammen mit anderen Werken aus der Vatikanischen Bibliothek noch einmal für den damaligen Papst freigegeben, dieser schenkte sie aber dem Staat Frankreich zurück. Die enthaltenen 120 okzitanischen Lieder sind zum Teil mit Kommentaren und Korrekturen von Petrarca selbst versehen und teilweise mit denen eines weiteren Vorbesitzers, Pietro Bembo.

### 2.1.3. Gattungsanalyse

#### 2.1.3.1. Der Canso

Der Canso war vor allem in der frühen Troubadourichtung die meistgenutzte Liedform, diese Stellung verlor er erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.<sup>33</sup> Er besteht aus Strophen, deren Verse immer mit der gleichen Silbenzahl versehen sind, sodass die Melodie für alle Strophen gleich genutzt werden kann. Formal wird die Kanzonenstrophe, auch als Stollenstrophe bezeichnet, benutzt. Hierbei handelt es sich um eine zweigeteilte Strophe, in der nach Aufgesang und Abgesang unterschieden wird. Der Aufgesang, welcher noch einmal in zwei gleiche Stollen unterteilt ist, unterscheidet sich metrisch und musikalisch vom Abgesang. Hierbei kann die Anzahl der einzelnen Verse innerhalb des Auf- und Abgesangs variieren und auch die metrische Gestaltung der Verse ist nicht festgelegt.<sup>34</sup> Thematisch ist sie in der Troubadourkultur vor allem der Liebeslyrik vorbehalten und spiegelt die verschiedenen Spielarten der *fin'amors*. Mit 1014 überlieferten Cansos und somit 40 Prozent

---

<sup>33</sup> Vgl. Kiefer, Reinhard: Canzone (vokal). In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2. Hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 418.

<sup>34</sup> Vgl. Knörrich, Otto: Canzone. In: Lexikon lyrischer Formen. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 2005, S. 110f.

des gesamten Troubadourkorpus, stellt diese Gattung den größten Teil heute überlieferter Lieder im Bereich der Troubadourlyrik dar.<sup>35</sup>

Das gewählte Beispiel *Per joi que d'amor m'avegna*<sup>36</sup> ist anonym in der Handschrift N ohne Notation überliefert. Jedoch gibt es Spekulationen über eine mögliche Autorenschaft der Trobairitz Castelloza. Da diesem Lied im Manuskript drei Lieder vorweggehen, die laut Pillet-Carstens<sup>37</sup> der Castelloza zuzuordnen sind und diese untereinander sprachliche Parallelen aufweisen,<sup>38</sup> wäre es möglich die Castelloza als Autorin von *Per joi d'amor m'avegna* anzunehmen. In Angelica Riegers *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik* ist das Lied deswegen unter dem Name der Castelloza aufgeführt.

Das Lied besteht aus fünf Strophen mit jeweils zehn Zeilen. Die erste Strophe stellt hierbei das *Exordium*<sup>39</sup> dar, in dem die Autorin ihr Anliegen vorträgt, welches sie in den weiteren Strophen genauer ausführt, allerdings immer wieder in Bezug zur ersten Strophe.

So stellt die erste Strophe von *Per joi que d'amor m'avegna* die Grundsituation dar, in der sich das weibliche lyrische Ich befindet. Die Dame leidet unter Liebesqualen, da ihr Geliebter, für den sie Lieder und nette Worte verfasste, nun bei einer anderen Frau ist. Sie fürchtet vor Liebeskummer sterben zu müssen, da ihr Geliebter nicht bereit ist sich von der anderen Dame zu trennen und sie glaubt ihn nicht entbehren zu können. In Strophe 2 fasst sie nun ihrerseits den Entschluss sich von ihm trennen zu müssen, da er sie nicht für seiner Liebe würdig hält. Trotzdem bittet sie ihn, ohne ihn jedoch direkt anzusprechen, dass er ihr weiterhin positiv Antwort gebe und sich nicht der anderen Dame zuwende. So soll er der anderen Frau weder dienen, noch sie lieben und das lyrische Ich begründet dies damit, dass „qu'ieu no\_l prec per mi que\_s tegna“<sup>40</sup>. Die dritte Strophe wiederum nimmt Teile der Forderungen der zweiten Strophe zurück: So solle er der anderen Dame dienen, das lyrische Ich aber nicht komplett sterben lassen indem er es ignoriere. Und so bittet sie ihn nicht zuzulassen, dass sie sich einem anderen Mann zuwende, nachdem sie ihn als den Besten und liebsten Freund

---

<sup>35</sup> Vgl. Rohr, Rupprecht: Zur Interpretation der altprovenzalischen Lyrik. Hauptrichtungen der Forschung (1952 – 1962). In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion. Darmstadt 1967, S. 111.

<sup>36</sup> Okzitanische Handschrift N (229r).

<sup>37</sup> Vgl. Pillet, Alfred: Bibliographie der Troubadoure. Von Dr. Alfred Pillet. Ergänzt, Weitergeführt und Herausgegeben von Dr. Henry Carstens. Halle (Saale) 1933, S. 101.

<sup>38</sup> Vgl. Mölk, Ulrich: Romanische Frauenlieder. München 1989, S. 198.

<sup>39</sup> „Das *exordium* ist der Redeanfang, in dem nicht nur der Hauptteil der Rede inhaltlich vorbereitet, sondern auch die Beziehung zwischen dem Redegegenstand und dem Redner beziehungsweise dem Publikum vorstrukturiert werden soll[.]“ – Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart 1996, S. 54.

<sup>40</sup> Anhang: 2) a) i) Canso (Strophe 2, Vers 9), S. ii f.

bezeichnet hat.<sup>41</sup> In den letzten beiden Versen folgt eine Anklage, da der Freund ihr nicht sagen wolle, wie sie darauf verzichten könnte, ihn zu lieben und ihm zu danken. Strophe 4 führt aus, wofür sie ihm danken möchte: Für die Qual und die Traurigkeit, die sie seinetwegen empfindet, da er sich um sie bemühte ohne sie zu begehren. Das lyrische Ich wiederum begehrt den angesprochenen Ritter sehr, lobt sein Äußeres und bittet Gott ihn in ihre Arme schließen zu können, da kein anderer Mann sie glücklich machen könne. Strophe 5 greift noch einmal alles Vorangegangene auf und richtet sich als Appell an den Ritter. Ein lieber Blick würde ihr genügen um sie zu heilen und reich wäre sie, wenn sie nur wüsste, dass er es in Betracht ziehen würde sie zu küssen und zu umarmen.

Formal finden wir in den Strophen Verse mit jeweils sieben Silben, die sich nach dem Reimschema abab/ccbbab gliedern. Dieses Schema wird auch stropfenübergreifend verwendet und stellt somit eine Stollenstrophe dar.<sup>42</sup> Daneben befindet sich eine *Cobla Capfinida*<sup>43</sup> in jeder Strophe, die eine direkte Wortverbindung zwischen den Strophen herstellt: partir (Strophe 1)/ partir (Strophe 2); servir (Strophe 2)/ serva (Strophe 3); grasir (Strophe 3)/grasisc (Strophe 4); enquir (Strophe 4)/rica (Strophe 5).<sup>44</sup> Lediglich dem Vers 3 der dritten Strophe fehlen vier Silben und dem Vers 8 der vierten Strophe eine Silbe, allerdings ist hier von einem Überlieferungsfehler auszugehen, da es keinen ersichtlichen Grund für das Fehlen gibt und dies dem Prinzip des Canso widerspricht. Die überzählige Silbe am Beginn des Verses 10 der letzten Strophe lässt sich als *Enklise*<sup>45</sup> lesen, welche seit Wilhelm von Aquitanien als stilistisches Mittel belegt ist.<sup>46</sup>

Neben diesem Canso lassen sich noch drei weitere der Castelloza zuordnen: *Amics, s'ie. us trobes avinen*<sup>47</sup>, *Ia de chantar non degr'aver talan*<sup>48</sup> und *Mout avetz faich lonc estatge*<sup>49</sup>. Drei weitere Cansos mit weiblichem lyrischen Ich können der Trobairitz Comtessa de Dia

---

<sup>41</sup> Anhang: 2) a) i) Canso (Strophe 3, Vers 5f), S. ii f.

<sup>42</sup> Vgl. Mölk: Romanische Frauenlieder, S.198.

<sup>43</sup> „[In the] Coblas Capfinidas [the] first line of each stanza contains [the] last rhyme word of previous stanza.” – Gaunt: Appendix 2: Occitan terms. In: Simon Gaunt and Sarah Kay (Edit.): The Troubadours, S.292.

<sup>44</sup> Vgl. Mölk: Romanische Frauenlieder, S. 198.

<sup>45</sup> „Anlehnung eines nicht oder schwach betonten Wortes an das vorangegangene Wort bei gleichzeitiger Schwächung, z.B. *kommste* statt *kommst du*. – Laufer, Hartmut: Enklise. In: Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. v. Hadumod Bußmann. Stuttgart 2002, S. 192.

<sup>46</sup> Vgl. Mölk: Romanische Frauenlieder, S. 199.

<sup>47</sup> Handschrift A (168), Handschrift I (125), Handschrift K (110) und Handschrift N (230 – hier anonym). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>48</sup> Handschrift A (169), Handschrift I (125), Handschrift K (110) und Handschrift N (228 – hier anonym). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>49</sup> Handschrift A (169), Handschrift I (125), Handschrift K (111) und Handschrift N (228 – hier anonym). Alle Handschriften sind Okzitanisch.



zugeordnet werden: *Ab joi et ab joven m'apais*<sup>50</sup>, *Estat ai en greu cossirier*<sup>51</sup> und *A chantar m'er de so qu'ieu non volria*<sup>52</sup>, welches mit Melodie überliefert ist. Auch von einer weiteren Trobairitz, Azalais de Porcairagues ist uns ein Canso, allerdings ohne Melodie, überliefert: *Ar em el freg temps vergut*<sup>53</sup>. Das letzte Beispiel *En greu esmay et en greu pessamen*<sup>54</sup> stammt von Clara d'Anduza und ist ebenfalls ohne Melodie überliefert.

### 2.1.3.2. Die Planh

Die Planh ist eine Totenklage, die in der Troubadourlyrik verwendet wurde um den Verlust von nahestehenden Menschen oder Personen des öffentlichen Lebens lyrisch zu beklagen. Formal ist sie eng mit dem Canso verwandt und wurde zumeist nach dessen Modell gestaltet. Das anonym überlieferte Beispiel *Ab lo cor trist environat d'esmay* stellt die einzige Planh dar, welche mit einem weiblichen lyrischen Ich in der Troubadourlyrik überliefert ist. Sie befindet sich fragmentarisch zum einen in der Troubadourhandschrift a<sup>55</sup> und zum anderen vollständig in der katalanischen Handschrift G<sup>56</sup>. Angelica Rieger vermutet, dass sie von einer okzitanischen oder norditalienischen Verfasserin stammt und auf die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datieren ist.<sup>57</sup>

Formal handelt es sich um fünf Strophen à acht Verse, die von einer vierversigen *Tornada*<sup>58</sup> beschlossen werden. Die Strophen sind mit Kreuzreimen gestaltet, wobei es zu keiner Wiederholung eines Reimes kommt, es ergibt sich das Schema ababcdcd. Da sich dieses Schema zwar in den nachfolgenden Strophen fortsetzt, die Reime aber nicht übernommen

---

<sup>50</sup> Handschrift A (167), Handschrift H (49), Handschrift I (141), Handschrift K (126) und Handschrift T (197). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>51</sup> Handschrift A (168 Fragment), Handschrift I (141) und Handschrift K (137). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>52</sup> Handschrift A (168), Handschrift C (371), Handschrift G (114), Handschrift I (141), Handschrift K (127), Handschrift M (204), Handschrift N (229), Handschrift R (22), Handschrift W (204) und Handschrift x(134). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>53</sup> Handschrift C (385), Handschrift H (57), Handschrift I (140), Handschrift K (125) und Handschrift N (233). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>54</sup> Okzitanische Handschrift C (359).

<sup>55</sup> Okzitanische Handschrift a (166), die Handschrift ist nicht einsehbar. Da auch die katalanische Handschrift G nicht einsehbar war, entsprechen die Angabe Angelica Rieger, die beide Handschriften einsehen konnte.

<sup>56</sup> Die zweiblättrige Handschrift *Biblioteca particular del Sr. Baldiri Carreras* (Barcelona) wird von Jaime Massó Torrents als Handschrift G bezeichnet, sie ist nicht einsehbar. – Vgl. Massó Torrents, Jaime: *Bibliografia dels antics poetes catalans*. Barcelona 1915, S.61. – Gefunden bei: Rieger: *Trobairitz*, S. 664f.

<sup>57</sup> Vgl. Rieger: *Trobairitz*, S. 670.

<sup>58</sup> „Die Canzone beschließen eine oder mehrere *tornade* (*tornada*, provenz. Rückkehr) [...]. Die *tornada*, sie wird zuweilen auch *finida* genannt, kann aus nur einem Vers bestehen. Höchstens darf sie aber einen Vers weniger als die letzte Liedstrophe umfassen. In der *tornada* werden Versmaß und Reimschema des letzten Verses oder der letzten Verse der finalen Canzonestrophe übernommen.“ – Kiefer: *Canzone* (vokal). In: *MGG*<sup>2</sup>. Sächteil Band 2, Sp. 420.

werden, spricht man von *Coblas Singulars*<sup>59</sup>. Die Tornada setzt das Reimschema fort und es ergibt sich abab als Schema. Die Silbenanzahl schwankt zwischen 10 und 12 innerhalb der Verse, sodass sich hier kein klares Schema ergibt, was ungewöhnlich ist, da nach dem Vorbild des Canso eine klare Silbenanzahl herrschen sollte.

In dieser Planh wird der Beklagte nicht namentlich genannt und es scheint sich auch nicht wie sonst üblich um eine bekannte Persönlichkeit, wie einen Herrscher und Gönner zu handeln. Die Dame spricht ihn als „mon dolç amjch“<sup>60</sup> an, sodass von einem persönlichen Verhältnis und dementsprechend einer Totenklage für ihren Geliebten oder Ehemann auszugehen ist. Sie beschreibt zunächst die Schmerzen, die sie zu erleiden habe, da ihr Mann tot sei und dass sie sich nun keinem anderen mehr hingeben wolle. Sie bittet um den Tod, weiß aber, dass wenn sie selbst versuchen würde sich das Leben zu nehmen, ihre Familie sie daran hindern würde. Doch sie empfinde keine Freude mehr an ihrem Leben und jeden Ausdruck von Freude, den sie bei anderen erlebe, missfalle ihr. Hierauf preist sie den Verstorbenen und rechtfertigt so nie wieder einen Mann finden zu können. Zuletzt spricht sie ihn direkt an und gibt zu verstehen, dass auch wenn sie noch auf der Erde weile, sie innerlich doch schon längst mit ihm gestorben sei.

Die für die persönliche Planh typische, enge thematische Verbundenheit mit dem Canso – „Die Klagelieder auf das Hinscheiden der Geliebten entsprechen in allen einzelnen Zügen dem Bilde, welches die Kanzonen von dem Minneverständnisse bieten“<sup>61</sup> – wird hier aufgegriffen und umgekehrt. Statt eines Mannes, der seine Geliebte beweint und ihre Vorzüge nach Vorbild des Canso preist, beweint und preist hier eine Frau ihren Geliebten.<sup>62</sup> Mit den Cansos, die heute weiblichen Verfasserinnen zugeschrieben werden, teilt diese Planh einen Großteil der Werte, die das Idealbild eines Mannes dieser Epoche bilden. Das endgültige Abschwören der Liebe, finden wir auch in „Amics, s’ie.us trobes avinen“<sup>63</sup> wieder, einer Canso der Castelloza. Damit verbunden ist auch den Gedanke sich mit einem neuen Mann schuldig gegenüber dem Verstorbenen zu machen.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Kiefer: Canzone (vokal). In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2, Sp. 420.

<sup>60</sup> Anhang: 2) a) ii) Planh (Tornada, Vers 1), S. iii f.

<sup>61</sup> Springer, Hermann: Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen. Eine litterarhistorische Untersuchung. Nebst einer Beilage über die Vizegraven von Marseille und das Haus Baux in ihren Beziehungen zu den Trobadors, einer kritischen Ausgabe einiger Lieder und zwei ungedruckten altfranzösischen Klageliedern. In: Berliner Beiträge zur Germanischen und Romanischen Philologie. [No. 2] (1895), S. 29. – Gefunden bei: Rieger: Trobairitz, S. 673.

<sup>62</sup> Vgl. Anhang: 2) a) ii) Planh (Strophe 5, Vers 5ff), S. iii f.

<sup>63</sup> Handschrift I (125), Handschrift K (110) und Handschrift N (230). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>64</sup> Vgl. Rieger: Trobairitz, S. 674.

### 2.1.3.3. Das Chanson de malmariée

Die Chansons de malmariée stellen Lieder dar, in denen sich die weibliche Protagonistin über ihre schlechte Ehe beklagt. Ihren Ehemann bezeichnet sie dabei gerne als „gilos“, der im besten Fall alt, hässlich, eifersüchtig und teilweise impotent ist, aber sie auch gefangen halten kann und sie körperlich züchtigt. Die Ehefrau hingegen sehnt sich nach einem Geliebten oder besitzt diesen schon, der in seinen Eigenschaften das Gegenteil des Ehemanns verkörpert: Er ist jung, gutaussehend, kultiviert und ein leidenschaftlicher Liebhaber. Eglal Doss-Quinby sieht in dieser Gattung eine Reflektion der Lebensrealität der Frauen des 13. Jahrhunderts, die nicht aus Liebe sondern aus sozioökonomischen Gründen von ihren Familien verheiratet wurden.<sup>65</sup> Dies scheint eine plausible Erklärung für die Entstehung des Genres, ob man es sich aber ganz so einfach machen sollte und direkte Rückschlüsse möglich sind, bleibt zu hinterfragen, zumal die Schreiber dieser Lieder mit großer Wahrscheinlichkeit Troubadoure und nicht betroffene Frauen waren. Des Weiteren werden die Chansons de malmariée in der Forschung oft in Zusammenhang mit Maifeiern gebracht,<sup>66</sup> da man hier Frauen eine gewisse erotische Freizügigkeit erlaubte, die sich in den recht bildlichen Beschreibungen des Sehns nach einem brauchbaren Liebhaber für die sexuellen Bedürfnisse findet.

Während in der Trouvèresdichtung ein recht großes Repertoire der Chansons de malmariée erhalten ist, finden wir aus dem Troubadourrepertoire nur fünf erhaltene Lieder.<sup>67</sup> Das gewählte Beispiel *Quant los gilos er fora*<sup>68</sup>, stellt thematisch ein Chanson de malmariée dar. Es ist anonym in den Handschrift Q mit drei Strophen, ohne Notation, überliefert. Den jeweils siebenzeiligen Strophen geht ein dreizeiliger Refrain voraus, der darüber hinaus nach jeder Strophe wiederholt wird. In der ersten Strophe gibt die Dame an, dass sie ein Lied singe sobald ihr eifersüchtiger Gatte fort sei um sich aufzuheitern. Dies bezeichnet sie bereits als „balada“<sup>69</sup>. Den Refrain nutzt sie dann um eine Aufforderung an ihren Geliebten zu richten, der sie besuchen solle. In der zweiten Strophe wünscht sie sich, dass ihr Geliebter bleiben könne und sie zeigt sich gewillt ihn mit Küssen für sein Bleiben zu entlohnen. In der letzten Strophe gibt sie an, dass selbst wenn ihr Ehemann sie bedrohen sollte oder sie verprügele,

---

<sup>65</sup> Vgl. Doss-Quinby, Eglal et al.: *Songs of the Women Trouvères*. Yale Univ. 2001, S. 151.

<sup>66</sup> Vgl. Kasten: *Frauenlieder des Mittelalters*, S. 297.

<sup>67</sup> Vgl. ebd. S. 297.

<sup>68</sup> Okzitanische Handschrift Q (5v).

<sup>69</sup> Anhang: 2) a) iii) Chanson de malmariée (Strophe 1, Vers 1), S. iv f.

dies nichts an ihrer Liebe zu ihrem Geliebten ändern würde und „mon cor no.s cambi“<sup>70</sup>, also ein Herz das echt sei sich nicht verändern ließe.

Interessant im Aufbau ist zunächst, dass die erste Zeile des Refrains „Quant los gilos er fora“ in jeder der drei Strophen an zwei Stellen wiederholt wird. Hierbei handelt es sich jeweils um den zweiten und vierten Vers einer Strophe. Lediglich die zweiten Verse stellen eine vollständige Wiederholung dar, der Rest ist verkürzt auf „Quant lo gilos“. Somit wird das Hauptmotiv, der eifersüchtige Ehemann, welcher prägend für die Gattung des Chansons de malmariée ist, zu keiner Zeit in den Hintergrund gedrängt und ist trotz physischer Abwesenheit die allbestimmende Komponente des Liedes. Das Reimschema aBaCadd wird in allen drei Strophen angewendet und in den ersten beiden Strophen werden auch die Reime übernommen. B stellt hierbei eine *Assonanz*<sup>71</sup> zu a dar, so wird die Verbindung von Refrain und Strophe noch enger. In der dritten Strophe unterscheiden sich die a-Reime von den beiden vorangegangenen Strophen da -ia durch -ça/-za ersetzt wird, sodass auch hier Assonanzen erhalten bleiben.

Typisch für das Chanson de malmariée, berichtet hier eine unglücklich verheiratete Frau, wie sie sich ihren Liebhaber herbeisehnt, den sie anders als ihren Ehemann wirklich liebt. Der Ehemann wird als „gilos“<sup>72</sup> bezeichnet, welches sich frei zu „eifersüchtigem Ehemann“ übersetzen lässt und diese Eifersucht ist seine Grundcharakterisierung in den Liedern. Hinzu kommt die Androhung von körperlicher Gewalt, die wir in einigen Chansons de malmariée finden und die das Leid der Dame noch einmal vergrößern. Diese Gewalt ist zumeist die Reaktion auf das Fehlverhalten der Dame, die sich einen Liebhaber nimmt um ihre Ehe zu erdulden. Durch die weibliche Perspektive ist dieser Schuldaspekt aber nur durch den Ehemann gegeben und wird von der Sprecherin selbst nicht geteilt.

Ein weiteres Beispiel für einen okzitanischen Chanson de malmariée ist *Coindeta sui, si cum n'ai gran cossire*<sup>73</sup>, das ebenfalls ein Tanzlied darstellt.

#### 2.1.3.4. Die Balada

Das okzitanische Word „balar“, welches für „tanzen“ steht, gilt ab 1200 als Namensgeber dieser Gattung von Tanzliedern, die eng mit der Dansa verwandt sind.<sup>74</sup> Lediglich sechs

<sup>70</sup> Anhang: 2) a) iii) Chanson de malmariée (Strophe 3, Vers 7). S. iv f.

<sup>71</sup> „Im Gegensatz zum Vollreim besteht die Assonanz nur aus dem Gleichklang der Vokale zweier oder mehrerer Wörter, meist am Versende[.]“ – Knörrich, Otto: Assonanz. In: Lexikon lyrischer Formen. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 2005, S.17.

<sup>72</sup> Anhang: 2) a) iii) Chanson de malmariée (u.a. Refrain, Vers 1), S. iv f.

<sup>73</sup> Okzitanische Handschrift Q (5r).

Stücke sind heute überliefert, die Balada entweder als Überschrift oder innerhalb ihres Textes verwenden, sodass es schwer fällt, repräsentative Aussagen über die Gattung zu treffen. Die Strophengestaltung der unterschiedlichen Baladas variiert in gewissem Rahmen, gesetzt ist aber, dass sie immer mehrstrophig sind und die Strophen dem gleichen Aufbau folgen. Auch die Verse sind zumeist in ihrer Silbenanzahl gleich, allerdings lässt sich keine einheitliche Silbenzahl für die überlieferten Stücke ermitteln. Das Reimschema, welches innerhalb der Lieder zumeist gleich bleibt, unterscheidet sich von Lied zu Lied, ist aber eher simpel gehalten. Kennzeichnend für die Balada ist allerdings ihr Refrain, der sich mindestens über zwei Zeilen erstreckt.<sup>75</sup> Mit diesem beginnt und endet das Lied und er wird mindestens nach jeder Strophe, wenn nicht sogar innerhalb der Strophe wiederholt. Ob er hierbei immer vollständig, oder nur in gekürzter Form gesungen wird, ist den Handschriften nicht zu entnehmen, da er nach der ersten Niederschrift vor der ersten Strophe im Folgenden nicht mehr ausgeschrieben wird.

Die gewählte Balada, *Coindeta sui, si cum n'ai gran cossire*<sup>76</sup> ist lediglich in der Handschrift Q<sup>77</sup> anonym überliefert. Es handelt sich hierbei formal um eine Balada, inhaltlich aber um einen Chanson de malmariée.<sup>78</sup>

Das fünfstrophige Tanzlied mit je vier Versen pro Strophe wird durch einen zweizeiligen Refrain eingeleitet, welcher im Folgenden innerhalb jeder Strophe dreimal wiederholt wird. So wird je die erste Zeile der Strophe gesungen, die erste Zeile des Refrains folgt, die zweite Zeile der Strophe wird gesungen und ebenfalls von der ersten Zeile des Refrains gefolgt bis schlussendlich die beiden letzten Zeilen der Strophe am Stück gesungen werden und der ganze Refrain die Strophe beschließt.<sup>79</sup> Zwar findet auf inhaltlicher Ebene eine Erzählung statt, durch die häufige Unterbrechung durch den Refrain, der eher den Gemütszustand des lyrischen Ichs wiedergibt und die Handlung nicht vorantreibt, bleibt allerdings fraglich, wie hoch die Gewichtung des Erzählten ist. Das einfache Reimschema der Strophen aaab wird von den Reimen des Refrains CC nicht fortgesetzt. Die a-Reime bleiben innerhalb der ersten

---

<sup>74</sup> Vgl. Graf, Gebhard: Einstimmige Ballade des Mittelalters. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 1. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 1122.

<sup>75</sup> Vgl. Graf: Einstimmige Ballade des Mittelalters. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 1, Sp. 1122.

<sup>76</sup> Okzitanische Handschrift Q (5r).

<sup>77</sup> Okzitanische Handschrift Q (5r).

<sup>78</sup> Da dieser im vorangegangenen Kapitel besprochen wurde, soll hier lediglich auf die Merkmale der Balada eingegangen werden.

<sup>79</sup> Aus der Handschrift ist nicht eindeutig zu entnehmen, ob innerhalb der Strophen jeweils beide Refrainzeilen oder nur die erste wiederholt werden, da er nur in Andeutung notiert ist. Da aber bei Ulrich Molk davon ausgegangen wird, dass es nur die erste ist, ist hier ihrer Meinung zu folgen. – Vgl. Molk: Romanische Frauenlieder, S.206.

beiden Strophen gleich, bevor sie von -sa auf -da wechseln und diesen Reim bis zum Ende behalten. -Da stellt hierbei eine Assonanz zu -sa dar. Der b-Reim hingegen bleibt innerhalb des ganzen Liedes gleich, sodass die a-Reime einen innerstrophischen Zusammenhalt generieren und die b-Reime die Strophen untereinander verbinden. Dies erscheint notwendig, um trotz des häufig wiederkehrenden Refrains eine Verbindung der Strophen innerhalb und untereinander zu erzeugen. So zeichnet sich die Balada durch eine strukturelle Einfachheit aus, die auf Wiederholungen in Form des Refrains setzt um somit eine möglichst gute Tanzbarkeit zu gewährleisten. Dabei wird in Kauf genommen den inhaltlichen Aspekt zu vernachlässigen.

Eine weitere Balada mit weiblichem lyrischem Ich ist *Quant los gilos er fora*<sup>80</sup>, welche anonym überliefert ist und ebenfalls thematisch einen Chanson de malmariée darstellt.

#### 2.1.3.5. Das Chanson de croisade

Die Chansons de croisade, im Deutschen als Kreuzlieder oder auch Kreuzzugslieder bezeichnet, bilden eine formal nicht genormte Gattung, die sich thematisch mit den Kreuzzügen auseinandersetzen. Es finden sich in diesem Repertoire Lieder, die direkt zur Teilnahme am Kreuzzug auffordern, Liebeslieder, die die Kreuzthematik aufgreifen, und Frauenlieder, die mithilfe eines lyrischen Ichs den Trennungsschmerz der Zuhausegebliebenen ausdrücken.

Das hier gewählte Beispiel *A la fontana del vergier*<sup>81</sup> stammt von dem Troubadour Marcabru und stellt gleichzeitig das älteste überlieferte Lied dar, welches die Verbindung aus Frauenklage und Kreuzzugsthematik aufweist.<sup>82</sup> Das Lied ist in Form einer *Pastorela*<sup>83</sup> gekleidet, aus der sich nach der ersten Strophe langsam die Frauenklage entwickelt. Es ist in sechs Strophen à sieben Verse unterteilt und in der Handschrift C ohne Melodie überliefert. Die Verse umfassen jeweils acht Silben und das Reimschema lautet: aaabaac mit zwei *rim estramps*<sup>84</sup> b und c. Während die a-Reime von Strophe zu Strophe wechseln und somit Coblas Singulars bilden, bleiben die Reime von b und c in alle Strophen gleich, sodass hier eine formale Verbundenheit entsteht.

---

<sup>80</sup> Okzitanische Handschrift Q (5v).

<sup>81</sup> Okzitanische Handschrift C (173).

<sup>82</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 294.

<sup>83</sup> „Pastorela“ stellt die okzitanische Bezeichnung für „Pastourelle“ dar. Die beiden Gattungen sind gleichzusetzen.

<sup>84</sup> „[A] rim estramp [is] a rhyme sound that occurs only once in each stanza.“ – Gaunt: Appendix 2: Occitan terms. In: Simon Gaunt und Sarah Kay (Edit.): The Troubadours, S. 293.

Die erste Strophe beginnt als Pastorela, in welcher der Dichter die Umgebung der Dame beschreibt und angibt, dass sie dort alleine säße und seinen Zuspruch nicht wolle. Strophe 2 bereitet den Übergang in die Frauenklage vor, beschreibt aber zunächst die Frau als Jungfrau mit schönem Körper und Tochter eines Burgherren. Hier finden wir bereits eine Abweichung vom üblichen Schema der Pastorela, da die Frauen in der Regel nicht von Stand sind, sondern Schäferinnen. Somit kann diese Zeile bereits als vorverweisendes Element gelesen werden, die den Bruch mit der Konvention der Pastorela prophezeit. Er singt weiter, dass er dachte die Vögel, das Grün und der Frühling würden sie erfreuen. In der dritten Strophe spricht die Dame zum ersten Mal selbst, während ihr Tränen über das Gesicht laufen und sie tief seufzt. Sie klagt Jesus an, dass wegen ihm ihr Leid zunehmen würde. Seine Schande verwirre sie, da die besten Männer ihm folgen würden und somit weggingen. Die vierte Strophe führt ihre Beschwerde in wörtlicher Rede fort und sie definiert von welchem Mann genau sie spricht. Mit Jesus sei auch ihr schöner, tapferer und nobler Freund gegangen und ließe sie mit endlosen Tränen und Verlangen zurück. Darauf verflucht sie den König Ludwig, der den Kreuzzug ausrief und somit die Trauer in ihr Herz brachte.<sup>85</sup> Strophe 5 wird wieder von dem männlichen lyrischen Ich dominiert, das angibt sich ihr genähert zu haben, als er ihre Trauer vernahm. Er sagt zu ihr, dass zu viel weinen das Gesicht und den Teint ruiniert und sie nicht verzweifeln solle, da Gott ihr große Freude geben könne. In Strophe 6 beendet das weibliche lyrische Ich das Lied und sie glaubt, dass Gott ihr gnädig sei in der Unsterblichkeit, wie er es mit vielen Sündern bereits gewesen ist. Doch hier auf der Erde hätte er ihr den Einzigen genommen, der ihr Freude bringen könnte, und nichts wäre mehr von Bedeutung, da dieser gegangen sei. Ob dies aussagt, ob der Geliebte gestorben ist, oder sich nur im Kreuzzug befindet, bleibt offen.

#### 2.1.3.6. Die Tenso

Die Tenso stellt neben dem *Joc partit*<sup>86</sup> eine Form des Streitgesprächs dar. Allerdings ist sie in ihrer Gestaltung deutlich freier, so enthält sie meist keine *Envois*<sup>87</sup> und es werden somit keine Richterfiguren angesprochen. Die Strophenzahl beläuft sich auf meist unter sechs

---

<sup>85</sup> Durch die Nennung eines Regenten ist ersichtlich, dass es sich um den Zweiten Kreuzzug (1147-1149) unter König Ludwig VII. von Frankreich handeln muss.

<sup>86</sup> Das *Joc partit* stellt das okzitanische Äquivalent zum altfranzösischen *Jeu-parti* dar. Die Definition der altfranzösischen Form kann übernommen werden.

<sup>87</sup> Jeder der beiden Partner des Gesprächs schließt mit einem *Envoi*, in dem die Richterfiguren gebeten werden den Fall zu beurteilen. – Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 73.

Strophen.<sup>88</sup> Des Weiteren muss kein Dilemma vorliegen, in dem mit kontrastierenden Meinungen debattiert wird.

Das gewählte Beispiel *Gui d' Ussel, be.m pesa de vos*<sup>89</sup> ist eine Tenso zwischen Maria de Ventadorn und Gui d' Ussel. Diese Tenso ist die einzige, die Maria de Ventadorn als Autorin nennt. Geschichtlich ist sie hauptsächlich als Patronin diverser Troubadoure überliefert.<sup>90</sup> Sie wird oftmals als dritter Teil einer Reihe von Wechseln betrachtet, in denen die Frage nach Heirat von Gui d' Ussel und seiner Geliebten diskutiert wird.<sup>91</sup> Allerdings fehlen dieser Tenso, die am Ende üblichen Tornade, sodass es hier zu keiner Klärung der Frage kommt. Gegliedert ist sie in sechs *Coblas Unissonanz*<sup>92</sup>, welche mit dem Reimschema abbacdd arbeiten. Die ersten vier Verse einer jeden Strophe sind achtsilbig, die darauf folgenden vier Verse zehnsilbig.<sup>93</sup> In der Handschrift P ist darüber hinaus eine fragmentarische *Razo*<sup>94</sup> angefügt.

Die Tenso gliedert sich in sechs Strophen, wovon jeweils drei Strophen auf die jeweiligen Dialogpartner entfallen. Jede Strophe beginnt mit einer direkten Ansprache des Gegenüber, wobei der Herr zweimal mit vollem Name „Gui d' Ussel“<sup>95</sup> und einmal mit Vornamen „Gui“<sup>96</sup> angesprochen wird. Die Dame wird einmal mit Titel und Vorname „Dompna Na Maria“<sup>97</sup> und zweimal nur mit ihrem Titel „Dompna“<sup>98</sup> angesprochen.

Die Dame zeigt sich in Strophe 1 besorgt, da Gui das Singen aufgegeben habe. Und da sie sich wünsche, dass er es wieder aufnehme, stellt sie ihm eine Frage: Soll eine Frau ihren Geliebten genauso umwerben, wie er sie und sich somit gleichberechtigt machen? In Strophe 2 nimmt Gui d' Ussel das Angebot der Tenso an, da er es nicht ablehnen könne, wenn Maria de Ventadorn ihn auffordere. Er gibt an, dass eine Dame ihre Geliebten genauso behandeln solle, wie er sie behandle ohne sich um ihre Stellung zu kümmern, da zwischen zwei Liebenden keiner über dem Anderen stehe. Maria widerspricht in Strophe 3. Sie gibt zwar an, dass ein

---

<sup>88</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 106ff.

<sup>89</sup> Handschrift A (185), Handschrift C (389), Handschrift H (53), Handschrift R (78), Handschrift T (83) und Handschrift z (134). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>90</sup> Vgl. Rosenberg, Samuel N. et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères. An Anthology of Poems and Melodies*. New York & London 1998, S. 151.

<sup>91</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 151.

<sup>92</sup> „[...] Cansos, deren Strophen durchgehende Reime haben.“ – Kiefer: *Canzone (vokal)*. In: *MGG<sup>2</sup>. Sachteil* Band 2, Sp. 420.

<sup>93</sup> Vgl. Rieger: *Trobairitz*, S. 255.

<sup>94</sup> „[The] razo [is] the argument of a poem; prose text explaining the poem.“ – Gaunt: *Appendix 2: Occitan terms*. In: Simon Gaunt und Sarah Kay (Edit.): *The Troubadours*, S. 293.

<sup>95</sup> Anhang: 2) a) vi) Tenso (Strophe 1, Vers 1 und Strophe 5, Vers 1), S. vii f.

<sup>96</sup> Anhang: 2) a) vi) Tenso (Strophe 3, Vers 1), S. vii f.

<sup>97</sup> Anhang: 2) a) vi) Tenso (Strophe 2, Vers 1), S. vii f.

<sup>98</sup> Anhang: 2) a) vi) Tenso (Strophe 4, Vers 1 und Strophe 6, Vers 1), S. vii f.



Geliebter alles fragen solle, was er sich wünsche und die Dame diesen Wünschen nachgehen könne, manchmal ihn auch umwerben und ihn ebenbürtig wie einen Freund behandeln solle, aber nie wie einen Herrn. Da Liebende gleichgestellt in der Liebe seien, gibt Gui in Strophe 4 an, dass eine Dame ihren Geliebten genauso schätzen solle. Und falls sie in Wort und Tat besser sei als er, könne sie es auch so zum Ausdruck bringen, aber wenn sie launisch und unehrlich sei, solle sie es hinter einer guten Erscheinung verbergen. Maria gibt in Strophe 5 zu bedenken, dass zu Beginn einer Beziehung ein Mann nie solche Gedanken hege, im Gegenteil die meisten gäben an: „Dompna, voillatz que.us serva franchamen cum lo vostr‘ om“<sup>99</sup>. Somit seien Männer, die behaupten der Dame ebenbürtig und gleichzeitig ihr Diener zu sein, Verräter. Strophe 6 beendet die Tenso und Gui d‘ Ussel verurteilt seine Gesprächspartnerin, da es für eine Dame beschämend wäre, wenn sie ihren Geliebten nicht als gleich anerkenne, da sie doch auch sein Herz und das ihre zu einem zusammengefügt habe. Entweder müsse sie erkennen, dass Liebende gleich sind und der Geliebte seiner Dame nichts als seine Liebe schulde, oder dass ein Mann seine Frau mehr lieben müsse und dies würde Maria nicht schmeicheln.

Neben dem aufgeführten Beispiel finden sich noch weitere Tensos in denen zumindest eine der beiden Gesprächspartner weiblich ist. *S‘ie us quer conselh, bel‘ ami‘ Alamanda*<sup>100</sup> von Guiraut de Bornelh, welches mit Noten überliefert ist, wäre zu nennen. Als Tenso mit rein weiblicher Beteiligung ist *Na Carenza al bèl còrs avenenz*<sup>101</sup> zwischen Alaisina Yselda und Carenza zu nennen. Ebenfalls als Tenso zwischen zwei Frauen gestaltet ist *Dompna N‘Almucs, si.us plages*<sup>102</sup>, in dem Almuc de Castelnou und Iseut de Capion als Gesprächspartnerinnen genannt werden. Das letzte Beispiel einer Tenso zwischen zwei Frauen stellt eine anonyme Überlieferung in der Handschrift R da und ist hier mit nicht ausgefüllten Notenlinien überliefert. *Bona domna, tan vos ai fin coratge*<sup>103</sup> nennt als Gesprächspartnerinnen lediglich eine Domna und eine Donzela.

Ebenfalls hier erwähnt werden sollen die Coblas *Vos que.m semblatz dels corals amadors*<sup>104</sup> der Comtessa de Proensa. Diese hybride Gattung ist hier im Stil einer Tenso verfasst, da die Comtessa sich mit ihrem Geliebten unterhält. Das Lied besteht aus zwei Strophen à neun

<sup>99</sup> Anhang: 2) a) vi) Tenso (Strophe 5, Vers 5f), S. vii f.

<sup>100</sup> Handschrift A (18), Handschrift C (8), Handschrift H (37), Handschrift I (23), Handschrift K (12), Handschrift N (181), Handschrift Q (87), Handschrift R (8) und Handschrift Sg (66 & 91). Alle Handschriften sind Okzitanisch.

<sup>101</sup> Okzitanische Handschrift Q (42).

<sup>102</sup> Okzitanische Handschrift H (45f).

<sup>103</sup> Okzitanische Handschrift R (35).

<sup>104</sup> Okzitanische Handschrift T (86).

Verse, wobei die erste Strophe der Comtessa und die zweite Strophe dem Geliebten zuzuordnen ist. Die Comtessa erkennt an, dass ihr Geliebter sie aufrichtig liebt, sie aber durch seine Feigheit im Unklaren über seine genauen Absichten lasse. Er entgegnet, dass ihr hohes Ansehen ihn zögern lasse, da er nicht wisse ob er in der Lage wäre ihr mit seinen Diensten gerecht zu werden. Daneben finden sich fünf weitere Variationen der Coblas, die eine namentliche genannte Dame einem Herrn gegenüberstellen. Außerdem eine Variation in der die Dame ihren Namen lediglich durch eine Initiale angibt und fünfzehn weitere, in denen ein namentlich genannter Troubadour einer anonymen Dame gegenüber steht.<sup>105</sup>

#### 2.1.3.7.Sonderfall – *Altas undas que venez*

Ein Sonderfall der okzitanischen Dichtung, der hier kurz behandelt werden soll, ist das von Raimbaut de Vaqueiras überlieferte *Altas undas que venez suz la mar*<sup>106</sup>. Hierbei handelt es sich um ein dreistrophiges Lied, welches thematisch fast deckungsgleich mit den *Cantigas de amigo* ist, und doch aus der okzitanischen Tradition stammt. So lässt sich gut aufzeigen, wie eng zum Teil die Verflechtung der einzelnen Traditionen war und welchen Einfluss sie aufeinander ausübten.

Wie in vielen *Cantigas de amigo* handelt es sich um einen reinen Frauenmonolog, der durch eine fiktive Ansprache der Wellen und des Windes gekennzeichnet ist. Die Dame fragte die Wellen, ob sie Nachricht von ihrem Freund bringen, der in ein fernes Land zog und sie ihn nicht zurückkehren sieht. Zwar wird nicht spezifiziert, warum der Freund sie verließ, aber im Kontext der okzitanischen Tradition könnte er auf Kreuzzug gegangen sein. Die zweite Strophe greift das Sehnsuchtsmotiv auf, indem sie nun den Wind anspricht und ebenfalls nach ihrem Geliebten fragt. In der dritten Strophe steht die Trauer im Vordergrund, die das lyrische Ich empfindet, da sie einen Mann „d’estrans país“<sup>107</sup> liebt, welcher sie nach ihrem Empfinden verraten hat.

Im Kontext der *Cantigas de amigo* fällt auf, dass auch dieses Frauenlied eher von einer inneren Sicht der Dame und weniger von Handlung geprägt ist. Zwar führt sie in den drei vorliegenden Strophen ihre Sehnsucht und Trauer aus, aber eine wirkliche Handlung lässt sich nicht erkennen. Gegen die gängigen Konventionen der *Cantigas de amigo* spricht allerdings der Verrat, den ihr Geliebter an ihr beging, da hier zumeist durch die Dame nur Sehnsucht

---

<sup>105</sup> Vgl. Rieger: *Trobairitz*, Inhaltsverzeichnis.

<sup>106</sup> Okzitanische Handschrift Sg (56).

<sup>107</sup> Anhang: 2) a) vii) Sonderfall (Strophe 3, Vers 1), S. viii f.

und Trauer über den Verlust beklagt werden, allerdings dem Mann keine Schuld zugewiesen wird. Das Meer als Überbringer der Botschaft und gleichzeitig als Medium der Trennung ist ein typisches Motiv der *Cantigas de amigo* und findet sich zum Beispiel im Liedzyklus des Martín Codax.

Auch die strukturelle Einfachheit des Liedes ähnelt der der *Cantigas de amigo*. So besteht jede Strophe aus lediglich vier Versen mit jeweils zehn Silben, die von einem zweizeiligen Refrain in Form eines Ausrufs geschlossen wird. Des Weiteren kennzeichnen sich die Strophen durch eine sehr simple Reimstruktur des Haufenreims (aaaa) mit entgegengesetztem Reim im Refrain (BB). Im Vergleich zu den meisten *Cantigas de amigo* ist die Anzahl von vier Versen pro Strophe mit wiederkehrendem Refrain schon eine ausgedehnte, aber in Anbetracht der okzitanischen Tradition, der dieses Lied entstammt, handelt es sich hier um eine sehr simple Struktur, sodass man davon ausgehen kann, dass der Anklang an die galicisch-portugiesische Tradition bewusst durch die Motive und die Gestaltung der Strophen herbeigeführt wurde. Dies setzt eine Kenntnis des galicisch-portugiesischen Genres und seiner Konventionen voraus und lässt erkennen, dass auch das okzitanische, welches zumeist eher Einfluss auf die übrigen Traditionen ausübte, nicht vor fremdem Einfluss bewahrt blieb.

#### 2.1.4. Literarischer Vergleich

In der okzitanischen Lyrik bildet die Kanzone die alles bestimmende Gattung. Ihr Liebesbild der *fin'amors* prägt die Texte der Troubadoure und lässt sich auch in dieser Arbeit in fast allen aufgezeigten Gattungen finden. Typisch für diese höfische Liebe ist die Erhöhung der Dame und die Unerreichbarkeit der angestrebten Liebe. Der Mann, welcher den Minnedienst ausübt, sieht sich so mit einer Frau konfrontiert, für die er zwar singen und der er dienen kann, die er allerdings nie besitzen wird.

So finden wir auch in den Frauenliedern der Troubadoure und Trobairitze die *fin'amors*, allerdings hier unter umgekehrten Vorzeichen: Das anzuhebelnde, unerreichbare Objekt ist nicht mehr die Frau sondern der Mann. Er wendet sich aus verschiedenen Gründen von dem lyrischen Ich ab, in der hier vorliegenden *Canso* finden wir zum Beispiel das Motiv der *Rivalin*. Auch der Frauenpreis, der mit der *fin'amors* einhergeht, wird umgekehrt und auf den Mann projiziert. In der in Kapitel 2.1.3.2. vorgestellten *Planh* wird der Verstorbene ähnlich einer Minnedame gehuldigt und seine Vorzüge gegenüber anderen Männern gepriesen. Ähnliches lässt sich auch in den *Chansons de croisade* finden, das Beispiel dieser Arbeit ist aber in Form einer *Pastorela* gestaltet und verwendet nur bedingt Motive höfischer Liebe. Die

Tenso als dialogische Liedform wiederum greift ebenfalls Themen der fin'amors auf, um diese in fiktiven Auseinandersetzungen von verschiedenen Seiten zu beleuchten.

Lediglich die Chansons de malmariée fallen aus dem Rahmen. Hier werden keine Motive der höfischen Liebe verwendet, lediglich das Verlangen nach einem unerreichbaren Partner wird zum Teil im Schmachten nach einem Liebhaber aufgegriffen. Auch die Werte, die den Ehemann zu einem „gelos“ machen, sprechen gegen die Werte der höfischen Liebe, sodass seine negative Konnotation wohl auch hier vorhanden wäre. Die freizügigen Frauen wiederum, die sich einen Liebhaber nehmen um ihrem tristen und zum Teil grausamen Eheleben zu entfliehen, wollen so gar nicht in das Idealbild der keuschen und leidenden Minnedame passen. Ob es sich deshalb hier wirklich um eine Gattung handelt, die das reale Leben der Frauen in Zeiten einer nicht selbst gewählten Ehe wiedergibt, bleibt offen. Es stellt allerdings eine mögliche Erklärung für diese Gattung in Abweichung zu den anderen dar. Auch formal findet sich die größte Unterscheidung zwischen den Chansons de malmariée und den übrigen Gattungen: Hier wird häufig mit Hilfe von Tanzformen wie die Balada oder die Dansa gearbeitet, deren kennzeichnendes Merkmal der Refrain ist. Einen solchen finden wir lediglich in diesen Formen, alle anderen Gattungen besitzen keinen Refrain. Auch die kurzen Strophen mit ihren ebenso kurzen Versen, welche mit einfachen Reimmustern kombiniert werden, sprechen für eine bewusste Absetzung des Genres von den anderen. Da es sich hier um Tanzlieder handelt, scheint es einleuchtend, dass einfache Formen mit vielen Wiederholungen angestrebt wurden, da diese ein Lied klar strukturieren und eine gute Tanzbarkeit ermöglichen.

Die restlichen Troubadourgattungen stehen im mehr oder minder engen Verhältnis zur Canso und ihrer programmatischen Stollenstrophe. Sie besitzen alle keinen Refrain, erzeugen aber durch stilistische Mittel wie Coblas Capfinidas und Coblas Unissonanz einen strophenübergreifenden Zusammenhalt. Die Gliederung in Auf- und Abgesang wird zwar vor allem in dem hier vorliegenden Canso praktiziert, aber in den anderen Beispielen lassen sich Anklänge an dieses Schema erahnen. Auch verkürzte Endstrophen, die Tornade, werden außerhalb des Canso, zum Beispiel in der hier vorliegenden Planh, aufgegriffen und verwendet.

#### 2.1.5. Musikalische Analyse

Für die Lieder der Troubadoure ließen sich lediglich die beiden unten aufgeführten Beispiele finden. Der Großteil des eher spärlich überlieferten Troubadourmelodien verteilt sich aber auf

den Canso als wichtigste und prestigeträchtigste Gattung. Diese ist, mit Ausnahme der Beispiele von Trobairitzen, eine Gattung mit männlichem lyrischen Ich, sodass sich keine für diese Arbeit relevanten Beispiele finden.

Diese beiden folgenden Lieder stammen in der Neutraltranskription aus *Songs of the Troubadours and Trouvères*, welches die Lieder eine Oktave nach oben versetzt angibt.<sup>108</sup> Der Canso der Comtessa de Dia *A chantar m'er de so qu'ieu non volria* ist in diversen Handschriften überliefert, allerdings gibt lediglich die Handschrift W, eine nordfranzösische Trouvèrehandschrift, das Lied mit Notation wieder. In W erfolgt eine anonyme Überlieferung, da aber die anderen Handschriften die Comtessa als Autorin nennen, ist dieser Annahme zu folgen. Es findet des Weiteren eine Adaption des Textes vom Okzitanischen ins Altfranzösische statt, wobei die Neutraltranskription versucht dies zu redigieren. Die Handschriften G und R enthalten gezogene Notenlinien für dieses Lied, sie wurden allerdings nicht ausgefüllt.

Das Manuskript gibt das Lied in Quadratnotation wieder, wobei lediglich die erste Strophe an Text unter den Noten notiert ist. Die vielen freien Flächen zwischen den Notenblöcken lassen darauf schließen, dass hier die restlichen Strophen notiert werden sollten, dazu kam es aber nicht mehr. Jeder Versschluss wird in den Noten durch einen kurzen, senkrechten Strich angezeigt, selbst wenn dieser mit dem Zeilenschluss der Noten zusammenfällt. Auf sechs Zeilen werden die Noten von einem C-Schlüssel auf der obersten Notenlinie vorgezeichnet, lediglich die letzte Zeile benutzt einen F-Schlüssel auf der zweiten Notenlinie von oben. Zwischen der Neutraltranskription und der Handschrift existiert keine Abweichung, lediglich an zwei Stellen<sup>109</sup> ist die Notation in der Handschrift ungenau und an erster Stelle wäre auch ein g<sup>c</sup> anstelle von f<sup>c</sup> denkbar und an zweiter Stelle ein e<sup>c</sup> statt dem f<sup>c</sup>. An Stellen, an denen eine eventuelle Beschädigung erfolgte oder die Notation nicht eindeutig wiedergibt, ob es sich um eine Einzeltonneume oder eine Doppeltonneume handelt, gibt die Neutraltranskription eine kleinere Note an.

Der Ambitus beträgt eine Oktave (c<sup>c</sup> – c<sup>c'</sup>) und das Wort-Ton-Verhältnis ist syllabisch, aber ein Großteil der Silben enthält mindestens eine Doppel- eher eine Dreitonneume. Die Melodie verläuft in der ersten Hälfte in kleinen Wellenbewegungen aus Tonleiterabschnitten ohne große Sprünge (A & B). Hierauf folgt ein zweiter Teil, der auf Tonwiederholungen beginnt,

---

<sup>108</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 7.

<sup>109</sup> Anhang: 3) a) i) *A chantar m'er de so qu'ieu non volria* – Transkription (Zeile 1: Note zu „non“ und Zeile 2: Note zu a-), S. xxxi.

bevor er ebenfalls in die wellenartigen Bewegungen übergeht (C & D). Das größte Intervall ist hierbei eine aufwärts führende Terz, die sich allerdings auch nur an vier Stellen in den Noten finden lässt. Dabei ist sie im Abschnitt A vertreten mit einem Sprung von d´ auf f´ und in Motiv D, das gegen Ende den Sprung aus Motiv A wiederholt und zu Beginn einen Aufstieg aus drei Noten setzt, die jeweils durch eine Terz getrennt sind. Das Melodieschema ABA´BCDB verläuft nicht kongruent zum Reimschema aaaabab: Die Akzente stimmen zwar bei C mit b mit einer neuen Melodieführung überein, aber nicht bei B in der siebten Zeile, die sich rückbezieht auf die erste Hälfte und nicht an die fünfte Zeile anknüpft. A´ unterscheidet sich von A lediglich im Anfangston, da A´ um einen Ganzton nach oben gesetzt wurde, von g´ auf a´. Auch wenn der Ambitus mit einer Oktave recht groß gesetzt ist, so wird er doch selten voll ausgeschöpft. Lediglich zwei der sieben Zeilen führen die Melodie über das a´ hinaus, sodass zumeist eher in einem Tonvorrat von einer Sechste gesungen wird. Generell ist die Melodie sehr einfach und fließend gehalten, da sie kaum Tonwiederholungen enthält, fehlen retardierende Momente.

Ein überliefertes Tenso mit weiblicher Beteiligung stellt *S'ie.us quer conselh, bel' ami' Alamanda* von Guiraut de Bornelh und einer weiter nicht benannten Alamanda dar, die aber laut Angelica Rieger die historisch belegte Alamanda von Castelnau sein könnte.<sup>110</sup> Inwiefern sie aktiv an dem Lied mitschrieb, oder nur als fiktiver Gegencharakter zum männlichen lyrischen Ich gesetzt ist, ist in der Forschung bis heute umstritten.<sup>111</sup> Die Tenso ist in diversen okzitanischen Handschriften überliefert, doch lediglich Handschrift R fügt eine Melodie bei.

Die Handschrift R gibt die Melodie in Quadratnotation wieder, mit einem, in der ersten Zeile nicht zu erkennenden, Schlüssel, da dieser undeutlich notiert ist und in die Initiale übergeht. In den folgenden Zeilen ist er aber als F-Schlüssel auf der ersten Linie von oben zu erkennen, sodass das Stück mit f beginnt. Des Weiteren befindet sich in der Melodie in der siebten Zeile, zwischen „cors“ und „totz“ ein Wechsel des Schlüssels, so wird dieser um zwei Ganztöne nach unten versetzt und das f nun auf der zweiten Linie von oben liegt.<sup>112</sup> Auch befinden sich Trennungsstriche in der Notation, die zum Teil dem Versende entsprechen (Vers 1, 3, 4, 5, 6, 7), den Wechsel des Schlüssels markieren oder in Zeile 3, 4, 5 und 7 auch die Verse noch einmal innerhalb unterteilen. In Vers 2 fehlen jegliche Markierungen, es lässt

---

<sup>110</sup> Vgl. Rieger: *Trobairitz*, S. 199ff.

<sup>111</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 81.

<sup>112</sup> Dieser Schlüsselwechsel wird in der Neutraltranskription beachtet, allerdings nicht aufgeführt.

sich kein klares Schema erkennen.<sup>113</sup> Von der Höhe der Noten und ihrer formalen Gestalt abgesehen, weicht die Neutraltranskription nie vom vorliegenden Original ab.

Der Ambitus des Stücks liegt bei einer Dezime (g – h´) und stellt somit einen, im Kontext der anderen Lieder gesehenen, recht großen Umfang dar, da diese selten die Oktave überschreiten. Das Wort-Ton-Verhältnis ist in weiten Teilen syllabisch, doch in jeder Zeile finden sich ein bis zwei Doppel- und Dreifachneumen, welche einer Silbe zugehörig sind. An sich arbeitet die Melodie über kleine auf- und abwärts führende Tonleiterabschnitte, die vor allem bis zum vierten Vers eine absteigende Tendenz aufweisen. Sie arbeiten so auf den tiefsten Ton, das g, hin, verbleiben für zwei Verse im tiefen Register und steigen ab Vers 7 wieder in die Höhe um dort den höchsten Ton des Stücks h´, zu erreichen. Tonwiederholungen zu je drei Tönen finden sich nur in Vers 1 und 3 und in Vers 4, 5 und 7 mit je zwei Tönen. Größere Sprünge bleiben aus, lediglich eine abwärts führende Quinte in Zeile 5 von d´ auf g befindet sich im Notentext. Die ersten beiden Melodiezeilen werden fast identisch wiederholt und von vier unterschiedlich gestalteten Zeilen ergänzt, sodass sich das Melodieschema ABAB´CDEF ergibt. B´ unterscheidet sich von B lediglich in der sechsten Note, da die Tonwiederholung auf a in B nicht mitgegangen wird, sondern durch einen Sekundabgang auf g ersetzt wird. Somit folgt die Melodie zwar nicht dem Reimschema aaaaabab, stellt aber eine klassische Stollenstrophe dar.

Wenn man die beiden Melodien vergleicht, fällt auf, dass mit einer Oktave und einer Dezime recht große Ambitus vorliegen. Dieses spiegelt sich aber nicht zwangsweise in ausgedehnteren Melodien wider. Viel eher finden wir ein syllabisches Wort-Ton-Verhältnis, das in gemäßigter Weise Melismen verwendet um eine fließende, von kleinen Wellenbewegungen durchzogene Melodie, zu kreieren. Diese reizt nicht den gesamten Ambitus aus, sondern hält sich eher im Bereich einer Sexte auf und falls doch der höchste oder tiefste Ton des Tonumfangs angestrebt wird, so geschieht dies, indem die Melodie langsam in die Höhe oder die Tiefe geführt wird. So finden sich kaum Sprünge oder Tonwiederholungen in den Melodien und auch die Bögen, welche gezogen werden, sind nicht ausnehmend groß, es werden pro Vers eher mehrere kleine Bögen kreiert als ein großer. Somit entsteht der Eindruck einer eher ruhigen, geregelten Melodie, die allerdings keine stehenden Momente enthält.

---

<sup>113</sup> Diese Trennungsstriche sind in den Neutraltranskriptionen nicht berücksichtigt.

## 2.2. Altfranzösische *Chansons de femme*

### 2.2.1. Geographische und zeitliche Einordnung

In Abgrenzung zum Süden Frankreichs, in dem Okzitanisch gesprochen wurde, wurde im Norden Frankreichs Altfranzösisch gesprochen. Diese Volkssprache breitete sich bis in Teile Belgiens aus, war aber vor allem ein Sammelbegriff für diverse Dialekte. Das Altfranzösische entwickelte sich, wie die übrigen romanischen Sprachen aus dem Vulgärlatein. Hierbei spielte aber auch der Einfluss der hinzukommenden Sprachen auf dem Gebiet des heutigen Nordfrankreichs, dem Keltischen und dem Fränkischen, eine entscheidende Rolle.<sup>114</sup> Das heute in Frankreich gesprochene Französisch entwickelte sich im Folgenden aus dem Franzischen, einem Dialekt des Altfranzösischen.<sup>115</sup> Das Altfranzösische gilt heute als eine ausgestorbene Sprache.

Die Trouvères bildeten in Nordfrankreich die Gruppe der hauptberuflichen Literaturproduzenten. Ihre Werke wurden durch den Vortrag von jongleurs und menestrels verbreitet, wobei es hier zu Überschneidungen kam, da viele Trouvères ihre Werke auch selbst aufführten.<sup>116</sup> Sie waren zumeist an großen Höfen beschäftigt und somit wirtschaftlich von ihren Gönnern abhängig. In ihrem Repertoire und ihren Gattungen haben sie vieles aus der südfranzösischen Troubadourkultur übernommen, sodass wir oftmals gleiche Gattungen finden sowie das Konzept der fin'amors, das auch hier über allem stand.<sup>117</sup> Die Trouvèrekultur hatte gemeinsam mit der Troubadourkultur einen großen Einfluss auf den deutschen Minnesang, der sich in der Übernahme von Liedformen und Themen widerspiegelt. Als ältester überlieferter Trouvère kann Chrétien de Troyes gelten, welcher vermutlich von 1160 bis 1180 lebte. Generell existierte die Trouvèrekultur bis um 1300 und es sind heute 2130 Stücke erhalten, von denen rund zwei Drittel mit Melodien überliefert sind. Auch wenn keine Lieder von namentlich genannten weiblichen Trouvères überliefert sind, geht die Forschung doch davon aus, dass es sie auch gab, sie aber anonym blieben.

Für ganz Frankreich gilt: „Frankreich hat die früheste volkssprachliche Literatur“.<sup>118</sup> Zwar finden sich hier im 9. bis 11. Jahrhundert vorwiegend Texte und Lieder mit christlichem Inhalt, welche für diese Arbeit nicht relevant sind, aber diese Entwicklung erklärt warum vor allem im okzitanischen Sprachraum so früh eine Kultur des Lyrischen entstand.

---

<sup>114</sup> Vgl. Hausmann: Französisches Mittelalter, S. 150.

<sup>115</sup> Vgl. Ebd. S. 163.

<sup>116</sup> Vgl. ebd. S. 170.

<sup>117</sup> Vgl. ebd. S. 189.

<sup>118</sup> Ebd. S. 179.



## 2.2.2. Ausgewählte Quellen der Lieder

### 2.2.2.1. Der Chansonnier Français de Saint-Germain-Des-Pres

Der *Chansonnier Français de Saint-Germain-Des-Pres* entstand im 13. Jahrhundert und umfasst 172 Blätter, auf denen 305 Trouvère- und 29 Troubadourlieder wiedergegeben werden. Heute wird er in der Nationalbibliothek in Paris unter der Bezeichnung Français 20050 geführt. In der Katalogisierung der altfranzösischen Handschriften findet man den Kodex unter Handschrift U.

Er entstand vermutlich in Messina, in Italien<sup>119</sup> und gilt als der älteste der altfranzösischen Chansonniers, da die ersten Sammlungsversuche bereits um 1231 stattfanden.<sup>120</sup> Es finden sich drei verschiedene Schreibhände, wobei eine Schreibhand jeweils einen der drei inhaltlichen Abschnitte verfasst hat. Der erste Abschnitt umfasst alle im Kodex vorhandenen Notationen<sup>121</sup> in Messiner Neumen sowie die okzitanischen Lieder, welche ebenfalls vollständig mit Melodien überliefert sind. In Abschnitt Zwei sind keine Vorkehrungen für Melodien getroffen worden und er stellt den kleinsten der drei Abschnitte dar. In Abschnitt Drei sind zwar Vorkehrungen getroffen worden, es wurden allerdings keine Noten eingefügt. Generell haftet dem letzten Abschnitt ein unfertiger Charakter an.<sup>122</sup> Es lassen sich hier noch keine festgelegten organisatorischen Prinzipien feststellen, wie dies bei den späteren Chansonniers der Fall ist. So findet keine Sortierung der Trouvères nach Hierarchie statt und manche Trouvères sind an mehreren Stellen im Kodex vertreten.

### 2.2.2.2. Der Chansonnier du Roi

Der *Chansonnier du Roi*, auch als *Manuscrit du Roi* bezeichnet, stellt eine französische Liederhandschrift dar,<sup>123</sup> die Mitte des 13. Jahrhunderts entstand. Heute befindet er sich in der französischen Nationalbibliothek und ist dort als Manuscrit Français 844 geführt. In der Listung altfranzösischer Handschriften wird er als Handschrift M angegeben. Heute umfasst die Handschrift 18 Seiten weniger, da diese verloren gingen und befindet sich generell in einem schlechten Zustand.

---

<sup>119</sup> Vgl. Callahan, Christopher: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries. The Lessons of MSS Paris, BnF fr. 20050 and Bern, Burgerbibliothek 389. In: *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation* [8.2] (2013), S.16.

<sup>120</sup> Lug, Robert: Katharer und Waldenser in Metz: Zur Herkunft der ältesten Sammlung von Troubadour-Liedern (1231). In: Angelica Rieger (Hg.): *Okzitanistik, Altokzitanistik und Provenzalistik. Geschichte und Auftrag einer europäischen Philologie*. Frankfurt am Main 2000, S.250. – Gefunden bei: Callahan: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries, S. 16.

<sup>121</sup> Vgl. Callahan: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries, S. 17.

<sup>122</sup> Callahan: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries, S. 18.

<sup>123</sup> Callahan: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries, S. 20.

Die Handschrift entstand vermutlich im Auftrag Karl des I. von Anjou, welcher seit 1266 König von Sizilien war. Sie sollte wahrscheinlich als Geschenk für Wilhelm den II. von Villehardouin dienen, befand sich aber bereits 1270 wieder im Besitz des Königs.

Der Chansonier du Roi gilt als eine der umfangreichsten Sammlungen zeitgenössischer Trouvère- und Troubadourkunst. Er umfasst neben den Trouvèreliedern auch 61 okzitanische Lieder, drei Lais, 50 zwei- und dreistimmige Motetten, über 30 Rondeaux in Altfranzösisch, Okzitanisch und Latein sowie instrumentale Estampies und Dansas, die als älteste erhaltene ihrer Art gelten.<sup>124</sup>

Dieser zweite große Chansonier, welcher nach dem Chansonier Francais de Saint-Germain-Des-Pres entstand, verwendet bereits das Prinzip der Sortierung nach Autorennamen. Hierbei wurde eine Hierarchie der Trouvères etabliert, die in den später entstandenen Chansoniers aufgegriffen wurde.<sup>125</sup>

### 2.2.3. Gattungsanalyse

#### 2.2.3.1. Das Chanson d'amour

Das Chanson d'amour, zeitgenössisch eher Grand Chant, bildet die Hauptgattung der nordfranzösischen Liebeslyrik der Trouvères und entspricht somit dem Canso der Troubadoure, die vermutlich auch als Vorbild diente. Formal liegt hier, wie bei dem Canso, die Stollenstrophe zugrunde, die auch nach gleichen Vorgaben verwendet wird. Hier dominierte so stark wie in keiner anderen Gattung die männliche Sichtweise, und die Minneklage sowie der Frauendienstgedanke sind bestimmende und allgegenwärtige Themen.

Umso spannender gestaltet sich das folgende Beispiel *La froidor ne la jalee*<sup>126</sup>, welches anonym in der Handschrift C als Unicum überliefert ist. In diesem fünfstrophigen Lied werden die großen Themen des Grand Chant aufgegriffen – Minneklage und Dienst an der Geliebten – und ausformuliert, allerdings aus Sicht einer Frau. Hierbei findet keine Umkehrung oder Kritik an den Idealen statt; lediglich der Blickwinkel ändert sich und eine Dame klagt, dass sie sich ganz dem Dienst an einem Mann verschrieben hätte, er sie aber nicht erhöere. In Bezug auf die okzitanische Tradition und ihre weiblichen Vertreter, die Trobairitze, wäre hier zu fragen, inwiefern man diesen Text einer weiblichen Autorin zuordnen könnte, die die Genres der männlichen Trouvères aufgreift und sich aneignet.

---

<sup>124</sup> Callahan: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries, S. 21.

<sup>125</sup> Callahan: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries, S. 20.

<sup>126</sup> Altfranzösische Handschrift C (136r). Die Angaben beziehen sich auf „Songs of the Women Trouvères“, da die Handschrift nicht einsehbar war.

Genauso wäre aber auch ein männlicher Autor denkbar, der die Konventionen nutzt, um innerhalb des gesetzten Rahmens mit neuen Formen zu experimentieren. Da keinerlei Anhaltspunkte für eine Autorenschaft vorliegen, müssen diese Gedanken im Bereich der Spekulation verbleiben und es soll lediglich auf das Außergewöhnliche an diesem Stück hingewiesen werden, welches ansonsten den Konventionen des Grand Chant entspricht.

So sind die vorliegenden Strophen als Stollenstrophen gesetzt mit dem Reimschema ababababba, womit auf einen Kreuzreim mit Ergänzung durch ein weiteres Reimpaar ein umarmender Reim folgt. Dieses Reimschema wird über alle Strophen beibehalten, lediglich die Reime ändern sich. Die nach Vers 5 und 7 folgenden Kurzverse sind inhaltlich jeweils an ihre längeren Pendants angegliedert. Alle Verse des Aufgesangs sind als Siebensilber konzipiert. Auch die langen Verse des Abgesangs, mit Ausnahme des letzten, sind als Siebensilber konzipiert, der letzte Vers ist ein Sechssilbler. Die Kurzverse setzen sich aus jeweils drei Silben zusammen.<sup>127</sup>

In der ersten Strophe wird ein winterlicher Schauplatz gezeigt, der allerdings der Gefühlswelt des lyrischen Ichs nichts anhaben kann, da die Liebe es entflammt hat und es sich in den Dienst des Mannes begibt. Doch auch wenn all seine Gedanken nur diesem Mann gelten, liebt er sie nicht. Das lyrische Ich bezeichnet sich als Freundin des Mannes, wobei hier weniger eine reale Beziehung zu existieren scheint als dass das Wort ihre tiefe Verbundenheit zu ihm ausdrücken soll. So gibt sie an, ganz ihm zu gehören und dass er sie sogar töten könne, wenn es ihm beliebt. In der dritten Strophe klagt die Dame die Liebe an, die in ihren Augen an der Situation Schuld trägt, bevor sie Gott anfleht, dass ihr Geliebter sich nie für eine andere entscheiden möge. In Strophe 4 greift sie noch einmal ihre Anschuldigungen gegen die Liebe auf und vertieft diese. So schließt sie das Lied, indem sie angibt „Amors m’ont pris en haine / por ameir“<sup>128</sup> und sich mit Isolde aus der Tristan und Isolde-Legende vergleicht.

#### 2.2.3.2. Das Chanson d’ami

Die Chansons d’ami lassen bereits im Namen eine gewisse Ähnlichkeit zu den galicisch-portugiesischen Cantigas de amigo erkennen. Inhaltlich stehen auch hier unverheiratete junge Frauen im Mittelpunkt, die formal in einem Monolog oder Dialog sprechen. Thema ist das Verlangen nach einem Geliebten, wobei dieser aktuell sein kann oder zu einer bereits

---

<sup>127</sup> Molk: Romanische Frauenlieder, S.217.

<sup>128</sup> Anhang: 2) b) i) Chanson d’amour (Strophe 5, Vers 7f), S. ix f.

vergangenen Liebe gehört.<sup>129</sup> So klagt das lyrische Ich in einigen Liedern, dass es seinen Geliebten habe ziehen lassen beziehungsweise ihn zurückgewiesen habe. In Liedern, die eine aktuelle Liebe behandeln, drückt die Frau das Bedürfnis aus zu lieben und rechtfertigt dieses mit der Jahreszeit, ihrem Alter und ihrem Charme.<sup>130</sup> Selbst ihre Eltern, das Getratsche der Leute oder Verleumder können sie nicht von ihrem Geliebten trennen. Formal treten die Chansons d'ami mit Refrain auf.

Das gewählte Beispiel *Deduxans suis et joliette, s'amerai*<sup>131</sup> ist anonym in der Handschrift I überliefert. Hier wird das Lied unter der Kategorie *Ballete*<sup>132</sup> geführt, welche eine Unterkategorie des Tanzliedes bildet. Die drei Strophen werden von dem einzeiligen Refrain „Deduxans suis et joliette, s'amerai“ beendet, mit dem das Lied auch beginnt. Formal ist er durch einen Endreim an den letzten Vers der Strophe angegliedert. Die Strophen bestehen jeweils aus drei Versen mit dem Reimschema aab, wobei b erneut im Refrain aufgegriffen wird. Während die ersten beiden Verse einer jeden Strophe nur das Reimschema behalten, wird im dritten Vers durch die Angliederung an den Refrain auch der Reim beibehalten. Die Verse enthalten alle unterschiedliche Silbenzahlen: So finden wir in den Versen 1 und 3 der ersten Strophe sowie 1 und 2 der zweiten Strophe jeweils elf Silben und in den restlichen Versen zwölf. Der Refrain enthält zehn Silben.

Der Refrain, welcher der ersten Strophe vorausgeht, gibt keine für den Fortgang der Handlung wichtigen Informationen; er gibt lediglich in einer Selbstbeschreibung des lyrischen Ichs an: „Lustig bin ich und fröhlich, und deshalb werde ich lieben“<sup>133</sup>. In der ersten Strophe schildert die Dame, wie sie am gestrigen Morgen bei Tagesanbruch aufstand und in den Obstgarten ihres Vaters ging, der in voller Blüte stand. Nach ihrem Geliebten sehnte sie sich hundertfach und mehr. Die zweite Strophe beginnt mit ihrem Liebesgeständnis an den Freund, der sie bereits nach ihrer Liebe gefragt habe. Darauf folgt eine Beschreibung des Mannes als attraktiv und kultiviert und dass er ihre Liebe verdiene. So würde sie ihm ihr Herz schenken, auch wenn ihre Eltern gegen die Verbindung seien. In der dritten Strophe schickt sie ihr Lied an alle ehrlichen und treuen Liebenden, auf das es sie gegen Verleumder schütze. Ihre Liebe sei so stark, dass sie sie nicht verstecken könnte.

---

<sup>129</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 127.

<sup>130</sup> Vgl. ebd. S. 127.

<sup>131</sup> Altfranzösische Handschrift I (223r).

<sup>132</sup> Genauer bezeichnet der Begriff „Ballete“ hier einstimmige Lieder mit zumeist drei Strophen à 3 bis 4 Zeilen und dem Reimschema aa(a)b, wobei die Verse 7 bis 12 Silben besitzen können. Der 1 bis 3zeilige Refrain, welcher alleine bereits am Liedanfang stehen kann, wird nach jeder Strophe wiederholt. Er ist zumeist in seinem Reimschema an die Strophe angebunden. – Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 127.

<sup>133</sup> Anhang: 2) a) ii) Chanson d'ami (Refrain, Vers 1f), S. x f.

Weitere Chansons d'ami sind das anonyme *E, bone amourette*<sup>134</sup>, das mit einer Kontrafaktur als Melodie überlieferte *Lasse, pour quoi refusai*<sup>135</sup>, *L'on dit q'amors est dolce chose*<sup>136</sup> und *Trop me repent, mais tairt mi suis parsue*<sup>137</sup>, das die Jugendlichkeit des lyrischen Ichs umkehrt und sie zu einer alten Frau macht.

### 2.2.3.3. Die Plainte

Die Plainte ist eine Totenklage, in der der Verlust eines geliebten Menschen, einer Person des öffentlichen Lebens oder eines Gönners betrauert wird und entstand nach dem Vorbild der okzitanischen Planh. Genau wie diese greift sie die Stollenstrophe als formalen Aufbau auf.

Aus dem Trouvèrerepertoire sind heute vierzehn Plaintes erhalten, wobei vier dieser Totenklagen sich auf einen geliebten Menschen beziehen. Dieser generell recht kleine Korpus unterscheidet sich vor allem in seiner Heterogenität von den okzitanischen Planhs, welche deutlich homogener sind.<sup>138</sup> In den altfranzösischen Plaintes verbinden sich Elemente des höfischen Liedes mit den Klageliedern, die eine private Trauer zum Ausdruck bringen.<sup>139</sup> So entsteht ein in Form und Ausdruck heterogener Komplex an Stücken, der in der Hauptsache durch die Thematik des Betrauerns eines Verstorbenen verbunden ist.

Die als Beispiel gewählte Plainte *Par maintes fois avrai esteit requise*<sup>140</sup> ist einer Duchesse de Lorraine zugeordnet. Das Lied wird, laut Ulrich Mölk, in der Handschrift C neben einem weiteren Stück auch mit ihrem Namen versehen. Leider lässt sich aus der Autorschaft keine zeitliche Einordnung für das Stück rekonstruieren, da drei Damen – Gertrude de Dabo, Catherine de Limbourg und Marguerite de Champagne – den Titel der Duchesse de Lorraine trugen und die Forschung bis heute uneins ist, welche der Damen die Lieder schrieb.<sup>141</sup> Ulrich Mölk hält Marguerite de Champagne für die realistischste Verfasserin, da ihr Vater, der Dichter Thibaut de Champagne, den hier so offensichtlich belebten Charakter des Liedes erklären könnte,<sup>142</sup> auch wenn er den Zuordnungen der Handschrift C kritisch gegenübersteht.<sup>143</sup>

---

<sup>134</sup> Altfranzösische Handschrift I (222rf).

<sup>135</sup> Handschrift K (343f), Handschrift N (166rf), Handschrift P (177rf) und Handschrift X (224rf). Alle Handschriften sind Altfranzösisch.

<sup>136</sup> Altfranzösische Handschrift U (47v).

<sup>137</sup> Altfranzösische Handschrift I (229v).

<sup>138</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 222.

<sup>139</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 124.

<sup>140</sup> Handschrift C (182) und Handschrift U (97rf). Beide Handschriften sind Altfranzösisch.

<sup>141</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 28.

<sup>142</sup> Vgl. Mölk: *Romanische Frauenlieder*, S. 221.

<sup>143</sup> Die Angaben zu dieser Handschrift folgen Ulrich Mölk, da die Handschrift nicht einsehbar ist.

Das Lied besteht aus vier Strophen zu je sieben Versen. Der Geliebte, den die Duchesse hier betrauert, wird mehrmals persönlich angesprochen,<sup>144</sup> wir erfahren allerdings keinen Namen, sodass nur spekuliert werden kann, wer hier betrauert wird.

Strophe 1 beginnt mit einer Rechtfertigung der Dame, dass sie nicht mehr singe, weil sie so fern von jeder Freude sei. Tatsächlich würde sie am liebsten Vergils tragischer Heldin Dido nacheifern und für ihren Geliebten Aeneas sterben. In der zweiten Strophe fragt sie rhetorisch, warum sie nie den Wünschen des Geliebten nachgegeben habe, solange ihr dies noch möglich war. Daraufhin beantwortet sie selbst ihre Frage, indem sie niederträchtige Menschen beschuldigt, sie so eingeschränkt zu haben, dass sie ihrem Geliebten nie nachgeben konnte. Auch hier fügt sie wieder einen Vergleich an, der ihre Bildung im literarischen Sektor unterstreicht indem sie sagt, sie würde im Nachhinein mehr kriechen als Adam es für das Nehmen des Apfels getan hätte. Die dritte Strophe eröffnet mit einem Vergleich, der sich auf *Foulque de Candie*, ein Chanson de geste von Herbert le Duc de Dammartin, bezieht. So schreibt die Duchesse, dass Afelisse nie so viel für ihren Forcon getan habe wie sie für ihren Geliebten tun würde, wenn sie ihn damit zurückholen könnte. Dass dies nicht möglich ist, es sei denn sie würde sterben, gibt sie allerdings selbst zu bedenken. Da die Liebe ihr aber wieder Freuden verspricht, auch wenn sie lieber weiter trauern würde, kann sie noch nicht sterben. In der letzten Strophe stellt sie ihre Trauer noch einmal exklamatorisch dar, bevor sie sich selbst als Phönix beschreibt – „laisse, soule et eschive“<sup>145</sup> – und hofft, doch noch einmal Trost in der Liebe zu finden. Anzumerken ist hierbei, dass Dido, Folcon und Afelisse sowie der Phönix in seiner hier vorliegenden Charakterisierung<sup>146</sup> einzigartig in der altfranzösischen Lyrik sind<sup>147</sup> und noch einmal den Bildungsgrad der Verfasserin untermauern.

Die Plainte besitzt keinen Refrain, die in jeder Strophe gezogenen Vergleiche fungieren allerdings als verbindendes Element, auch wenn sie in Strophe 1 und 2 den Abschluss bilden, in Strophe 3 in die Mitte rücken und in Strophe 4 an den Anfang. Alle Verse bestehen aus zehn Silben und folgen dem Reimschema abbaaba, wobei das Schlusswort des achtzehnten Verses „eschive“ eine Assonanz und keinen Reim darstellt. Anzumerken ist überdies, dass das

---

<sup>144</sup> Vgl. Anhang: 2) a) iii) Plainte (Strophe 2, Vers 1; Strophe 3, Vers 2 und Strophe 4, Vers 1), S. xi.

<sup>145</sup> Anhang: 2) b) iii) Plainte (Strophe 3, Vers 4), S. xi.

<sup>146</sup> In der altfranzösischen Lyrik findet sich der Phönix sonst nicht als Symbol für das Alleinsein, so wie wir ihn in diesem Lied finden.

<sup>147</sup> Vgl. Mölk: Romanische Frauenlieder, S. 221.

oben aufgeführte Reimschema einmalig in der altfranzösischen Lyrik ist<sup>148</sup> und durch die Silbenverteilung von durchgehenden Zehnsilblern eine Stollenstrophe entsteht.<sup>149</sup>

#### 2.2.3.4. Das Chanson de malmariée

Die Chansons de malmariée entstanden vermutlich im 13. Jahrhundert und bis heute ist ein Korpus von circa 50 Liedern im Trouvèrerepertoire erhalten.<sup>150</sup> Formal und inhaltlich entsprechen sie den okzitanischen Chansons de malmariée.

Das anonym überlieferte Beispiel *Por coi me bait mes maris, laisette?*<sup>151</sup> bietet ein, des in der Anklage intensivsten Chanson de malmariée, da hier physische Gewalt gegen die Ehefrau angesprochen wird. Er besteht aus drei Strophen à vier Versen, die von einem zweizeiligen Refrain gefolgt werden, welcher alleine stehend auch das Lied eröffnet. In der Handschrift selbst ist das Chanson de malmariée allerdings unter den Pastourellen geführt.<sup>152</sup>

Im Refrain fragt die Frau, warum ihr Mann sie schlage und bezeichnet sich selbst als „laisette“<sup>153</sup>. Interessanterweise ist der erste Teil des Satzes, die Frage, nur durch ein Komma von dem Ausruf getrennt, statt nach dem ersten Teil ein Fragezeichen zu setzen. Damit geht der eigentlich eindeutige Fragecharakter verloren und es bleibt am Aufführenden zu entscheiden, ob die Dame nicht eigentlich genau weiß, warum ihr Mann sie schlägt. Die erste Strophe gibt daraufhin auch eine mögliche Erklärung für das Verhalten des Mannes, indem die Frau zugibt, ihren Freund alleine empfangen zu haben, nachdem sie beteuert, nie schlecht über ihren Mann gesprochen oder ihm etwas Schlechtes getan zu haben. In der zweiten Strophe legt sie ihre Opferrolle ab und droht dem Mann indirekt, dass sie, sollte er ihr den Freund nicht lassen, ihn mit diesem betrügen würde. Hier zeigt sich der Konflikt in seinem vollen Ausmaß: Der Ehemann, der seine Frau vorschnell verurteilt und ihr vermutlich bereits ein Verhältnis unterstellt, muss nun damit rechnen, dass sie ihn wirklich betrügt. In der letzten Strophe führt sie die Drohung der dritten Strophe noch einmal ausführlicher aus, indem sie das Betrügen auf den Liebesakt konkretisiert – „avec mon amin geirai nuete“<sup>154</sup>.

---

<sup>148</sup> Vgl. Molk: Romanische Frauenlieder, S. 221.

<sup>149</sup> Vgl. ebd. S. 220.

<sup>150</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 297.

<sup>151</sup> Altfranzösische Handschrift I (197r).

<sup>152</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: Songs of the Women Trouvères, S. 154.

<sup>153</sup> Anhang: 2) b) iv) Chanson de malmariée (Refrain, Vers 2), S. xi f.

<sup>154</sup> Verweis Anhang: 2) b) iv) Chanson de malmariée (Strophe 3, Vers 3f), S. xi f.

Die Strophen bestehen konstant aus drei Versen à sieben Silben, gefolgt von einem Vers à zwei Silben.<sup>155</sup> Die drei ersten Verse einer jeden Strophe reimen sich konstant mit Ausnahme der ersten Strophe, in der sich lediglich Assonanzen finden. Der Zweisilbler der ersten und dritten Strophe wird vom Reim, -te, im zweiten Vers des Refrains wieder aufgegriffen. Der Refrain bindet sich durch das Reimschema und die Silbenanzahl an die Strophen: Die erste Zeile des Refrains steht als Reim beziehungsweise Assonanz in Bezug zu den ersten drei Versen der Strophe, des Weiteren umfasst die erste Refrainzeile ebenfalls sieben Silben. Somit ergibt sich das Reimschema: aaab A/CB, welches in der Handschrift I bei einer Gruppe von Liedern zu finden ist, die als Balletes bezeichnet werden.<sup>156</sup> Diese Gruppe von Liedern war dem Namen nach als Begleitlieder zu Tänzen angedacht.

Der Text dieses Liedes findet sich darüber hinaus im 14. Jahrhundert als Tenor der Motette *Lasse, comment oublieray / Se j' aim mon loyal ami / Pour quoy me bat mes maris?* von Guillaume de Machaut.<sup>157</sup>

#### 2.2.3.5. Das Chanson de croisade

Die altfranzösischen Chansons de croisade bilden ein Äquivalent zu den okzitanischen und deutschen Kreuzliedern. Der Kanon der überlieferten Chansons de croisade beläuft sich 27<sup>158</sup> Stück und die Tradition der altfranzösischen Kreuzlieder beginnt Mitte des 12. Jahrhunderts.<sup>159</sup> Als Vorläufer und beeinflussende Quellen der Chansons de croisade gelten verschiedene Arten von Liedern: Hierzu gehören die erhaltenen mittelhochdeutschen und lateinischen Pilgerlieder<sup>160</sup>, die Chansons d'outrée und die altfranzösischen Pilgerrufe.<sup>161</sup> Seinen geschichtlichen Anfang nahm die lyrische Beschäftigung mit Kreuzzügen durch den 1. Kreuzzug, welcher von Papst Urban II. 1095 ausgerufen wurde und von 1096 bis 1099 dauerte. Zu diesem Kreuzzug sind jedoch weder okzitanische noch altfranzösische oder mittelhochdeutsche Kreuzlieder erhalten, von ihrer Existenz kann aber ausgegangen werden.<sup>162</sup> Aus der Zeit des 2. Kreuzzugs (1145 – 1149), welcher von Papst Eugen III. ausgerufen wurde, finden wir in heutiger Überlieferung nur ein altfranzösisches Kreuzlied,

---

<sup>155</sup> Mit Ausnahme von Strophe 2, dort umfasst der vierte Vers drei Silben.

<sup>156</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 127.

<sup>157</sup> Vgl. ebd. S. 154.

<sup>158</sup> Zählung nach Susanne Schöber, In: Schöber, Susanne: *Die altfranzösische Kreuzlyrik des 12. Jahrhunderts*. „Temporalibus aeterna...praeponenda“. Wien 1976 (Dissertation der Universität Salzburg 7), S.21.

<sup>159</sup> Vgl. ebd. S. 25.

<sup>160</sup> Es existieren heute keine altfranzösischen Pilgerlieder mehr in Überlieferung, dies lässt aber nicht automatisch darauf schließen, dass sie nie existiert haben.

<sup>161</sup> Vgl. Schöber: *Die altfranzösische Kreuzlyrik des 12. Jahrhunderts*, S. 33.

<sup>162</sup> Vgl. ebd. S. 55.



welches gleichzeitig als das älteste heute überlieferte gilt. Es handelt sich hierbei um das anonyme *Chevalier, mult estes guariz*.<sup>163</sup> Weitere sechs Lieder der heute überlieferten altfranzösischen Chansons de croisade stammen von dem 3. Kreuzzug, welcher, 1165 von Papst Alexander III. ausgerufen, von 1187 bis 1192 stattfand. Vor allem das hier entstandene *Ahi! amours*<sup>164</sup> von Conon de Béthune zeigt die Beeinflussung der altfranzösischen Kreuzlieder auf die der Minnesänger. Es kann als unmittelbarer Vorläufer für *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden*<sup>165</sup> von Friedrich von Hausen und mit diesem zusammen für *Mich mad der tât von ir minnen wol scheiden*<sup>166</sup> von Albrecht von Johansdorf gesehen werden, da metrische Form und Inhalt relativ kongruent sind.<sup>167</sup> Aus der Zeit des 4. Kreuzzugs, welcher 1198 von Papst Innozenz dem III. ausgerufen wurde sind mindestens zwei Stücke überliefert.

Das überlieferte Beispiel *Jherusalem, grant damage me fais*<sup>168</sup> ist nur in der Handschrift M erhalten. Zwar sind in der Liederhandschrift über dem entsprechenden Text Notenlinien eingezeichnet, eine Eintragung an Noten fehlt allerdings. In der Handschrift befindet sich das Lied in der Rubrik *Gautiers despinau*, im Inhaltsverzeichnis ist es aber unter *Jehan de nuevile* geführt, sodass eine eindeutige Zuordnung des Autors nicht möglich ist.<sup>169</sup>

Das Lied besteht aus drei Strophen à sieben Versen. Jeder Vers besteht aus zehn Silben wobei die Verse 12 und 13 epische Zehnsilbler und die Verse 9 und 10 lyrische Zehnsilbler bilden.<sup>170</sup> Es liegt eine Stollenstrophe vor. Das Reimschema lautet ababaab. Da die zweite und die dritte Strophe neben dem gleichen Reimschema auch die gleichen Reime aufweisen, spricht man hier von *Coblas Doblas*<sup>171</sup>. Hieraus leitet sich für Ulrich Mölk die Vermutung ab, dass eine weitere Strophe fehlt, die unmittelbar vor oder nach der jetzt ersten Strophe stand und durch Coblas Doblas an diese gebunden war.<sup>172</sup> Des Weiteren datiert er das Lied aufgrund der Zuschreibung an die beiden Autoren und die Kreuzfahrerthematik auf 1225 bis 1250.<sup>173</sup>

---

<sup>163</sup> Vgl. Schöber: Die altfranzösische Kreuzlyrik des 12. Jahrhunderts, S. 70.

<sup>164</sup> Handschrift K (93f), Handschrift M (46v), Handschrift N (39r), Handschrift O (90v), Handschrift P (29v), Handschrift T (100r), Handschrift V (74r) und Handschrift X (67v). Alle Handschriften sind Altfranzösisch.

<sup>165</sup> Handschrift B ([19]) und Handschrift C (117vf). Beide Handschriften sind Mittelhochdeutsch.

<sup>166</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift A (36r).

<sup>167</sup> Vgl. Schöber: Die altfranzösische Kreuzlyrik des 12. Jahrhunderts, S. 111.

<sup>168</sup> Altfranzösische Handschrift M (180rf).

<sup>169</sup> Vgl. Mölk: Romanische Frauenlieder, S. 216.

<sup>170</sup> Vgl. Mölk: Romanische Frauenlieder, S. 216.

<sup>171</sup> Vgl. Kiefer: Canzone (vokal). In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2, Sp. 420.

<sup>172</sup> Vgl. Mölk: Romanische Frauenlieder, S. 216.

<sup>173</sup> Vgl. ebd. S. 217.

In der ersten Strophe beschwert sich das lyrische Ich bei der Stadt Jerusalem, welche hier als Metonymie verwendet wird, da diese ihr den Geliebten genommen hat und sie nicht mehr bereit ist zu lieben. Offen ist hier jedoch, ob der Geliebte nur in den Kreuzzug gezogen ist oder dort bereits verstorben. In ihrer Trauer steht sie kurz davor, Gott selbst zu zürnen, den sie für ihren Verlust verantwortlich macht. Strophe 2 beginnt mit einer direkten Anrede des Geliebten – „Biaus dous amis“<sup>174</sup> – und sie fragt ihn, wie er den Kummer ertrage um sie, wenn ihm niemand von dem ihren berichte. Wenn sie an ihn denke und das, was sie verloren habe, drohe sie, den Verstand zu verlieren. In Strophe 3 bittet sie Gott um seinen Schutz, da sie keinen Weg mehr wisse und es als ihr Schicksal sehe, zu sterben. Durch dieses Gedankenspiel mit dem Selbstmord wird klar, dass der Geliebte in Jerusalem verstorben sein muss, da nur der Tod sie in ihren Augen wieder vereint.

Neben der üblichen Thematik einer Frauenklage: „Klage über den Verlust des Geliebten, Bekundungen des Schmerzes und der Liebe“<sup>175</sup>, findet hier auch eine indirekte Kritik am Kreuzzug statt, indem eine Frau portraitiert wird, deren Lebensinhalt durch den Kreuzzug genommen wurde. Der Tod des Geliebten lässt sie so sehr verzweifeln, dass sie den einzigen Ausweg im eigenen Tod sieht und somit, wenn auch in übertriebener Form, die Folgen der Kreuzzüge für die daheim Gebliebenen aufzeigt.

Ein weiteres Chanson de croisade ist *Canterai por mon corage*<sup>176</sup>, formal handelt es sich hier um eine *Rotrouenge*<sup>177</sup>.

#### 2.2.3.6. Das Chanson de toile

Die Chansons de toile sind der Trouvèrtradition eigen und beruhen nicht auf einem okzitanischen Vorbild, wie viele andere der hier gezeigten Lieder. Ihr Ursprung ist unklar, sie scheinen aber zeitgleich zu den ersten Epen entstanden zu sein und es wäre möglich, dass die in vielen Chansons de toile angesprochene Handarbeit der Frauen als tatsächlicher Rahmen dienen sollte, in denen sie vorgetragen wurden.<sup>178</sup> Inhaltlich stehen junge Damen im Mittelpunkt, die in einer häuslichen Umgebung einer Handarbeit oder einer verwandten Tätigkeit nachgehen. Hierbei sinnieren sie, alleine oder im Gespräch mit einem vertrauten

---

<sup>174</sup> Anhang: 2) b) v) Chanson de croisade (Strophe 2, Vers 1), S. xii f.

<sup>175</sup> Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 294.

<sup>176</sup> Altfranzösische Handschrift M (174v).

<sup>177</sup> „Little is known regarding the Old French rotouenge. [...] The text of a rotouenge consists of an indeterminate number of stanzas (normally three or more), each consisting of two to eight monorhymed isometric lines, followed by a one- or two-line poststrophic refrain, which is a different rhyme.“ – Doss-Quinby: *Songs of the Women Trouvères*, S. 141.

<sup>178</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 184.

weiblichen Gegenüber, über ihre aktuelle Liebessituation. Diese klärt sich zumeist am Ende des Liedes, indem die Dame aktiv wird oder ihr Geliebter auf sie zukommt. Die Verse sind recht kurz und einfach gehalten und drücken das Verlangen junger höfischer Damen in freimütigen Worten aus.<sup>179</sup> Sie zeichnen sich durch eine Mischung aus narrativen Teilen und wörtlicher Rede aus mit Tendenz zur archaisierenden Sprache und ein feudales Liebessystem.<sup>180</sup> Formal lässt sich keine Tendenz zur Länge der Lieder feststellen, aber die Strophen umfassen zumeist drei bis fünf Verse, welche mit Monoreimen oder Assonanzen arbeiten und an die sich ein Refrain anschließt, welcher sich von Strophe zu Strophe nicht verändert. Zudem sind die meisten Strophenverse als Zehnsilber konzipiert.

Von den *Chansons de toile* sind 21 Stück erhalten geblieben. Von den Liedern sind neun Stück anonym in der großen Handschrift U überliefert. Die restlichen verteilen sich auf verschiedene altfranzösische Romane, wie den *Guillaume de Dole* von Jean Renart.

Das gewählte Beispiel *Bele Yolanz en ses chambres seoit*<sup>181</sup> ist anonym in der Handschrift U überliefert. Formal handelt sich um ein sechsstrophiges Lied, wobei jede Strophe vier Verse umfasst und von einem zweizeiligen Refrain geschlossen wird. In den Strophen 1, 3, 5 und 6 wird mit einem Haufenreim gearbeitet, sodass sich das Schema aaaa ergibt. Die zweite Strophe arbeitet mit einem innenliegenden Paarreim und zwei sich nicht reimenden Versen (abbc) und die vierte Strophe mit zwei Kreuzreimen (abab). Der Refrain hat das Reimschema DD und ist somit zu keinem der Strophenreime kongruent.

In dem gezeigten Szenario sitzt das lyrische Ich, Yolande, bei der typischen Beschäftigung einer Dame des *Chanson de toile*, nähen. Sie näht eine Robe für ihren Geliebten und singt dabei den Refrain des Liedes, welcher keinen handlungsrelevanten Inhalt hat. In der zweiten Strophe beginnt ihre wörtliche Rede, in der sie noch einmal die Absicht beteuert, ihrem Geliebten, den sie direkt anspricht, die Robe zu schicken und dass er doch Mitleid mit ihr haben solle. Dieser betritt darauf ihre Stube und sie verstummt. Er spricht zu ihr und sie umarmt ihn, worauf sie ihm ihre Liebe gesteht und einräumt, dass sie ihm nicht schmeicheln könne, aber er sie immer küssen dürfe. Sie setzen sich auf das Bett, küssen sich und legen sich „a tor françois“<sup>182</sup> hin.

---

<sup>179</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 184.

<sup>180</sup> Vgl. Earnshaw, Doris: *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. New York 1988, S. 70 und S. 94.

<sup>181</sup> Altfranzösische Handschrift U (64vf).

<sup>182</sup> Anhang: 2) b) vi) *Chanson de toile* (Strophe 6, Vers 4), S. xiii.

### 2.2.3.7. Die Tenson

Die Tenson bildet eine Untergattung der Streitgedichte und basiert auf dem okzitanischen Vorbild der Tenso. Signifikant ist der Wechsel zweier Gesprächspartner, die über ein Thema argumentieren, welches der erste Gesprächspartner in der ersten Strophe vorstellt. Hierauf folgt in den wechselnden Strophen jeweils einer der Partner. Es kann als gelockerte Form des Jeu-parti betrachtet werden, da sie nach dem gleichen Grundaufbau funktioniert, die Tenson aber freier in ihrer inhaltlichen und formalen Gestaltung ist.<sup>183</sup>

Das gewählte Beispiel von Blanche de Castille und Thibaut de Champagne *Dame, merci, une riens vous demant*<sup>184</sup> ist in verschiedenen Handschriften überliefert. In der ersten Strophe bittet Thibaut de Champagne, der Dame eine Frage stellen zu dürfen: Wenn er zuerst sterbe, was würde aus ihrer Liebe werden in diesen Zeiten der Trauer? Denn auch wenn sie so viel wert sei und er sie so liebe, glaube er nicht, dass Liebe den Tod überdauere. In der zweiten Strophe zeigt Blanche de Castille sich empört über diese Frage, zumal sie anführt, dass sie glaube, er wolle sich einen Spaß mit ihr erlauben. Des Weiteren gehe sie davon aus, dass die Liebe den Tod überdauere, auch wenn sie durch den Tod leide. In der dritten Strophe gibt der Sänger an, dass sie nicht glauben könne, dass er sich mit ihr einen Spaß erlaube, da sie doch wissen müsse, wie sehr er sie liebe. Durch ihre Liebe habe er seine Gewandtheit erhalten, da Gott nie so etwas Liebliches wie sie erschaffen habe. Umso mehr bedrücke es ihn, dass die Liebe mit dem Tod ende. Hierauf fordert die Dame ihn in der vierten Strophe auf still zu sein und nichts so Sinnentleertes von sich zu geben. Er würde dies nur zu ihr sagen, um sie zu besänftigen, da er sie getäuscht habe. Thibaut hofft hierauf in der fünften Strophe, dass sie richtig urteile und seinen Schmerz kenne, der ihn zu dieser Frage trieb. Trotzdem wisse er, dass die Liebe mit dem Tod sterbe, es sei denn seine Dame wäre in der Lage, sie zu erhalten. In der letzten Strophe nimmt Blanche de Castille einen versöhnlichen Tonfall an und bittet ihn, nicht um ihretwillen zu leiden, da ihr Herz nie falsch sein könne und sie somit zur Liebe verpflichtet sei.

Die Tenson umfasst sechs Strophen, wobei die letzte Strophe verkürzt ist und somit ein Envoi darstellt. Ungewöhnlich ist hierbei, dass die Anzahl vollständiger Strophen ungerade ist und lediglich ein Envoi existiert. An der Abfolge des Sprechens ändert dies nichts, sodass drei vollständige Strophen dem männlichen Sprecher und die beiden verbleibenden, vollständigen Strophen sowie das Envoi der weiblichen Sprecherin zuzuordnen sind. Alle Strophen

---

<sup>183</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 106.

<sup>184</sup> Handschrift K (33), Handschrift M (67v) und Handschrift O (37). Alle Handschriften sind Altfranzösisch.

umfassen sieben Verse und das Envoi drei Verse. Auch hier handelt es sich in den vollständigen Strophen um eine Stollenstrophe mit dem Reimschema abab im Aufgesang und bab im Abgesang. Das Envoi deutet mit aba das gleiche Reimschema an. Darüber hinaus liegen in den ersten vier Strophen Coblas Doblas vor, da die Reime der ersten Strophe in der zweiten übernommen werden, genau wie die Reime der dritten Strophe in der vierten wieder vorkommen. In Strophe 5 und 6 finden wir eine Variation der Coblas Doblas, da hier der a-Reim aus Strophe 5 zum b-Reim in Strophe 6 wird und der b-Reim aus Strophe 5 zum a-Reim in Strophe 6.

Neben dieser Tenson ist auch noch die anonyme *Dites, seignor, que devoit on jugier*<sup>185</sup> in der Handschrift O mit weiblicher Beteiligung überliefert.

#### 2.2.3.8. Das Jeu-parti

Das Jeu-Parti zählt zu den Streitgesprächen beziehungsweise -liedern, wobei „partire“ aus dem Vulgärlatein übernommen und im Altfranzösischen zu „partir“ wurde – es bedeutet „teilen“.<sup>186</sup> Von den heute überlieferten 182 altfranzösischen Jeux-Partis sind 105 mit Musik erhalten und die meisten beschäftigen sich mit dem Thema der höfischen Liebe.<sup>187</sup> Es diene vor allem als Spiel oder Divertissement der höfischen Gesellschaft und sollte somit nicht die Funktion erfüllen, einen ernsthaften Streit zu schlichten, sondern als rhetorische Übung für Unterhaltung zu sorgen.<sup>188</sup> Das Jeu-parti stellt eine dialogische Liedform dar, wobei die beiden Sänger sich in den jeweiligen Strophen abwechseln. Hierbei eröffnet der erste Sänger, indem er einen Konflikt präsentiert und zwei hieraus resultierende Lösungsmöglichkeiten. Des Weiteren bestimmt er mit der ersten Strophe das Reimschema und die metrische Gliederung des Liedes.<sup>189</sup> In der zweiten Strophe wählt der Dialogpartner eine der beiden Lösungsmöglichkeiten und argumentiert für diese. In der dritten Strophe nimmt der Initiator die andere Lösungsmöglichkeit auf und argumentiert für diese Position. In den nun folgenden Strophen entwickeln die beiden Parteien Argumente für ihre Position, wobei es zu keiner Übereinkunft zwischen den Parteien kommen kann. In der Regel besteht ein Jeu-Parti aus sechs Strophen und wird von einem jeweiligen Envoi geschlossen, in dem eine Richterfigur angerufen wird, den eigenen Standpunkt zu bestätigen. Diese „Richtersprüche“ sind allerdings niemals Teil eines Jeu-Parti.

---

<sup>185</sup> Altfranzösische Handschrift O (43vf) mit Melodie.

<sup>186</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvères*, S. 73.

<sup>187</sup> Vgl. ebd. S. 73.

<sup>188</sup> Vgl. ebd. S. 73f.

<sup>189</sup> Vgl. ebd. S. 73.

Da viele Jeux-partis mit mehreren Melodien in Verbindung gebracht werden, existiert die Theorie, dass in ihrem ersten Vortrag die jeweiligen Gesprächspartner unterschiedliche Melodien benutzten, wobei die jeweiligen Melodien selbst komponiert oder als Kontrafaktum übernommen sein konnten.<sup>190</sup>

Das gewählte Beispiel *pri, dame Maroie*<sup>191</sup> stellt ein Streitgespräch zwischen den Damen Margot und Maroie dar. Strophe 1 wird von Dame Margot eröffnet, indem sie ihre Dialogpartnerin Dame Maroie direkt anspricht und sie bittet, gegen sie zu debattieren. Hierauf präsentiert sie den Gegenstand der Debatte: Eine Dame liebe einen Mann und er liebe sie ebenfalls, aber er sei nicht in der Lage, ihr seine Liebe zu gestehen. Soll die Dame schweigen oder ihre Gefühle offenbaren? Dame Maroie beginnt ihre Strophe, indem sie angibt, dass es wert sei, die Wahrheit zu bewerten. Hierauf entscheidet sie sich für die Position, dass, wenn die Dame von gegenseitiger, ehrlicher Liebe ausgehen könne, sie ihrem Herzen folgen solle und ihre Gefühle zu offenbaren habe. Da der Geliebte hierzu nicht im Stande sei, müsse sie diese Aufgabe übernehmen, um die Freuden der Liebe zu erfahren. In der dritten Strophe übernimmt Dame Margot die gegenläufige Position und gibt an, dass es für eine Dame falsch sei, als erste einem Mann ihre Liebe zu gestehen. So sieht sie es als unangemessen an, um seine Liebe zu bitten, eher habe sie ihre Gefühle zu verbergen und die Schmerzen der Liebe heimlich zu ertragen. Eine Dame habe einen so hohen Wert, dass nie ein Wort über ihre Lippen kommen solle, das diesen mindere. Zu Beginn der vierten Strophe gibt Dame Maroie an, dass sie gedacht habe, ihre Gesprächspartnerin verstehe etwas von der Liebe, dies aber jetzt anzweifle. In ihren Augen sei wahre Liebe nie perfekt, wenn sie nicht von einer gewissen Tollheit besessen sei. Diese Tollheit brauche man, um zu lieben. Anstelle der nun eigentlich folgenden Envois stehen in diesem Jeu-Parti nun zwei weitere Strophen, die den Streit fortsetzen: In Strophe 5 führt Dame Margot an, dass kein Verrückter Liebesfreuden besitzen könne, auch wenn es jedem freistehe, sich wie ein Narr zu verhalten. Sie bittet ihre Gesprächspartnerin, ihren Standpunkt fallen zu lassen, da eine Dame, die ihrem Geliebten ihre Gefühle gestehe, von der Gesellschaft geächtet werde. Viel eher solle sie ihre Schmerzen lindern, indem sie ihn regelmäßig sehe, mit ihm spräche und mit ihm sitze. In der letzten Strophe führt Dame Maroie noch einmal an, dass Dame Margot nichts von der Liebe verstehe. Eine Frau sei dann verrückt, wenn sie ihre Gefälligkeit gegen Geld anbiete, weil dies keine Liebe beinhalte. Aber wenn zwei Menschen sich liebten, wäre es absolut akzeptabel, als Frau

---

<sup>190</sup> Vgl. Doss-Quinby et al.: *Songs of the Women Trouvère*, S. 73.

<sup>191</sup> Altfranzösische Handschrift A (141vf).

dem Geliebten die Gefühle zu gestehen, umso nicht bis in den Tod zu leiden, sondern die Liebesfreuden genießen zu können.

Die sechs vorliegenden Strophen sind gleichmäßig auf die beiden Damen verteilt und alle Strophen umfassen vierzehn Verse. Es liegt erneut eine Stollenstrophe vor, wobei der Aufgesang das Reimschema abab trägt und der recht lange Abgesang sich aus Paarreimen und einer Assonanz zwischen Vers 5 und 6 zusammensetzt, sodass sich das Reimschema ccddeeffee ergibt. Darüber hinaus liegen Coblas Unissonanz vor, da im ganzen Lied die gleichen Reime verwendet werden. Lediglich der c-Reim stellt eher eine Assonanz dar, welche sich sowohl in den Strophen als auch strophenübergreifend findet.

Es lassen sich noch zehn weitere Jeux-Partis mit einem weiblichen lyrischen Ich finden. Hiervon werden allerdings nur zwei Lieder mit rein weiblicher Beteiligung gestaltet, der Rest enthält einen männlichen Dialogpartner. Zumeist werden in diesen geschlechtergemischten Jeux-Partis die Männer namentlich genannt, die Damen aber nur als unbestimmte „Dame“ bezeichnet.

#### 2.2.4. Literarischer Vergleich

Auch in der altfranzösischen Trouvèreliryk kristallisiert sich, wie in der okzitanischen Troubadourlyrik, die fin'amors mit ihrer Form der Stollenstrophe zum allumfassenden Mittel der Wahl. Die hier aufgezeigten Beispiele für das Chanson d'amour, die Plainte, das Chanson de croisade, die Tenson und das Jeu-parti befassen sich alle mit der fin'amors und nutzen dabei die Stollenstrophe als formales Mittel.

Hierbei finden wir im Chanson d'amour eine direkte Adaption des Gedankens der höfischen Liebe und des Frauendienstes, der lediglich auf einen Mann umgemünzt wird. Die Plainte gibt einen abgelehnten Minnedienst und seine Folgen aus der Sichtweise der Minnedame wieder, da diese nun mit der Konsequenz leben muss, dass ihr Sänger verstarb, ohne dass sie seinen Dienst annahm. Im Chanson de croisade wird ein Ritter ähnlich einer Dame im Lobpreis beschrieben und seine guten Eigenschaften werden aufgezählt. Die beiden Damen des Jeu-Parti wiederum verhandeln das Verhalten einer Minnedame gegenüber ihrem Sänger und ob man als Frau einem Mann den Hof machen dürfe. Hierbei steht die klassische Ansicht, dass eine Minnedame ihre Gefühle stets unter Verschluss zu halten habe, auch wenn sie die Liebe erwidere, gegen die Außenseiterposition, dass auch eine Dame ihre Gefühle gegenüber dem Geliebten offen zeigen könne. In der Tenson wiederum finden wir zum einen einen Frauenpreis des männlichen lyrischen Ichs und zum anderen ein Thema, welches nur am

Rande der fin'amors angehört: Die Frage, ob die Liebe zwischen zwei Menschen den Tod überdauern könne. Thematisch stehen somit all diese Gattungen in der Tradition der fin'amors und setzen sich auch in den Frauenliedern mit dieser auseinander. Es findet sich allerdings kaum Kritik am existierenden Modell, eher wird die weibliche Sichtweise genutzt, um den Mann in Form einer Minnedame zu preisen oder um die Kehrseite der Medaille, die Empfindungen der sonst so unnahbaren Minnedame offenzulegen. Formal finden wir hier die Stollenstrophe in mehr oder weniger strenger Anwendung, die in einigen Gattungen durch Coblas Doblas oder sogar Coblas Unissonanz ergänzt wurde.

Von diesen Gattungen abweichend propagieren das Chanson d'ami und das Chanson de toile ein anderes Frauenbild und einen anderen formalen Rahmen. Das Chanson de toile ist von seinem Schauplatz noch im adeligen Milieu anzusiedeln. Die jungen Frauen, welche hier an die Stelle der Minnedame rücken, sind aber viel offener im Umgang mit ihren Gefühlen und viel eher gewillt, ihrem Geliebten nachzugeben, als dies in den anderen Gattungen der Fall ist. Hinzu kommt das glückliche Ende, welches vieles dieser Lieder beschließt und das gegen die Konventionen der fin'amors steht. Auch das Ansprechen von Themen wie Schwangerschaft ohne Ehe oder das explizite Erwähnen von semisexuellen Handlungen mit dem Geliebten lassen sich nicht mit dem Bild der verzichtenden Minnedame übereinbringen. Hinzu kommt, dass diese Lieder über ein deutlich einfacheres Reimschema und eine vereinfachte Metrik verfügen, die von einem Refrain ergänzt wird. Da die Entstehung der Gattung in der Forschung als unklar gilt, könnte man dem Versuch von Samuel N. Rosenberg folgen und sie als Lieder deuten, die tatsächlich geschrieben wurden, um Frauen bei der Handarbeit zu unterhalten und deren Raffinesse weniger gefragt war als ihre gute Kantabilität und ihr Unterhaltungswert.<sup>192</sup>

Auch die Chansons d'ami wollen nicht recht in das Bild der fin'amors passen, da sie zwar inhaltlich teilweise Themen der höfischen Liebe aufgreifen, wie die Eltern, die sich gegen die Beziehung der Tochter stellen, aber ihr Schauplatz erinnert eher an die galicisch-portugiesischen Cantigas de amigo.<sup>193</sup> Auch das einfache Reimschema und die Anwesenheit eines Refrains verweisen eher auf die galicisch-portugiesischen Troubadoure als auf die Trouvères. Generell scheint diese Gattung als einzige nicht von den Troubadouren übernommen oder indigen, sondern von der Iberischen Halbinsel stammend. Im Versuch, deren Cantigas de amigo mit eigenen Mitteln nachzuformen, erklärt sich dann die einfachere

---

<sup>192</sup> Vgl. Rosenberg et al.: Songs of the Troubadours and Trouvères, S. 184.

<sup>193</sup> Das Motiv der Mutter, die sich gegen die Beziehung ihrer Tochter stellt, findet sich darüber hinaus auch in einigen Cantigas de amigo.



Form, das verstärkte Einsetzen eines Refrains und die Verschiebung des Schauplatzes in ein weniger aristokratisches Milieu.

So findet sich in der Trouvèrekultur der starke Einfluss der Troubadoure sowohl in der Thematik als auch auf formaler Ebene. Die beiden nicht hier übernommenen Gattungen weichen dementsprechend stark von den okzitanisch beeinflussten Liedern ab. Wie sich allerdings in so einem Umfeld eine indigene Gattung wie die Chansons de toile bilden konnte, die in starkem Maße gegen die Werte der fin'amors stehen, ist eine spannende Frage, die außerhalb des Rahmens dieser Arbeit Beachtung verdient.

### 2.2.5. Musikalische Analyse

Die folgenden Neutraltranskriptionen folgen den *Songs of the Troubadours and Trouvères* und sind eine Oktave höher wiedergegeben, als die eigentliche Notation der Chansonniers es vorsieht.<sup>194</sup> Die Chansonniers geben eine Lage an, die einem heutigen hohen Bariton entsprechen würde.

Aus der Gattung Chanson de croisade ist *Chanterai por mon corage*<sup>195</sup> von Guiot de Dijon mit Melodie überliefert. Die Handschrift M<sup>196</sup> gibt das Lied auf acht Zeilen in Quadratnotation wieder, wobei der Text der ersten Strophe direkt unter den Noten notiert wurde. Der angegebene C-Schlüssel befindet sich auf der zweiten Notenlinie von oben, sodass das Lied mit einem g startet. In Zeile 6 der Handschrift rutscht er allerdings auf die oberste Notenlinie, bevor er in Zeile 7 wieder auf die zweite von oben zurückkehrt. Falls der Zeilenschluss der Notation nicht mit dem Versschluss zusammenfällt, ist dies konsequent durch einen zwei Notenräume umschließenden, senkrechten Strich markiert, wie in Zeile 1 nach der Silbe –ge.<sup>197</sup> Die Neutraltranskription ergänzt unter der Silbe fo-<sup>198</sup> ein c<sup>4</sup>, welches sich nicht in der Handschrift findet, aber im Kontext der Noten schlüssig ist. Diese Veränderung ist mit einer eckigen Klammer gekennzeichnet. Ebenfalls verändert wurden die letzten vier Töne der Zeile Sieben der Neutraltranskription: Diese werden um einen Ganzton nach unten gesetzt, so ist die Reihenfolge g<sup>4</sup>-f<sup>4</sup>-e<sup>4</sup>-d<sup>4</sup>, wohingegen die Handschrift in meinen Augen a<sup>4</sup>-g<sup>4</sup>-f<sup>4</sup>-e<sup>4</sup> wiedergibt. Dies ist nicht gekennzeichnet, stellt aber einen großen Eingriff

---

<sup>194</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 7.

<sup>195</sup> Handschrift K (385), Handschrift M (174), Handschrift O (28), Handschrift T (128). Alle Handschriften sind Altfranzösisch.

<sup>196</sup> Im Folgenden erfolgt der Abgleich mit der Handschrift die zum Erstellen der Neutraltranskription genutzt wurde.

<sup>197</sup> Anhang: 3) a) i) Chanterai por mon corage – Handschrift (Zeile 1: Nach „ge-“), S. xxxiii.

<sup>198</sup> Anhang: 3) a) i) Chanterai por mon corage – Transkription (Zeile 4: Bei Silbe „fo-“), S. xxxiii.

dar, da so der Ambitus verkleinert wird, da d´ die tiefste Note des Stückes darstellt und nur hier auftritt. Ob hier auf andere Quellen referiert wird, ist nicht angegeben.<sup>199</sup>

Der Ambitus beträgt eine Sexte (e´ bis c´´) und das Verhältnis von Noten zu Wörtern ist fast ausschließlich syllabisch, lediglich zehn der zwölf Zeilenenden, werden von einer Drei- oder Viertonneume geschlossen. In den beiden weiteren Zeilen steht das Melisma vor der letzten Virga. Die Melodie verläuft in kleinen Tonleiterauschnitten auf- und abwärts und ist durchzogen von Tonwiederholungen, die im ausgeprägtesten Fall fünf Töne umfassen und somit einen großen Teil der Gesamtmelodie ausmachen. Die aufsteigende Terz stellt dabei das größte Intervall dar und verläuft exklusiv zwischen a´ und c´´. Der Melodieverlauf lässt sich in AA´AA´AA´BCA´´A´B´D ausdrücken. Hierbei unterscheidet sich A´ von A, indem auf die textliche Umstellung eingegangen wird, dass hier eine Silbe weniger vorliegt. Die Virga mit anschließender Climax in A wird, vom gleichen Ton ausgehend, in A´ zu einem dreitönigen Porrectus umgewandelt. A´´ wiederum unterscheidet sich von A in der Tonhöhe der vorletzten Note, da hier ein h´ zu einem c´´ wird. B stellt eine lockere Gegenbewegung zu A dar, indem die Tonleiter nach unten geführt wird, bevor die Wiederholungen folgen. B´ greift dies auf, bevor es die beiden letzten Noten in Melodiebewegung und Höhe ändert. Die Clivis mit folgender Virga aus B wird zu einem viertönigen Torculus mit folgender Virga ausgebaut. Hierbei entsprechen sich weder Anfangs- noch Endton der Phrase. C beginnt in den ersten drei Tönen wie A, setzt dann aber an Stelle der Tonwiederholung eine Abwärtsbewegung und endet auf einem Porrectus, statt einer Climax. D entspricht in seinen ersten beiden Tönen A, folgt dann auch der Wiederholung in gleicher Anzahl, setzt diese aber von einem c´´ auf ein h´ herab und endet nicht auf Virga und Climax, sondern auf einer viertönigen Climax, die die dreitönige Climax aus A aufgreift und um einen weiteren Ton in der Tiefe ergänzt. Das Melodieschema orientiert sich hier nicht am Reimschema, sondern arbeitet ergänzend zu diesem. So werden die ersten sechs Zeilen, die im Reimschema ababab lauten, durch ein AA´AA´AA´ umgesetzt, welches eine engere Verbundenheit suggeriert. Das im Text folgende erneute ab wird durch BC ergänzt und schafft somit einen Kontrast zum Vorangegangenen. Der nun folgende Refrain, im Text cdcd, wird hier mit A´´A´B´D an beide Teile der Strophe angegliedert, indem diese melodisch, wenn auch leicht verändert, aufgegriffen werden. Durch die vielfache Wiederholung von A, wenn auch in abgewandelten Formen, kommt dem c´´ tonal eine besondere Rolle zu: Er ist der mit Abstand am meisten

---

<sup>199</sup> Lediglich Handschrift O könnte diese Melodiewiedergabe rechtfertigen, welche nicht einsichtig ist. Die Handschriften K und X geben zwar ein d am Ende der Zeile wieder, verfahren aber im Vorfeld anders mit der Melodie.

genutzte Ton, da er in A die Tonwiederholung darstellt und somit pro Vers mindestens viermal vorkommt.

Eine Hybridform stellt das altfranzösische *Je chevauchioie l'autrier*<sup>200</sup> des Moniot de Paris dar, welches in den Handschriften K, N und P mit Melodie überliefert ist. Hier handelt es sich um ein *Chanson de rencontre*<sup>201</sup> mit Pastourellenthematik und einer Dame, die die Schäferin ersetzt und im Stil einer Dame des *Chanson de malmariée* gehalten ist. Die Handschrift P gibt das Lied auf elf Zeilen mit Quadratnotation wieder. Der Text der ersten Strophe ist direkt unter die Noten geschrieben und bei den meisten Satzenden findet sich in der Notation ein kurzer, senkrechter Strich, um dieses anzuzeigen. Der C-Schlüssel liegt in der ersten und den vier letzten Zeilen auf der obersten Notenlinie, bei den restlichen rutscht er auf die zweite Linie von oben. Somit beginnt das Lied mit einem d'. Es findet sich lediglich eine Abweichung von der Handschrift in der Transkription: In Zeile 7 der Transkription wurde unter der Silbe –ī ein a' ergänzt, welches sich nicht in der Handschrift befindet. Da dieser Silbe sonst eine Note fehlen würde und sich das a' in der Handschrift K finden lässt, ist die Ergänzung nachvollziehbar, eine Kennzeichnung wäre allerdings sinnvoll gewesen. Diese erfolgt bei den ergänzten b-Vorzeichen in den Zeilen 7 bis 10.

Der Ambitus beträgt eine Septime (f' bis e'') und das Noten-Text-Verhältnis ist syllabisch, lediglich zwei Silben entfallen auf eine Doppelneume. Die Melodie ist sehr einfach mit vielen Wiederholungen gehalten und wechselt im ersten Teil zwischen kleinen Wellenbewegungen durch Tonleiterabschnitte und Tonwiederholungen, gefolgt von einem Terzsprung und ebenfalls Wellenbewegungen. Die zweite Hälfte der Strophe und der Refrain, welche aus längeren Zeilen bestehen, sind ebenfalls von Tonwiederholungen und kleinen wellenartigen Bewegungen geprägt. Generell bleiben größere Sprünge aus, das größte Intervall, eine Quarte aufwärts (g' auf c''), findet sich lediglich zweimal in den Noten. Das Melodieschema lautet ABABABCD C' C'', wobei die letzten vier Zeilen sich trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen recht nahe stehen: C' unterscheidet sich hierbei von C durch die fünfte Note, da hier das h' aus C zu einem c'' erhöht wurde und durch die Verkürzung der Doppelneume auf eine einfache Neume, die dem Endton der Doppelneume entspricht. Des Weiteren wurde die siebte Note von a' auf g' herabgesetzt. C'' unterscheidet sich deutlicher von C: Die ersten vier Töne werden von C übernommen, dann folgt die Erhöhung auf c'', die wir bereits in c' sehen und ein Aufgreifen der Doppelneume, allerdings um eine Sekunde nach unten

---

<sup>200</sup> Handschrift K (192), Handschrift N (92) und Handschrift P (171). Alle Handschriften sind Altfranzösisch.

<sup>201</sup> Der *Chanson de recontre* wird unter den Gattungen nicht behandelt, da er selbst bereits eine hybride Gattung darstellt und sich somit anderen Kategorien zuordnen lässt.

sequenziert. Die beiden folgenden Töne stellen eine Sequenz zu dem entsprechenden Abschnitt in c' dar, welcher ebenfalls um einen Ganzton nach unten gesetzt wurde und die drei letzten Töne entsprechen D. D wiederum hat Ähnlichkeit zu C, da die doppelte Wiederholung des Anfangstons in gleicher Tonhöhe übernommen wird, aber die Erniedrigung auf a' nicht, sondern die Tonwiederholung bis nach dem fünften Ton fortsetzt, um dann in veränderter Weise fortzufahren. Die beiden letzten Töne wiederum stellen eine Umkehrung von C dar.

Von Audefroï le Bâtard ist uns ein Chanson de toile – *Bele Ysabiauz, pucele bien aprise*<sup>202</sup> – mit Melodie in den Handschriften M und T überliefert. Die Quadratnotation der Handschrift M besitzt einen C-Schlüssel auf der zweiten Linie von unten, sodass die Übertragung mit einem d'' beginnt. Der C-Schlüssel auf der zweiten Linie von unten findet sich allerdings nur in der ersten und vierten Zeile der Handschrift. Die restlichen vier Zeilen zeichnen mit einem C-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben vor. Dies ist neben zwei getilgten Noten<sup>203</sup> in der Neutraltranskription nicht vermerkt. Dafür wurde an drei Stellen eine Kreuzvorzeichnung vorgenommen.<sup>204</sup> Des Weiteren finden sich senkrechte Striche, die zumeist ein bis zwei Notenzwischenräume reichen und zum Teil das Ende einer Zeile markieren. Sie sind allerdings nur an das Ende der Zeilen 1, 2, 3 und 6 sowie nach „foulour“ in Zeile 3 gesetzt, es lässt sich keine klare Regelmäßigkeit erkennen.

Die Melodie zeigt eine hohe Anzahl an Melismen auf, sodass der Charakter zwischen syllabisch und melismatisch anzusetzen ist. Neben Virgen erscheinen vermehrt Climacis<sup>205</sup> und Clives. Ergänzt werden diese durch einen Porrectus, Scandici und zusammengesetzte Formen, um Drei- und Mehrtonneumen zu bilden.<sup>206</sup> Der Ambitus liegt bei einer Oktave (f' – f'') und das größte zu singende Intervall ist eine aufsteigende Quarte, welche an drei Stellen zwischen g' und c'' auftritt. Das Melodieschema lautet AA'BCDE, wobei E den Refrain darstellt, womit das Melodieschema früher Baladas aufgegriffen wird.<sup>207</sup> A' unterscheidet sich von A durch einen Ausbau der achten Note von einer Virga in eine Clivis mit gleichem Endton und dem gleichen Verfahren bei Note elf, wobei hier der Anfangston übernommen wird. Die Melodie verläuft generell in mittelgroßen Wellenbewegungen, große Sprünge

---

<sup>202</sup> Handschrift M (148) und Handschrift T (57). Beide Handschriften sind Altfranzösisch.

<sup>203</sup> Anhang: 3) b) iii) *Bele Ysabiauz, pucele bien aprise* – Transkription (Zeile 1: Bei Silbe „pri-“ und Zeile 3: Bei „c'ainc“), S. xxxv.

<sup>204</sup> Anhang: 3) b) iii) *Bele Ysabiauz, pucele bien aprise* – Transkription (Zeile 3: Vor „de“, Zeile 5: Vor „nou“ und Zeile 6: vor Silbe „Ge-“), S. xxxv.

<sup>205</sup> Der Climacus wird hier an zwei Stellen auch als Clivis mit angehängter Virga dargestellt.

<sup>206</sup> Für die Viertonneumen findet sich die Kombination aus Porrectus und angehängter Virga und Cephalicus.

<sup>207</sup> Vgl. Rosenberg et al.: *Songs of the Troubadours and Trouvères*, S. 286.

werden vermieden und auch Tonwiederholungen sind eher selten. Viel eher finden wir bei den Mehrtonneumen eine Tendenz zur Sequenzierung der vorangegangenen Mehrtonneume. In Ansätzen greift das Melodieschema das Reimschema aaabbc auf, da auch hier der Refrain für sich alleine steht und die beiden ersten Zeilen zusammenhängen. Die Verbundenheit der dritten Zeile zu den vorangegangenen sowie die Verbundenheit der Verse Vier und Fünf werden allerdings nicht aufgegriffen.

Auch das anonym überlieferte *Bele Doette as fenestres se siet*<sup>208</sup> ist den Chansons de toile zuzuordnen. Es findet sich in der Handschrift U mit Melodie in Messiner Neumen. Auf zweieinhalb Zeilen erfolgt die Wiedergabe mit einem C-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben, sodass das Lied mit einem a beginnt. In der Mitte der beiden langen Zeilen kommt es zu einem Schlüsselwechsel, da dieser auf die zweite Linie von unten wandert. Dies ist nötig, da die Melodie hier in der Höhe ansteigt und somit über den Notenlinien notiert werden müsste. Zu Beginn der nächsten Zeile wandert er dann jeweils wieder nach unten. Der Text der ersten Strophe ist direkt unter den Noten notiert. Es findet sich keine Abweichung von der Neutraltranskription zur Handschrift.

Die Melodie weist eine hohe Tendenz zur Ornamentierung auf und ist somit eher melismatisch. Die Neumen bewegen sich hierbei zwischen Zweiton- und Fünftonneumen. Der Ambitus umfasst eine None (g<sup>˘</sup> – a<sup>˘˘</sup>) und ist somit etwas größer als der der meisten anderen hier behandelten Lieder, die selten die Oktave überschreiten. Das größte Intervall ist allerdings mit einer auf- und absteigenden Terz recht klein gehalten, befindet sich aber an diversen Stellen sowohl innerhalb der Verzierungen als auch im Fortgang des Textes. Die wellenartigen Bewegungen der Melodie werden von gelegentlichen Tonwiederholungen von höchstens zwei Tönen unterbrochen. Hierbei wird innerhalb eines Verses über eine Oktave überwunden und die Melodie zeigt somit sehr große Wellenbewegungen im Vergleich zu den anderen besprochenen Liedern. Es ergibt sich ein Melodieschema von ABA'B'C, wobei C den Refrain darstellt. Interessant ist, dass in den Strophen Sechs bis Acht eine weitere Refrainzeile hinzukommt, die keine Repräsentation in den Noten findet, sodass nicht klar ist, wie diese Zeile zu singen wäre. A unterscheidet sich von A<sup>˘</sup> durch die Wiederholung der Virga auf c<sup>˘˘</sup>, da hier eine zusätzliche Silbe hinzukommt. In A<sup>˘</sup> findet sich auf der fünften Note statt einer Virga ein Pes, der als vorbereitende Note auf das d<sup>˘˘</sup> ein c<sup>˘˘</sup> voranstellt. B<sup>˘</sup> unterscheidet sich von B durch eine Wiederholung des c<sup>˘˘</sup>, wogegen in B ein Aufstieg von h<sup>˘</sup> auf c<sup>˘˘</sup> steht. Hierdurch entsteht eine Ausweitung des Reimschemas, welches nur aus a

---

<sup>208</sup> Altfranzösische Handschrift U (66r).

besteht. Diesem einfachen Melodieschema entgegengesetzt stehen die Vielzahl an Ornamenten und der große Ambitus.

Das Chanson de recontre und das Chanson de croisade zeichnen sich durch einen Ambitus unter einer Oktave und einem Melodieschema aus, welches viel über Wiederholungen arbeitet. Dieser Eindruck wird bei letzterem noch durch die innerhalb der einzelnen Melodieabschnitte, liegenden Wiederholungen verstärkt. Des Weiteren sind beide Stücke fast ausschließlich syllabisch angelegt, sodass hier eine ruhige Melodie mit recht wenig Bewegung entsteht.

Im Gegensatz dazu stehen die beiden Chansons de toile: Hier liegt der Ambitus zum Teil über der Oktave und die Stücke haben eine starke Tendenz zur Melismatik. Die wenigen Wiederholungen innerhalb der einzelnen Melodieabschnitte die mit recht großen wellenartigen Bewegungen verknüpft sind, bilden eine lebhaftere, schnell voranschreitende Melodie, die dem leichteren Charakter der Gattung entspricht.

Neben den aufgeführten Stücken sind vier Jeux-partis, zwei Tensonen, drei Chansons d'amour und ein Chanson de malmariée mit Noten überliefert. Diese wurden hier nicht besprochen, da die Handschriften entweder nicht einsehbar waren oder aus Platzgründen einem anderen Stück der Vorzug gegeben wurde. Die einsehbaren Stücke entsprechen aber in ihrem Charakter dem oben Besprochenen.

### 2.3. Mittelhochdeutsche *Frauenlieder*

#### 2.3.1. Geographische und zeitliche Einordnung

Das lyrische Deutschland des Mittelalters, war das Gebiet der Minnesänger, der Sangspruchdichter und der Leichdichtung. Für diese Arbeit relevant sind allerdings nur die Minnesänger, welche von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Mittelhochdeutsch ihre Lieder verfassten. Sie setzten sich aus Adeligen und später aus Berufsdichtern zusammen, die für die Aristokratie dichteten. Entscheidend für die Entwicklung des Minnesangs war auch die Übernahme romanischer Vorbilder, vor allem aus der Troubadour- und Trouvèrekultur, die im klassischen Minnesang durch die Rezeption des Frauendienstes und der fin'amors, hier als höfische Liebe bezeichnet, propagiert wurden.

Als erste Minnesänger gelten die Angehörigen des donauländischen Minnesangs wie Der von Kürenberg, welche noch ohne den romanischen Einfluss dichteten. Es folgt die Adaption romanischen Materials und damit der hohe Minnesang. Mit der Forderung nach

gleichberechtigter Liebe endet diese Ära und der späte Minnesang beschließt die Tradition. Die größte Sammlung des Minnesangs, die Große Heidelberger Liederhandschrift, umfasst fast 6000 Strophen welche auf über 140 Dichter verteilt sind.

Das Mittelhochdeutsche zählt zu den germanischen Sprachen und ist der Vorläufer der heutigen deutschen Sprache und des Jiddischen. Da zu Zeiten des Althochdeutschen schriftliche Texte auf Latein abgefasst wurden, finden sich hier auch die ersten, flächendeckenden, schriftlichen Zeugnisse des vordeutschen Sprachgebrauchs. Die verschiedenen Kleinstaaten die sich im Mittelalter auf dem Staatsgebiet des heutigen Deutschlands befanden, sprachen jeweils stark unterschiedliche dialektale Ausprägungen des Mittelhochdeutschen, welche sich zum Teil auch in den Liedern der Sängern finden.

### 2.3.2. Ausgewählte Quellen der Lieder

#### 2.3.2.1. Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift

Die *Kleine Heidelberger Liederhandschrift*, in der Germanistik auch als Handschrift A betitelt, entstand vermutlich um das 13. Jahrhundert und somit rund 100 Jahren nachdem die Lieder, welche sie enthält, entstanden sein müssen.<sup>209</sup> Sie gilt als die älteste der drei aus dem Südwesten Deutschlands stammenden Handschriften und enthält Texte von 30 verschiedenen Sängern. Sie ist allerdings ohne Melodien überliefert und enthält darüber hinaus auch keine Bebilderung. An ihrem heutigen Aufbewahrungsort, der Universitätsbibliothek Heidelberg, wird sie unter der Bezeichnung Cod. Pal. Germ. 357 geführt. An den Kodex angefügt ist ein anonym überlieferter Anhang, welcher in der Forschung als Handschrift a bezeichnet wird. Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift umfasst in ihrem heutigen Zustand 45 Blätter und wurde zuletzt 1962 restauriert.<sup>210</sup> Der Hauptteil der Handschrift ist lediglich von einem Schreiber verfasst worden, welcher sich noch in das 13. Jahrhundert datieren lässt. Der 59 Strophen starke Nachtrag hingegen wurde von vier weiteren Händen verfasst, welche alle in das 14. Jahrhundert zu datieren sind.<sup>211</sup>

Der heute erhaltene Einband stammt aus der Zeit Ottheinrichs des Kurfürsten der Pfalz (reg. 1556 bis 1559) und weist auf die Pfälzisch-Kurfürstliche Bibliothek zu Heidelberg als

---

<sup>209</sup> Vgl. Halbach, Kurt Herbert: Die Weingartner Liederhandschrift als Sammlung poetischer Texte. In: Die Weingartner Liederhandschrift. [Textband] Stuttgart 1969, S. 32.

<sup>210</sup> Vgl. Blank, Werner: Einführung. In: Walter Koschorreck und Wilfried Werner (Hg.): Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift. Cod. Pal. Germ. 357 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Einführung von Walter Blank. [Faksimileausgabe], Wiesbaden 1972, S. 19f.

<sup>211</sup> Vgl. ebd. S. 20f.

Aufbewahrungsort hin.<sup>212</sup> Ob die Handschrift allerdings erst unter seiner Regentschaft hier gelagert wurde oder bereits im Vorfeld Teil der Bibliothek war, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Lediglich ein Vermerk von 1387 lässt einen früheren privaten Besitzer erkennen.<sup>213</sup> Andere Aufbewahrungsorte vor 1387 und zwischen 1387 und dem Übergang in die Pfälzisch-Kurfürstliche Bibliothek lassen sich nicht nachweisen. Es folgte eine Überführung in den Vatikan um 1622, dank der Eroberung Heidelbergs durch Johann T'Serclaes von Tilly. 1816 kam es allerdings zur Rückgabe, den heutigen Aufbewahrungsort, durch Papst Pius VII.<sup>214</sup> Orthographische Abgleiche lassen auf eine Entstehung im Elsass, vermutlich in Straßburg schließen.<sup>215</sup>

### 2.3.2.2. Die Große Heidelberger Liederhandschrift

Die *Große Heidelberger Liederhandschrift* wird auch unter den Namen *Codex Manesse*, *Manessische (Lieder)handschrift* und *Pariser Handschrift* geführt. Sowohl die Namen Große Heidelberger Liederhandschrift als auch Pariser Handschrift beziehen sich auf jetzige und ehemalige Aufbewahrungsorte. Die Namen in Zusammenhang mit Manesse stammen von dem Schweizer Philologen Johann Jakob Bodmer, der sie nach ihren vermutlichen Auftraggebern, der Züricher Familie Manesse benannte.

Der vermutlich im Raum Zürich um 1300 bis 1340 entstandene Kodex gehörte zunächst zur Bibliotheca Palatina. Von 1657 bis 1888 wurde er in Paris gelagert und 1888 von dem Deutschen Reich erworben und an seinen heutigen Standort, die Universitätsbibliothek Heidelberg gebracht. Heute wird er in der Forschung als Handschrift C bezeichnet.

Die Handschrift, welche mit zahlreichen Portraits von Minnesängern ausgestattet ist, überliefert lediglich Liedtexte und keine Melodien. Hierbei stellt sie mit 140 genannten Sängern aber die umfassendste Sammlung dar. Sie ist durch ihre Entstehungszeit und ihren Inhalt mit der Weingartner Liederhandschrift verwandt und man kann von einer gemeinsamen Quelle dieser beiden Handschriften ausgehen.<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> Vgl. Blank: Einführung. In: Walter Koschorreck und Wilfried Werner (Hg.): Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift, S. 23f.

<sup>213</sup> Eintrag von 1387: „Item hensselin schuohemacher heb ich fer buohhen den vhebern VI herbesteuwen fergebben vnd V ab-vnb das III teil vf das die mittefasten in dem ior do man zalte von gottes geburt CCC M hundert LXXXVII ior.“ – Ebd. S. 22

<sup>214</sup> Vgl. ebd. S. 26.

<sup>215</sup> Vgl. ebd. S. 27.

<sup>216</sup> Vgl. Halbach: Die Weingartner Liederhandschrift als Sammlung poetischer Texte. In: Die Weingartner Liederhandschrift. [Textband] Stuttgart 1969, S. 33.



### 2.3.2.3. Die Weingartner Liederhandschrift

Die *Weingartner Liederhandschrift*, auch als *Stuttgarter Liederhandschrift* bezeichnet, wurde 1613 an das Kloster Weingarten, im Süd-Osten des heutigen Bundeslandes Baden-Württemberg geschenkt,<sup>217</sup> zuvor wird als erster Besitzer der Konstanzer Bürgermeister Markus Schulthais genannt, welcher in der Handschrift selbst vermerkt: „Marx Schulthais zu Constantz gehörig“<sup>218</sup>. Als die Abtei 1810 säkularisiert wurde, gelangte die Handschrift nach Stuttgart in die Königliche Handbibliothek des damaligen Regenten Friedrich I. Eine erste Edition in Form einer Faksimiliewiedergabe verwirklichte 1843 der Stuttgarter Franz Pfeiffer, nachdem vorherige Versuche anderer Herausgeber gescheitert waren.<sup>219</sup>

Heute wird die Handschrift in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart unter der Bezeichnung HB XIII I aufbewahrt und ist in der nationalen Listung die Handschrift B. Sie umfasst 156 Blätter und wurde vermutlich von fünf Schreibern verfasst, es lassen sich allerdings einzelne Nachträge weiterer Schreibhände finden. In der Handschrift sind lediglich Texte überliefert, wie auch in den anderen großen, deutschen Handschriften dieser Zeit fehlen Melodien gänzlich. Der Kodex umfasst 26 namentlich genannte Sänger und ist im Konstanzer Raum entstanden, was philologische Abgleiche bestätigen.<sup>220</sup> Wie in vielen anderen Handschriften sind auch hier Miniaturen eingefügt worden.

### 2.3.2.4. Die Carmina Burana

Die *Carmina Burana*, auch als *Codex Buranus* bezeichnet, gilt mit 254 Liedern als die umfangreichste Sammlung von weltlicher Lyrik des Mittelalters.<sup>221</sup> Ihren Namen erhielt sie von Johann Andreas Schmeller, der sie nach ihrem Entstehungsort, dem Kloster Benediktbeuren in Oberbayern benannte. Heute wird der Kodex in der Bayerischen Staatsbibliothek in München gelagert. Die Sammlung ist anders als die Handschriften A, B und C nicht nach vermeintlichen Autoren, sondern thematisch organisiert. Im Hauptkorpus, dem eine Ergänzung folgt, unterschieden sich die vier Kategorien: Moralisch-Satirische

---

<sup>217</sup> Vgl. Wohnhaas, Theodor: Weingarten. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 1930.

<sup>218</sup> Irtenkauf, Wolfgang: Die Handschrift HB III der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. In: Die Weingartner Liederhandschrift. [Textband] Stuttgart 1969, S. 7.

<sup>219</sup> Vgl. ebd. S. 20.

<sup>220</sup> Vgl. Halbach: Die Weingartner Liederhandschrift als Sammlung poetischer Texte. In: Die Weingartner Liederhandschrift. [Textband] Stuttgart 1969, S. 34.

<sup>221</sup> Vgl. Vollmann, Benedikt K.: Carmina Burana. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 456.

Dichtungen, Liebesgedichte, Trink- und Spiellieder und Spiele mit geistlichem Inhalt.<sup>222</sup> Teile der Lieder sind mit adiastematischen Neumen versehen.<sup>223</sup>

#### 2.3.2.5. Die Handschrift c – Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 779

Die Handschrift Ms. germ. fol. 779, welche heute in der Staatsbibliothek Berlin gelagert wird, stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und wurde vermutlich in Nürnberg erstellt. Durch Franz Spengler, einen Nürnberger Kaufmann und Besitzer des Buches,<sup>224</sup> kam es zu der Zusammenführung der wahrscheinlich ursprünglich autonom gedachten drei Teile der Handschrift: die *Melusine* von Thüring von Ringoltingen, dem *Ehebüchlein* von Albrecht von Eyb und dem für diese Arbeit relevanten Korpus an Neidhartliedern, der 131 Stück umfasst. Zwar finden sich auch in den drei großen Sammelhandschriften A, B und C Lieder von Neidhart, die Handschrift Ms. germ. fol. 779, in der Germanistik als Handschrift c betitelt, zeichnet sich aber durch ihre Überlieferung von 45 Melodien besonders aus.

### 2.3.3. Gattungsanalyse

#### 2.3.3.1. Der Dilemmatische Frauenmonolog

Der dilemmatische Frauenmonolog stellt im Wesentlichen einen Monolog des weiblichen lyrischen Ichs dar, in dem dieses Probleme, vorzugweise mit der Liebe thematisiert. Das sich in dem Lied stellende Dilemma findet in der Regel keine Auflösung kann aber als zeitgenössische Problematisierung der Auffassung von Minne und dem vorherrschenden Konzept des Frauendienstes gelten.

Das hier gewählte Beispiel *Ungenâde und swaz ie danne sorge was*<sup>225</sup> stammt von Reinmar und thematisiert den Frauendienstgedanke mit einer erhöhten Minnedame aus Sicht der Frau. Diese würde sich gerne auf den Mann, der um sie wirbt einlassen, kann es aber nicht aus Rücksicht auf ihre Ehre.

Die fünf Strophen à zehn Verse thematisieren die verschiedenen Stadien der Verzweiflung der Frau. So klagt sie in der ersten Strophe, dass sie von Gott mehr „ungenâde“ und „sorge“<sup>226</sup> bekomme, als dies für eine Person möglich sei. Deshalb bittet sie andere Damen in einer

---

<sup>222</sup> Vgl. Vollmann: Carmina Burana. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2, Sp. 456.

<sup>223</sup> Hieraus ergibt sich bis heute für die Forschung das Problem, dass die Melodien nicht lesbar sind. Da keine Tonhöhen angegeben sind, können keine Schlüsse über den eigentlichen Klag getroffen werden und Versuche diese Neumen zu übersetzen, sind im besten Fall gut informierte Interpretationen.

<sup>224</sup> Vgl. Bennewitz-Behr, Ingrid: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien von Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitwirkung von Ulrich Müller. Göttingen 1981, S. XII.

<sup>225</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (104r).

<sup>226</sup> Anhang: 2) c) i) Dilemmatischer Frauenmonolog (Strophe 1, Vers 1), S. xvii f.

ähnlichen Situation um einen Rat. In der zweiten Strophe gibt sie an, bisher oft glücklich gewesen zu sein und auch schön häufiger die „guotes mannes rede“<sup>227</sup> gehört zu haben, ohne sich auf diesen einzulassen. Und als sie diesem dann verbot sie um ihre Liebe zu bitten, kam er ihrer Bitte nach. Doch sie stellte fest, dass es ihr doch lieber wäre, wenn er seine Bitten vortragen würde. So ist sie bekümmert, dass sie sich überhaupt getroffen haben, da sie ihm nie nachgeben könne, sich aber gegen die Liebe entschieden habe, weil ihr diese zu schwierig sei. Doch trotzdem habe sie noch nie einen Mann erlebt, der so schön über Frauen sprach und sie hofft, dass Gott es ihm vergelte. Hierbei tritt deutlich hervor, dass sowohl der Mann als auch die Frau nur unter innerem Konflikt auf die Liebe verzichten, auch wenn die Motive unterschiedlich sind und bei den Damen die „êre“ im Vordergrund steht.

Das Singverbot, das in mehreren Texten angesprochen wird, ist laut Kasten als Eigenlob des Sängers zu deuten.<sup>228</sup> Die Dame fordert den Sänger auf, nicht mehr zu singen, da er dies so schön und gut tue, dass sie es als schwieriger empfinde, ihm nicht nachzugeben.

Die zehn Verse, die sich auf jeweils fünf Strophen verteilen, entsprechen dem Muster der Stollenstrophe, einer für den Minnesang typischen Strophenform die von der romanischen Kanzone abgeleitet ist.<sup>229</sup> Hierbei wird innerhalb der Strophe eine Teilung in Aufgesang und Abgesang vorgenommen, wobei erster noch einmal in zwei Stollen geteilt wird, sodass man auch von einem stolligen Strophenbau spricht. Die Stollen sind zumeist metrisch gleich gebaut, unterscheiden sich aber vom Abgesang in Metrik und Reimschema.<sup>230</sup> Ein Stollen besteht hierbei aus mindestens zwei Versen, welche dann mit einem Kreuzreim mit den Versen des anderen Stollen verbunden werden.<sup>231</sup> So liegt im Folgenden ein Reimschema von abcabc / defe vor und da die Stollen hier jeweils drei Verse umfassen, spricht man von Terzinenstollen. Metrisch liegen in den a-Versen Sechsheber, in den b-Versen Dreiheber und in den c-Versen Vierheber vor, welche das ganze Stück über Bestand haben. Im Abgesang finden sich d-Verse mit Vierhebern, e-Verse mit Dreihebern und f-Verse mit Vierhebern, wobei es in den Strophen 3 und 5 zu Abweichungen kommt.<sup>232</sup>

---

<sup>227</sup> Anhang: 2) c) i) Dilemmatischer Frauenmonolog (Strophe 2, Vers 4), S. xvii f.

<sup>228</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 253.

<sup>229</sup> Vgl. Knörrich, Otto: Bar, Barform. In: Lexikon lyrischer Formen. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 2005, S. 27.

<sup>230</sup> Vgl. ebd. S. 27.

<sup>231</sup> Vgl. Knörrich, Otto: Stollen, Stollenstrophe. In: Lexikon lyrischer Formen. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 2005, S. 227.

<sup>232</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 252.

### 2.3.3.2. Die Totenklage

Die Totenklagen des Minnesangs stammen von der okzitanischen *Planh* ab und galten vorzugweise als Möglichkeit seinem verstorbenen Gönner noch einmal zu huldigen. Dies ist auch in dem gewählten Beispiel *Si jehent, der sumer der sî hie*<sup>233</sup> von Reinmar der Fall, da mit großer Wahrscheinlichkeit mit „Liutpolt“ Leopold V. gemeint ist. Diese Kombination aus Klage für den Gönner und Frau als lyrisches Ich ist ungewöhnlich, da Totenklagen einer Frau zumeist persönlich gestaltet sind und die Trauer über den Verlust eines nahestehenden Menschen ausdrücken. Hieraus entstand in der Forschung die Diskussion, welcher Frau Reinmar diese Strophen in den Mund legte. Es gilt am wahrscheinlichsten, dass die Witwe des Herzogs, Helena, als Sprecherin fungiert.<sup>234</sup> Doch die Motive, die hinter dieser Festlegung stehen, bleiben weiterhin im Dunkeln. Hierbei wurden verschiedene Thesen, zum Beispiel um für Verständnis für die Witwe zu werben, ihrer Liebe ein Denkmal zu setzen oder schlicht eine neue Form der Lobesrede zu imaginieren, verwendet.<sup>235</sup>

Formal gliedert sich das Lied in drei Strophen mit jeweils zwölf Versen. Hierbei untergliedern sich die Strophen noch einmal nach sechs Versen, sodass wieder ein stolliger Strophenbau mit Terzinenstollen vorliegt. Die ersten sechs Verse sind kennzeichnenderweise mit Kreuzreimen verbunden (abcabc), die folgenden sechs Verse unterscheiden sich in allen Strophen geringfügig. Alle laufen über einen Paarreim (dd) weiter, und einen umarmenden Reim (exxe). Die dazwischenliegenden zwei Reime sind in Strophe 2 ebenfalls als Paarreim gestaltet (ff), in Strophe 3 findet lediglich eine Assonanz und in Strophe 4 kein Reim statt. Hierbei reimt sich in der ersten Strophe allerdings der elfte Vers mit dem ersten und vierten Reim und gliedert sich so an den Kreuzreim an. Metrisch liegt eine Verteilung von einem Vierheber in den a-Versen, einem Dreiheber in den b-Versen und einem Fünfheber in den c-Versen der Stollen vor. Im Abgesang die d-Reime ebenfalls durch einen Fünfheber gekennzeichnet, der erste e-Reim sowie der darauf folgende Vers durch einen Vierheber und der zweite e-Reim durch einen Siebenheber.<sup>236</sup>

Die Klage beginnt mit einer Naturbeschreibung, da der Sommer eingetroffen ist und die Dame sich nicht in der Lage sieht, dementsprechend fröhlich zu sein, sondern weiter in ihrer Trauer gefangen ist. Typisch für die Totenklage, wird der zu Betrauernde hier direkt namentlich genannt, in diesem Fall in Zeile 8 der ersten Strophe „Liutpolt“. In der zweiten

---

<sup>233</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (101v).

<sup>234</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 247f.

<sup>235</sup> Vgl. ebd. S. 248.

<sup>236</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 245.

Strophe bezeichnet sich das lyrische Ich als „arme[s] wibe“, womit die Ambivalenz des Geschlechts des Sprechers aufgelöst wird und die ungewöhnliche Situation einer nicht persönlichen Klage eines weiblichen lyrischen Ichs entsteht. Der Versuch der Forschung, die Klage auf die Ehefrau von Leopold zu beziehen, könnte auch ein Versuch sein, diese Situation zu begründen, da so eine Art persönliche Klage entsteht. Die beiden folgenden Strophen gestalten sich lediglich als weitere Ausdrücke der Trauer und die Bitte an Gott, sich gut um den Verstorbenen zu kümmern und ihn zu schätzen zu wissen.

Neben dieser Totenklage einer Frau lässt sich lediglich eine weitere Klage eines weiblichen lyrischen Ichs im Kontext des Minnesangs finden. Hierbei handelt es sich um *Diz waeren wunneclîche tage*<sup>237</sup> von Hartmann von Aue.

### 2.3.3.3. Das Kreuzlied

Das Kreuzlied stellt eine Verbindung der beiden Themengebiete Minne und Kreuzzug dar und findet sich zum ersten Mal in den beiden letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts im Minnesang.<sup>238</sup> Die Gattung stammt im Original aus Frankreich und wurde im Zuge der romanischen Adaptionen in den Minnesang übernommen. „Die häufigsten Gedanken und Motive sind der Abschied von der vrouwe und der Heimat, die Sorge um ein tugendhaftes Leben der zurückbleibenden Frau, die Hoffnung auf Gottes Lohn, der mit der vrouwe oder dem Herrn geteilt werden kann.“<sup>239</sup>

Entscheidend ist hierbei, dass nicht die Form der Lieder sondern ihre Thematik die Gattung bestimmt.<sup>240</sup> Die ersten Kreuzlieder des Minnesangs entstanden, nach heutigem Forschungsstand, kurz vor dem 3. Kreuzzug unter Kaiser Friedrich Barbarossa, also vor 1189.<sup>241</sup>

Das Kreuzlied stellt keine indigene Gattung des Minnesangs dar, viel eher entstand es aus einer Verschmelzung von kirchlich-religiösen Argumenten, die den Minnesängern in ihrem Alltag begegneten und okzitanischen und altfranzösischen Kreuzliedern die vom Mittel- und Oberrhein ausgehend auf das ganze damalige Deutschland Einfluss nahmen.<sup>242</sup> Hierzu Maria Böhmer: „[D]ie Begegnung mit einem Vorrat an literarisch geprägten Kreuzzugsmotiven, die

<sup>237</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (55).

<sup>238</sup> Vgl. Ortmann, Christa & Ragotzky, Hedda: Minne und Kreuzfahrt. Albrecht von Johansdorf: *Guote liute, holt die gâbe*. In: Helmut Tervooren (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart 1993, S. 169.

<sup>239</sup> Böhmer, Maria: *Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzlyrik*. Rom 1968, S. 28.

<sup>240</sup> Vgl. ebd. S. 5.

<sup>241</sup> Vgl. ebd. S. 13.

<sup>242</sup> Vgl. ebd. S. 22.

in fester Verbindung mit der Minnethematik im Typus des Abschiedsliedes erschienen [beeinflussten] die deutschen Kreuzlieder sicher ebenso sehr [...] wie diese oder jene Predigt.<sup>243</sup> Doch es fand kein Kopieren der vorgefundenen Muster statt, sondern eine Adaption mit Anpassung nach eigenem Ermessen. So wurde der Typus des Abschiedsliedes, in dem Minne und Kreuzzug verbunden werden vielfach aufgegriffen und rezipiert, Lieder mit zeitgeschichtlichen Bezügen, so wie wir sie im Okzitanischen und Altfranzösischen finden, sind im Deutschen kaum anzutreffen.<sup>244</sup>

Das gewählte Beispiel *Guote liute, holt die gâbe*<sup>245</sup> wird dem Minnesänger Albrecht von Johansdorf zugeschrieben – in seinem Oeuvre behandeln fünf von dreizehn Liedern den Kreuzzug. Das Lied besteht aus vier Strophen à zehn Versen. In der ersten Strophe spricht das lyrische Ich – das Geschlecht lässt sich aus der Rede nicht erschließen aber es ist von einem Mann auszugehen - und die Rede ist als Appell an die höfische Gesellschaft verfasst, die sich den Kreuzzügen anschließen soll. Hierbei argumentiert er über die Unsterblichkeit der Seele und das Erreichen des Himmelreiches. Die zweite Strophe, hier eindeutig ein männliches lyrisches Ich, porträtiert einen Mann, vermutlich einen Ritter der im Minnedienst steht. Dieser bittet die Minne ihn für die Dauer seines Kreuzzuges zu entlassen, da sie ihm „den sin benomen“<sup>246</sup>. Danach wäre er wieder bereit für den Minnedienst, falls er die Minne aber mit in das Heilige Land nehmen muss, so müsse die Hälfte seines göttlichen Lohns an seine Minnedame gehen, die ihn durch ihre Verbindung der Minne geistig begleitet.<sup>247</sup> Die nun folgende dritte Strophe macht eine Aufnahme in den Kanon der Frauenlieder möglich. Es handelt sich um eine Frauenstrophe, in der das weibliche lyrische Ich in wörtlicher Rede über ihr Leid durch die bevorstehende Trennung von ihrem Geliebten klagt. Hierbei stellt sie sich vor allem die Frage wie sie ihre Identität als klagende und leidende Geliebte mit ihrer Rolle in der Gesellschaft übereinbringen soll.<sup>248</sup> Die vierte Strophe wiederum ist mit einem männlichen lyrischen Ich verfasst und stellt einen Frauenpreis dar, welcher aber von einem Einschub wörtlicher Rede des weiblichen lyrischen Ichs unterbrochen wird. Sie wird gelobt, da es durch ihre Vollkommenheit möglich ist, sie mit auf die Kreuzfahrt zu nehmen – hier ist die oben bereits angesprochene Verbindung des Ritters im Herzen zu seiner Dame gemeint – und sie auf ihn warte in Leiden. Die wörtliche Rede gibt die Frage der Dame wieder, ob ihr Geliebter noch am Leben sei und falls nicht bittet sie Gott, sich seiner anzunehmen.

---

<sup>243</sup> Böhmer: Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzlyrik, S. 23.

<sup>244</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>245</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (181r).

<sup>246</sup> Anhang: 2) c) iii) Kreuzlied (Strophe 2, Vers 3), S. xix f.

<sup>247</sup> Anhang: 2) c) iii) Kreuzlied (Strophe 2, Vers 10), S. xix f.

<sup>248</sup> Anhang: 2) c) iii) Kreuzlied (Strophe 3, Vers 7), S. xix f.

In diesem Lied wird, charakteristisch für das deutsche Kreuzlied, die Problematik der Vereinbarkeit von Gottesminne und Frauenminne aufgezeigt.<sup>249</sup> Das lyrische Ich bittet die Liebe von ihm abzulassen, um sich so dem Kreuzzug zuwenden zu können, der hier als Form der Gottesminne steht. Solange er allerdings noch seine Frau im Herzen trägt ist er der Frauenminne verpflichtet die, so hier dargestellt, eine gleichzeitige Gottesminne unmöglich macht. Der vorliegende „lyrische Grundvorgang“<sup>250</sup> entspricht auch dem gängigen Ideal des Kreuzliedes, der Ritter befindet sich auf dem Weg in den Kreuzzug und somit in der Trennung von seiner Geliebten. Er hat sich allerdings bereits für die Kreuznahme entschieden und muss dies nun durchsetzen, auch wenn es bei seiner Geliebten auf Widerstand stößt. „Minne, lâ mich vrî! / du solt mich eine wîle sunder liebe lân.“<sup>251</sup> zeigt aber bereits an, dass er sich für die Gottesminne entschieden hat und dies nicht verhandelbar ist. Der Einschub einer Frauenstimme ermöglicht darüber hinaus neben der männlichen auch die weibliche Perspektive auf den Kreuzzug darzustellen und aufzuzeigen, warum das weibliche lyrische Ich sich so schwer tut, ihren Geliebten gehen zu lassen.

Formal besteht das Lied aus vier Strophen mit jeweils zehn Versen. Das weibliche lyrische Ich erhält eine wörtliche Rede, wohingegen das männliche lyrische Ich ohne besondere Redekennzeichnung spricht. Die Strophen sind als Stollenstrophen gestaltet, wobei ein Stollen drei Verse umfasst und somit einen Terzinenstollen darstellt. Das Reimschema lautet abcabc / ddee.

#### 2.3.3.4. Das Chanson de malmariée

Das hier gewählte Beispiel eines Chanson de malmariée aus dem Minnesang *Ich wil mîn gemüete erjetten*<sup>252</sup> stammt von Burkhard von Hohenfels und steht wie die übrigen deutschen Cansons de malmariée in der Tradition der okzitanischen und altfranzösischen Vorbilder.

Das Lied besteht aus fünf Strophen mit jeweils acht Versen, in denen sich zwei junge Frauen über ihr Leid unterhalten. Die beiden ersten Strophen werden von der leidenden Dame gesungen, die beiden darauf folgenden Strophen von ihrer Freundin und die letzte Strophe teilen sich die Damen.

In der ersten Strophe beklagt sich die Frau über ihre bevorstehende Verlobung – „der mir mînen vinger bindet“<sup>253</sup> – und, dass sie ihr Herz nun von allen Sorgen befreien wolle.

---

<sup>249</sup> Vgl. Böhmer: Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzlyrik, S. 28.

<sup>250</sup> Ebd. S. 28.

<sup>251</sup> Anhang: 2) c) iii) Kreuzlied (Strophe 2, Vers 1f), S. xix f.

<sup>252</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (112v).

Zumindest in ihren Gedanken möchte sie noch frei bleiben und wenn es nach ihr ginge, würde sie auch nach der Hochzeit noch tun, was ihr gefällt. So bittet sie die Freundin zunächst mit ihr tanzen zu gehen. In der zweiten Strophe gibt sie an, dass all ihr Leid zu Ende wäre, wenn sie ihren Verlobten loswerden könnte. Sie möchte ihm nicht gehören und sich von ihm zur Freude zwingen lassen. Dies findet Ausdruck in dem Bild: „[J]ô mües er mich niunstunt bindet, sô wünsch ich doch swaz ich will“<sup>254</sup>. In der dritten Strophe mischt die Freundin sich in den Monolog und bietet an, sich einen Plan auszudenken wie man den Verlobten zum Schweigen bringen könne. Auch rät sie der Leidenden, sich über die „betwungen minne“<sup>255</sup> hinweg zu setzen und sich einen heimlichen Geliebten zu nehmen. In der vierten Strophe gibt sie dann indirekt dem Verlobten ihrer Freundin die Schuld an der Situation, da sie ihm vorwirft mit Leid Liebe erzwingen zu wollen. Da Liebe aber nur mit Liebe entstehen könnte, will sie selbst fröhlich sein, da das Glück die Fröhlichen begünstige – „froeliche jugent blüejent alter / gît und ander werdekeit.“<sup>256</sup> In Strophe 5 führt sie fort, dass eine tugendhafte Gesinnung allen gut stehe und man einen Freund gut in Gedanken lieben könne, da es das Leiden verringert. Hierauf antwortet die Verlobte, dass sie niemand von ihrem heimlichen Geliebten trennen könne und dass als Lohn für seine Liebe, sie ihm ihr Herz schenken wolle.

Vor dem Hintergrund des französischen Chanson de malmariée finden wir hier viele Anklänge: Inhaltlich befinden wir uns in einer unglücklichen Ehe, auch wenn diese noch bevorsteht. Zwar wird keine körperliche Gewalt angedroht oder der Ehemann als alt und hässlich beschrieben, aber die Dame hat ihn offensichtlich nicht selbst gewählt und er versucht, über Leid Liebe zu generieren – „Swer mit leide will ertwingen / liep, [...]“<sup>257</sup>. Des Weiteren ist von einem Geliebten die Rede, welchen die Dame selbst erwählt hat und ihn heimlich trifft. Formal stellt die Form des Gesprächs eine Veränderung zu den französischen Chansons de malmariée dar, da diese fast ausschließlich in Monologform verfasst sind. Die Einfachheit des Strophenbaus wiederum, mit Vierhebern und einem Reimschema aus zwei Kreuzreimen (ababcdcd) passt zu dem französischen Vorbild.<sup>258</sup>

<sup>253</sup> Anhang: 2) c) iv) Chanson de malmariée (Strophe 1, Vers 7), S. xx f.

<sup>254</sup> Anhang: 2) c) iv) Chanson de malmariée (Strophe 2, Vers 7f), S. xx f.

<sup>255</sup> Anhang: 2) c) iv) Chanson de malmariée (Strophe 3, Vers 5), S. xx f.

<sup>256</sup> Anhang: 2) c) v) Wechsel (Strophe 4, Vers 7f), S. xxi f.

<sup>257</sup> Anhang: 2) c) v) Wechsel (Strophe 4, Vers 1f), S. xxi f.

<sup>258</sup> Vgl. Staar, Susanne: Die *chanson de malmariée*. Burkhard von Hohenfels: *Ich will mîn gemüete erjetten*. In: Helmut Tervooren: *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart 1993, S. 238.



### 2.3.3.5. Der Wechsel

Der Wechsel stellt eine indigene Gattung des Minnesangs dar, in der sich Männer- und Frauenstrophen abwechseln. Diese sind allerdings nicht in Form eines Dialogs gestaltet, sondern als Monologe die lediglich thematisch Bezug zueinander nehmen.<sup>259</sup>

Das hier gewählte Beispiel *Nu ist ez an ein ende komen*<sup>260</sup> von Dietmar von Eist stellt einen klassischen Wechsel dar, wobei eine Frauenstrophe von zwei Männerstrophen umrahmt wird. Der Verfasser wird dem donauländischen Minnesang zugeordnet, in dem Lied finden wir aber bereits eine Rezeption des Frauendienstgedanken, sodass hier von einer ersten Beeinflussung durch das Troubadourrepertoire ausgegangen werden kann.

In der ersten Strophe freut sich das männliche lyrische Ich über die Aufnahme seines Dienstes bei einer Herrin. In einer Schiffsmetapher, vergleicht er seine Treue der Herrin gegenüber mit der Treue, die ein Schiff seinem Steuermann entgegenbringe. Des Weiteren wäre die Dame in der Lage seine „wilde tât“<sup>261</sup>, also sein übles Benehmen zu zügeln. Die zweite Strophe ist die Frauenstrophe und hier betont die Dame zunächst, dass sie viel Gutes über den Ritter der ersten Strophe gehört habe, an den sie in Treue denke. Ihm zuliebe werde sie alles aufgeben, da sie nur noch an ihn denken könne und beteuert, dass er es sich verdient habe. Die abschließende Männerstrophe scheint nicht recht in den Kontext zu passen, da das männliche lyrische Ich sich beschwert, dass die edle Dame ihm viel Leid angetan habe und sein Herz nicht mehr froh sein könne, obwohl er ihr lange und nach ihrem Wunsch diene. Doch von seinem Schmerz wolle die Dame nichts wissen und so bleibt ihm am Ende nur die Frage: „[S]ol ich ir lange vrömde sîn?“<sup>262</sup>

Der Wechsel besteht formal aus drei Strophen à sieben Versen, welche mit dem Reimschema aabbcdC arbeiten. Die sich paarweise reimenden a-Verse sind Langverse<sup>263</sup>, die paarweise reimenden b-Verse Kurzverse<sup>264</sup> und die c-Verse jeweils ein Langvers und ein Kurzvers. Das verbindende Element der drei Strophen ist ein Binnenrefrain (D), jeweils im sechsten Vers, der mit „sô hôh ôwî“<sup>265</sup>, in verschiedener Form Bezug auf die jeweilige Strophe nimmt aber keine

<sup>259</sup> Knörrich, Otto: Wechsel. In: Lexikon lyrischer Formen. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 2005, S. 260.

<sup>260</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (65v).

<sup>261</sup> Anhang: 2) c) v) Wechsel (Strophe 1, Vers 7), S. xxi f.

<sup>262</sup> Anhang: 2) c) v) Wechsel (Strophe 3, Vers 7), S. xxi f.

<sup>263</sup> Ein Langvers ist eine Versform die minimal fünf Hebungen enthalten darf. – Vgl. Knörrich, Otto: Langvers, Langzeile. In: Lexikon lyrischer Formen. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 2005, S. 126.

<sup>264</sup> Ein Kurzvers ist eine Versform die maximal vier Hebungen enthalten darf. – Vgl. Knörrich, Otto: Kurzvers, Kurzzeile. In: Lexikon lyrischer Formen. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 2005, S. 125f.

<sup>265</sup> Anhang: 2) c) v) Wechsel (Strophen 1, 2 und 3 jeweils Vers 6), S. xxi f.

eigene Aussagekraft besitzt. In der ersten Strophe bezieht sich das „hoch“ auf die Wellen des Meeres, in Strophe 2 auf die Größe des Opfers, welches die Dame bringen muss und in Strophe 3 auf den Kummer, den der Ritter leidet.

Die drei Strophen stellen mit ihrer jeweiligen Thematik einen typischen Aspekt des Frauendienstgedanken beziehungsweise der höfischen Liebe in den Vordergrund. Strophe 1 betont die Freude des Mannes einer Frau bedingungslos dienen zu können und stellt somit die männliche Sichtweise eines erfolgreichen Frauendienstes dar. Strophe 2 zeigt das typisch weibliche Pendant, das Ringen zwischen Annahme des Frauendienstes, da die Dame dies möchte und Ablehnung, weil eine Annahme gegen die gesellschaftlichen Konventionen verstößt. Strophe 3 zeigt die zweite mögliche Sichtweise des männlichen lyrischen Ichs auf den Frauendienst: Durch eine Absage an den Sänger kommt es zu einer Minneklage. Hierbei nimmt die Frau die Position der „gleichgültigen Minnedame“<sup>266</sup> ein, welche typisch für den okzitanischen Minnesang ist, in dem die Dame ihren Sänger nicht erhört und ihn mit seiner nicht angenommenen Minne zurücklässt. Der Bruch, der hier zwischen den ersten beiden Strophen und der letzten erfolgt, da die beiden vorangegangenen Strophen nicht auf eine Abweisung des Frauendienstes schließen lassen, könnte Indiz für eine frühe Auseinandersetzung mit dem romanischen Material sein. Hierbei verbinden sich Elemente des troubadouresken Frauendienstgedanken mit der im donauländischen Minnesang verkörperten Gleichstellung des Paares und es entsteht eine „eigentümliche Spannung“<sup>267</sup>.

Weitere Beispiele für Wechsel finden wir bei Dem von Kürenbergs *Ich stuont mir nehtint spâte*<sup>268</sup>, Kaiser Heinrichs *Wol hôher danne rîche*<sup>269</sup> und noch einmal Dietmar von Eist - *Seneder vriundinne bote*<sup>270</sup>.

#### 2.3.3.6. Das Dialoglied

Das Dialoglied stellt eine Weiterentwicklung des Wechsels dar. Es werden keine Monologe zur gleichen Thematik mehr geführt, sondern es findet ein Gespräch miteinander statt, indem die beiden Parteien sich gegenseitig ansprechen und direkt Bezug aufeinander nehmen. Dies wird oft dazu verwendet eine Kontroverse zwischen den Partnern, in der Regel eine Dame und ein Herr, zu diskutieren. Hierbei wird die strenge Trennung der männlichen und

---

<sup>266</sup> Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S.225.

<sup>267</sup> Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 225.

<sup>268</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (63v).

<sup>269</sup> Handschrift C (6v) und Handschrift B ([10]). Beide Handschriften sind Mittelhochdeutsch.

<sup>270</sup> Handschrift C (64v) und Handschrift B ([37]). Beide Handschriften sind Mittelhochdeutsch.

weiblichen Strophe aufgehoben und beide Parteien können innerhalb einer Strophe zu Wort kommen, sie können aber auch getrennt in abwechselnden Strophen sprechen.

*Genâde, frowe, tuo alsô bescheidenlîche*<sup>271</sup> von Walther von der Vogelweide stellt ein Dialogliede dar, in dem sich eine Herrin mit ihrem Sânger unterhâlt und darûber diskutiert, ob er eine Frau neben ihr haben dûrfe, da sie nicht gewillt sei, ihm nachzugeben. Es kommt allerdings zu keiner Klârung der Kontroverse. Die Dame fordert hierbei die uneingeschrânkte Liebe des Mannes ohne ihm ein Entgegenkommen in Aussicht zu stellen. Der Mann erôffnet den neuen, dem Frauendienst fremden Gedanken, dass er sich einer Frau neben der Herrin zuwenden mœchte, solange er keinen Erfolg bei der Herrin zu erwarten habe. Eigentûmlich sind hier die zweite und dritte Strophe, die in ihrer Struktur mehr einem Wechsel als einem Dialoglied entsprechen. So sprechen hier die beiden Parteien nicht miteinander sondern ûbereinander: Die Dame, die die zweite Strophe gestaltet spricht ûber ihren „friunt“<sup>272</sup> und der Sânger, der die dritte Strophe gestaltet bezeichnet die Dame als „saelic wîp“<sup>273</sup>. Die erste und vierte Strophe entsprechen aber dem klassischen Dialoglied, indem der Mann die erste Strophe gestaltet und sich direkt an seine Herrin wendet und diese die letzte Strophe gestaltet und ihm direkt antwortet.

Die vier Strophen umfassen jeweils neun Verse, die mit der Reimstruktur ababcddec arbeiten. Hierbei bilden die ersten vier Zeilen durch den Kreuzreim eine formale Einheit, den Aufgesang und die anschließenden fünf Verse des Abgesangs sind durch den umarmenden c-Reim zusammengehalten, sodass von einem stolligen Strophenbau gesprochen werden kann.<sup>274</sup> Die Reimstruktur des Liedes wird in allen Strophen ohne Ausnahme angewendet, die Reime werden allerdings nicht ûbernommen. Die Metrik des Aufgesangs gliedert sich wie folgt: Die a-Verse sind sechshebîg und die b-Verse vierhebîg. Im Abgesang sind der erste c-Vers und der zweite d-Vers ebenfalls sechshebîg und die restlichen Verse ebenfalls vierhebîg.<sup>275</sup>

Der in diesem Lied gefûhrte Streit ergibt sich aus der Haltung Walthers zu dem zeitgenœssisch vorherrschenden Konzept des Frauendienstes. Er betrachtete dies in seinen Werken kritisch und scheint vor allem die ûberhœhung der Dame nicht zu unterstûtzen. Die sich hieraus

---

<sup>271</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (135r).

<sup>272</sup> Anhang: 2) c) vi) Dialoglied (Strophe 2, Verse 2 und 4), S. xxii f.

<sup>273</sup> Anhang: 2) c) vi) Dialoglied (Strophe 3, Vers 1), S. xxii f.

<sup>274</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 257.

<sup>275</sup> Vgl. ebd. S. 257.

ergebende, unerfüllbare Liebe und die asketische Dienstethik würde er gegen eine „natürlichere“ Liebe auf gleicher Ebene ersetzen.<sup>276</sup>

Eine Untergruppierung des Dialogliedes stellt das Gespielinnengespräch dar, welches wir vor allem bei Neidhart, aber auch Burkhard von Hohenfels finden. Hierbei sind die beiden Dialogpartner festgesetzt und es handelt sich um zwei junge Frauen, die sich miteinander unterhalten. Zumeist wird der Umgang mit dem Geliebten und der Liebe allgemein verhandelt.<sup>277</sup>

### 2.3.3.7. Das Botenlied

Das hier vorliegende Beispiel *Sage, daz ich dirs iemer lône*<sup>278</sup> von Reinmar stellt ein Botenlied dar. Dieses bildet eine Untergruppierung des Dialogliedes, da hier die Dialogpartner mit einer Dame und einem Boten gesetzt sind. Der Bote rückt hierbei an die Stelle des Geliebten und spricht in Stellvertretung für diesen. Hierbei tritt eine Form der Hohen und Späten Minne, das Dialoglied, mit einer Gestalt aus dem frühen Minnesang, dem Boten zusammen und es bildet sich die neue und indigen deutsche Gattung des Botenliedes.<sup>279</sup>

Formal gliedert sich das Lied in fünf Strophen à sechs Verse. Die Strophen sind alle nach dem Schema ababcc gegliedert, sodass auf den Kreuzreim ein Paarreim folgt und somit die Stollenstrophe mit Stollen aus jeweils zwei Versen vorliegt. Auch wenn das Schema in allen Strophen beibehalten wird und regelmäßig ist, unterscheiden sich doch die Reime in den unterschiedlichen Strophen. Metrisch sind alle Verse des Aufgesangs aus Fünfhebern gestaltet und im Abgesang steht zunächst ein Vierheber, gefolgt von einem Sechsheber.<sup>280</sup>

In der ersten Strophe fragt die Dame den Boten ob er ihren geliebten Mann gesehen hätte. Und falls ja, „lebt er schône“<sup>281</sup> wie sie es höre? Der Bote bejaht hierauf die Fragen der Dame. In der zweiten Strophe bittet die Dame indirekt den Geliebten, dass er nicht mehr versuche ihr Herz zu gewinnen, da sie ihm nicht nachgeben könne. Der Bote antwortet hierauf und gibt die direkte Antwort des Mannes wieder. So fragt sie in der dritten Strophe, ob ihr Sänger nicht geschworen hätte, nicht mehr zu singen solange sie ihn nicht darum bitte und auch dies bejaht der Bote. Hierauf gibt die Dame an, dass sie Angst vor den Folgen habe, wenn der Geliebte

---

<sup>276</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 258.

<sup>277</sup> Vgl. Tervooren: Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter, S. 24.

<sup>278</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift C (103r).

<sup>279</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 250.

<sup>280</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 249.

<sup>281</sup> Anhang: 2) c) vii) Botenlied (Strophe 1, Vers 3), S. xxiii f.

wieder singen dürfe. Die vierte Strophe und fünfte Strophe arbeiten nicht über einen Dialog, sondern als Monolog der Dame. Sie wiegt dabei das Für und Wider ab, ihn um Gesang zu bitten. So führt sie an, dass wenn sie es unterlasse, sie keine Freude an ihm hätte und auch andere ihre Freude verlieren würden. Die letzte Strophe fasst die Situation in einen größeren Rahmen und die Dame beklagt sich, dass ihr Geschlecht nicht in der Lage sei, Freunde des anderen Geschlechts zu finden, ohne dass diese mehr von ihnen verlangen würden.

In diesem Lied sind die Redeanteile der beiden Parteien nicht gleich verteilt. Neben den beiden letzten Strophen, die als Frauenstrophen gestaltet sind, weisen auch die Strophen mit dialogischer Struktur eine ungleiche Verteilung auf. So gliedern sich die ersten beiden Strophen in vier Zeilen für die Dame und zwei für den Boten. Lediglich die dritte Strophe weist eine Verteilung von jeweils drei Zeilen für die beiden Dialogpartner auf. Von dieser Verteilung ausgehend, ist anzunehmen dass auch qualitativ die Position der Frau wichtiger ist, als die des Boten der lediglich als Mittelsmann dient. Trotzdem ist er in keiner vollständig devoten Haltung gegenüber der Dame, da er sich zum Beispiel das Recht herausnimmt, sie vor einer voreiligen Antwort zu warnen.<sup>282</sup>

Für Ingrid Kasten ist dieses Lied in Zusammenhang mit Reinmars weiterem Schaffen mit männlichem lyrischen Ich zu betrachten. Es stellt hierbei einen „Blick hinter die Kulissen“ dar um aufzuzeigen, dass eine Minnedame, die gegenüber dem Sänger abweisend wirkt, ihm eigentlich doch zugeneigt ist. Lediglich die sozialen Konventionen erlauben ihr nicht, ihm nachzugeben.<sup>283</sup>

#### 2.3.3.8.Exkurs – Deutsch lateinische Mischdichtung

Eine Mischform, die aber dem deutschen Sprachraum zuzuordnen ist, sind die deutsch-lateinischen Mischgedichte der *Carmina Burana*. Diese wurden von *clerici*, lateinisch gebildeten Männern, verfasst. In der Dichtung der *clerici* nimmt das Frauenlied eine deutlich untergeordnete Stellung ein. Die Liebesauffassung ist deutlich offener als im Minnesang und Sinnfreuden spielen eine entscheidende Rolle. Dass es sich nicht um eine isolierte Kunstform handelt, zeigt vor allem die Ähnlichkeit der wenigen, hier vorhandenen Frauenlieder, zu denen des donauländischen Minnesangs. Besonders die *Natureingänge*<sup>284</sup>, die

---

<sup>282</sup> Vgl. Anhang: 2) c) vii) Botenlied (Strophe 2, Vers 5), S. xxiii f.

<sup>283</sup> Vgl. Kasten: Frauenlieder des Mittelalters, S. 250.

<sup>284</sup> Der Natureingang ist eine Form der lyrischen Einleitung. Hierbei wird eine Landschaft mit stereotypen Bildern beschrieben, die keine reale Beschreibung darstellen, sondern das Empfinden des lyrischen Ichs spiegeln. – Vgl. von Wulffen, Barbara: Der Natureingang im Minnesang und frühem Volkslied. München 1963, S. 19.

Trennungssituation und die Sehnsucht nach dem Geliebten sind Motive, die sich in beiden Traditionen finden lassen.

Das erste der hier vorgestellten Beispiele *Floret silva nobilis*<sup>285</sup> ist ein zweistrophiges Lied in dem die erste Strophe, mit Ausnahme der letzten Zeile in Latein und die zweite Strophe in Mittelhochdeutsch verfasst ist. Zu datieren ist es zwischen der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und dem 13. Jahrhundert, wobei es Unterschiede in der Entstehungszeit der deutschen und der lateinischen Strophe zu geben scheint.<sup>286</sup> Das Lied ist anonym und singulär in der *Carmina Burana* überliefert und nicht mit Neumen versehen. Die lateinische Strophe umfasst sechs Verse, der ein zweiversiger „Refrain“ angliedert ist, wobei die erste Zeile in Latein steht und die zweite in Mittelhochdeutsch. Die mittelhochdeutsche Strophe umfasst vier Verse. Der lateinische Teil gliedert sich in drei Siebensilbler, gefolgt von zwei Fünfsilblern und zwei erneuten Siebensilblern. Getrennt betrachtet liegt im lateinischen Teil ein Reimschema von aabbcc vor und im deutschen Teil efgg, wobei keine Überschneidung der Reime von lateinischer und deutscher Sprache stattfindet. Der Refrain folgt dem Reimschema DD, wobei hier eher eine Assonanz wegen der Sprachüberschneidung vorliegt. Im Rhythmus unterscheiden sich die beiden Strophen voneinander, in der Verszahl und dem Inhalt gleichen sie sich. Wir finden hier einen Schauplatz in der Natur in dem eine frühlingshafte Szene mit einem blühenden Wald beschrieben wird. Diese wird kontrastiert durch das lyrische Ich, das seinen Freund vermisst, der sie verlassen hat und die sich nun fragt, wer sie noch lieben wird.

Das zweite Beispiel *Huc usque, me miseram*<sup>287</sup> umfasst dreizehn jeweils dreizeilige Strophen und nimmt thematisch in der lateinischen und mittelhochdeutschen Dichtung eine fast singuläre Rolle ein.<sup>288</sup> Hier wird nämlich nicht über das Leid einer Dame durch Trennung gesungen, sondern weil sie von ihrem Geliebten schwanger wurde und jetzt mit den Konsequenzen leben muss. Die Eltern tadeln sie, die Gemeinschaft schließt sie aus und verurteilt sie und der Geliebte musste vor dem Zorn der Familie fliehen. Ob hier eine Verbindung zu den altfranzösischen *Chansons de toile* oder den mittelenglischen Frauenliedern besteht, in denen diese Thematik häufiger angesprochen wird, ist in der Forschung noch nicht hinreichend geklärt, wäre aber durchaus denkbar. Strukturell finden wir

---

<sup>285</sup> Bischoff, Bernhard (Hg.): *Carmina Burana*. Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a. New York 1967, S. 60v.

<sup>286</sup> Vgl. Kasten: *Frauenlieder des Mittelalters*, S. 274.

<sup>287</sup> Bischoff (Hg.): *Carmina Burana*, S. 52v.

<sup>288</sup> Anzumerken ist, dass in der Handschrift das Lied durch eine weitere Strophe eingeleitet wird, die aber hier und in den meisten Herausgeberschriften gestrichen ist, da sie thematisch keine Verbindung zu dem Lied hat.

in den Strophen siebensilbige Verse mit dem Reimschema aab. Die a-Reime unterscheiden sich von Strophe zu Strophe, aber die b-Reime werden teilweise über die Strophen hinaus übernommen. Auch dieses Lied ist in der Handschrift ohne Neumen überliefert, sodass keines der beiden Beispiele der deutsch-lateinischen Mischdichtung für eine musikalische Analyse in Frage kommt.

#### 2.3.3.9. Exkurs – Die Dichtung nach dem Minnesang

Nach dem hochhöfischen Minnesang folgt ab 1210 der späthöfische Minnesang, der sich noch bis 1320 fortsetzt. In der heutigen Literatur wird Neidhart als der Begründer dieser Richtung gesehen, welcher ein neues Bild von Liebe und Frauen propagiert.<sup>289</sup> Sinnlichkeit im bäuerlichen Milieu rückt an die Stelle von höfischer, nicht erwideter Liebe. So sind die umworbenen Damen oft nicht mehr von edler Geburt sondern Bauernmädchen und der Ritter muss sich hier nicht mehr gegen die Konventionen der Gesellschaft sondern gegen Bauernburschen durchsetzen, wie dies in den Sommerliedern von Neidhart der Fall ist.

Nach 1320 folgt eine differenziertere Form der Liebeslyrik, die sich noch bis ins 15. Jahrhundert zog. Bekannte Namen sind hier der Mönch von Salzburg und Oswald von Wolkenstein. Gerade mit letzterem findet auch ein Wandel von der Rollenlyrik zur Erlebnislyrik statt. Biographische Fakten werden bei Oswald von Wolkenstein in die Lieder eingebaut. Dies entspricht nicht mehr dem Verständnis des Minnesangs.

#### 2.3.4. Literarischer Vergleich

Wie bereits bei den beiden vorangegangenen Traditionen fällt auch im deutschen Minnesang die Diversität der Frauenlieder auf. Vor allem die zeitliche Unterscheidung vor und nach dem Einsetzen der Rezeption romanischen Materials hat das Bild, welches von Frauen gezeichnet wird, verändert. Während der donauländische Minnesang ein Bild gleichberechtigter Liebe anstrebt – noch am ehesten in den ersten beiden Strophen des vorgestellten Wechsels zu erkennen – setzt mit der Rezeption okzitanischer und altfranzösischer Lyrik der Frauendienstgedanke und die höfische Liebe ein. Hier bilden Unerreichbarkeit des gemeinsamen Glücks und das Problematisieren gesellschaftlicher Konventionen, die gegen individuelles Streben gesetzt werden die Mittelpunkte. Die Dame ist nun eine Minnedame, die den Mann abwehrt und sich ihm auf keinen Fall hingeben darf, wie dies im Botenlied und Dilemmatischen Frauenmonolog Reinmars zu verfolgen ist. Des Weiteren werden die

---

<sup>289</sup> Vgl. Brunner: Minnesang. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 6, Sp. 306.

Gattungen Chanson de malmariée, das Kreuzlied und die Totenklage aus dem Okzitanischen adaptiert. Hierbei folgen die meisten deutschen Minnesänger den bereits geschaffenen Konventionen der Gattungen und es findet wenig Veränderung statt.

Mit Walther von der Vogelweides Dialoglied beginnt wiederum der Übergang vom klassischen Minnesang in den späten, der sich durch Neidharts Gespielinnengespräche fortsetzt. Hier treten wieder die Ideale des donauländischen Minnesangs hervor und die gleichberechtigte Liebe rückt erneut in den Fokus. Dieser Umbruch wird bei Walther noch klassisch im aristokratischen Milieu verhandelt, bei Neidhart finden wir allerdings bereits eine Verschiebung Richtung Bauernmilieu, vermutlich nicht zuletzt, weil die Verknüpfung der Hohen Minne mit dem Adel zu gefestigt war.

Formal dominiert vor allem in der Hohen Minne der stollige Aufbau der Strophen, in Adaption an die romanische Kanzone. In dieser Arbeit weicht lediglich der Wechsel Dietmar von Eists von der Stollenstrophe ab, da er vermutlich so früh entstand, dass die romanische Rezeption nicht weit genug vorangeschritten war, um diese Form bereits auszuprägen.

Lediglich die Chansons de malmariée behalten ihre originär okzitanische Form mit Refrain und kurzen Strophen. Da sie als einzige der aufgeführten Minnesangsgattungen, in Anlehnung an ihr okzitanisches Pendant, als Tanzgattung gedacht waren, erscheint dies aber auch sinnvoll. Generell ist der Refrain ein unterrepräsentiertes Medium im deutschen Lied des Minnesangs.

### 2.3.5. Musikalische Analyse

Für den deutschen Minnesang sind sehr wenige Melodien erhalten, da die großen Sammelhandschriften lediglich Texte und keine Notation überliefern. Vor allem aus den Anfängen des Minnesangs, vor der Rezeption romanischer Formen finden sich keine Überlieferungen: „Die deutsche Frühzeit liegt völlig im Dunkeln. Wir besitzen keine Quellen zum deutschen Frühling des Minnesangs, die auch Melodien brächten.“<sup>290</sup> Diese Aussage Ewald Jammers‘ deutet auf keinen guten Zustand der musikalischen Forschung des Minnesangs hin. Zwar versucht sich die Forschung mit romanischen Kontrafakturen zu behelfen, doch diese Methode scheint mir an vielen Stellen ungenau und lässt außen vor, dass es selten zu einer direkten Übernahme ohne Anpassung kam. Die verschiedenen Arten Strophen zu gestalten, machen eine direkte Übernahme kaum möglich und so werden in

---

<sup>290</sup> Jammers, Ewald: Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Einführung, Erläuterung und Übertragung von Ewald Jammers. Tübingen 1963, S. 96.



dieser Arbeit keine Kontrafakturen besprochen, da ich von ihrer Authentizität nicht überzeugt genug bin um zu glauben, dass sie für diese Arbeit einen Beitrag leisten können.

Den größten Korpus an überlieferten Melodien des deutschen Minnesangs finden wir bei Neidhart. Seine Sommer- und Winterlieder propagieren bereits einen erweiterten Begriff der Minne und sind mit ihrem oft bäuerlichen Milieu nicht mehr der Hohen Minne zuzuordnen, trotzdem können sie ein Bild vermitteln, wie man sich den musikalischen Minnesang vorzustellen hat.<sup>291</sup> Somit entstammen die drei folgenden Beispiele alle den Sommerliedern Neidharts, da sie die einzigen überlieferten Frauenlieder mit Melodie des Minnesangs darstellen.

*Ine gesach die heide*<sup>292</sup> als erstes Beispiel ist in der Handschrift c mit Melodie überliefert und gehört zu den Sommerliedern. Thematisch wird ein Tanz auf dem Dorf behandelt, welcher für die jungen Mädchen Anlass gibt, sich über die Männer zu beschweren. Bei den Noten handelt es sich um diastematische Neumen, die dem Lied vorangestellt sind. Des Weiteren fehlt eine Vorzeichnung durch einen Schlüssel und die Noten sind im Fluss ohne Trennungsmarkierungen der einzelnen Verse notiert.<sup>293</sup> Nach Dr. Horst Brunners Transkription<sup>294</sup> ist das Wort-Tonverhältnis als überwiegen syllabisch zu betrachten, lediglich vier Stellen weisen ein Melisma auf, wobei diese sich in eine Zweitonneume, zwei Dreitonneumen und eine Viertonneume gliedern. Das Melisma ist jeweils auf die vorletzte Neume der Textzeile gelegt und bildet somit die Hinleitung zur Schlussneume der Zeile. Der Ambitus beträgt eine Dezime (d<sup>c</sup> – f<sup>c</sup>) und ist somit relativ groß angesetzt. Zwar befinden sich der tiefste und der höchste Ton nicht in unmittelbarer Nähe zueinander, sondern werden durch eine Melodieführung mit Tonleiterabschnitten und kleineren Sprüngen vorbereitet, aber der Eindruck einer komplexeren Melodie bezeugt sich auch durch das größte Intervall des Liedes, eine aufwärts führende Quinte. Die wellenförmige Melodie wird nur an wenigen Stellen von Tonwiederholungen begleitet, die dann den höchsten Punkt der Melodie an dieser Stelle anzeigen. Hierbei weisen lediglich zwei der acht Melodieabschnitte einen höheren End- als Anfangston auf, sodass von einer generell abwärtsschreitenden Melodie gesprochen werden kann. Es finden sich keinerlei Wiederholungen von Melodieabschnitten, die eine strukturelle Gliederung erlauben würden.

---

<sup>291</sup> Hierbei ist zu beachten, dass in der Forschung unterschiedliche Meinungen herrschen, welche Strophen tatsächlich Neidhart und welche Pseudo-Neidhart zuordnen sind.

<sup>292</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift c (153vf).

<sup>293</sup> Der Transkription folgend gehe ich von einem C-Schlüssel auf der zweiten Notenlinie von oben aus, sodass das Lied mit einem c<sup>c</sup> beginnt.

<sup>294</sup> Beyschlag, Siegfried: Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Edition der Melodien von Horst Brunner. Darmstadt 1975, angefügte Einzelseiten.

Auch das zweite Beispiel *Blôzen wir den anger ligen sâhen*<sup>295</sup> ist in der Handschrift c überliefert und gehört zu den Sommerliedern. Hier diskutiert eine Mutter mit ihrer Tochter, da diese zum Tanz gehen möchte und die Mutter sie vor den Rittern dort zu warnen versucht. Die Notation erfolgt in der Handschrift unter denselben Voraussetzungen wie das vorrangegangene Lied. In der Neutraltranskription wurden darüber hinaus unter „daz“<sup>296</sup> zwei Töne ergänzt, die in der Handschrift fehlen. Hier ist im Vergleich zum vorrangegangenen Lied der Gebrauch von Melismen noch weiter zurückgeschraubt, es kann von einer fast rein syllabischen Verteilung gesprochen werden. Lediglich die letzte Silbe der Strophe wird durch eine Zweitonneume betont. Der Ambitus von c' – d'' ist mit einer None nur geringfügig kleiner als bei „Ine gesach die heide“, das größte Intervall mit einer aufsteigenden Quinte entspricht sich. Im Vergleich zu „Ine gesach die heide“ arbeitet „Blôzen wir den anger ligen sâhen“ viel über Tonwiederholungen, sodass die wellenartigen Bewegungen der Melodie, welche über Tonleiterabschnitte und Intervalle unterhalb der Quarte gestaltet sind, kleiner ausfallen und die Melodie generell einen ruhigeren, retardierenderen Charakter trägt. Auch hier lässt sich keine Wiederholung einzelner Melodiesegmente finden, die Melodie ist in einem durchgehenden Wandel.

Das letzte Beispiel *Willekomen, sumerweter süetze*<sup>297</sup> befindet sich ebenfalls in der Handschrift c, wird aber in der Transkription nach Handschrift O wiedergegeben. Sie gibt das Lied in diastematischen Neumen wieder, welche mit einem F-Schlüssel gekennzeichnet sind. Dieser befindet sich in der ersten Zeile auf der untersten Notenlinie, wandert aber in der zweiten, vierten und fünften Zeile auf die zweite Notenlinie von unten und in der dritten Zeile auf die zweite Notenlinie von oben. Auf Seite 2 verso ist aufgrund des Beschnitts das Vorzeichen nicht zu erkennen. Des Weiteren fehlen deshalb einige Neumen, die Transkription lässt hier Lücken, da nicht ersichtlich ist, wie die Melodie zu ergänzen wäre. Die Melodie weißt eine deutlich höhere Tendenz zur Melismatik auf, als die vorrangegangenen Melodien mit vierzehn Melismen, welche als Zwei- oder Dreitonneumen gestaltet sind. So lässt sich von einer syllabischen Melodie mit starker Tendenz zur Melismatik sprechen, die sich in wellenartigen Bewegungen ausdrückt. Der Ambitus von einer None der vorrangegangenen Lieder wird beibehalten, allerdings nach unten verschoben auf h – c''. Das größte Intervall, die Terz wird an einigen Stellen eingesetzt, aber zumeist finden sich Tonleiterabschnitte und einige, wenige Tonwiederholungen von maximal zwei Tönen. Die Melodie verweist an

<sup>295</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift c (159v).

<sup>296</sup> Anhang: 3) c) ii) Blôzen wir den anger ligen sâhen – Transkription (Zeile 3: Bei „daz“), S. xxxviii.

<sup>297</sup> Mittelhochdeutsche Handschrift O (2r).

einigen Stellen auf sich selbst, zum Beispiel in Zeile 2 und Zeile 5, es lassen sich aber keine generellen Muster feststellen. Lediglich die Wiederholung der Melodie des ersten Stollens für den zweiten stellt ein erkennbares Muster dar, welches sich an der Gestaltung des Textes orientiert.

Es soll am Ende kurz angemerkt werden, dass Lieder, welche in der weitläufigeren Tradition der Frauenlieder stehen, aber nicht mehr dem Minnesang zuzurechnen sind, hier nicht analysiert werden. So gibt es zu einigen Liedern des Mönchs von Salzburg, sowie zu Liedern von Oswald von Wolkenstein und ähnlichen eine dem Minnesang überlegene Anzahl an Melodieüberlieferungen.

#### 2.4. Galicisch-portugiesische *Cantigas de amigo*

##### 2.4.1. Geographische und zeitliche Einordnung

Der Iberischen Halbinsel kommt im Mittelalter eine besondere Rolle zu, da hier um 711 eine Invasion durch arabische Kräfte stattfand. Diese führte in den nächsten Jahrhunderten zu einem dauerhaften Verschieben der Machtverhältnisse durch die Reconquista der verbliebenen christlichen Herrscher und den Gegenstößen der islamischen Machthaber. Für diese Arbeit ist der christliche Teil im Norden der Iberischen Halbinsel relevant, welcher sich aus den Königreichen und Grafschaften Asturien, Kastilien und León, Portugal, Galicien, Navarra und Aragonien zusammensetzte und sich von dem islamischen Teil, welcher als al-Andalus bezeichnet wird, absetzte.

Im 8. bis 9. Jahrhundert entstand, ausgehend von Portugal und Galicien, die galicisch-portugiesische Sprache, welche zu den westiberischen, romanischen Sprachen zählt. Zunächst diente sie nur der mündlichen Kommunikation, als Schriftsprache wurde weiterhin Latein verwendet. Durch König Dionysius von Portugal begann ab 1279 ein verstärkter Einzug des Portugiesischen, welches langsam Latein als Schriftsprache ablöste. Hiermit wurde auch der Weg für das Galicisch-Portugiesische geebnet, das sich ab dem 13. Jahrhundert als Sprache der Lyrik auf dem christlich geprägten Teil der Halbinsel etablierte. Alle *Cantigas de amigo* sowie die in ihrer Art recht ähnlichen *Cantigas de amor*, *Cantigas de Santa Maria* und *Cantigas de escárnio e maldizer* sind in Galicisch-Portugiesisch verfasst und bilden einen großen Teil der christlich-iberischen Lyrik. Heute gilt die Sprache, von einigen wenigen dialektalen Abwandlungen abgesehen, als ausgestorben.

Die *Cantigas de amigo* entstanden zwischen 1220 und 1300 und bis heute sind uns rund 500 *Cantigas* erhalten. Seit Portugal 1179 unabhängig wurde, finden sich auch einige royale

Verfasser von Cantigas de amigo neben den ansonsten vorhandenen galicisch-portugiesischen Troubadouren. Der bekannteste dürfte hierbei König Dionysius sein, der als Verfasser eines Liederbuchs gilt und dort als *Dom Dinis* bezeichnet wird. Auch wenn die Cantigas de amigo zu gewissen Teilen aus einer älteren volkstümlichen Liedtradition entstanden sein könnten, sind sie doch der Schule der galicisch-portugiesischen Troubadoure zuzuordnen.<sup>298</sup> Dies setzt sie in einen aristokratischen Kontext und entfernt sie vom Volksbrauch, da die Troubadoure Berufsdichter und professionelle Unterhaltungskünstler bei Hofe waren.

Ein Problem, das im Kontext der Iberisch Halbinsel in Bezug auf die Abgrenzung des Themengebietes auftritt, ist die Vermischung der Religionen, wie wir sie hier im Mittelalter erlebt haben. Die Gebiete des heutigen Deutschlands und Frankreichs waren hauptsächlich christlich geprägt, weiterer religiöser Einfluss kam lediglich durch die jüdische Minderheit, welche hier aber vernachlässigt werden kann. Diese arabische Kultur der Iberischen Halbinsel aber war reich an Lyrik und Liedern und es ist davon auszugehen, dass hier eine gegenseitige Beeinflussung mit der christlichen Lyrik stattfand, vor allem durch die in al-Andalus indigene Gattung des *Muwaššah*<sup>299</sup>. Da diese ihre Vorbilder aber nicht in der europäischen Lyrik findet, sondern in den arabischen Gedichtformen des *Qasīda*<sup>300</sup>, tritt eine völlig neue Komponente ins Spiel. Den Einfluss der arabisch-andalusischen Lyrik auf die galicisch-portugiesischen Cantigas de amigos zu untersuchen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und eine tiefgreifende Kenntnis der arabischen Sprache erfordern. Da die hier besprochene Gattung aber hauptsächlich vor dem Hintergrund eines christlichen Umfelds entstanden ist, soll im Folgenden der Einfluss des Arabisch-Andalusischen ausgeblendet werden.

#### 2.4.2. Ausgewählte Quellen der Lieder

##### 2.4.2.1. Der Cancioneiro da Biblioteca Nacional

Der *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, auch als *Cancioneiro Colocci-Brancuti* bezeichnet, enthält 1567 Lieder, wovon sich 1097 auch im Cancioneiro da Vaticana finden lassen. Den

---

<sup>298</sup> Vgl. Bagley: Cantigas de Amigo and Cantigas de Amor. In: Bulletin of Hispanic Studies, 1966, No. 4, S. 8.

<sup>299</sup> „Grundeinheit dieser Gattung ist die zweiteilige Strophe. Manche Verse besitzen einen gleichbleibenden Reim in jeder Strophe, während andere Verse das Gedicht hindurch einen gemeinsamen Reim aufweisen, dessen Aufgabe es ist, zum Refrain überzuleiten.“ – Shiloah, Amnon: Arabische Musik. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 1. Kassel 1997, Sp. 730.

<sup>300</sup> „Die *qasīda* galt als höchste Errungenschaft arabischer Verskunst. Sie setzte sich aus 10 bis 100 Versen zusammen und bestand normalerweise aus drei Abschnitten, die ineinander überleiteten: eine durch Liebesthematik bestimmte Einleitung, eine Kamelbeschreibung und schließlich den Hauptteil, dessen Thema durch die Funktion des Gedichtes vorgegeben war.“ – Shiloah: Arabische Musik. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 1, Sp. 691.

Beinamen Colocci-Brancuti erhielt er, weil der italienische Humanist Angelo Colocci ihn im 14. Jahrhundert kopierte und Graf Paolo Brancuti im 19. Jahrhundert Besitzer des Kodexes war. 1924 kaufte der portugiesische Staat den Kodex von dem italienischen Philologen Ernesto Monaci und seitdem wird er in der Nationalbibliothek in Lissabon gelagert - hieraus ergibt sich der aktuelle Name des Kodexes. Zwischen 1949 und 1964 erfolgte die erste Edition, welche in mehreren Ausgaben der *Revista de Portugal* veröffentlicht wurde.<sup>301</sup>

Die hier gesammelten Cantigas stammen aus dem 13. und 14. Jahrhundert und umfassen die Gattungen Cantigas de amor, Cantigas de amigo und Cantigas de escárnio e maldizer. Als Autoren finden sich die Könige Dionysius, Sancho I., sowie die Dichter Pedro Afonso, Paio Soares de Taveirós, João Garcia de Guilhade, Airas Nunes und Martín Codax. Der Kodex wird im weiteren Verlauf als Cancioneiro B geführt und enthält keine Notation.

#### 2.4.2.2. Der Cancioneiro da Vaticana

Der *Cancioneiro da Vaticana*, auch als *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* bezeichnet, enthält 1205 Lieder auf 228 Blättern. Die enthaltenen Cantigas sind dem 13. und 14. Jahrhundert zuzuordnen und mit wenigen Ausnahmen stammen sie aus den Gruppierungen Cantigas de amor, Cantigas de amigo und Cantigas de escárnio e maldizer. Des Weiteren finden sich Berichte über das Leben am Hofe Alfonsos IV. Der Kodex enthält lediglich Text, es sind keine Notationen vorhanden.

Der Cancioneiro da Vaticana wurde 1840 in den Archiven der Vatikanischen Bibliothek entdeckt und 1875 kam es zu einer Edition von Ernest Monaci.<sup>302</sup> Der heute existierende Kodex gilt als Kopie eines verschollenen Originals, welches um 1525 in Italien von Angelo Colocci angefertigt wurde.<sup>303</sup> Durch große inhaltliche Ähnlichkeiten und den gleichen Kopiisten ist davon auszugehen, dass der Cancioneiro da Vaticana und der Cancioneiro da Biblioteca Nacional aus einer gemeinsamen Quelle, beziehungsweise mehreren gemeinsamen Quellen entstanden sind. Der Kodex wird im Folgenden als Cancioneiro V bezeichnet.

#### 2.4.2.3. Das Pergamino Vindel

Das *Pergamino Vindel*, eine Doppelseite mit sieben Stücken von Martín Codax, wird heute in der Morgan Library and Museum der Stadt New York unter der Bezeichnung MS. M979 als

---

<sup>301</sup> Vgl. Earnshaw: *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, S. 6.

<sup>302</sup> Vgl. ebd. S. 7.

<sup>303</sup> Braga, Marques (Edit.): *Cancioneiro da Ajuda. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. Volumen I.* Lissabon 1945, S. VIII.

*Siete canciones de amor* geführt. Man geht von einer Entstehung auf der Iberischen Halbinsel um das 13. Jahrhundert aus. Die Besonderheit dieses Dokumentes ist zum einen sein ungewöhnlicher und später Fund, zum anderen der Inhalt, der vermutlich den ältesten, überlieferten Musikzyklus darstellt.

Die Doppelseite aus Pergament enthält neben dem Text der sieben Cantigas de amigo auch Notenlinien, von denen sechs mit Quadratnotation gefüllt sind, sodass sich hier die einzigen Noten von Cantigas de amigo finden.

Das Pergament wurde 1914 von Pedro Vindel, einem spanischen Buchhändler und Bibliographen, gefunden. Es wurde zu diesem Zeitpunkt als Umschlagmakulatur für ein aus dem 14. Jahrhundert stammendes Cicero Manuskript des *De officiis* verwendet. Hieraus ergibt sich leider auch der schlechte Zustand des Blattes, da es an drei Stellen recht große Löcher aufweist, die sich sowohl über den Text als auch die Noten verteilen. Auf die Bedeutung dieses Fundes weist auch Gustav Reese hin: „The earliest known decipherable examples of peninsular secular monody in the vernacular are the Galician songs, *Siete canciones de amor*, attributed to Martim Codax, a *jongleur* or troubadour.”<sup>304</sup> In der Wissenschaft erhielt es die Abkürzung Manuscripto N.

### 2.4.3. Gattungsanalyse

Im Vergleich zu den vorangegangenen Kulturen der Minnesänger, Troubadoure und Trouvères, bei denen sich die Frauenlieder noch einmal weiteren Gattungen zuteilen lassen, bilden die Cantigas de amigo eine recht homogene Gruppe an Liedern.

Generell lässt sich der Korpus der galicisch-portugiesischen Lieder nur in drei große Gruppen einteilen: Cantigas de amor<sup>305</sup>, Cantigas de amigo und Cantigas de escárnio e maldizer<sup>306</sup>. Die Cantigas de amor sind im Umfang von 725 Liedern erhalten und machen somit 43 Prozent aus. Die für diese Arbeit relevanten Cantigas de amigo machen 29 Prozent des Korpus aus und es sind heute 504 Lieder erhalten. Die übrigen 26 Prozent entfallen auf die Cantigas de escárnio e maldizer mit 450 überlieferten Liedern.<sup>307</sup>

In der Liebeslyrik, den Cantigas de amor und Cantigas de amigo, liegt die Unterscheidung der beiden Gattungen ausschlaggebend im Geschlecht des lyrischen Ichs – „This division

---

<sup>304</sup> Reese, Gustave: *Music in the middle Ages. With an Introduction on the Music of ancient Times.* New York 1940, S. 245.

<sup>305</sup> Cantigas de amor stellen Liebeslieder mit einem männlichen lyrischen Ich dar, welches eine Dame besingt.

<sup>306</sup> Cantigas de escárnio e maldizer stellen Spott- und Schimpflieder mit einem männlichen lyrischen Ich dar.

<sup>307</sup> Vgl. Earnshaw: *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, S. 7.

basically depends on the fact that whilst in the *cantiga de amor* it is the poet who speaks, the words of the song in the *cantiga de amigo* are put into the mouth of a girl.<sup>308</sup> In früheren wissenschaftlichen Abhandlungen findet man oft den Standpunkt, dass die Cantigas de amor eine bloße Kopie der Troubadourlyrik wären, wohingegen die Cantigas de amigo aus einer indigenen, galicischen oder portugiesischen Liedgattung entstanden seien, die im Volk bereits vor dem französischen Einfluss existierte. Die heutige Forschung jedoch zerschlug diese Vorstellungen, da beide Gattungen viele Ähnlichkeiten besitzen:

„Both genres have something in common with the Provençal tradition, and both seem to be influenced by what is assumed to be an ancient indigenous lyric. Both appear to represent a fusion of courtliness and tastes peculiar to the Peninsula. [...] The *cantiga de amigo* and the *cantiga de amor* are two sides of the same cloth and the pattern shows through on the reverse side in the same colours.“<sup>309</sup>

Es findet sich sowohl in den Cantigas de amigo als auch Cantigas de amor eine züchtige und sanfte Sprache der Liebe, deren Ursprung unklar ist. Da die Cantigas de escárnio e maldizer das Leben bei Hofe in spöttischer Weise beurteilen und hier zum Teil sehr derbe gesprochen wird, kann nicht die zeitgenössisch existierende Hofkultur Modell gestanden haben.<sup>310</sup> M. Rodrigues Lapa sieht die volkstümlichen Liebeslieder der Ära vor den galicisch-portugiesischen Troubadouren als Quelle, da diese die Werte der damaligen Mittelklassen vermittelt hätten.<sup>311</sup> Die in Chroniken niedergeschriebenen, moralischen Werte entsprechen in der Tat dem Bild, welches in den Cantigas de amigo vermittelt wird.<sup>312</sup> Falls diese These der Wahrheit entspricht, müsste man aber bei den galicisch-portugiesischen Troubadouren von einer ausgeprägten literarischen Konvention und keinem praktizierten Wertesystem ausgehen, da dieses in Kontrast zu dem zeitgenössischen höfischen Modell stand.

So verkörpern die Cantigas de amigo, generell gesprochen, die Liebesbekundungen einer Frau dar, wobei die Liebe hier häufig sehr vage ausgedrückt und in verallgemeinernder, platonischer Form dargestellt wird. Die Dame, welche spricht, ist in der Regel recht jung, eine Jungfrau, die aus dem bürgerlichen Milieu stammt und deren Name nicht genannt wird.

Es fällt auf, dass die amigas der Cantigas de amigo eine ganz andere Selbstwahrnehmung pflegen und diese nach außen postulieren. Während sich in den anderen Traditionen die Frauen selten in ihren Liedern präsentieren und sich selbst als schön beschreiben, ist diese

---

<sup>308</sup> Bagley: Cantigas de Amigo and Cantigas de Amor. In: Bulletin of Hispanic Studies, 1966, No. 4, S. 1.

<sup>309</sup> Bagley: Cantigas de Amigo and Cantigas de Amor. In: Bulletin of Hispanic Studies, 1966, No. 4, S. 3.

<sup>310</sup> Vgl. Bagley: Cantigas de Amigo and Cantigas de Amor. In: Bulletin of Hispanic Studies, 1966, No. 4, S. 9.

<sup>311</sup> Vgl. Rodrigues Lapa, Manuel: Lições de literatura portuguesa. Lissabon 1981, S.261.

<sup>312</sup> Vgl. ebd. S. 9.

Technik in vielen Cantigas zu finden.<sup>313</sup> So beziehen sich die amigas nicht auf innere Werte oder Ehre, die die Schönheit bestimmen, sondern auf tatsächliche, äußere Schönheit, die offen angesprochen wird und auf die man stolz sein kann. Hinzu kommen immer wiederkehrende Wörter die sich auf die wichtigsten Attribute der amiga beziehen: Für ihre Jugend stehen *moça*, *meninha* und *pastor*, für ihren Status als nicht verheiratete Frau *donzela* und für ihre Jungfräulichkeit *virgo*.<sup>314</sup>

Die Motive der Cantigas stammen oft aus dem Bereich der Natur und es werden vor allem das Meer, unter den Bezeichnungen *bacarola* und *marinha*,<sup>315</sup> und der Wald als Schauplatz verwendet. Aber auch christliche Schauplätze wie Kirchen oder Wallfahren, als *romaria* bezeichnet,<sup>316</sup> sind beliebt. Hierbei tritt die amiga oft alleine auf oder unterhält sich mit einem fiktiven Gesprächspartner wie den Wellen des Meeres. Wenn ihr aber eine weitere Figur an die Seite gestellt wird, können auch richtige Dialoge entstehen. Die Vertraute ist ebenfalls weiblich und entweder ein Familienmitglied, die Mutter oder die Schwester, oder eine gute Freundin.

Ein wichtiger Punkt in der Betrachtung der Cantigas ist, dass kaum Handlung existiert. Zum Teil kann nicht einmal von Handlung im eigentlichen Sinne gesprochen werden, sondern eher von einem Gedankengang oder einer Handlungsabsicht der amiga. Diese Auffassung wird durch den geringen Wortschatz und die vielfältig verwendeten Parallelismen unterstützt beziehungsweise hervorgerufen. Eine weitere Funktion der Parallelismen, die in Zusammenhang mit dem Inhalt entsteht, ist ein sogenanntes repetierendes Moment. Die Strophen, die aufeinander folgen, wiederholen einen bereits wiedergegebenen Inhalt und verändern diesen wenn überhaupt nur geringfügig. Diese Wiederholung führt zu einer eigentümlichen Eindringlichkeit des Gesungenen, die die Handlungen und Gedanken eher als Symbol einer Einstellung als als wirkliche Wiedergabe des Geschehenen erscheinen lässt. Bei den Parallelismen unterscheidet man zwischen den strengen *paralelística*, von welchen vierzig Stück existieren, und den etwas lockerer gefassten *paralelística imperfeita*. Die reinen

---

<sup>313</sup> Als Ausnahme können die *Descriptio puellae* gelten, wie wir sie in den Sommerliedern Neidharts finden.

<sup>314</sup> Vgl. Corral, Esther: *Feminine Voices in the Galician-Portuguese cantigas de amigo*. In: Anne L. Klinck und Ann Marie Rasmussen (Edit.): *Medieval Woman's Song. Cross-Cultural Approaches*. University of Pennsylvania 2002, S. 83.

<sup>315</sup> Vgl. Greenfield, John: *Kleine Typologie der galego-portugiesischen Cantigas de Amigo*. In: Thomas Cramer et al. (Hg.): *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.03.1999. Stuttgart 2000, S. 183.

<sup>316</sup> Vgl. Greenfield: *Kleine Typologie der galego-portugiesischen Cantigas de Amigo*. In: Thomas Cramer et al. (Hg.): *Frauenlieder. Cantigas de amigo*, S. 187.



paralelística funktionieren nach einem festen Schema<sup>317</sup>, welches eine inhaltliche Verbindung erzeugt, die von einem gleichbleibenden Reimschema ergänzt wird. Hierbei werden *leixa prens* verwendet, eine Technik, bei der die Enden einer vorangegangenen Strophe zu Beginn der darauffolgenden Strophe wieder aufgegriffen werden.<sup>318</sup> Doch auch innerhalb der einzelnen Strophen kann es zu Wiederholungen von Inhalt und Reimstruktur kommen. Die *paralelísticas imperfeitas* arbeiten nach den gleichen Prinzipien, greifen diese aber nur in loser Folge auf, sodass das Schema der *paralelística* nur bedingt auf sie anzuwenden ist.

Auch besitzt ein Großteil der *Cantigas* einen ein- bis zweizeiligen Refrain, welcher auf jede Strophe folgt und das Moment des Wiederholens noch einmal verstärkt. Diese *Cantigas* werden als *cantigas de refram* bezeichnet.<sup>319</sup> Daneben finden sich aber auch *cantigas de meestria*, welche ohne Refrain auskommen.<sup>320</sup> Diese stellen dann aber eine fixere metrische Struktur auf, um einen ähnlich wiederholenden Effekt zu erzeugen. Die *cantigas de meestria* sind zahlenmäßig den *cantigas de refram* in der Gattung der *Cantigas de amigo* deutlich unterlegen.

Die Metrik der einzelnen Lieder ist meist gleichförmig gehalten, wenn sie doch abweicht, dann in erkennbaren Mustern und nie so, dass eine erhöhte Schwierigkeit im Gesang zu vermuten ist. Auch die Reimschemata, der Refrain und die generell sehr kurzen Zeilen lassen vermuten, dass hier ein einfaches Gerüst gebaut wurde, um vor allem die poetische Kraft der Wiederholung hervortreten zu lassen.

#### 2.4.4. Literarischer Vergleich

Das erste Beispiel *Sedia-m'eu na ermida de San Simhon*<sup>321</sup>, ist das einzige, welches von dem galicisch-portugiesischen Troubadour Mendinho überliefert ist. Im typischen Stil sind die sechs Strophen mit jeweils nur zwei Zeilen sehr kurz gehalten und werden von einem ebenfalls zweizeiligen Refrain gefolgt, sodass eine *cantiga de refram* vorliegt. Die Handlung lässt sich schnell zusammenfassen: Das lyrische Ich befindet sich in einer Kapelle des heiligen Simon und wird von den hohen Wellen umschlossen. Da das Mädchen keinen Fährmann hat, kann sie der Insel und dem Meer nicht entfliehen. Das Reimschema ist durchgängig aaBB, lediglich in der dritten Strophe liegt abBB vor. Hierbei wird der Reim der

---

<sup>317</sup> Anhang: 1) Modell der *paralelística* nach John Greenfield.

<sup>318</sup> Vgl. Greenfield: Kleine Typologie der galego-portugiesischen *Cantigas de Amigo*. In: Thomas Cramer et al. (Hg.): Frauenlieder. *Cantigas de amigo*, S. 180.

<sup>319</sup> Vgl. ebd. S. 178.

<sup>320</sup> Vgl. ebd. S. 178.

<sup>321</sup> Handschrift B (852) und Handschrift V (438). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

ersten Strophe (-on) in der ersten Zeile der dritten Strophe wieder aufgegriffen, genau wie der Reim der zweiten Strophe (-ar) in der vierten und sechsten Strophe wieder aufgegriffen wird. Auch der Reim der zweiten Zeile der dritten Strophe (-or) findet sich erneut in der fünften Strophe. Dies ergibt sich vor allem aus dem sehr reduzierten Wortschatz, mit dem die *Cantigas de amigo* gestaltet werden. Lediglich drei Zeilen des gesamten Liedes weisen Worte auf, die nicht an einem weiteren Zeilenende noch einmal wiederholt werden und somit die Verbindung der Reime erzeugen.<sup>322</sup>

Der zweizeilige Refrain „Eu atendend‘ o meu amigo!“ stellt hierbei einen Ausruf dar, der keine Auswirkungen auf das Handlungsgeschehen hat und in der zweiten Refrainzeile ohne Veränderungen übernommen wird.

Ein weiteres typisches Merkmal der *Cantigas de amigo*, welches wesentlich für die geringe Handlung sorgt, ist der Parallelismus, der die Strophen untereinander verbindet. So werden Sätze komplett in andere Strophen übernommen wie „e cercaron-mh-as ondas que grandes son“, welcher sich neben Strophe 1, Zeile 2 auch in Strophe 3, Zeile 1 wieder findet. Es werden aber auch Teilsätze oder Satzanfänge übernommen wie „e cercaron-mh-as ondas“ aus ebendieser Strophe 1, Zeile 2 in Strophe 2, Zeile 1 und Strophe 4 Zeile 1. „Non ey hi barqueyro nen remador“ stellt ein ähnliches Beispiel dar. Es wird in der fünften Strophen in der ersten Zeile komplett wiederholt und in den Strophen vier und sechs in der jeweils ersten und zweiten Strophe bis „nen“ wiederholt. Bei einer reinen Versanzahl von zwölf Versen bestehen somit zehn Verse aus Parallelismen. Ab der dritten Strophe findet sich kein neues Gedankengut mehr, sondern lediglich eine Wiederholung des Gesagten in leichter Abwandlung. Es handelt sich hierbei um eine *paralelística imperfecta*, da mit Parallelismen gearbeitet wird, aber nicht das strikte Schema der *paralelística* eingehalten wird.

Der Refrain ist in beiden Versen elfsilbig. Die Strophen entsprechen diesem Schema allerdings nur in den ersten beiden Strophen. Die Strophen 3 und 4 arbeiten mit einem Vers à elf und einem à zehn Silben und die beiden letzten Verse mit der Umkehrung hiervon.

Im inhaltlichen Kontext ist vor allem das Meer mit seinen wogenden Wellen eine wiederkehrende Konstante, die charakteristisch für die *Cantigas de amigo* ist. Es übernimmt hierbei vor allem zwei Positionen: Die des Überbringers von Botschaften an die *amiga* oder als Trennmedium zwischen *amiga* und Geliebtem. In Mendinhos *Cantiga* wird kein Geliebter

---

<sup>322</sup> Vgl. Anhang:2) e) i) *Sedia-m'eu na ermida de San Simhon* (Strophe 1, Vers 1; Strophe 2, Vers 1 und Strophe 4, Zeile 2), S. xxv f.

thematisiert, da aber das Motiv des Fährmanns immer wieder verwendet wird, der der amiga fehlt um übersetzen, ist davon auszugehen, dass das Meer hier als Trennungsmittel verstanden werden kann. Auch die Kapelle, stellvertretend für den Glauben der amiga, ist ein beliebtes Motiv. Sie dient zunächst als Ort der Zuflucht, bietet aber vor allem auch einen Ort der Hoffnung und des Glaubens, an den viele amigas pilgern, um nach ihrem Geliebten zu fragen oder um für diesen zu bitten. Somit werden in dieser Cantiga gleich zwei der gängigsten Motive verwendet, welche charakteristisch für die Cantigas de amigo sind.

Ein weiteres beliebtes Thema ist die Wallfahrt, wobei hier weniger die christlich spirituelle Erfahrung im Vordergrund steht, als die räumliche Trennung der amiga von ihrem Geliebten, der sie nicht auf die Wallfahrt begleitet. Ein typisches Beispiel finden wir bei Bernal de Bonaval in seiner Cantiga *Diss'a fremosa en Bonaval assy*<sup>323</sup>. Neben den drei letzten Strophen, die das lyrische Ich aus der Ich-Perspektive sprechen lassen, finden wir in der ersten Strophe die Einleitung durch einen Erzähler – „Diss'a fremosa en Bonaval assy“<sup>324</sup> – die alles danach Gesagte als wörtliche Rede darstellt. Die insgesamt vier Strophen bestehen jeweils aus drei Versen, wobei der letzte als eine Art Refrain gewertet werden kann, auch wenn er lediglich aus der Ortsbeschreibung „de Bonaval“ besteht und je nach Strophe unterschiedlich in den Satz eingebaut ist. So fragt die amiga in der ersten Strophe, wo ihr Geliebter sei, der nicht wie sie in Bonaval ist. Deswegen, so nimmt sie an, leide er, weil er nicht mit ihr auf Wallfahrt gegangen sei. Doch auch sie ist unglücklich, da sie keine Botschaft von ihm bei sich trage. Und zuletzt konkretisiert sie dies und gibt an, dass sie in Bonaval keine Botschaft von ihm erhalten habe – der Satzbau lässt darauf schließen, dass sie hiermit gerechnet hatte – und dass sie deswegen unglücklich sei. Auch wenn dies keinen Refrain im klassischen Sinne darstellt, ist die Cantiga doch als cantiga de refram einzustufen.

Das Reimschema ist mit einem Paarreim und einem entgegengesetzten Refrain wieder sehr einfach gehalten (aaB), allerdings findet hier keine Weiterführung der Reime in den folgenden Strophen statt, lediglich das Schema wird übernommen und somit liegt eine paralelística imperfecta vor. Die Metrik ist in jeder Strophe unterschiedlich gestaltet, sodass sich eine Silbenverteilung von 11/12, 12/10, 12/11 und 11/11 ergibt. Eine Andeutung der zuvor besprochenen Parallelismen findet sich lediglich in den Strophen 3 und 4, da hier mit gleichen Satzanfängen und zum Teil gleichem Vokabular gearbeitet wird. Generell finden wir ein

---

<sup>323</sup> Handschrift B (1140) und V (731). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

<sup>324</sup> Anhang: 2) e) ii) Diss'a fremosa en Bonaval assy (Strophe 1, Vers 1), S. xxvi.

größeres Vokabular als in der vorangegangenen Cantiga, eine wirkliche Handlung entwickelt sich aber auch in diesem Lied nicht.

Neben den monologischen Cantigas sind auch einige Lieder als Dialoge konzipiert.<sup>325</sup> Im folgenden *Tal vay o meu amigo con amor que lh'eu dey*<sup>326</sup> von Pero Meogo findet ein Gespräch zwischen einer amiga und ihrer Mutter statt, wobei sich die beiden von der Strophenverteilung nicht abwechseln, sondern die Tochter die ersten drei Strophen gestaltet und die Mutter die beiden folgenden. Die Tochter spricht gegenüber der Mutter von ihrem Geliebten, den sie mit einem verwundeten Hirsch vergleicht, da er von ihrer Liebe getroffen wurde. Dieser würde in ihren Augen dann ans Meer fliehen und sterben, wenn sie sich nicht um ihn kümmere. Die Mutter entgegnet, dass auch sie bereits einen Mann erlebt habe, der die Schmerzen ertragen habe um sie zu gewinnen, und die Tochter sich hüten solle.

Die jeweils zweizeiligen Strophen kommen ohne Refrain aus, sind aber in ihrer Struktur stark parallelistisch, sodass eine cantiga de meestria mit der paralelística imperfeita vorliegt. Das Metrum ist in den ersten drei Strophen sowohl innerhalb als auch über die Strophen hinweg gleich, 13/13, die beiden anderen Strophen arbeiten aber über ein 13/12-Schema. Als Reimschema liegt aabbccdefc vor wobei die ersten drei Strophen somit Paarreime bilden und in den letzten Strophen Assonanzen vorliegen. Die Parallelismen befinden sich in der jeweils ersten und zweiten Strophe der Tochter und in den beiden Strophen der Mutter. Die dritte Strophe, welche ebenfalls von der Tochter gesprochen wird, weist keine Parallelismen auf. Bei beiden werden auch die Positionen der Satzteile innerhalb der Strophe übernommen, sodass der erste Vers der ersten Strophe mit dem ersten Vers der zweiten Strophe zusammenhängt, sowie die beiden zweiten Verse.<sup>327</sup> In den beiden Strophen der Mutter wird der Parallelismus noch weiter geführt, so liegt hier die einzige Unterscheidung in den jeweils letzten zwei bis drei Wörtern des Verses, die von ihrer Anordnung vertauscht wurden.<sup>328</sup> Ungewöhnlich für diese Cantiga de amigo ist das Fehlen eines Refrains. Selbst im Oeuvre des hier überlieferten Autors bildet diese refrainlose Cantiga

---

<sup>325</sup> Als Monologe werden hierbei auch solche Lieder gezählt, in denen die amiga sich mit einem fiktiven Gesprächspartner, wie dem Meer, unterhält, von dem aber keine Antwort zu erwarten ist.

<sup>326</sup> Handschrift B (1186) und V (791). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

<sup>327</sup> Anhang: 2) e) iii) *Tal vay o meu amigo con amor que lh'eu dey* (**Tal vay o meu amigo con amor** que lh'eu dey / **Tal vay o meu amigo**, madre, **con meu amor** / **come cervo ferido de monteyro** d'el Rey / **come cervo ferido de monteyro** mayor), S. xxvi f.

<sup>328</sup> Anhang: 2) e) iii) *Tal vay o meu amgio con amor que lh'eu dey* (**E guardade-vos, filha, ca ja m'eu** atal vi / **E guardade-vos, filha, ca ja m'eu** vi atal / **ques se fez coitado por** guaanhar de min / **ques sse fez coitado por** de min guaanhar), S. xxvi f.

eine Ausnahme, allerdings lassen sich keine Beweggründe finden, die diese Abwendung von der Konvention erklären würden.

Neben den Dialogliedern, die der amgia die Mutter an die Seite stellen, finden sich auch Lieder, die sie mit einer Freundin sprechen lassen. Ein entsprechendes Beispiel ist *O voss' amigo, que ss'a cas d'el-Rey*<sup>329</sup> von Johan Airas. Hierbei fungiert die Freundin zugleich als eine Art Botin und Ratgeberin, indem sie der amiga zunächst mitteilt, dass ihr Freund vom König zurückkehren werde.<sup>330</sup> Die Geschenke, die er ihr vermutlich mitbringen wird, solle sie dementsprechend gerecht verteilen. Der eigentliche Topos der Geschenkkannahme, der als Annahme der Liebeswerbung zu verstehen ist, wird hierbei leicht abgewandelt, indem die amgia die Geschenke lediglich von ihrem Freund erhält, um sie dann an andere Menschen zu verteilen.<sup>331</sup> In der letzten Strophe wird allerdings von der amiga selbst die eigentliche Geschenkkannahme wieder aufgegriffen, nachdem sie zuvor erklärte: „ssas doas de-as a quen quiser“<sup>332</sup>. Im Unterschied zur Mutter, die eine mahnende und schützende Rolle einnimmt und versucht, ihre Tochter von dem amigo abzuhalten, aus Angst dass sie verletzt wird, befindet sich die Freundin in einer ähnlichen Situation wie die amiga<sup>333</sup> und versucht ihr lediglich mit Rat beizustehen, sie aber nicht von ihrem Geliebten fernzuhalten.

Formal umfasst das Lied drei Strophen à vier Verse und eine Endstrophe à zwei Verse, die aufgrund ihrer Stellung und Kürze als *Finida*<sup>334</sup> bezeichnet wird. Es liegt eine *cantiga de refram* vor, da auf die vierversigen Strophen ein zweizeiliger Refrain folgt. Alle Verse des Liedes bestehen aus zehn Silben und die Strophen folgen durchgängig dem Reimschema *abba*, wobei die Reime nicht von Strophe zu Strophe übernommen werden. Der Refrain und die *Finida* arbeiten mit den gleichen Reimen und sind als *CC* gekennzeichnet. Auch wenn das Lied mit recht eingeschränktem Vokabular arbeitet, findet sich hier lediglich ein Parallelismus<sup>335</sup> und somit eine *paralelística imperfecta*. Die Redevertelung folgt anders als das Beispiel mit Mutter und Tochter keiner Verteilung auf die einzelnen Strophen. Hier leitet die Freundin der amiga in den jeweils ersten drei Zeilen der Strophe ein, um dann in der letzten Zeile, dem Refrain und der *Finida* von der amgia abgelöst zu werden.

---

<sup>329</sup> Handschrift B (1041) und Handschrift V (631). Beides Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

<sup>330</sup> Laut Ulrich Mölk ist mit dem König hier Alfons III. von Asturien gemeint. - Vgl. Mölk: *Romanische Frauenlieder*, S. 246.

<sup>331</sup> Vgl. Mölk: *Romanische Frauenlieder*, S. 246.

<sup>332</sup> Anhang: 2) e) iv) *O voss' amigo que ss'a cas d'el-Rey* (Strophe 1, Vers 6), S. xxvii.

<sup>333</sup> Anhang: 2) e) iv) *O voss' amigo que ss'a cas d'el-Rey* (Strophe 3, Vers 1f), S. xxvii.

<sup>334</sup> „Die *tornada* [...] wird zuweilen *finida* genannt.“ – Kiefer: *Canzone* (vokal). In: *MGG<sup>2</sup>. Sachtteil Band 2*, Sp. 420.

<sup>335</sup> Anhang: 2) e) iv) *O voss' amigo que ss'a cas d'el-Rey* (Strophe 2, Vers 4 und Strophe 3, Vers 4), S. xxvii.

Die Selbstreferenz einer amiga als „louçana“ ist vor allem in den monologischen Cantigas de amiguo ein immer wieder verwendetes Stilmittel. Diese wird zumeist kombiniert mit einer Beschreibung des eigenen Aussehens und einer Tätigkeit, die den Körper in den Fokus stellt. Eine solche Cantiga *Fuy eu, madre, lavar meus capelos*<sup>336</sup> finden wir bei Johan Soarez Coelho. Auf vier Strophen verteilt schildert eine amiga ihrer Mutter, dass sie sich an einer Quelle die Haare wusch und dort ihren Geliebten traf und sich mit ihm unterhielt. Die Haare als „natürlicher Schmuck“<sup>337</sup> der Frau werden hier besonders in den Vordergrund gehoben und durch „paguey-m’eu d’elos“<sup>338</sup> ergänzt. Es folgt die Eigenbeschreibung als „louçana“<sup>339</sup> und die daraus resultierende Freude über sich selbst.

Die Strophen gliedern sich in jeweils zwei Verse mit einem einversigen Refrain, der allerdings vom Satzbau in die Strophe eingebunden ist. Die Strophen umfassen jeweils zehn Silben, der Refrain sieben. Das Reimschema aaB wird in den Strophen teilweise eher durch schwache Reime bis Assonanzen getragen. Als Parallelismen finden wir in den ersten drei Strophen „a la fonte, e paguey-m’eu d’elas/os/es“<sup>340</sup> und den eingeschränkten Parallelismus „Fuy eu, madre, lavar“<sup>341</sup>. Hieraus ergibt sich, dass Strophe 2 lediglich eine geringfügige Abwandlung von Strophe 1 darstellt und neben Strophe 1 nur Strophe 4 vollständig neues Material bietet und somit die Handlung vorantreibt.

Ein interessantes Beispiel, dass eine der wenigen Verknüpfungen einer Cantiga de amiguo mit einer anderen Frauenliedtradition herstellt, ist *Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias!*<sup>342</sup> von Nuno Fernandez Torneol. Hierbei wird vom Schauplatz und der Handlung auf eine okzitanische Alba verwiesen, da die amiga versucht ihren Freund in den Morgenstunden zu wecken, was dem klassischen Motiv der Trennung bei Anbruch des Morgens entspricht. Interessant ist diese, neben dem Verweis auf eine andere Tradition, aber vor allem durch ihre Umkehrung des Motives ins Negative. So werden die Morgenstunden als „manhanas frias“<sup>343</sup> beschrieben und die Vögel, die hier als Boten der Liebe des Paares fungieren, von dem Geliebten drangsaliert indem er ihnen die Zweige nimmt auf denen sie saßen – „vos lhi tolhestes os ramos en que siiam“<sup>344</sup>-, und ihre Trinkquelle zum Versiegen bringt – „e lhis

<sup>336</sup> Handschrift B (689) und Handschrift V (291). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

<sup>337</sup> Mölk: Romanische Frauenlieder, S. 248.

<sup>338</sup> Anhang: 2) e) v) Fuy eu, madre, lavar meus capelos (Strophe 1, Vers 2), S. xxviii.

<sup>339</sup> Anhang: 2) e) v) Fuy eu, madre, lavar meus capelos (Refrain), S. xxviii.

<sup>340</sup> Anhang: 2) e) v) Fuy eu, madre, lavar meus capelos (Strophe 1, Vers 2; Strophe 2, Vers 2 und Strophe 3, Vers 1), S. xxviii.

<sup>341</sup> Anhang: 2) e) v) Fuy eu, madre, lavar meus capelos (Strophe 1, Vers 1 und Strophe 2, Vers 1), S. xxviii.

<sup>342</sup> Handschrift B (641) und Handschrift V (242). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

<sup>343</sup> Anhang: 2) e) vi) Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias! (Strophe 1, Vers 1), S. xxviii f.

<sup>344</sup> Anhang: 2) e) vi) Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias! (Strophe 5, Vers 2), S. xxviii f.

secastes as fontes en que bevia<sup>345</sup>. Die Vögel sprechen bereits im Präteritum von der Liebe der beiden und auch die Handlungen des Freundes gegen die Vögel liegen bereits in der Vergangenheit. So ist zu fragen, ob hier eine endgültige Trennung des Paares bei Sonnenaufgang intendiert ist, da der amigo alles zerstörte, was von ihrer Liebe sprach.<sup>346</sup> Diese Umarbeitung der Alba setzt die Kenntnis der Originalgattung voraus, da es nur so möglich ist die Verkehrung des Motives anzustreben um den Effekt einer Anti-Alba zu kreieren.

Das Lied ist formal aber im Stil einer Cantiga de amigo gestaltet mit acht Strophen à zwei Versen und einem einversig folgenden Refrain, sodass eine cantiga de refram vorliegt. In den Strophen 3, 4, 6 und 8 finden wir mit einem Paarreim (bb) ein klassisches, einfaches Schema. In der Strophe 1 hingegen liegt ein ab-Schema vor, wobei der b-Reim der zweiten Strophe aufgegriffen wird und folgend in allen Strophen vorliegt. In der zweiten Zeile der fünften Strophe wird der b-Reim der ersten Zeile durch einen c-Reim ergänzt und diese Konstellation findet sich noch einmal umgedreht in der achten Strophe. Dieses recht ungewöhnliche Reimschema mit teilweise strophenübergreifenden Reimen und ungleichmäßigen Schemata zwischen den Strophen muss aber in Relation zu den recht schwachen Reimen mit Tendenz zur Assonanz gesehen werden. Die einzelnen Reime a (-as), b (-an) und c (-am) liegen nicht weit genug auseinander, um nicht als durchgehende Assonanzen zueinander gerechnet zu werden. Bei der metrischen Struktur liegt eine Heterometrie vor, die sich wie folgt gliedert: Die ersten beiden Strophen arbeiten mit 14 und 12 Silben, die dritte und vierte mit 12 und 11 Silben, die fünfte und sechste mit 11 und 12 Silben und die siebte und achte mit jeweils 12 Silben.

Der Strophenparallelismus, der in diesem Lied vorliegt, muss als einer der durchdachtsten dieser Arbeit gelten und als einziges Beispiel einer reinen paralelística. Keine der Strophen, mit Ausnahme der ersten, bildet sich aus vollständig neuem Material, sie alle übernehmen mindestens einen Vers einer vorausgegangenen Strophe und lediglich drei Strophen fügen neben der ersten Strophe neuen Inhalt hinzu. Die im Anhang blau markierte Zeile „toda-las aves do mundo d’amor dizian“ wird in der zweiten Zeile der ersten Strophe als neuer Vers eingeführt. Anhand dieser soll das System hinter der Übernahme erklärt werden.<sup>347</sup> In der zweiten Strophe wird er ebenfalls im zweiten Vers aufgegriffen und durch den Austausch von

<sup>345</sup> Anhang: 2) e) vi) Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias! (Strophe 7, Vers 2), S. xxviii.

<sup>346</sup> Vgl. Molk: Romanische Frauenlieder, S. 249.

<sup>347</sup> Das System funktioniert für die lila und grün markierten Bereiche gleich, lediglich in den gelb und rot markierten Bereichen weicht es ab, da diese am Anfang und Schluss stehen und hier, falls sie fortgeführt werden sollten vermutlich nach gleichem Prinzip existieren würden.

„dizian“ zu „cantavan“ geringfügig variiert. Hierauf rutscht er in der dritten Strophe in die erste Zeile und entspricht im Wortlaut wieder Strophe 1. Die zweite Zeile der dritten Strophe fügt einen neuen Inhalt hinzu,<sup>348</sup> mit dem nach gleichem Schema verfahren wird. In der vierten Strophe wird ebenfalls in der ersten Zeile „Todas-las aved do mundo d’amor cantavan“ erneut aufgegriffen, allerdings in der Variation der zweiten Strophe, wobei die zweite Zeile bereits mit der Variation des Verses Zwei aus der dritten Strophe beginnt. Hieraus ergibt sich ein dichtes Geflecht an Parallelismen, welches aber einer klaren Struktur folgt und somit das Prinzip zu neuen Höhen treibt. Das Stück ist somit inhaltlich dem okzitanischen Troubadourrepertoire zugeneigt und verarbeitet mit der Alba eine indigene Gattung dessen. Es stellt aber in formaler Hinsicht eine Cantiga de amigo in Meisterschaft dar, zumal das paralelística-Schema in vielen Cantigas angestrebt, aber nur selten so konsequent durchgezogen wird. So bildet das normale Schema lediglich drei Paare über sechs Strophen. Dieses Lied ergänzt aber noch ein viertes Paar, welches die Struktur der reinen paralelística weiter fortsetzt.

Ein weiteres Motiv, welches oft in Verbindung mit Schönheitsbeschreibungen der amiga oder weiteren Werbungsritualen auftritt, ist das Lanzenstechen, an welchem der amigo teilnimmt. In *Fostest, amig’, oje vencer*<sup>349</sup> von Joham Garcia de Guihade entwickelt sich aus diesem Motiv ein Lobpreis der amiga auf ihre Schönheit und eine Zuneigungsbekundung an ihren Geliebten. In *Quand’ eu soby nas torres sobe-lo mar*<sup>350</sup> von Gonçal Eanes do Vinhal dient es lediglich als Kulisse für eine amiga, die sich an ihren Freund erinnert, welcher nicht mehr bei ihr ist. Dieses Motiv macht deutlich, dass auch wenn die Cantigas de amigo zu Weilen volkstümlich anmuten, sie doch aus einem höfischen Milieu stammen, da das Lanzenstechen eine ritterliche Beschäftigung ist und somit vor allem einem höfischen Publikum als Zeitvertreib diente.

Um zum Schluss zu zeigen, wie kurz und vom Wortschatz beschränkt eine Cantiga de amigo gehalten werden kann, soll auf *Ma madre velyda*<sup>351</sup> des Dom Dinis verwiesen werden. Diese achtstrophige Cantiga mit Refrainzeile arbeitet mit mindestens zwei und höchstens fünf Wörtern pro Vers. Die Gesamtwortanzahl beträgt 86 Wörter, wenn man aber hier nach Wiederholungen schaut, so ergibt sich lediglich ein Wortschatz von 24 unterschiedlichen Wörtern, sodass jedes Wort im Schnitt mindestens dreimal wiederholt werden muss.

---

<sup>348</sup> Diese Stelle ist im Anhang lila markiert.

<sup>349</sup> Handschrift B (752) und Handschrift V (355). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

<sup>350</sup> Handschrift B (708) und Handschrift V (309). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.

<sup>351</sup> Handschrift B (592) und Handschrift V (195). Beide Handschriften sind Galicisch-Portugiesisch.



#### 2.4.5. Musikalische Analyse

Wie bereits angesprochen existiert im Bereich der Cantigas de amigo, vor allem im Vergleich zur Masse der erhaltenen Texte, nur ein Bruchteil an Notation. Lediglich das Pergamino de Vindel mit einem Liedzyklus von Martín Codax ist erhalten und es soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass auch für die restlichen Liebeslieder, die Cantigas de amor, die Überlieferungssituation ähnlich schlecht ist.

Die Notation aller Lieder erfolgt in Quadratnotation mit C-Schlüssel und der Text der ersten Strophe ist direkt unter die Noten geschrieben.

Bei dem ersten Lied des Zyklus *Ondas do mar de Vigo*<sup>352</sup> befindet sich der Schlüssel auf der zweiten Notenlinie von oben, sodass hier mit einem g<sup>c</sup><sup>353</sup> begonnen wird. Das Notenbild ist geprägt von auf- und abführenden Tonleiterauschnitten mit kleinen eingefügten Sprüngen und wenigen Tonwiederholungen. Der größte Sprung ist hierbei ein Terz aufwärts, die immer zwischen einem a<sup>c</sup> und einem c<sup>c</sup> erfolgt. Der generelle Ambitus beträgt eine Sexte (f<sup>c</sup> – d<sup>c</sup>) und ist somit recht gering und sehr kantabel. Sowohl die Strophen als auch der Refrain weisen eine hohe Melismatik auf, die sich bei einzelnen Silben auf bis zu acht Töne ausdehnen kann. Ob zwischen den einzelnen Zeilen des Textes ein Strich zur Trennung gesetzt wurde, wie es am Ende der Melodie der Fall ist, lässt sich aufgrund der Qualität des Digitalisats nicht erkennen.

Die beiden Verse sind in ihrer Melodiegestalt nur leicht voneinander abweichend. Wobei hier angemerkt sein muss, dass sich eine klare Verteilung von Silben auf Noten nur schwer erschließen lässt, da der Text nicht einheitlich unter den Notenlinien verteilt ist und zudem die dritte Neume in der zweiten Zeile durch die Beeinträchtigung des Pergaments oder eine Korrektur nicht klar zu deuten ist.<sup>354</sup> In der ersten Zeile wird dem a<sup>c</sup>, welches auf die erste Silbe fällt, in Form eines Punctum noch ein g<sup>c</sup> voran gestellt, sodass hier der Aufgang der Melodiebewegung mit einer Sekunde, statt einer Terz wie in Zeile Zwei beginnt. Die folgenden zwölf Noten verlaufen gleich, bevor in Zeile 1 eine Achtel c<sup>c</sup>- h<sup>c</sup> gesetzt ist und in die fünf letzten Töne überleitet, die wieder kongruent sind. Dem entgegen stehen in Zeile Zwei eine Viertel c<sup>c</sup>, eine Achtel d<sup>c</sup>, eine Viertel c<sup>c</sup> und eine Achtel h<sup>c</sup>. Danach wird der

---

<sup>352</sup> Galicisch-Portugiesische Handschrift N (1).

<sup>353</sup> Im Folgenden werden die Angaben aus der Transkription verwendet. Für den ganzen Zyklus gilt: Die Transkription erfolgt eine Oktave über der originalen Notation.

<sup>354</sup> Im Folgenden wird dementsprechend die Transkription von M.P. Ferreira als Maßstab gelten, es soll allerdings auf deren interpretatorischen Charakter verwiesen sein. Die hier festgelegten Notenwerte werden im Text benutzt um Zweideutigkeiten zu vermeiden, ihre Korrektheit bleibt anzuzweifeln.

Melodieverlauf von Zeile 1 wieder aufgegriffen. Dies scheint dadurch gerechtfertigt, dass die erste Zeile in den ersten beiden Strophen eine Silbe weniger als die zweite führt. Wie dies allerdings in den beiden letzten Strophen umgesetzt wird, in denen beide Zeilen acht Silben enthalten, bleibt offen. So entstehen in der Melodie der beiden Verse jeweils zwei große nach oben führende Bögen mit einem kleinen nach oben führenden Schlussbogen. Der Refrain hingegen ist bis zur Hälfte der Zeile durch einen Bogen nach oben und folgend nach unten gekennzeichnet, der dann aber ebenfalls in einem großen Bogen nach oben und einem kleinen Schlussbogen endet. Generell weist der Refrain in der zweiten Hälfte eine fast gleiche Struktur wie die beiden vorangegangenen Strophenteile und vor allem der zweite Vers auf. Lediglich das unter „ce-“ gesetzte Melisma unterscheidet sich durch eine andere rhythmische Verteilung – die Achtel d<sup>˘</sup> und die Viertel c<sup>˘</sup> werden zu zwei Achteln – und einer weiteren Achtel c<sup>˘</sup>. Der Beginn des Refrains, zwei Puncti g<sup>˘</sup> und a<sup>˘</sup>, entspricht dem Beginn des ersten Verses. Des Weiteren ist allen drei Zeilen das retardierende Moment in der Mitte der Zeile – eine Ganze c<sup>˘</sup> – gleich.

Das zweite Lied *Mandad' ei comigo*<sup>355</sup> ist ebenfalls mit einem C-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben versehen, sodass es mit einem h<sup>˘</sup> beginnt. Hier liegen lediglich zwei Zeilen Melodie vor. Die drei Zeilen Text, die sie abdecken, sind jeweils mit vertikalen Strichen in den Noten voneinander abgetrennt. Es existiert ein weniger melismatisches Verhältnis und das größte Melisma umfasst lediglich vier Töne. Der Ambitus beträgt ebenfalls eine Sexte und ist mit f<sup>˘</sup> – d<sup>˘</sup> der gleiche wie beim vorangegangenen Lied, wobei das größte Intervall wieder eine Terz ist. Die Melodie verläuft ebenfalls wellenartig, wobei vor allem im Refrain mehr Auf- und Abwärtsbewegungen als beim Lied zuvor existieren und das retardierende Element, welches in der Mitte gesetzt wurde, fehlt. Sowohl die erste als auch die zweite Zeile arbeiten mit einer Figur von drei aufeinanderfolgenden Zweitonneumen, wobei die erste eine Clivis und die beiden folgenden Pes darstellen. Auch tonal stimmen die beiden Zeilen überein, mit der Ausnahme des ersten Tones, da in der ersten Zeile ein h<sup>˘</sup> und in der zweiten ein a<sup>˘</sup> gesetzt wird und so eine Intervallverkleinerung stattfindet. Hierauf folgt in Zeile Eins eine Dreitonneume mit anschließender doppelter Virga, die aber in der Transkription ebenfalls als Dreitonneume gedeutet wird, so entsteht laut Ferreira hier eine Sequenz. Geschlossen wird das Ganze von einer Virga. In der zweiten Zeile folgt eine Viertonneume, die aber in den ersten drei Notenwerten mit der ersten Zeile übereinstimmt. Die darauffolgenden drei Töne – als Virgen gesetzt – führen die Melodie an ihren unteren Rand

---

<sup>355</sup> Galicisch-Portugiesische Handschrift N (1).

des Ambitus. Der Refrain setzt sich konträr zu den Ab- und Aufwärtsbewegungen der Strophe und spiegelt diese im lockeren Verhältnis, wobei er im ersten Drittel mit Ein- und Zweitonneumen arbeitet, bevor die Neumenwerte größer werden.

Bei der dritten *Cantiga Mia yrmana fremosa, treides comigo*<sup>356</sup> ist der Notentext leider nicht vollständig lesbar, aufgrund eines Schadens am Pergament. Erkennen lässt sich allerdings, dass der C-Schlüssel auf der obersten Notenlinie liegt, sodass das Stück mit einem f̄ beginnt. Die Fragmente der Melodie lassen des Weiteren einen ähnlichen, wellenartigen Verlauf wie in den beiden vorangegangenen Cantigas erahnen, allerdings scheinen mehr Einzeltonneumen verwendet worden zu sein.

Die vierte *Cantiga Ay Deus, se sab' ora meu amigo*<sup>357</sup> ist mit einem C-Schlüssel auf der obersten Notenlinie notiert und das Lied beginnt somit mit einem f̄. Die drei Zeilen Melodie weisen keine Unterteilungen nach Versende auf, wie es bei der zweiten *Cantiga* der Fall ist, dies könnte aber auch an der Qualität des Digitalisats liegen. Das Verhältnis von Silben zu Noten ist eher syllabisch, die Melismatik nimmt aber mit zunehmendem Voranschreiten des Textes zu und der Refrain stellt den melismatischsten Teil der Melodie. Auch hier finden sich Wellenbewegungen, die allerdings in recht kleinen Bögen gestaltet sind und dafür häufiger aufeinanderfolgen. Der Ambitus beträgt eine Quinte (e' bis h') und ist somit bisher der kleinste der *Cantigas*. Das größte Intervall, eine Terz, welche sowohl auf- als auch abwärts gesungen wird, erscheint nur an wenigen Stellen, da das Lied in der Hauptsache über Tonleiterausschnitte arbeitet. Es liegt in der Strophenmelodie auch eine recht häufige Wiederholung des Tons a' vor, sodass hier von einer Art Grundton beziehungsweise Bezugston gesprochen werden kann. Das erste Drittel der beiden Verse ist jeweils unterschiedlich gestaltet, auch wenn sie mit dem gleichen Ton beginnen. Ab der siebten Note allerdings – ein Punctum als a' – laufen die Melodien fast vollständig parallel. In der ersten Zeile wird lediglich hinter dem Endton der zweiten Zeile, dem a' noch ein g' angefügt. Außerdem werden die vier vorangegangenen Noten in der zweiten Zeile nicht wie in der ersten als eine große Neume betrachtet, sondern als zwei eigenständige Zweitonneumen. Der Refrain beginnt, indem er ein viertöniges Motiv aus den beiden vorangegangenen Zeilen wiederholt – h'a'a'g' –, welches von den Neumen allerdings erneut in einer anderen Form umgesetzt ist und sich dann eigenständig weiterentwickelt, wobei er auf dem a' endet, welches den tonalen Mittelpunkt des Liedes markiert.

---

<sup>356</sup> Galicisch-Portugiesische Handschrift N (1).

<sup>357</sup> Galicisch-Portugiesische Handschrift N (1).

Die fünfte Cantiga *Quantas sabedes amar amigo*<sup>358</sup> ist in vier Notenzeilen überliefert, wobei die letzte Zeile beschädigt ist und somit die Textverteilung spekulativ und die Leserlichkeit der Noten stark eingeschränkt ist. Der C-Schlüssel, der hier auf der dritten Zeile von unten liegt, wandert in der nächsten Zeile auf die zweite Zeile von oben, wo er bis zum Ende des Liedes verbleibt. Somit startet das Lied mit einem a'. Hier lassen sich nach dem Versende wieder vertikale Striche ausmachen, die dieses angeben. Das Silben-Ton-Verhältnis ist fast ausschließlich syllabisch, lediglich die Versenden und zwei weitere, mittig gelegene Stellen weisen kleinere Melismen auf. Der Ambitus, eine Sechste (f' – d''), entspricht den Cantigas Eins und Zwei. Die beiden Verse sind in ihrer musikalischen Gestaltung weitestgehend gleich gehalten, lediglich die vierte Neume der ersten Zeile (c'') ist in der zweiten Zeile um drei weitere Töne ergänzt, sodass hier ein Melisma entsteht. Der Refrain greift erneut das Endmelisma der beiden Strophen auf – h'a'a'g', welches sich darüber hinaus schon in der vorangegangenen Cantiga befindet, – und verwendet es sowohl zu Anfang als auch am Ende in der gleichen Tonlage. In der zweiten Zeile der Strophe finden wir es darüber hinaus im Mittelteil um eine Terz nach oben versetzt. Auch hier bildet die Terz, welche zumeist aufwärts geführt wird, das größte Intervall und es findet eine Tendenz zur Tonwiederholung, vor allem der Töne c'' und a', statt. Trotz dieser Tonwiederholungen sind in allen drei Zeilen wieder Wellenbewegungen zu erkennen, die hier in einem aufwärts geführten Bogen, einem Abwärtsbogen und der Wiederholung dieser Figur in allen drei Zeilen recht parallel verlaufen.

Für die sechste Cantiga *Eno sagrado, en Vigo*<sup>359</sup> sind auf zwei Zeilen Notenlinien notiert, welche allerdings nicht ausgefüllt sind. Es können keine Angaben über die hier verwendete Melodie gemacht werden.

Die siebte Cantiga *Ay ondas, que eu vin veer*<sup>360</sup> ist wiederum mit Noten versehen, welche, wie fast alle der vorangegangenen Cantigas einen C-Schlüssel auf der zweiten Notenlinie von oben besitzen, sodass das Stück mit einem e' beginnt. Der Ambitus von c' – h' liegt bei einer Septime und ist somit leicht größer als bei den vorangegangenen Stücken. Interessant ist auch, dass hier das tiefst gehaltene Stück vorliegt, da die anderen Stücke zumeist bei einem f', also eine Quarte über diesem, ihren tiefsten Ton ansetzen. Das größte Intervall ist auch hier wieder die Terz, sie erscheint allerdings lediglich im Refrain zweimal in Aufwärtsbewegungen, der Rest des Liedes ist über Tonleiterschnitte gestaltet. Auch hier finden sich die typischen Wellenbewegungen, wie wir sie bereits in den anderen Liedern gefunden haben, doch neben

<sup>358</sup> Galicisch-Portugiesische Handschrift N (2).

<sup>359</sup> Galicisch-Portugiesische Handschrift N (2).

<sup>360</sup> Galicisch-Portugiesische Handschrift N (2).

den großen Bögen sind hier auch immer wieder kleinere Bögen in die großen eingefügt. Es kann hier von der meisten Bewegung in den vorliegenden Cantigas gesprochen werden kann. Dieser Eindruck wird unterstützt durch den minimalen Einsatz von Tonwiederholungen, die sich lediglich im Refrain an zwei Stellen finden lassen. Auch hier sind die erste und zweite Zeile der Strophe sehr ähnlich gestaltet. Der einzige Unterschied besteht direkt am Anfang, indem die zweite Zeile vor die erste Note der ersten Zeile drei weitere hinzufügt, umso bereits den ersten Abwärtsbogen zu kreieren. Dieser Bogen aus vier Neumen wird dann zu Beginn und kurz vor Ende des Refrains aufgegriffen. Des Weiteren werden Figuren aus dem Ende der beiden Verse genutzt und im Refrain verarbeitet, bevor dieser zum Schluss in einer Viertonneume auf den tiefsten Ton des Zyklus, das c', führt, um von dort auf den Endton, ein f', zu gehen, welches den tiefsten Ton in den meisten anderen Liedern darstellt.

Wenn man nun die Lieder miteinander vergleicht, fällt eine sehr enge Verbindung untereinander auf, die sowohl eine gleichen Ambitus als auch ähnlich gestaltete Melodien aufzeigen. Da es sich hier um einen Zyklus an Melodien handelt, dessen Zusammengehörigkeit noch enger ist als bei normalen Lieder scheint dies normal. Die Charakteristika der einzelnen Lieder lassen im weiteren Sinne aber auch hypothetische Schlussfolgerungen auf die restlichen, nicht überlieferten Melodien der Cantigas de amigo zu. So bilden der Ambitus, welcher unter der Oktave liegt und die Verwendung von Tonleiterausschnitten, Tonwiederholungen und kleinen Sprüngen, die selten die Terz überschreiten, die Basis für eine recht einfache, kantable Melodie. Diese unterstützt in ihrem Aufbau das Reimschema des Textes und greift durch viele Wiederholungen auch die parallelistischen Abschnitte der Verse auf. Somit entsteht weniger der Eindruck eines Voranschreitens als eines Kreisens und Retardierens, welcher bereits im Text durch einfachen Strophenbau und Parallelismen angedacht ist. Die Melodie greift diesen Eindruck auf und verstärkt ihn noch, sodass von der Melodie als unterstützendes Element gesprochen werden kann, die den eigentümlich eindringlichen Charakter der Cantigas unterstreichen. Da die Cantigas, welche nicht mit Melodie überliefert sind, in ihrem Strophenbau ähnlich funktionieren wie der Zyklus von Martín Codax, ist es wahrscheinlich, dass auch ihre Melodien nach einem ähnlichen Schema gebaut waren. Somit lässt sich festhalten, dass hier durch Melodie und Text weniger die Wiedergabe von Geschehenem angestrebt wird, als die Vermittlung eines Gefühls von absoluter Liebe, welches durch das Kreisen um die immer gleichen Fragen und Gedanken ausgedrückt wird.

### 3. Ergebnisse

#### 3.1. Vergleich der Traditionen

##### 3.1.1. Die Gattungen

Zunächst soll wiederholt werden, dass die Gattung, die maßgeblich das Schaffen der okzitanischen, altfranzösischen und deutschen Minnesänger prägte, die Kanzone war. Sie wurde in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts von den Troubadouren erfunden und macht circa 40 Prozent ihres heute überlieferten Schaffens aus.<sup>361</sup> Von dort aus verbreitete sie sich in nur geringer Abwandlung in das nordfranzösische Gebiet und wurde auch hier Bestandteil des Trouvèrerepertoires. Vermutlich hatte vor allem Eleonore von Aquitanien, eine Enkelin des adeligen Troubadours Wilhelm IX.<sup>362</sup>, mit ihrem Hof und ihrer Gönnerschaft großen Einfluss auf die Verbreitung troubadouresken Materials in der Trouvèrekultur, sodass es hier häufig zu Übertragung und Weitergabe von Gattungen und Thematiken kam.

Nach Deutschland gelangte die Kanzone durch unmittelbare Schüler der Troubadoure, die sich dann in ihrem Heimatgebiet, vorzugsweise dem Mittel- und Oberrheintal, als Minnesänger betätigten.<sup>363</sup> Dieses Beispiel, mit einer auch für die Frauenlieder relevanten Gattung, soll zeigen, dass es gerade zwischen den Troubadouren und den Trouvères, aber zum Teil auch den deutschen Minnesängern, immer wieder zu einem fruchtbaren Austausch kam, der vor allem das Bild der Frau, als hohe, unerreichbare Dame und der damit einhergehenden Anbetung prägte.

Bei diesen prozentualen Feststellungen von Gattungsrelevanz bleibt allerdings immer zu bedenken, dass wir in der heutigen Zeit nur noch aus den Überlieferungen schließen können. Dass eine Gattung wie die Kanzone, die als hohe Kunst angesehen war, den Weg zur Niederschrift eher fand als Gattungen, die der Gebrauchslyrik verhaftet waren, ist anzunehmen.<sup>364</sup>

Der Einfluss auf die iberische Halbinsel erscheint hingegen, nach Sichtung des überlieferten Materials, durchaus geringer. Die geographische Nähe zu al-Ándalus und der damit einhergehende Einfluss durch die arabisch-andalusische Musik wurden vielfach untersucht und es lassen sich zum Beispiel Verbindungen zu den Ḥarġas, den mozarabischen

---

<sup>361</sup> Vgl. Kiefer: Canzone (vokal). Sachteil Band 2, Sp. 418.

<sup>362</sup> Vgl. ebd. Sp. 418.

<sup>363</sup> Vgl. ebd. Sp. 418.

<sup>364</sup> Vgl. Tervooren: Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretation. Mittelalter, S. 20.

Mädchenliedern finden.<sup>365</sup> Die wenigen Beispiele, die eine direkte Beeinflussung aufzeigen, lassen sich eher als iberischer Einfluss auf das okzitanische Repertoire sehen.<sup>366</sup>

So kann festgehalten werden, dass eine gegenseitige Beeinflussung der unterschiedlichen Traditionen stattfand. Dies macht die länderübergreifende Gattung des Frauenliedes möglich. Es ist vor allem eine klare und enge Beeinflussung auf dem Gebiet des heutigen Frankreichs zu beobachten. Viele Unterkategorien der Frauenliedern wie Canso – Chanson d’amour, Chanson de croisade, Chanson de malmariée, Planh – Plainte, Tenso – Tenson lassen sich in beiden Traditionen finden und sind in ihrem Aufbau und ihrer inhaltlichen Gestaltung fast identisch. Auf dem Gebiet des heutigen Deutschlands wiederum finden wir mit dem Chanson de malmariée, der Totenklage, und dem Kreuzlied ebenfalls fast unveränderte Gattungsübernahmen und vor allem das Modell der fin’amors und die damit einhergehende Form der Stollenstrophe, welche den Minnesang ab 1170 maßgeblich prägte. Hierzu Helmut Tervooren:

„Die Nobilitierung der Gattung Kanzone ergibt sich aus der neuen Liebesideologie, die um 1170 aus dem Westen nach Deutschland kommt. Ein Lied ist dann gut, wenn es von der Liebe handelt. Bona canso („gutes Lied“) nennt die Trobador-Poetik darum das Lied, das einem Minneverhältnis in seiner idealen Form Ausdruck verleiht, das Ansehen der domna erhöht und dadurch die Wertschätzung des Trobadors bei der Dame steigert.“<sup>367</sup>

Erst nach 1350 kommt es zu einem Traditionswechsel und man spricht nicht mehr von Minnesang. Die Gattungen betreffend finden wir kein Pendant in den Cantigas de amigo. Sie funktionieren nach einem eigenständigen System und lassen sich nicht mit den unterschiedlichen Gattungen der anderen Traditionen vergleichen.

Doch bei aller Übereinstimmung muss beachtet werden, dass diese Gattungen nicht exklusiv den Frauenliedern zuzuordnen sind. Die meisten oben aufgeführten Gattungen existieren auch mit männlichem lyrischen Ich und von dem Chanson de malmariée abgesehen, sind die Lieder mit männlichem lyrischen Ich in der Überzahl. Sehr wenige Gattungen existieren exklusiv als Frauenlied,<sup>368</sup> die restlichen Gattungen beinhalten Frauenlieder, das weibliche lyrische Ich ist

---

<sup>365</sup> Vgl. Cohen, Judith R.: Ca no soe joglaresa. Women and Music in Medieval Spain’s Three Cultures. In: Anne L. Klinck und Ann Marie Rasmussen: Medieval Woman’s Song. Cross-Cultural Approaches. University of Pennsylvania 2002, S. 77.

<sup>366</sup> „Oy, altas undas que venez suz la mar“, welches Raimbaut de Vaqueyras zugeschrieben wird, ist in seinem Aufbau und seiner Thematik sehr nah an den Cantigas de amigo anzusiedeln.

<sup>367</sup> Tervooren: Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter, S. 12f.

<sup>368</sup> Für den Minnesang: Dilemmatischer Frauenmonolog, Botenlied; für die Troubadoure: Chanson de malmariée; für die Trouvères: Chanson de malmariée, Chanson de toile, Chanson d’ami

aber hier nicht konstituierend. Hier wäre die Frage nach dem Frauenlied als Gattung insofern zu verneinen, da es kein einheitliches Auftreten in Thema und Formgebung gibt, welches eine Gattung definiert. Auch die Tatsache, dass sich das Troubadour-, das Trouvère- und das Minnesangrepertoire in Bezug auf Frauenlieder noch einmal in weitere Unterkategorien unterteilen lässt, die ebenfalls nicht einheitlich sind, lässt an einer Gattung „Frauenlied“ zweifeln.

### 3.1.2. Die Sprachen und der Sprachstil

Diese Arbeit beschäftigt sich mit drei Sprachen aus der romanischen Sprachfamilie und einer Sprache aus der indogermanischen Sprachfamilie. Vor allem die romanischen Sprachen weisen dank ihrer gemeinsamen Muttersprache, dem Latein, einige Ähnlichkeiten auf. Hiervon unterscheidet sich aber das Mittelhochdeutsche bereits grundsätzlich.

Wenn man sich nun die Sprachstile der einzelnen Traditionen anschaut, wird man auch hier mehr auf Unterschiede als auf Gemeinsamkeiten stoßen. Alle Lieder, unabhängig von ihrer Tradition, die sich auf die Kanzone berufen, arbeiten mit einer sehr differenzierten Sprache, die ihren Platz in den recht langen Versen der Stollenstrophe findet. Die Dame, welche auf sich selbst als „Herrin“ bezeichnet, bedient sich um ihr Gefühlsleben zu beschreiben einem festen Kanon an Bildern, welcher unter 3.1.4. aufgeführt ist. Ihre Beschreibung von Liebe ist hierbei niemals explizit, sondern immer von unerfülltem Verlangen und Sehnsucht geprägt.

Im Gegensatz hierzu stehen das Chanson de malmariée und zum Teil das Chanson de toile. Die Dame, welche hier nicht der klassischen Minnedame entspricht, äußert sich viel klarer über ihre Wünsche und Sehnsüchte und den Liedern haftet ein offenerer Charakter mit zum Teil expliziten, sexuellen Anspielungen an, wie in *Bele Yolanz en ses chambres seoit*, da die beiden Geliebten sich hier „a tor François“<sup>369</sup> hinlegen. Generell sind die Lieder einfacher formuliert und auf die verkürzten Verse, denen ein Refrain zur Seite gestellt wird, angepasst.

Die Cantigas de amigo und ihre nordfranzösischen Ableger, die Chansons d’ami stellen eine Mischung aus dem oben besprochenen dar. So übernehmen sie die eher keusche Sprache der Kanzone und kombinieren diese mit den kurzen, einfachen Mustern der Chansons de malmariée und den Chansons de toile.

Die hieraus entstehenden, sprachlichen Gegensätze lassen sich in einen größeren Kontext einordnen, welcher über die Frauenlieder hinausreicht. So entsprechen die Lieder, welche

---

<sup>369</sup> Anhang: 2) b) vi) Chanson de toile (Strophe 6, Vers 4), S. xiii.



nach dem Schema der Kanzone arbeiten, den Kanzonen mit männlichem lyrischen Ich, die ebenfalls von einer keuschen und differenzierten Sprache geprägt sind. Im Gegensatz hierzu sind die Chansons de malmariée als Balada konstruiert, ein Tanzlied, welches eine kurze Form mit vielen Wiederholungen voraussetzt. Nach einem ähnlichen Schema verfahren die Chansons de toile, da auch hier ein geringerer Wortschatz und die Wiederholung die Kernelemente bilden. Bei den Cantigas de amgio wird dieses System dann auf die Spitze getrieben, indem Wiederholung in Form von Parallelismen das alles entscheidende Gattungsmerkmal darstellen. Somit sind die Frauenlieder auch in ihrer sprachlichen Gestaltung nicht einheitlich und eher von den Gattungskonventionen, denen sie formal und thematisch unterstehen, geprägt als von einem weiblichen lyrischen Ich.

### 3.1.3. Die Motive

Auch bei den Motiven ist klar nach den Liedern zu unterscheiden, welche in der Tradition der fin'amors beziehungsweise der höfischen Liebe entstanden und jenen, die außerhalb dieser Tradition stehen: Wenn nun also eine Minnedame spricht, welche in den Kontext der fin'amors gebettet ist, so wird sich bei ihr alles um den Minnedienst ihres Ritters und ihren entsprechenden Lohn drehen. Annahme des Minnedienstes und das Leben mit den gesellschaftlichen Konsequenzen oder Ablehnen und den Verlust der Liebe in Kauf nehmen, kristallisierte sich als zentrales Motiv dieser Lieder heraus. Die Gesellschaft mit ihren Hütern, Merkern und Verleumdern ist allgegenwärtig und nimmt Einfluss auf die Beziehung der Frau. Außerhalb der fin'amors, zum Beispiel in den Cantigas de amgio, spielt der Frauendienst allerdings keine Rolle.

Ein essenzielles, gemeinsames Motiv, welches sich in allen vier Traditionen finden lässt, ist das Motiv des Abschieds und der Trennung. Hierbei kommt es zu vielen verschiedenen Spielarten, da eine Trennung nur vorübergehend oder endgültig sein kann. Des Weiteren kann der Abschied noch bevorstehen, unmittelbar im Gange sein oder bereits in der Vergangenheit liegen. Doch trotz dieser verschiedenen Spielarten, welche sich alle in den unterschiedlichen Traditionen finden lassen, werden sie geeint durch die negative Konnotation des Abschiedes. Der Verlustaspekt wird hervorgehoben und der Schmerz der Trennung setzt den Tenor des Liedes. Eine Möglichkeit, diese Trennung zu überbrücken, ist der Einsatz eines Boten. Diesen finden wir in den Liedern der Minnesänger, wobei er hier auch explizit als Bote und somit als Diener der Dame genannt ist und in den Cantigas de amio, in denen Familienangehörige, Freunde oder auch Naturgewalten wie das Meer eine Botenfunktion übernehmen. Eine

übersteigerte Form dieses Trennungsschmerzes finden wir in der Planh, der Plainte und der Totenklage, da hier ein endgültiger Abschied stattfindet.

Einhergehend mit diesem Motiv von Abschied ist oft das Motiv der Treue. Die Treulosigkeit und der Verrat durch den Geliebten stellen eines der schlimmsten Vergehen dar, welches in einem Frauenlied angenommen werden kann. Doch das Motiv lässt sich auch umkehren, wie in den Chansons de malmariée, in denen die Frau untreu wird und das Halten eines Liebhabers praktisch zum guten Ton gehört. Hier wird eher um Verständnis für die Damen geworben, indem der Ehemann mit schlechten Eigenschaften versehen und somit das Betrügen als fast notwendig abgetan wird.

Die reine Freude und Liebesvereinigung eines Paares ist tatsächlich in allen Kulturen ein Randthema. Falls es doch, wie in einigen Chansons de toile, zu einem glücklichen Ende kommen sollte, musste der Zuhörer im Vorfeld um dieses bangen, da jedem Happy End ein Drama vorausgeht, das sich zumeist aus der oben bereits angesprochenen Trennung ergibt. Generell wird die Liebesvereinigung entweder nur in der Rückschau gezeigt, sodass bereits wieder eine Trennung vorliegt, oder sie steht als Ziel am Ende einer Trennung und dient der Dame als Motivation. Gerade im Kontext der fin'amors ist sie aber lediglich ein Wunschziel, welches die Dame niemals erreichen wird, da sie sich dem Mann nicht hingeben darf.

So sind die Grundmotive, die alle Traditionen begleiten, oft gleich, die Möglichkeiten der verschiedenen Spielarten aber recht unterschiedlich gesetzt. Auch werden andere Schwerpunkte gesetzt, sodass Trennung in den Cantigas de amigo immer mit einer räumlichen Trennung einhergeht, aber dem Wissen, dass, falls der Geliebte wohlbehalten zurückkehren sollte, einer gemeinsamen Zukunft nichts mehr im Weg stehen dürfte. Die Minnedame hingegen weiß ihren Ritter immer in unmittelbarer Nähe, darf aber trotz dieser Nähe nicht mit ihm zusammen sein. So fällt es auch hier schwer, von einer Gattung des Frauenliedes zu sprechen, da zwar Grundelemente gleich gesetzt sind, sich diese aber in der Ausformulierung doch wieder stark unterscheiden und sich diese Grundelemente auch außerhalb der Frauenlieder in den Gattungen mit männlichem lyrischen Ich finden. Sie bilden somit kein Alleinstellungsmerkmal.

#### 3.1.4. Die Schauplätze

Die Schauplätze unterscheiden sich je nach Gattung und es muss zwischen einem generellen Draußen und einem Drinnen unterschieden werden. In vielen Gattungen scheint es darüber hinaus keine entscheidende Rolle zu spielen, wo eine Handlung stattfindet, für andere ist dies

gerade zu essenziell und prägend: So ist für das Chanson de toile das Zimmer der jungen Dame prägend, da sie hier sitzt und der Dinge harret die da kommen werden. Ob aber zum Beispiel eine Tenson drinnen oder draußen stattfindet ist unerheblich und wird somit nicht weiter thematisiert.

Generell scheint eine Tendenz in den okzitanischen, altfranzösischen und mittelhochdeutschen Liedern zu herrschen, dass Schauplätze keine ausschlaggebende Kategorie ist. Wenn doch auf die Umgebung eingegangen wird in der sich die Dame befindet, so ist das zum einen ihr Schloss in dem sie lebt und zum anderen Naturmotive wie eine Wiese, ein Wald oder ein Garten. Als ungefähre Regel könnte lauten: Je niedriger der Stand der Dame, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie sich draußen aufhält. Dies scheint logisch, da eine Dame von Adel nicht zwangsweise in einen Wald gehört und ein Bauernmädchen nicht in ein Schloss. Falls nun doch eine Dame hohen Standes mit den Attributen der Natur umgeben ist, so handelt es sich häufig um einen Natureingang, welcher weniger auf die wahre Natur als auf eine vorgeformte Symbolik rekurriert. Auch angegebene Jahreszeiten wie Frühling und Winter dienen weniger der eigentlichen Beschreibung der Umgebung, sondern sind symbolisch zu betrachten. Der Frühling steht hierbei für die Jahreszeit der Liebe. Alles erwacht und erblüht und nicht selten rechtfertigt eine Dame ihre aufkommenden „Frühlingsgefühle“ mit einsetzen ebendieser Jahreszeit. Der Winter wiederum mit seiner Kälte und seinem Frost, der alles erstarren lässt, steht gegen die Liebe und so endet diese gerne einmal im Winter oder steht im Kontrast hierzu, da nicht einmal der Winter die Liebe töten könne.

Eine etwas andere Situation finden wir bei den Cantigas de amigo. Die junge Dame hält sich, ihrem nicht adeligen Stand entsprechend, draußen auf. Nicht selten läuft sie zu Sehnsuchtsorten, an denen angelangt sie dann nach ihrem Geliebten fragt. Typisch wären hier die Kirchen und Kapellen oder das Meer. Doch auch der Wald und die Wiese sind Aufenthaltsorte der amiga, sei es um sich die Haare zu waschen oder schlicht einen Spaziergang zu machen. Eine amiga die sich im Haus aufhält, wird sich dagegen eher selten finden.

So sind die Schauplätze vor allem auf den Stand der Dame und ihr Gefühlsleben angepasst, sie geben weniger eine reale Ortsbeschreibung. Da dementsprechend auch hier wieder große Unterschiede zwischen und innerhalb der einzelnen Traditionen zu finden sind, spricht auch hier nichts für eine Gattung des Frauenliedes.

### 3.1.5. Die zeitgenössische Wertung

Den quantitativ größten Anteil an Frauenliedern stellen die *Cantigas de amigo*, welche auch als einzige einen zeitgenössischen Gattungsbegriff besaßen. Hierauf folgen die deutschen Frauenlieder, welche vor allem aus dem donauländischen Minnesang, also einer Zeit, die noch nicht von den Troubadouren beeinflusst war, stammen. Sowohl bei den Trouvères als auch den Troubadouren sowie dem klassischen Minnesang finden wir Frauenlieder eher vereinzelt. Dies lässt sich vor allem durch das Minnekonzept des Frauendienstes erklären, das, ausgehend von der Troubadouren, sich auch in Nordfrankreich und später in Deutschland durchsetzte. Hierbei steht das lyrische Ich, der liebende Mann, im Mittelpunkt, der für eine für ihn nicht erreichbare Dame schwärmt. Diese stellt den Inbegriff aller moralischen Werte der zeitgenössischen Lehre dar und steht dem Werbenden gleichgültig gegenüber. Diese Minnedame lässt sich allerdings nicht mit der liebenden Frau der Frauenlieder vereinbaren, die sich nach ihrem Mann sehnt. Lediglich der klassische Minnesang versucht hier eine Brücke zu schlagen und greift die bereits im donauländischen Minnesang verwendete liebende Dame auf und setzt sie in das Konzept des Frauendienstes ein. Hierbei entsteht dann zumeist ein Konflikt durch äußere Einflüsse, die die Liebe verhindern. Hieraus ergibt sich allerdings klar, dass das dominante Konzept des Frauendienstes den Gedanken der liebenden Frau in den Frauenliedern nur schwer zu inkorporiert und somit in den Traditionen in denen dieser Gedanke vorherrscht, die Frauenlieder nur eine untergeordnete Rolle spielen.

### 3.1.6. Musik

Wichtig ist für die Frauenlieder die Beurteilung der Masse an überlieferten Noten. Sowohl für den deutschen Minnesang, als auch für die galicisch-portugiesischen *Cantigas de amigo* gilt, dass alle großen Sammelhandschriften ohne Melodieüberlieferungen arbeiteten. Lediglich kleine Handschriften überliefern in Einzelfällen Melodien, welche zumeist einem einzigen Autor zugeordnet werden können. Anders sieht die Lage in der Troubadour- und Trouvèrekultur aus, zwar finden wir auch hier genug Lieder, welche ohne Melodie überliefert wurden, aber einige der großen Handschriften sind den Bemühungen nachgekommen und überliefern Melodien zu verschiedenen Autoren, leider auch hier kaum im Bereich der Frauenlieder. Ein weiteres Merkmal ist die unterschiedliche Notationsform: Während die französischen Werke in Quadratnotation überliefert wurden, sind die deutschen oftmals noch in adiastematischen Neumen überliefert. Da diese heute nicht mehr verständlich sind, existiert hier zwar eine Notationsform, sie ist aber für die heutige Wissenschaft kaum nutzbar. Dies ist

insofern interessant da zum Beispiel der Codex Buranus nicht viel früher als der Chansonnier du Roi entstand und sie trotzdem mit den unterschiedlichen Systemen arbeiten.

Wenn man nun doch das wenige Material miteinander vergleicht, so fällt auf, dass sich die Musik oft am Text orientiert und hierbei komplexere lyrische Formen wie die Kanzone auch musikalisch komplexer wirken als einfache Tanzlieder wie die Balada. Doch sie alle entsprechen in den Grundzügen den gleichen Konventionen der Kantabilität. Der Ambitus überschreitet hierbei selten die Oktave und wenn doch, dann nicht höher als eine Dezime. Die Melodie wird größtenteils in Tonleiterabschnitten geführt und wenn Sprünge vorkommen, dann in der Regel nicht über der Quarte oder der Quinte. Diese stellen aber bereits ein eher seltenes Phänomen dar und die meisten Bewegungen sind eher im Terzbereich zu sehen. So entsteht in allen Liedern eine kleinschrittige, wellenartige Melodie mit mehr oder weniger vielen Tonwiederholungen. Die Textverteilung hierzu kann von streng syllabisch bis melismatisch alles umfassen, es lassen sich allerdings keine rein melismatischen Lieder finden. Es ist davon auszugehen, dass die Melismen der Akzentuierung und Ausschmückung dienen und nicht versucht wurde, eine Melodie zu dehnen.

Ein Vergleich des gesamten Notenmaterials gestaltet sich als äußerst schwierig. Aus keiner der Traditionen ist mehr als eine Handvoll an Liedern erhalten, sodass ein Vergleich in so kleinem Rahmen definitiv nicht als für die Frauenlieder aussagekräftig betrachtet werden kann. Des Weiteren unterschieden sich die Lieder innerhalb einer Tradition genauso stark wie im Vergleich der verschiedenen Traditionen. Letztendlich kann man sagen, dass die Lieder mit Stollenstrophen die hierfür typischen musikalischen Ähnlichkeiten aufweisen und die Chansons de toile einen einfacheren Charakter mit mehr Melismatik anstreben. Die Cantigas de amgio wiederum legen sowohl in der Lyrik als auch in der Melodie größten Wert auf das kreisende Moment, mit dem sie ihre spezielle Wirkung entfalten. Somit entsteht auch hier kein einheitliches Bild, zumal die Melodien der Frauenlieder mit Stollenstrophen große Ähnlichkeit haben mit stolligen Liedern, welche ein männliches lyrisches Ich haben.

### 3.2. Ausblick

Im Kontext dieser Arbeit wurden einige Themen nur am Rand betrachtet, welche allerdings in einem weiteren Kontext erkenntnisreich für diese Arbeit wären: So sollten die nordfranzösischen Chansons pieuse mit weiblichem lyrischen Ich definitiv noch einmal unter der Überschrift der Frauenlieder näher betrachtet werden. Eine Verbindung dieser Lieder zu den restlichen Frauenliedern die mit der fin'amors-Thematik arbeiten, wäre mit Sicherheit

erkenntnisreich und auch eine Frage nach ähnlichen Gattungen in den anderen Traditionen dürfte hier einen interessanten Forschungsansatz bieten. Daneben bilden auch noch die okzitanische Alba und die Pastorela, welche auch in der nordfranzösischen Tradition und zum Teil im deutschen Minnesang auftreten eine erweiterte Form der Frauenlieder, die in diesem Kontext hilfreich sein könnten, zumal ein großer Teil der nordfranzösischen Pastourellen mit Melodien überliefert ist.

Eine generelle Thematik die in meinen Augen mehr Beachtung verdient, ist die Frage nach dem musikalischen Mittelalter und seinen Aufführungspraktiken. Hierbei muss nicht nach Frauenliedern explizit gefragt werden, sondern im großen Kontext nach Antworten gesucht werden, die ein tiefergehendes Verständnis mittelalterlicher Musik ermöglichen. Ein guter Start wären hierbei neue Neutraltranskriptionen, da viele, auch für diese Arbeit verwendete Transkriptionen nicht mehr dem aktuellen wissenschaftlichen Standard entsprechen und somit ein Vorrankommen weiter erschweren.

#### 4. Fazit

Rein geschichtlich ist eine gegenseitige Beeinflussung der Kulturen der Troubadoure, der Trouvères, des Minnesangs und der galicisch-portugiesischen Dichtung belegbar. Durch Hochzeit verbundene Höfe, Kreuzzüge und Kriege innerhalb Europas machen das autonome Entstehen einer Landeskultur unmöglich, zumal Grenzen über die Jahrhunderte hinweg eher eine flexible Angelegenheit waren. Doch sollte dies Anlass geben, die hier besprochenen Frauenlieder unter eine Gattung zu gruppieren und sie somit als Produkt einer einzigen Quelle der Inspiration darzustellen? In meinen Augen tut dies den Liedern unrecht. Zwar finden wir vielfach die oben angesprochene Beeinflussung, vor allem durch die Troubadourkultur Südfrankreichs, aber den Verdienst nur hier zu sehen und alle anderen Formen nur als Nachbildung und im besten Falle Weiterentwicklung zu betrachten, greift zu kurz. Durch die Vermischung fremder Literaturelemente mit indigener Kultur entstehen viel eher Hybride, die in ihrer Ausformung immer auch eigene Schöpfungskraft beweisen und vom bloßen Kopieren weit entfernt sind.

Hierzu ein Zitat Friedrich Gennrichs, der im Kontext über die Entstehung des Minnesangs aus den vermeintlichen Quellen der arabischen und lateinischen Dichtung spricht: „Es wäre um eine Kunst, die sich doch über den größten Teil des mittelalterlichen Europas verbreitet hat, wahrlich schlecht bestellt, wenn sie die nötige dichterische Kraft nicht aus sich selbst hätte hervorbringen können, sondern nur, sozusagen, ein Abklatsch einer fremden Lyrik gewesen

wäre.<sup>370</sup> Wenn man nun dieses Zitat auf die Frauenlieder als einen Teil dieser Kultur bezieht, so scheint es mir angemessen, hier ebenfalls von einer regionalen und individuellen Schaffenskraft zu sprechen. Denn neben den oben angesprochenen gemeinsamen Eigenschaften überwiegt doch vor allem der Unterschied, der nicht nur die einzelnen Kulturen voneinander trennt, sondern auch innerhalb der Kulturen zwischen den einzelnen Gattungen bereits hervortritt.

Frauenlieder stellen somit keine eigene Gattung dar, da sie, um noch einmal Ingrid Kastens Definition aufzugreifen, nur einen exklusiven gemeinsamen Nenner, das weibliche lyrische Subjekt, haben. Zwar finden sich immer wieder gemeinsame Angriffspunkte, wie ähnlich gestaltete Melodien, gleiche Schauplätze oder gleiche Themen, diese sind dann aber eher in der Gattungstradition zum Beispiel einer Kanzone oder eines Chanson de croisade verankert, als in der Tatsache, dass hier eine Frau spricht. In Bezug auf die einzelnen Traditionen stellen lediglich die *Cantigas de amgio* eine geschlossene Gruppe an Liedern dar, welche man als Frauenlieder bezeichnen könnte, die anderen Traditionen verwenden das weibliche lyrische Subjekt als Randerscheinung.

---

<sup>370</sup> Gennrich: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang, S. 121.

# Literaturverzeichnis

## Primärquellen

### 1) Okzitanische Lieder

- a) Handschrift A: Monaci, Ernesto (Hg.): *Studi di Filologia Romanza*. Vol. III. Rom 1891.
- b) Handschrift C: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419246t/> (19.10.2016).
- c) Handschrift H: Monaci, Ernesto (Hg.): *Studi di Filologia Romanza*. Vol. V. Rom 1891.
- d) Handschrift I: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059105w/> (19.10.2016).
- e) Handschrift K:  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007960.r=fr.%2012473?rk=21459;2>  
(19.10.2016).
- f) Handschrift N: <http://ica.themorgan.org/manuscript/147160> (19.10.2016).
- g) Handschrift Q: Bertoni, Giulio (Hg.): *Il Canzoniere Provenzale della Riccardiana No 2909*. Halle 1905. (Gesellschaft für Romanische Literatur Band 8).
- h) Handschrift R: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306> (19.10.2016).
- i) Handschrift Sg: [http://catalag.bnc.cat/record=b1524693~S13\\*cat](http://catalag.bnc.cat/record=b1524693~S13*cat) (19.10.2016).
- j) Handschrift T: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000798t/> (19.10.2016).
- k) Handschrift W: siehe *Altfranzösische Lieder – Handschrift M*.
- l) Handschrift z: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_pEVRr2UYi8sC](https://archive.org/details/bub_gb_pEVRr2UYi8sC) (19.10.2016).

### 2) Altfranzösische Lieder

- a) Handschrift A: Jeanroy, Alfred: *Le chansonnier d'Arras*. Introduction par Alfred Jeanroy. [Reproduction en phototypie]. Paris 1925. (Société des Anciens Textes Français 69).
- b) Handschrift I: (unvollständig)  
<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.%20Douce%20308/when/14th%20century,%20first%20quarter?os=0&pgs=50> (18.10.2016).
- c) Handschrift K: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063912/> (18.10.2016).
- d) Handschrift M: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440/> (18.10.2016).
- e) Handschrift N: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000955r/> (18.10.2016).
- f) Handschrift O: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65362580/> (18.10.2016).
- g) Handschrift P: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454673n/> (18.10.2016).



- h) Handschrift T: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007945/> (18.10.2016).
- i) Handschrift U: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009580/> (18.10.2016).
- j) Handschrift V: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386028/> (18.10.2016).
- k) Handschrift X: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530003205/> (18.10.2016).

### 3) Mittelhochdeutsche Lieder

- a) Handschrift A: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357> (18.10.2016).
- b) Handschrift B: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz319421317> (18.10.2016).
- c) Handschrift C: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> (18.10.2016).
- d) Handschrift c:  
[http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN721568572&PHYSID=PHYS\\_0001&DMDID=DMLOG\\_0001](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN721568572&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=DMLOG_0001) (18.10.2016).
- e) Handschrift CB: Bischoff, Bernhard (Hg.): Carmina Burana. Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a. New York 1967. (Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften Nr. 9).
- f) Handschrift O:  
<http://sammlungen.ub.unifrFrankfurt.de/msma/urn/urn:nbn:de:hebis:30:2-15155> (18.10.2016).

### 4) Galicisch-Portugiesische Lieder

- a) Handschrift B: <http://purl.pt/15000> (19.10.2016).
- b) Handschrift N: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p0x3> (19.10.2016).
- c) Handschrift V:  
[http://cantigas.fcsh.unl.pt/cancioneiro.asp?imgc=V\\_001\\_001%BA&cdcanc=4](http://cantigas.fcsh.unl.pt/cancioneiro.asp?imgc=V_001_001%BA&cdcanc=4) (19.10.2016).

## Sekundärquellen

- 1) Althoff, Gerd: Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters. In: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Hg. v. Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten. Köln 2000, S. 82 – 99.
- 2) Ashcoft, Jeffrey: *Obe ichz lâze oder ob ichz tuo*. Zur Entstehung und Funktion des dilemmatischen Frauenmonologs (Reinmar, Walther und [Pseudo-]Hausen). In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. v. Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S.57 – 65.
- 3) Bagley, C. P. (1966): Cantigas de Amigo and Cantigas de Amor. In: *Bulletin of Hispanic Studies*, 1966, No. 4, S. 1 – 11.
- 4) Bennewitz-Behr, Ingrid: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien von Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitwirkung von Ulrich Müller. Göppingen 1981. (Neidhart-Materialien Band 1; Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 356).
- 5) Beyschlag, Siegfried: Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Edition der Melodien von Horst Brunner. Darmstadt 1975.
- 6) Böhmer, Maria: Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzlyrik. Rom 1968.
- 7) Braga, Marques (Edit.): Cancioneiro da Ajuda. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. Volumen I. Lissabon 1945. (Coleção de classicos da costa).
- 8) Brunner, Horst: Minnesang. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 6. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 302 – 313.
- 9) Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart 1995.
- 10) Burns, E. Jane: Sewing like a Girl. Working Women in the chansons de toile. In: Medieval Woman's Song. Cross-Cultural Approaches. Edited by Anne L. Klinck und Ann Marie Rasmussen, Philadelphia 2002, S. 99 – 126.
- 11) Callahan, Christopher: Collecting Trouvère Lyric at the Peripheries. The Lessons of MSS Paris, BnF fr. 20050 and Bern, Burgerbibliothek 389. In: *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation* [8.2] (2013).
- 12) Cohen, Judith R.: Ca no soe joglaresa. Women and Music in Medieval Spain's Three Cultures. In: Anne L. Klinck und Ann Marie Rasmussen: Medieval Woman's Song. Cross-Cultural Approaches. University of Pennsylvania 2002, S. 66 – 80.

- 13) Corral, Esther: Feminine Voices in the Galician-Portuguese *cantigas de amigo*. In: Anne L. Klinck und Ann Marie Rasmussen (Edit.): *Medieval Woman's Song. Cross-Cultural Approaches*. University of Pennsylvania 2002, S. 81 – 98.
- 14) Cramer, Thomas: Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe? In: *Frauenlieder – Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.3.1999. Hg. v. Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart 2000, S. 19 – 32.
- 15) Doss-Quinby, Eglal et al. (Hg.): *Songs of the Women Trouvères*. Yale Univ. 2001.
- 16) Earnshaw, Doris: *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. New York 1988. (Romance Languages and Literature Vol. 68).
- 17) Fritsch-Staar, Susanne: Unglückliche Ehefrauen. Zum deutschsprachigen *malmariée*-Lied. Berlin 1995. (Philologische Studien und Quellen. Hg. v. Hugo Steger und Hartmut Steinecke – Heft 134).
- 18) Gaunt, Simon: Appendix 2 Occitan terms. In: Simon Gaunt und Sarah Kay (Edit.): *The Troubadours. An Introduction*. Cambridge University 1999. S. 292 – 294.
- 19) Gennrich, Friedrich: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Ein literarhistorisch-musikwissenschaftlicher Beitrag. In: Rudolf Baehr (Hg.): *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*. Darmstadt 1967, S. 115 – 160.
- 20) Gómez, Maricarmen: Cantiga, Cantigas de Santa María. In: *MGG<sup>2</sup>*. Sachteil Band 2. Hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 380 – 387.
- 21) Graf, Gebhard: Einstimmige Ballade des Mittelalters. In: *MGG<sup>2</sup>*. Sachteil Band 1. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 1122 – 1129.
- 22) Greenfield, John: Kleine Typologie der galego-portugiesischen Cantigas de Amigo. In: Thomas Cramer et al. (Hg.): *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.03.1999. Stuttgart 2000, S. 173 – 190.
- 23) Groddeck, Wolfram: *Reden über Rhetorik: zu einer Stilistik des Lesens*. Frankfurt am Main 2008.

- 24) Halbach, Kurt Herbert: Die Weingartner Liederhandschrift als Sammlung poetischer Texte. In: Die Weingartner Liederhandschrift. [Textband] Stuttgart 1969, S. 29 – 132.
- 25) Hausmann, Frank-Rutger: Französisches Mittelalter. Lehrbuch Romanistik. Stuttgart und Weimar 1996.
- 26) Irtenkauf, Wolfgang: Die Handschrift HB III der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. In: Die Weingartner Liederhandschrift. [Textband] Stuttgart 1969, S. 7 – 28.
- 27) Jammers, Ewald: Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Einführung, Erläuterung und Übertragung von Ewald Jammers. Tübingen 1963.
- 28) Kasten, Ingrid: Frauenlieder des Mittelalters. Zweisprachig. Stuttgart 1990.
- 29) Kasten, Ingrid: Troubadour und Minnedame. In: Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination – Mittelalter. Hg. v. Michael Neumann. Regensburg 2004, S. 144 – 158.
- 30) Kasten, Ingrid: Zur Poetologie der „weiblichen“ Stimme. Anmerkungen zum „Frauenlied“. In: Frauenlieder – *Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.3.1999. Hg. v. Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart 2000, S. 3 – 18.
- 31) Kiefer, Reinhard: Canzone (vokal). In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2. Hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 417 – 424.
- 32) Knörrich, Otto: Lexikon lyrischer Formen. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart 2005 (Kröners Taschenausgabe Band 479).
- 33) Koschorreck, Walter und Werner, Wilfried (Hg.) : Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift. Cod. Pal. Germ. 357 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Einführung von Walter Blank. [Faksimileausgabe], Wiesbaden 1972. (Reihe: Facsimilia Heidelbergensia. Ausgewählte Handschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg. Herausgegeben von Walter Koschorreck und Wilfried Werner Band 2).
- 34) Laufer, Hartmut: Enklise. In: Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. v. Hadumod Bußmann. Stuttgart 2002.
- 35) Lug, Robert: Katharer und Waldenser in Metz: Zur Herkunft der ältesten Sammlung von Trobador-Liedern (1231). In: Angelica Rieger (Hg.): Okzitanistik, Altokzitanistik und Provenzalistik. Geschichte und Auftrag einer europäischen Philologie. Frankfurt am Main 2000.

- 36) Mölk, Ulrich: Romanische Frauenlieder. München 1989 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben Band 28).
- 37) Moser, Hugo und Tervooren, Helmut (Edit.): Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus. I Texte. [36., neugestaltete und erweiterte Auflage]. Stuttgart 1977.
- 38) Ortman, Christa und Ragotzky, Hedda: Minne und Kreuzfahrt. Albrecht von Johansdorf: *Guote liute, holt die gâbe*. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Stuttgart 1993, S. 169 – 190.
- 39) Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart 1996. (Sammlung Metzler Band 283).
- 40) Pillet, Alfred: Bibliographie der Troubadoure. Von Dr. Alfred Pillet. Ergänzt, Weitergeführt und Herausgegeben von Dr. Henry Carstens. Halle (Saale) 1933.
- 41) Râkel, Hans-Herbert und Aubrey, Elisabeth: Troubadours, Trouvères. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 9. Hg. v. Ludwig Fischer. Kassel 1997, Sp. 921 – 971.
- 42) Reckow, Fritz: „Pictoribus atque poetis licet incipere quod volunt“: Interdisziplinäre Voraussetzungen für das Verständnis mittelalterlicher Musik. In: Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongreßakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1984. Hg. von Joerg O. Fichte, Karl Heinz Göller und Bernhard Schimmelpfennig. Berlin 1986, S. 117 – 129.
- 43) Reese, Gustave: Music in the middle Ages. With an Introduction on the Music of ancient Times. New York 1940.
- 44) Rieger, Angelica: Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus. Tübingen 1991 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie Band 233).
- 45) Rodrigues Lapa, Manuel: Liçãoês de literature portuguesa. Lissabon 1981.
- 46) Rohr, Rupprecht: Zur Interpretation der altprovenzalischen Lyrik. Hauptrichtungen der Forschung (1952 – 1962). In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion. Darmstadt 1967, S. 66 – 114.
- 47) Rosenberg, Samuel N. et al.: Songs of the Troubadours and Trouvères. An Anthology of Poems and Melodies. New York und London 1998.
- 48) Sappeler, Paul (Hg.): Die Lieder Neidharts. Herausgegeben von Edmund Wießner. Fortgeführt von Hanns Fischer. Fünfte, verbesserte Auflage herausgegeben von Paul Sappeler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer. Tübingen 1999. (Altdeutsche Textbibliothek Nr. 44).

- 49) Schmid, Elisabeth: Die Inszenierung der weiblichen Stimme im deutschen Minnesang. In: Frauenlieder – Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.3.1999. Hg. v. Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart 2000, S. 49 – 58.
- 50) Schöber, Susanne: Die altfranzösische Kreuzlyrik des 12. Jahrhunderts. „Temporalibus aeterna...praeponenda“. Wien 1976 (Dissertation der Universität Salzburg 7).
- 51) Shiloah, Amnon: Arabische Musik. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 1. Kassel 1997, Sp. 686 – 766.
- 52) Springer, Hermann: Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen. Eine litterarhistorische Untersuchung. Nebst einer Beilage über die Vizegraven von Marseille und das Haus Baux in ihren Beziehungen zu den Trobadors, einer kritischen Ausgabe einiger Lieder und zwei ungedruckten altfranzösischen Klageliedern. In: Berliner Beiträge zur Germanischen und Romanischen Philologie. [No. 2] (1895), S. 1 – 111.
- 53) Staar, Susanne: Die chanson de malmariée. Burkhard von Hohenfels: Ich will mîn gemüete erjetten. In: Helmut Tervooren: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Stuttgart 1993, S. 233 – 250.
- 54) Städtler, Katharina: Altprovenzalische Frauendichtung (1150 – 1250). Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen, Heidelberg 1990.
- 55) Storost, Joachim: Die Kunst der provenzalischen Trobadors. In: Rudolf Baehr (Hg.): Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion. Darmstadt 1967, S. 1 – 19. (Wege der Forschung Band VI).
- 56) Tervooren, Helmut: Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Stuttgart 1993, S. 11 – 39.
- 57) Touber, Anton: Deutsche und französische Lyrik des Mittelalters. In: Ir sult sprechen willekomen. Grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag. Hg. V. Christa Tuczay, Ulrike Hirnhager und Karin Lichtblau, Bern 1998, S. 652 – 672.
- 58) Vollmann, Benedikt K.: Carmina Burana. In: MGG<sup>2</sup>. Sachteil Band 2. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 456 – 459.

- 59) Wenzel, Edith: *here vrouwe* und *übelez wîp*: Zur Konstruktion von Frauenbildern im Minnesang. In: *Manliche Wîp , Wîpliche Man. Zur Konstruktion der Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Internationales Kolloquium der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Hg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin 1999, S. 264 – 283.
- 60) Wolf, Norbert Richard: Frauenlied aus Männermund. In: *Frauenlieder – Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.3.1999. Hg. v. Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart 2000, S. 85 – 93.
- 61) von Wulffen, Barbara: *Der Natureingang im Minnesang und frühem Volkslied*. München 1963.

#### Internetquellen

- 1) Ferreira, Manuel Pedro: 8. Cantiga d'amigo. Ondas do mar de Vigo.  
(<http://cantigas.fcsh.unl.pt/transcricao.asp?img=TR1308-8>, 19.10.2016).
- 2) Ferreira, Manuel Pedro: Cantiga II.  
(<http://cantigas.fcsh.unl.pt/transcricao.asp?img=TR1309-1>, 19.10.2016).
- 3) Ferreira, Manuel Pedro: Cantiga IV.  
(<http://cantigas.fcsh.unl.pt/transcricao.asp?img=TR1311-1>, 19.10.2016).
- 4) Ferreira, Manuel Pedro: Cantiga V.  
(<http://cantigas.fcsh.unl.pt/transcricao.asp?img=TR1312-1>, 19.10.2016).
- 5) Ferreira, Manuel Pedro: Cantiga VII.  
(<http://cantigas.fcsh.unl.pt/transcricao.asp?img=TR1314-1>, 19.10.2016).
- 6) Massó Torrents, Jaime: *Bibliografia dels antics poetes catalans*.  
(<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000102%5C00000005.pdf>, 18.10.2016).
- 7) Scholze-Stubenrecht, Werner: *Gattung, die*.  
(<http://www.duden.de/node/697816/revisions/1360920/view>, 12.10.2016).
- 8) Wieck, Roger S.: *Chansonier M 819. Provençal, XIII cent*.  
(<http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0819a.pdf>, 12.10.2016).

## Anhang

### 1) Modell der *paralelística* nach John Greenfield

		( Vers A
	( 1. Strophe	( Vers B
	(	( Refrain
1. Paar	(	
	(	( Vers A1
	( 2. Strophe	( Vers B1
		( Refrain
		( Vers B
	( 3. Strophe	( Vers C
	(	( Refrain
2. Paar	(	
	(	( Vers B1
	( 4. Strophe	( Vers C1
		( Refrain
		( Vers C
	( 5. Strophe	( Vers D
	(	( Refrain
3. Paar	(	
	(	( Vers C1
	( 6. Strophe	( Vers D1
		( Refrain

Das Modell befindet sich in:

Greenfield, John: Kleine Typologie der galego-portugiesischen Cantigas de Amigo. In: Thomas Cramer et al. (Hg.): Frauenlieder. Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.03.1999. Stuttgart 2000, S. 180.



## 2) Verwendete Liedtexte und ihre Übersetzungen

### a) Okzitanische Lieder

#### i) Canso

Per joi que d'amor m'avegna  
no.m clagr' ogan esbaudir,  
qu'eu non cre qu'en grat me tegna  
cel c'anc non volc hobesir  
mos bos motz ni mas chansos,  
ni anc no fon la sazsos  
qu'ie.m pogues de lui sofrir;  
ans tem que.m n'er a morir,  
c'ab tal outra dompna regna  
don per mi no.s vol partir.

Partir m'en er, mas no.m degna,  
que morta m'an li conssir;  
e pos no.ill platz que.m retegna,  
vueilla.m d'aitant hobesir  
c'ab sos avinenz respos  
me tegna mon cor joios;  
e ja a sidonz non tir,  
s'ie.l fas d'aitan enadir,  
qu'ieu no.l prec per mi que.s tegna  
de leis amar ni servir.

Leis serva, mas mi.n revegna  
que no.m lais del tot morir,  
[...] que m'estegna  
s'amors, don me fa languir.  
Hai, amics valenz e bos,  
car es lo meiller c'anc fos,  
non vuillaz c'aillors me vir!  
Mas no.m volez far ni dir  
con eu ja jorn me captegna  
de vos amar ni grasir.

Grasisc vos, con que m'en pregna,  
tot lo maltrag e.l consir;  
e ja cavaliers no.s fegna  
de mi c'us sol non desir.  
Bels amics, si faz fort vos,  
on tenc los oilz ambedos,  
e plaz me can vos remir,  
c'anc tan bel non sai chauzir.  
Dieus prec c'ab mos bratz vos segna,  
c'autre no.m pot enriquir.

An Freude, die mir aus Liebe entstände, will ich mich nunmehr nicht erfreuen, denn ich glaube nicht, dass mir jener Dank erweist, der meinen lieben Worten und meinen Liedern nicht hat folgen wollen; und es ist auch noch nicht die Zeit gekommen, dass ich ihn entbehren könnte; ich fürchte vielmehr, dass ich werde sterben müssen, denn er weilt bei einer bestimmten anderen Frau, von der er sich um meinetwillen nicht trennen will.

Ich werde mich von ihm trennen müssen, da er mich seiner Liebe nicht für würdig hält, denn das viele Grübeln hat mich getötet; und da es ihm nicht gefällt, meine Liebe entgegenzunehmen, möge er mir wenigstens insofern willfahren, dass er mein Herz mit seinen schönen Antworten fröhlich macht, aber keineswegs soll er sich seiner Dame zuwenden, falls ich ihn dazu ermutigen kann, denn ich bitte ihn nicht um meinetwillen darum, dass er sich enthalte, sie zu lieben und ihr zu dienen.

Mag er ihr ruhig dienen, aber mich soll er damit erfreuen, dass er mich nicht vollends sterben lässt, [...] dass mich meine Liebe zu ihm auslösche, in der er mich schmachten lässt. Ach, schöner lieber Freund, Ihr seid der Beste, den es je gegeben hat, lasst nicht zu, dass ich mich anderswohin wende! Aber Ihr wollt mir ja nicht dartun und sagen, wie ich jemals darauf verzichten könnte, Euch zu lieben und zu danken.

Ich danke Euch für alle Qual und Traurigkeit, wie es mir auch dabei ergehen mag; niemals bemühe sich ein Ritter um mich, der mich nicht einmal begehrt. Lieber Freund, Euch begehre ich sehr, auf den ich beide Augen richte, und es gefällt mir, wenn ich Euch anschau, denn einen so schönen Mann kann ich sonst nicht erblicken. Ich bitte Gott, dass ich Euch mit meinen Armen umschließe, denn ein anderer kann mich nicht reich machen.

Rica soi ab que.us suvegna  
com pogues en luec venir  
on eu vos bais e.us estregna,  
c'ab aitan pot revenir  
mos cor ques es envejós  
de vos mout e cobeitos.  
Amics, no.m laissatz morir!  
Pueis de vos no.m puesc gandar,  
un bel semblan que.m revegna  
.m faiz, que m'ausiz al consir!

*anonym / Castelloza (?)*

## ii) Planh

Ab lo cor trist environat d'esmay,  
plorant mos uells e rompen los cabels,  
sospirant fort, lassa, comiat pendray  
de fin'amor e de totz sos consels,  
car ia no.m platz amar hom qu'e.l mon sia  
deresenant ne portar bon voler,  
pus mort cruel m'a tolt cell q'eu volia  
trop mais que me sens negun mal sauber.

E per aiso fauc lo captenimen  
desesperat e farai chascun iorn  
ab trist semblan, e darai entenen  
a totz aicels que.m vey anar entorn  
qu'en me no.ls cal aver nul'esperansa,  
ans podon be sercar en autre part  
dona qe.ls am o qe.ls don s'amistansa,  
car eu d'amor e de ioi me depart.

E si del mon pogues pendre comiat,  
ab grat de Deu, axi cum fau d'amor  
– totz mos parens encara m'an retrat –  
plandrie.m pauc aitant visc ab dolor;  
e per aico prec la mort sens demora  
venga de faitz per mon las cor alcir,  
pus a mort cell que mon cor tant plora  
e fa mant dol nuyt e jorn e suspir.

Reich bin ich, sofern Ihr daran denkt, dass ich an  
einen Ort kommen könnte, wo ich Euch küsse  
und umarme, denn dadurch kann mein Herz  
wieder gesund werden, dass voller Begehren und  
Sehnsucht nach Euch ist. Freund, lasst mich nicht  
sterben! Da ich mich von Euch nicht befreien  
kann, schenkt mir einen lieben Blick, der mich  
heilt, denn Ihr habt mich durch meine Traurigkeit  
getötet!

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

Trauernden Herzens, voller Kummer  
weine ich mir die Augen aus und raufe mir die  
Haare;  
mit schweren Seufzern, weh, werde ich Abschied  
nehmen  
von der Liebe und all ihrem Treiben,  
denn keinen Mann auf dieser Welt will ich  
fortan lieben oder ihm entgegenkommen,  
da mir ein grausamer Tod jenen nahm,  
den ich mehr liebte als mich selbst, ohne  
irgendeinen Missklang.

Und darum gebe ich mich  
verzweifelt und werde jeden Tag  
traurig aussehen und all jenen,  
die ich um mich herumschleichen sehe, zu  
verstehen geben,  
dass sie sich bei mir keine Hoffnungen zu  
machen brauchen;  
vielmehr können sie gern woanders  
nach einer Herrin suchen, die sie liebt oder ihnen  
ihre Freundschaft schenkt,  
denn ich sage Liebe und Glück Adieu.

Und wenn ich von der Welt Abschied nehmen  
könnte,  
mit Gottes Hilfe, so wie ich es von der Liebe tue  
– all meine Angehörigen hielten mich noch  
zurück –,  
würde ich mich kaum beklagen, so erdrückt mich  
das Leid;  
und darum bitte ich den Tod, unverzüglich  
zu kommen, mein müdes Herz zu töten,  
da er jenen tötete, den mein Herz so sehr  
beweint,  
und Tag und Nacht manchen Schmerz und  
Seufzer bereitet.

De tots quant vey ben parats e vestits,  
dençant, xentant, alegres e pagats  
ai gran enueg e no.m plats mos delits;  
e no.n deu esser res maraveltas,  
car pus me son renovellant la playa  
anant me.l cor en lo gent aresar  
  
e.l gay vestir d'acell – a quj Deus haya –  
  
lo qual no crey en lo mon n'agues par.

Per que m'es bon de null temps amar plus  
e de iaquir amor e son hostel,  
car eu no crey hom de trobar dejus  
tan bo, tant gay ne de valor aytal.

E era franch, valent, d'honor complida  
  
e tant ardit que ell n'es estat mort,  
per que mon cor farja gran fallida  
  
si n'amava altre apres sa mort.

Mon dolç amjch, si be hom no.m soterra,  
morta suy heu gran res – si Deu m'ajut –  
  
car sino mal no sent, tan fort s'aferra  
  
dolor en me depueys que.us ay perdut.

*anonym*

### iii) Chanson de malmariée

Quant lo gilos er fora,  
bels ami,  
vene.vos a mi!

Balada coint'e gaia  
*Quant lo gilos er fora*  
faz, cui pes ni cui plaia,  
*Quant lo gilos*  
pel dolz cant qu m'apaia,  
que.us audi  
seir e de mati.  
*Quant lo gilos*

Alle, die ich schön geschmückt und gekleidet  
sehe,  
tanzend, singend, fröhlich und zufrieden,  
missfallen mir sehr, und nichts freut mich mehr;  
und das braucht niemanden zu wundern,  
denn sie öffnen mir die Wunde umso mehr,  
indem sie in meinem Herzen die Erinnerungen  
wecken an die schöne Aufmachung  
und die frohe Kleidung dessen – Gott hab'ihn  
selig –,  
der, so glaube ich, auf Erden nicht seinesgleichen  
hat.

Darum tut es mir wohl, nie mehr zu lieben  
und die Liebe und ihre Wohnstatt zu verlassen,  
denn ich glaube, auf dieser Welt keinen  
so edlen, so fröhlichen Mann von so hohem Wert  
zu finden.  
Er war treu, tapfer, von vollkommenem  
Ehrgefühl  
und so heißblütig, dass er dadurch den Tod fand;  
deshalb würde sich mein Herz eines schweren  
Vergehens schuldig machen,  
wenn ich nach seinem Tod einen anderen liebte.

Mein lieber Freund, auch wenn man mich nicht  
begräbt,  
bin ich doch lange schon tot – so wahr mir Gott  
helfe –,  
denn ich fühle – so fest ist der Schmerz in mir  
verankert –  
nichts mehr in mir, seit ich Euch verlor.

*Übersetzung von Angelica Rieger*

Wenn der Eifersüchtige (= mein Gatte) außer  
Hause sein wird, lieber Freund, kommt zu mir!

Eine hübsche und fröhliche Ballade mache ich,  
ob sie nun jemandem missfällt oder nicht, wegen  
des süßen Gesangs, der mich beruhigt, denn ich  
hörte Euch abends und am Morgen.

Amic, s'eu vos tenia  
*Quant lo gilos*  
dinz ma chambra garnia,  
*Quant lo gilos*  
de joi vos baisaria,  
qar n'audi  
ben dir l'autre di.  
*Quant lo gilos*

Se.l gilos mi menaza  
*Quant lo gilos*  
de baston ni de maça,  
*Quant lo gilos*  
del batre si se.l faza,  
que.us afi:  
mon cor no.s cambi!  
*Quant lo gilos*

*anonym*

#### iv) Balada

Coindeta sui, si cum n'ai gran cossire  
per mon marit, qar ne.l voil ne.l desire.

Q'eu be.us dirai per que son cossirosa,  
*Coindeta sui*  
qar pouca son, juveneta e tosa,  
*Coindeta sui*  
e degr'aver marit dunt fos joiosa,  
ab cui toz temps pogues jogar e rire.  
*Coindeta sui*

Ja Deus no.m sal, se ja.n sui amorosa,  
*Coindeta sui*  
de lui amar mia sui cubitosa!  
*Coindeta sui*  
Anz, quant lo vei, ne son tant vergoignosa  
q'eu prec la mort qe.l venga tost aucire.  
*Coindeta sui*

Mais d'una ren m'en son ben acordada:  
*Coindeta sui*  
se.l meu amic m'a s'amor emendada  
*Coindeta sui*  
ne.l bel esper a cui me son donada,  
plaing e sospir, quar ne.l vei ne.l remire.  
*Coindeta sui*

Freund, wenn ich Euch in meiner geschmückten  
Kammer hätte, würde ich Euch vor Freude  
küssen, denn ich hörte neulich gut über Euch  
reden.

Wenn der Eifersüchtige mich mit Stock oder  
Keule bedroht, mag er ruhig zuschlagen, denn ich  
versichere Euch: mein Herz soll sich nicht  
wandeln!

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

Hübsch bin ich, wenn ich auch wegen meines  
Gatten großen Kummer habe, denn ich mag ihn  
nicht und ich begehre ihn nicht.

Und ich will euch genau sagen, warum ich  
bekümmert bin, denn ich bin klein, jugendlich  
und jung und ich müsste einen Gatten haben, an  
dem ich meine Freude hätte und mit dem ich  
allezeit scherzen und lachen könnte.

Nimmermehr soll mich Gott beschützen, falls ich  
je in ihn verliebt bin, ihn zu lieben auch nur ein  
wenig begehre! Vielmehr schäme ich mich  
seinetwegen, wenn ich ihn sehe, so sehr, dass ich  
den Tod bitte, schnell herbeizukommen und ihn  
zu töten.

Aber in einem steht mein Entschluss fest: da  
mich mein Freund, dem ich mich geschenkt habe,  
mit seiner Liebe und dem süßen Sehnen  
entschädigt hat, klage und seufze ich, weil ich ihn  
nicht sehe und schaue.

E dirai vos de que sui acordada:  
*Coindeta sui*  
que.l meu amic m'a longament amada,  
*Coindeta sui*  
ar le sera m'amor abandonada  
e.l bel esper, que tant am e desire.  
*Coindeta sui*

En aquest son faz coindeta balada  
*Coindeta sui*  
e prec a tuz que sia loing cantada  
*Coineda*  
e que la chant tota domn' ensegnada,  
del meu amic q'eu tant am e desire.  
*Coindeta sui*

*anonym*

v) Chanson de croisade

A la fontana del vergier,  
On l'erb'es vertz josta.l gravier,  
A l'ombra d'un fust domesgier,  
En aiziment de blancas flors  
E de novelh chant costumier,  
Trobey sola, ses companhier,  
Selha que no vol mon solatz.

So fon donzelh'ab son cors belh  
Filha d'un senhor de castelh;  
E quant ieu cugey que l'auzelh  
Li fesson joy e la verdors,  
E pel dous termini novelh,  
E quez entendes mon favelh,  
Tost li fon sos afars camjatz.

Dels huelhs ploret josta la fon  
E del cor sospiret preon.  
"Ihesus, dis elha, reys del mon,  
Per vos mi creys ma grans dolors,  
Quar vostra anta mi cofon,  
Quar li mellor de tot est mon  
Vos van servir, mas a vos platz.

Und ich will euch sagen, wozu ich entschlossen  
bin: mein Freund hat mich nämlich schon seit  
langer Zeit lieb, jetzt wird ihm, den ich so liebe  
und begehre, meine Liebe und das süße Sehnen  
geschenkt werden.

Auf diese Melodie mache ich eine hübsche  
Ballade, und ich bitte alle, dass sie in weitem  
Umkreis gesungen werde und dass jede gebildete  
Frau sie singe, (die Ballade) über meinen Freund,  
den ich so sehr liebe und begehre.

*Übersetzung von Ulrich Molk*

By the orchard fountain  
Where the grass is green along the sandy bank,  
In the shade of a domestic tree,  
Adorned with white flowers,  
And the new seasonal song,  
I found alone, without companion,  
The girl who does not want my solace.

She was a maiden of fair body  
Daughter of a castle lord,  
And when I thought the birds  
Might bring her joy as well as the verdure  
And the sweet springtime,  
And that she might hear my tale,  
Suddenly her whole attitude changed.

Tears flowed from her eyes there by the fountain  
And from her heart came deep sighs.  
"Jesus", she said, "King of the world,  
Because of You my great sorrow increases,  
Your shame confounds me,  
For the best men in this world  
Go to serve You, according to your wish.

Ab vos s'en vai lo meus amicx,  
Lo belhs e.l gens e.l pros e.l ricx;  
Sai m'en reman lo grans destricx,  
Lo deziriers soven e.l plors.  
Ay! mala fos los mans e los prezicx  
Que fay los mans e los prezicx  
Per que.l dols m'es en cor intratz.“

Quant ieu l'auzi desconortar,  
Ves lieys vengui josta.l riu clar:  
“Belha, fi.m ieu, per trop plorar  
Afolha cara e colors;  
E no vos cal dezesperar,  
Que selh qui fai lo bosc fulhar,  
Vos pot donar de joy assatz.”

“Senher, dis elha, ben o crey  
Que Deus aya de mi mercey  
En l'autre segle per jassey,  
Quon assatz d'autres peccadors;  
Mas say mi tolh aquela rey  
Don joys mi crec; mas pauc mi tey  
Que trop s'es de mi alonhatz.”

*Marcabru*

vi) Tenso

“Gui d'Ussel, be.m pesa de vos  
Car vos etz laissatz de chantar,  
E car vos i volgra tornar,  
Per que sabetz d'aitals razos,  
Vuoill qe.m digatz si deu far egalmen  
Dompna per drut, can lo qier francamen,  
Cum el per lieis tot cant taing ad amor  
Segon los dreitz que tenon l'amador.”

“Dompna Na Maria, tensusos  
E tot cant cujava laissar;  
Mas aoras non posc estar  
Qu'ieu non chant als vostres somos;  
E respon vos de la dompna breumen  
Que per son drut deu far comunalmen  
Cum el per lieis ses garda de ricor:

Qu'en dos amics non deu aver major.”

With You goes my friend,  
So handsome, fine, valiant and noble;  
Here remains with me great distress,  
Endless desire and tears.  
Ah! May King Louis be damned  
Who gave the commands and the pleas  
That caused grief to enter my heart.”

When I heard her grieving  
I went near her, down by the clear stream:  
“Fair lady”, I said, “too much weeping  
Will ruin your face and complexion;  
And you must not despair  
For He who makes the woods come into leaf  
Can give you great joy.”

“My Lord”, said she, “I do believe  
That God may take pity on me  
In the world to come, forever,  
As with many other sinners;  
But here below he takes from the one  
Who can increase my joy; but nothing matters  
Since he has gone away from me.”

*Übersetzung von Margaret Switten*

„Gui d'Ussel, Ihr betrübt mich sehr,  
weil Ihr das Singen aufgegeben habt,  
und da ich Euch wieder dazu bewegen möchte,  
weil Ihr Euch auf solche Dinge versteht,  
will ich, dass Ihr mir sagt, ob eine Dame  
für den Geliebten, wenn er sanft darum bittet,  
ebenso alles tun muss in der Liebe wie er für sie,  
nach den Gesetzen, die unter Liebenden  
herrschen.“

„Madame Maria, Streitgedichte  
und allen Sang wollte ich eigentlich lassen;  
aber nun kann ich nicht anders,  
als dass ich singe, da Ihr mich darum bittet.  
Was die Dame betrifft, so antworte ich Euch kurz,  
dass sie für den Geliebten das Gleiche tun muss  
wie er für sie, ohne Rücksicht auf den  
gesellschaftlichen Rang,  
denn unter zwei Freunden darf keine Ungleichheit  
sein.“

“Gui, tot so don es cobeitos  
Deu drutz ab merce demandar,  
E dompna pot o comandar,  
E deu ben pregar a sazoz;  
E.l drutz deu far precz e comandamen  
Cum per amiga a per dompna eissamen,  
E.il dompna deu a son drut far honor  
Cum ad amic, mas non cum a seignor.”

“Dompna, sai dizon de mest nos  
Que, pois que dompna vol amar,  
Engalmen deu son drut onrar,  
Pois engalmen son amoros;  
E s’esdeven que l’am plus finamen,  
E.l faichs, els dichs en deu far aparen,  
E si ell’a a fals cor ni trichador,  
Ab bel semblan deu cobrir sa follor.”

“Gui d’Ussel, ges d’aitals razos  
Non son li drut al comenssar,  
Anz ditz chascus, qan vol prejar  
Mans jointas e de genolos:  
‘Dompna, voillatz qe.us serva franchamen  
Cum lo vostr’om;’ et ella enaissi.l pren;  
Eu vo.l jutge per dreich a trahitor,  
Si.s rend pariers ei.s det per servidor.”

“Dompna, so es plaich vergoignos,  
As ops de dompn’a razonar  
Que cellui non teigna per par  
Ab cui a faich un cor de dos;  
O vos diretz, e no.us estara gen,  
Que.l drutz la deu amar plus finamen;  
O vos diretz qu’il son par entre lor;  
Que ren no.lh deu drutz mas per amor.”

*Maria de Ventadorn & Gui D’Ussel*

„Gui, alles, wonach sein Verlangen steht,  
muss ein Geliebter demütig erbitten,  
und die Dame kann es ihm gewähren,  
und manchmal soll auch sie wohl bitten;  
und der Mann muss ihre Bitten und Befehle  
ausführen,  
als ob sie seine Freundin und zugleich seine  
Gebietetin wäre,  
die Dame aber soll den Geliebten wie  
einen Freund ehren, nicht wie einen Gebieter.“

„Madame, man sagt hier bei uns,  
dass, wenn eine Frau lieben will,  
sie den Geliebten ebenso ehren soll wie er sie,  
da sie gleichermaßen verliebt sind.  
Und wenn es so kommt, dass sie ihn mehr liebt,  
soll sie es in Wort und Tat zeigen,  
wenn ihr Herz aber falsch und trügerisch ist,  
soll sie ihre Torheit hinter einer freundlichen  
Miene verbergen.“

„Gui d’Ussel, am Anfang verhalten sich  
verliebte Männer keineswegs nach solchen  
Regeln,  
vielmehr sagt dann jeder, wenn er werben will,  
mit gefalteten Händen und auf den Knien:  
‘Herrin, erlaubt, dass ich Euch ergeben  
als Euer Lehnsmanne diene!’ Unter diesen  
Umständen nimmt sie ihn.  
Ich betrachte ihn Euch gegenüber mit gutem  
Grund als Verräter,  
wenn er Gleichheit beansprucht, nachdem er sich  
zum Diener erklärt hat.“

„Madame, er ist eine Schande,  
zugunsten einer Dame zu argumentieren,  
die den nicht für gleich halten will,  
mit dem sie zwei Herzen zu einem vereint hat.  
Entweder Ihr sagt, und das wäre nicht nett von  
Euch,  
dass der Mann sie mehr lieben muss,  
oder Ihr sagt, dass sie füreinander gleich sind,  
denn nichts schuldet ihr der Liebende außer seiner  
Liebe.“

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

vii) Sonderfall

Altas undas que venez suz la mar,  
que fay lo vent çay e lay demenar,  
de mun amic sabez novas comtar,  
qui lay passet? No lo vei retornar!

Et oy Deu, d'amor!  
Ad hora.m dona joi et ad hora dolor!

Qy, aura dulza, qui vens dever lai  
un mun amic dorm e sejoin' e jai,  
del dolz aley n un beure m'aporta.y!  
La bocha obre, per gran desir qu'en ai.

Et oy Deu...

Mal amar fai vassal d'estran païs,  
car en plor tornan e sos jocs e sos ris.

Ja, nun cudey mun amic me trays,  
qu'eu li doney ço que d'amor me quis.

Et oy Deu....

*Raimbaut de Vaqueiras*

Ihr hohen Wellen, die ihr über das Meer kommt,  
die der Wind bald hierhin, bald dorthin treibt,  
habt ihr Neues von meinen Freund zu erzählen,  
der dort hinüberzog? Ich sehe ihn nicht  
zurückkehren!

Ach, Gott! Die Liebe,  
bald schenkt sie mir Freude und bald Leid.

O du sanfter Wind, der du von dorthen kommst,  
wo mein Freund schläft und lebt und ruht,  
bring mir einen Zug von seinem süßen Atem!  
Ich öffne den Mund, so große Sehnsucht habe ich  
danach.

Ach, Gott! Die Liebe...

Es tut weh, einen Ritter aus fremden Landen zu  
lieben,  
denn seine Scherze und sein Lächeln werden zu  
Tränen.

Niemals glaubte ich, dass mein Freund mich  
verraten werde,  
denn ich schenkte ihm das, worum er mich aus  
Liebe bat.

Ach, Gott! Die Liebe...

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

b) Altfranzösische Lieder

i) Chanson d'amour

La froidor ne la jalee  
ne puet mon cors refroidir:  
si m'ait s'amor eschaufee,  
dont plaing et plor et sospir;  
car toute me suex donee  
a li servir.  
Muels en deusse ester amee  
[...] ir  
de celui ke tant desir,  
ou j'ai mis ma pensee.

Ne sai consoil de ma vie,  
se d'autrui consoil n'en ai;  
car cil m'ait en sa baillie  
cui fui et seux et serai.  
Por tant seux sa douce amie  
ke bien sai  
ke por rien ke nuls m'en die  
n'amerai  
fors lui dont seux en esmai;  
quant li plaist, se m'ocie.

Kälte und Frost lassen mich nicht frieren: so sehr  
hat mich die Liebe zu dem entflammt, um  
dessentwillen ich klage und weine und seufze;  
denn ich habe mich ganz seinem Dienst ergeben.  
Er wäre besser, wenn ich von dem geliebt würde,  
den ich so sehr begehre und dem alle meine  
Gedanken gelten.

Ich weiß keinen Rat für mein Leben, wenn ich  
ihn nicht von einem anderen erhalte; denn  
derjenige hat mich in seiner Gewalt, dem ich  
gehörte, gehöre und gehören werde. Insofern bin  
ich seine süße Freundin, als ich genau weiß, dass  
ich aus keinem Grund, den mir jemand nennen  
könnte, einen anderen lieben werde als ihn, um  
den ich bange; wenn er ihm gefällt, mag er mich  
töten.



Amors, per molt grant outrage  
m'ocieis, ne sai por coi;  
mis m'aveis en mon coraige  
d'ameir lai ou je ne doi.  
De ma folie seus saige  
quant je.l voi;  
de porchaiscier mon damaige  
ne recroi.  
D'ameir plux autrui ke moi  
ne li doinst Deus couraige.

Ensi, laisse, k'en puis faire  
cui Amors justice et prant?  
Ne mon cuer n'en puis retraire  
ne d'autrui joie n'atent.  
Trop ont anuit et contraire  
li amant.  
Amors est plux debonaire  
a l'autre gent  
k'a moi ki les mals en sent  
ne nuls biens n'en puis traire.

Ma chansons isi define,  
ke joie ait vers moi fineir;  
car j'ar el cors la rasine  
ke ne puis desrasineir,  
ke m'est a cuer enterine  
sens fauceir.  
Amors m'ont pris en haine  
por ameir.  
J'ai beut del boivre ameir  
k'Isouth but, la roine.

*anonym*

ii) Chanson d'ami

Deduxans suis et joliette,  
s'amerai.

Ier matin me levai  
droit au point dou jour;  
on vergier mon peire antrai  
ki iert plains de flours;  
mon amin plus de cent fois  
i souhaidai.

J'amerai mon amin  
ke proiét m'an ait;  
il est biaux et cortois,  
bien deservit l'ait;  
mon fin cuer malgreit peire et meire  
li donrai.

Liebe, sehr zu Unrecht tötet Ihr mich, ich weiß  
nicht warum; Ihr habt mir eingegeben, dort zu  
lieben, wo ich nicht durfte. Meine Torheit lässt  
mich nur dann vernünftig sein, wenn ich ihn  
sehe; ich werde nicht müde, meinem eigenen  
Unglück nachzulaufen. Gott lasse ihm nicht in  
den Sinn kommen, jemand anders mehr zu lieben  
als mich.

Was soll ich Arme denn tun, die die Liebe  
ergreift und beherrscht? Weder kann ich mein  
Herz von ihm zurücknehmen noch erwarte ich  
Freude von einem anderen. Zuviel Leid und  
Ungemach haben Liebende. Die Liebe geht mit  
den anderen Menschen freundlicher um als mit  
mir, die ich durch sie Qualen erleide und von ihr  
keine Freuden bekommen kann.

Mein Lied geht hier zu Ende, weil Freude für  
mich ein Ende hat; denn ich habe in mir eine  
Medizin, die ich nicht wieder herausbekommen  
kann, weil sie wahrlich ganz und gar in meinem  
Herzen ist. Liebe hat mich zu hassen begonnen,  
indem sie mich lieben machte. Ich habe von dem  
bitteren Trank getrunken, den Isolde trank, die  
Königin.

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

Lustig bin ich und fröhlich, und deshalb werde  
ich lieben.

Gestern Morgen stand ich gerade bei  
Tagesanbruch auf; in den Garten meines Vaters  
trat ich ein, der voller Blumen war; meinen  
Freund wünschte ich mehr als hundertmal herbei.

Ich werde meinen Freund lieben, der mich darum  
gebeten hat; er ist schön und höfisch, er hat  
meine Liebe wohl verdient; mein edles Herz  
werde ich ihm gegen den Willen von Vater und  
Mutter schenken.

Chanson, je t'anvoi a toz fins,  
loialz amans  
qu'il ce gairdent bien des felz,  
mavais mesdisans;  
car j'ain, tant bien sai ke covrir  
ne m'an porai.

*anonym*

### iii) Plainte

Per maintes fois aurai estei requise  
ke ne chantai ensi com je soloie,  
ke tant per seux aloignie de joie,  
ke je vodroie estre muels entreprise  
et a mien vuel moroie en iteil guisse  
com fist celle, cui resembleir voldroie,  
Dido, ke fut por Eneam occise.

Biaus douls amins, tout a vostre devise  
ke ne fix jeu tandis com vos avoie!  
Gens vilainne, cui je tant redoutoie,  
m'ont si greveit et si ariere mise  
c'ains ne vos pou merir vostre servixe,  
s'estre pooit, plux m'en repentiroie  
c'Adam ne fist de la pome c'ot prise.

Per Deu, amins, en grant dolor m'ait mise  
Mort vilainne, ke tout le mont guerroie;  
tolut m'a vos, la riens ke plux amoie!  
Or seux Fenix, laisse, soule et eschive,  
dont il n'est c'uns, si com on le devise;  
or veul doloir en leu de meneir joie,  
poene et travail iert maix ma rante asise.

Ains por Forcon tant ne fist Anfelixe  
com je per vos, amis, se vos ravoie!  
Maix se n'iert jai, se ainçois ne moroie,  
ne je ne puis morir en itel guisse,  
c'aincor me rait Amors joie promise;  
maix a mien veul se m'en repentiroie,  
se por tant n'iert c'Aimors m'ait en jostice.

*Duchaise de Lorainne*

Lied, ich schicke dich an alle edlen, aufrichtigen  
Liebenden, auf dass sie sich vor den gemeinen,  
bösen Verleumdern in acht nehmen; denn ich  
liebe, wenn ich auch weiß, dass ich es nicht  
werde verbergen können.

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

Viele Male wird man mich anklagen, weil ich  
nicht gesungen habe, so wie ich es zu tun pflegte;  
denn ich bin wirklich so weit von Freude  
entfernt, dass ich noch mehr leiden möchte und  
gern auf diese Weise stürbe wie jene, der ich  
gleichen will: Dido, die um des Äneas willen zu  
Tode kam.

Lieber süßer Freund, warum habe ich nicht alles  
nach Eurem Wunsch getan, solange ich Euch  
hatte! Die bösen Leute, die ich so sehr fürchtete,  
haben mir so zugesetzt und mich so bedrängt,  
dass ich Euch Euren Liebesdienst nicht entlohen  
konnte; wenn es möglich wäre, würde ich  
deswegen heftigere Reue empfinden als Adam  
wegen des Apfels, den er annahm.

Bei Gott, Freund, großen Schmerz hat mir der  
böse Tod zugefügt, der gegen die ganze Welt  
Krieg führt; Euch hat er mir genommen, den  
Menschen, den ich am meisten liebte! Jetzt bin  
ich unglücklich, allein und verlassen, bin Phönix,  
von dem es nur eine einzigen gibt, wie man  
berichtet; jetzt will ich leiden, statt fröhlich zu  
sein, Leid und Qual werden nunmehr meine  
Einkünfte sein.

Keineswegs hat Anfelise so viel für Folcon getan,  
wie ich für Euch, Freund, (tun würde,) wenn ich  
Euch wiederhätte! Aber das wird nicht sein,  
wenn ich nicht zuvor stürbe, und ich kann nicht  
auf diese Weise sterben, denn noch verspricht  
mir Liebe Freude; aber gern würde ich davon  
Abstand nehmen, es sei denn, dass Liebe mich in  
ihrer Gewalt hätte.

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

iv) Chanson de malmariée

Por coi me bait mes maris,  
laisette?

Je ne li ai rienz meffait  
ne riens ne li ai mesdit  
fors c'acolleir mon amin  
soulete.

Et c'il ne mi lait dureir  
ne bone vie mener,  
je lou ferai cous clameir,  
a certes.

Or sai bien que je ferai  
et coment m'an vangerai:  
avec mon amin geirai  
nuete.

Por coi me bait mes maris?

*anonym*

Warum schlägt mich Arme mein Ehemann?

Ich habe ihm kein Unrecht angetan und habe ihn  
nicht schlechtgemacht; ich habe nur heimlich  
meinen Freund umhalst.

Wenn er mich nicht weitermachen und ein  
fröhliches Leben führen lässt, dann werde ich  
bestimmt dafür sorgen, dass er Hahnrei genannt  
wird.

Jetzt weiß ich genau, was ich tun werde und wie  
ich mich rächen werde: ich werde nackt neben  
meinem Freund liegen.

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

v) Chanson de croisade

Jherusalem, grant damage me fais,  
qui m'as tolu ce que je pluz amoie;  
sachiez de voir ne vos amerai maiz,  
quar c'est la rienz dont j'ai pluz male joie!  
Et bien sovent en souspir et pantais,  
si qu'a bien pou que vers Deu ne m'irais  
qui m'a osté de grant joie ou j'estoie.

Biauz dous amis, con porroiz endurer  
la grant painne por moi en mer salee,  
quant rienz qui soit ne porroit deviser  
la grant dolor qui m'est el cuer entree?  
Quant me remembre del douz viaire cler  
que je soloie baisier et acoler,  
granz merveille est que je ne sui dervee.

Jerusalem, einen großen Schaden fügst du mir zu,  
weil du mir das genommen hast, was ich am  
meisten liebte; wisset genau, dass ich Euch  
nimmermehr lieben werde, denn es ist der  
Mensch, an dem ich die schlimmste Freude habe!  
Und sehr oft seufze ich und erschrecke ich  
darüber, so dass ich fast mit Gott zürne, der mich  
aus der großen Freude, in der ich war,  
herausgerissen hat.

Lieber süßer Freund, wie könntest du denn auf  
dem salzigen Meer den großen Schmerz um  
meinetwillen ertragen, wenn dir gar niemand von  
dem großen Leiden berichten kann, das in mein  
Herz gedrunge ist? Wenn ich an das süße  
strahlende Antlitz denke, das ich oft geküsst und  
liebkost habe, ist es verwunderlich, dass ich nicht  
wahnsinnig werde.

Si m'ait Deus, ne puis pas eschaper;  
morir m'estuet, teus est ma destinee;  
si sai de voir que qui muert por amer  
trusques a Deu n'a pas c'une jornee.  
Lasse, mieuz vueil en tel jornee entrer,  
que je puisse mon douz ami trover,  
que je ne vueill ci remaindre esguaree.

*Gautier Despinau* oder *Jehan de Nuevile*

vi) Chanson de toile

Bele Yolanz en ses chambres seoit;  
D'un boen samiz une robe cosoit;  
A son ami tramettre la voloit.  
En sospirant, ceste chançon chantoit:  
*Deus, tant est douz li nons d'amors,*  
*Ja n'en cuidai sentir dolors.*

“Bele douz amis, or vos voil envoier  
Une robe par mout grant amistié.  
Por Deu vos pri, de moi aiez pitié.”  
Ne pot ester, a la terre s'assiet.  
*Deus, ...*

A ces paroles et a ceste raison  
Li siens amis entra en la maison.  
Cele lo vit, si bassa lo menton;  
Ne pot parler, ne li dist o ne non.  
*Deus, ...*

“Ma douce dame, mis m'avez en obli.”  
Cele l'entent, se li geta un ris;  
En sospirant, ses bels braz li tendi;  
Tant doucement a acoler l'a pris.  
*Deus, ...*

“Bels douz amis, ne vos sai losengier,  
Mais de fin cuer vos aim et senz trechier.  
Quant vos plaira, si me porrez baisier;  
Entre voz braz me voil aler couchier.”  
*Deus, ...*

Li siens amis entre ses braz la prent;  
En un biau lit s'asient seulement.  
Bele Yolanz lo baise estroitement;  
A tor François en mi lo lit l'estent.  
*Deus, ...*

*anonym*

So wahr mir Gott helfe, ich finde keinen  
Ausweg; ich muss sterben, das ist mein  
Schicksal; dabei weiß ich genau, dass derjenige,  
der aus Liebe stirbt, nicht nur eine Tagesreise  
benötigt, um zu Gott zu gelangen. Dennoch, ach,  
möchte ich mich lieber auf die Reise begeben,  
um so meinen süßen Freund wiederzufinden, als  
hier verstört zurückzubleiben.

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

Lovely Yolande was sitting in her room;  
she was sewing a robe of fine silk;  
she meant to send it to her lover.  
Sighing all the while, she was singing this song:  
*God, how sweet is the name of love!*  
*I never thought it would bring me sorrow.*

“My dear love, I want to send you  
a robe out of deepest love.  
By God, I beg you to take pity on me.”  
She could not stand but sat on the floor.  
*God, ...*

At these words, at this statement,  
her lover came into the house.  
She saw him and lowered her head;  
she could not speak, not say Yes or No.  
*God, ...*

“My dear lady, you have forgotten me.”  
She heard this and gave him a smile;  
with a sigh, she held out her lovely arms;  
she took and embraced him so sweetly!  
*God, ...*

“My dear love, I cannot flatter you,  
but I love you with a pure and true heart.  
You may kiss me whenever you like;  
I want to go lie in your arms.”  
*God, ...*

Her lover takes her in his arms;  
they sit down, alone together, on a fine bed.  
Lovely Yolande presses close and kisses him;  
she (he?) lays him (her?) down à la française.  
*God, ...*

*Übersetzung von Margaret Switten*

vii) Tenson

Dame, merci, une riens vous demant:  
Dites me voir, se Diex vous beneie,  
Quant vous morrez et je – mes c'iert avant,  
Quar aprez vous ne viverai je mie –  
Que devendra Amours, cele esbahie?  
Qui tant avez sens, valour, et j'aim tant

Que je croi bien qu'aprez nous iert faillie.

Par Dieu, Tiebaut, selonc mon esciant,  
Amours n'iert ja pour nulle mort perie,  
Ne je sai se vous m'alez gabant,  
Que trop maigres n'estes encore mie.  
Quant nous morrons – Diex nous doint bone vie!  
Bien croi qu'Amours damage y avra grant,  
Mes tours jors iert valours d'Amour emplie.

Dame, certes, ne devez pas cuidier,  
Mes bien savoir que moult vous ai amee.

De la joie m'en aim miex et tieng chier  
Et pour ce ai ma grace recouvree;

Onc Diex ne fist si tres bele riens nee  
Que vous, mes ce me fait trop esmaier,  
Quant nous morrons, qu'Amours sera finee.

Thiebaut, taisiez! Ne devez commencer  
Raison qui soit de tous biens desreee.  
Vous le dites pour moi amoloier  
Encontre vous, que tant avez guilee.  
Je ne di pas, certes, que je vous hee,  
Mes se d'Amours me couvenoit jugier,  
Elle seroit servie et honnoree.

Dame, Diex doint que bien jugiez a droit  
Et connoissiez les maulz qui me font plaindre;  
Mes je sai bien, quex le jugement soit,  
Se je y muir, Amours, couvendra fraindre,  
Se vous, Dame, ne le faites remanindre  
Dedens son leu arriere ou elle estoit;  
Quar vostre sens ne porroit nulz ataindre.

Thiebaut, s'Amours vous fait pour moi  
destraindre,  
Ne vous griet pas, quar s'amer m'estouvoit,

J'ai bien un cuer qui ne se saroit faindre.

*Blanche de Castille & Thibaut de Champagne*

Lady, I beg you, I ask you one thing:  
Tell me truthfully, may God bless you,  
When you and I die – but I shall die first,  
For after your death I could not survive –  
What will become of Love, in such grief?  
For you have so much good sense and worth, and  
I love you so  
That I do believe Love will end after we pass on.

By God, Thibaut, in my judgement,  
Love will never perish for anyone's death,  
Nor do I know if you are trying to dupe me,  
For you are hardly scrawny yet.  
When we die – God grand us long life!  
I do believe Love will suffer great harm,  
But Love's worth will always be consummate.

Lady, surely, you must not think that;  
Rather, know full well that I have loved you  
deeply.  
From this joy I love and esteem myself more  
And for this reason I have recovered my  
elegance;  
For never did God create anything as lovely  
As you, but it greatly troubles me that  
When we die Love will cease to exist.

Thibaut, be silent! You should not utter  
Words so devoid of sense.  
You are saying that to soften me  
Toward you, you who have beguiled me so.  
I am not saying, of course, that I hate you;  
But, if I had to pass judgement on Love,  
She would be served and honored.

Lady, God grant that you judge rightly  
And know the pains that make me lament;  
But I know well, regardless of the judgement,  
That if I die, Love will have to falter,  
Unless you, lady, make her remain  
Where she used to be in the past;  
For no one could approach your wisdom.

Thibaut, if Love makes you suffer for my sake,  
Do not let it grieve you, for if I were obliged to  
love,  
I have a heart that could not be false.

*Übersetzung von Egal Doss-Quinby*

viii) Jeu-parti

Je vous pri, dame Maroie,  
Ke respondés contre moi.  
Une dame simple et choie  
Est bien amee de foi,  
Et ele aime bien ausi,  
Ce saciés vous tout de fi;  
Mais cil est de tel maniere,  
Ki l'aime ke sa proiere  
N'ose pas gehir,  
Et si ne puet avenir  
Ke ja li faice savoir.  
S'or me voliés dire voir,  
S'en doit ele deschovrir,  
U ele s'en doit tasir?

Dame Margot, bien vauroie  
Droit gugier sans estreloi.  
Puis k'Amours si les maistroie  
K'il aiment bien ambedoi  
De chuer loiaument, je di:  
Se cil n'a le cuer hardi  
De dire ke il l'ait ciere,  
Pas ne doit cele estre fiere,  
Ains doit obeir  
Son cuer et sa bouce ouvrir  
Pour l'amour faire aparoir.  
Puis ke cil n'en a pooir,  
Ele le doit parfurnir,  
Se de l'amour veut joir.

Vous n'alés pas droite voie,  
Dame Marote, je croi.  
Trop mesprent dame ki proie  
Son ami avant. Pour koi  
S'aveilleroit elle si?  
Se cil a le cuer falli,  
Ne di jou pas k'il afiere  
Por ce k'ele le requiere,  
Ains s'en doit chovrir  
Et les fais d'Amours souffrir  
Sans ja faire percevoir;  
Kar feme doit tant valoir  
Que n'en doit parole issir  
Ki son pris puist amenrir.

I entreat you, Lady Maroie,  
To debate against me.  
A woman, innocent and tranquil,  
Is loved dearly and faithfully,  
And loves dearly in return,  
This you should know with certainty;  
But the one who loves her is such  
That his desire  
He dare not avow,  
Thus it can never come to pass  
That he will ever admit to her.  
Now, please answer me truthfully,  
Should she reveal her feelings  
Or should she remain silent?

Lady Margot, it is well worth  
Judging the truth fairly.  
Since Love governs them to such an extent  
That they dearly love each other,  
Each with a loyal heart, I say  
That if he does not have the courage  
To tell her he holds her dear,  
She should not be proud,  
Rather, she should obey  
Her heart and speak  
To let love appear.  
Since he is incapable of it,  
She should accomplish it,  
If she wants love's joys.

You are going astray,  
Lady Marote, I believe.  
A grave mistake a lady makes who courts  
Her beloved first. Why  
Should she demean herself thus?  
If he lacks courage,  
I do not think it proper  
That she should then solicit his love,  
Rather, she should conceal her feelings  
And suffer Love's pains  
Without ever disclosing them;  
For a woman should have such high merit  
That no word should come from her  
That could diminish her worth.

Dame Margot, bien quidoie  
Miex entendisiés .i. poi  
En amours; je vous avoie  
Le droit jugé, mais bien voi  
Ke vous estes contre mi  
A vo tort. Je vous afi:  
Boine amour n'ert ja entiere  
Q'aucune folours n'i fiere.  
Nus n'en puet partir  
Sans folour, dont dace oïr  
Cele a celui son voloir.  
Folie convient avoir  
A boine amour maintenir  
Ki en veut les biens sentir.

Dame Marote, i foloie  
Ki veut; mais mie n'otroie  
Ke d'Amours puist avoir joie  
Fol ne fole, ki n'ont loi.  
Ne soustenés mais ensi  
Ke dame prit son ami;  
Ke, s'ele e nest coustumiere,  
Ele se met tant ariere  
C'on l'en doit haïr.  
Autrement s'en doit couvrir:  
Kere doit par son savoir  
Ke le puist souvent veoir,  
Parler et les lui seïr;  
Bien s'en doit a tant tenir.

D'amours ne savés .i. troie,  
Dame Margot, tres bien voi.  
Cele est fole ki monoie  
Prent pour faire a li dannoï,  
Kar point n'a d'amour en li;  
Mais qant doi cuer sont saisi  
D'amours ki n'et losengiere,  
Bien est cose droituriere  
Dire son Plaisir  
A son ami par desir,  
Ains c'on kiece en desespoir.  
Miex vient en joie manoir  
Par proier q'adés langir  
Par trop taire et puis morir.

*Dame Margot & Dame Maroie*

Lady Margot, I really thought  
You understood something  
Of love; I had  
Rendered a judgement to you, but I see clearly  
That you argue against me  
Wrongly. I promise you this:  
True love will never be perfect  
Unless struck by a little madness.  
No one can partake of it  
Withoud madness, so she should make known  
Her desire to him.  
Madness is necessary  
To preserve good love  
If one wants to enjoy its pleasures.

Lady Marote, one is free  
To act the fool; but I cannot concede  
That any lunatic, man or woman,  
Devoid of reason, can possess Love's joy.  
Uphold no longer, as you have,  
That a lady should entreat her beloved;  
Because, if that is her habit,  
She does herself such a disservice  
That one must hate her because of it.  
She should find other means to her end:  
She should endeavor through her knowledge  
To be able frequently to see him,  
Speak to him, and sit by him;  
Better that she limit herself to that.

You know little about love,  
Lady Margot, from what I see.  
A woman is mad who grants her favors  
In exchange for money,  
Because there is no love in her;  
But when two hearts are seized  
By a love that is not deceitful,  
It is perfectly right  
To express one's desire  
To one's beloved out of longing,  
Lest one fall into despair.  
Better it is to live in joy  
For having pleaded than to languish now  
For having been silent and the die.

*Übersetzung von Eglal Doss-Quinby*

## c) Mittelhochdeutsche Lieder

### i) Dilemmatischer Frauenmonolog

Ungenâde und swaz ie danne sorge was,  
der ist nu mêre an mir,  
danne ez got verhengē solde.  
rât ein wîp, diu ê von senender nôt genas,

mîn leit, und waer er ir,

waz si danne sprechen wolde.  
Der mir ist von herzen holt,  
den verspriche ich sêre,  
niht durch ungevüegen haz,  
wan durch mînes lîbes êre.

In bin niht an disen tac sô her bekommen,  
mir ensî gewesen bî  
underwîlent hôchgemüete.  
guotes mannes rede habe ich vil vernomen;

der werke bin ich vrî,  
sô mich iemer got behüete.  
Dô ich im die rede verbôt,  
dône bat er niht mêre.  
disen lieben guoten man,  
enweiz ich, wie ich von mir bekêre.

Als ich eteswenne in mîme zorne sprach,  
daz er die rede vermite  
iemer dur sîn selbes güete,  
sô hât er, daz ichs an manne nie gesach,

sô jaemerlîche site,  
daz ez mich zwâre müete,  
Und iedoch sô sêre niet,  
daz ers iht genieze.  
mir ist lieber, daz er bite,  
danne ob er sîn sprechen lieze.

Mir ist beide lieb und herzeclîchen leit,  
daz er mich ie gesach  
oder ich in sô wol erkenne,  
sît daz er verliesen muoz sîn arebeit,  
sô wol als er mir sprach.  
daz müet mich doch eteswenne,  
Und iedoch dar umbe niht,  
daz ich welle minnen.  
minne ist ein sô swaerez spil,  
daz ichs niemer tar beginnen.

Was es jemals an Unglück und Sorge gab,  
davon habe ich nun mehr,  
als es Gott zulassen sollte!  
Wenn eine Frau sich je in ihrem Liebesschmerz  
tröstete,  
soll sie mir raten, was sie, hätte sie meinen  
Kummer,  
jetzt sagen würde.  
Den, der mir von Herzen zugetan ist,  
weise ich entschieden ab,  
jedoch nicht aus maßlosem Hass,  
sondern auf Rücksicht auf meine Ehre.

Ich habe mein Leben bislang nicht so verbracht,  
dass ich bisweilen  
nicht glücklich gewesen wäre.  
Die Worte eines lieben Mannes habe ich oft  
gehört,  
eingelassen habe ich mich darauf nicht,  
so Gott mich stets behüte.  
Als ich ihm verbot zu reden,  
da bat er nicht weiter.  
Diesen lieben, guten Mann,  
ich weiß nicht, wie ich ihn von mir abwenden  
kann.

Als ich damals in meinem Zorn sagte,  
er solle dieses Thema für immer,  
bei seinem guten Wesen, meiden,  
da sah er, wie ich es noch nie an einem Mann  
erlebt habe,  
so kläglich aus,  
dass es mich wirklich bewegte,  
aber so sehr nun wieder nicht,  
dass er einen Nutzen davon hat.  
Mir ist es lieber, dass er seine Bitte vorträgt,  
als dass er gar nichts sagt.

Mir ist es lieb und zugleich herzlich leid,  
dass er mich je sah  
und ich ihn so gut kenne,  
weil seine Mühe vergeblich bleiben muss,  
so wunderbar er auch zu mir sprach.  
Das bekümmert mich doch manchmal,  
aber nicht etwa deshalb,  
weil ich ihn lieben wollte.  
Liebe ist ein schwieriges Spiel,  
dass ich es niemals zu beginnen wage.



Alle, die ich ie vernam und hân gesehen,  
der keiner sprach sô wol  
noch von wîben nie sô nâhen.  
waz will ich des lobes? got lâze im wol  
geschehen.  
sîn spaehe rede in sol  
lützel wider mich vervâhen.  
Ich muoz hoeren, swaz er saget.  
wê, waz schât daz ieman,  
sît er niht erwerben kann  
weder mich noch anders nieman?

*Reinmar*

ii) Totenklage

Si jehent, der sumer der sî hie,  
diu wunne diu sî komen,  
und daz ich mich wol gehabe als ê.  
nu râtent unde sprechent wie.  
der tôt hât mir benomen,  
daz ich niemer überwinde mê.  
Waz bedarf ich wunnelîcher zît,  
sît aller vrôiden hêrre Liutpolt in der erde lît,

den ich nie tac getrûren sach?  
ez hât diu welt an ime verloren,  
daz ir an einem manne nie  
sô jâmerlîcher schade geschach.

Mir armen wîbe was ze wol,  
swenne ich gedâhte an in,  
wie mîn heil an sîme lîbe lac.  
sît ich des nû niht haben sol,  
sô gât mit jâmer hin,  
swaz ich iemer nû geleben mac.  
Der spiegel mîner vrôuden ist verlorn.  
den ich ûz al der welte mir ze trôste hâte erkorn,

des muoz ich âne sîn.  
dô man mir seite, er waere tôt,  
dô wiel mir daz bluot  
von deme herzen ûf die sêle mîn.

Von allen, die ich je h rte und sah,  
hat nicht einer so schön  
und bewegend über Frauen gesprochen.  
Was will ich Lob? Gott lasse es ihm wohl  
ergehen.  
Seine Redekunst soll,  
bei mir überhaupt nicht verfangen.  
Ich muss h ren, was er sagt.  
Ach, was kann das jemand schaden,  
da er weder mich  
noch jemand anderen erobern kann?

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

Sie sagen, der Sommer, der sei da,  
die Freude, die sei gekommen,  
und ich solle froh sein wie früher.  
Nun ratet und sagt mir nur, wie?  
Der Tod hat mir genommen,  
was ich niemals verwinden werde.  
Was nützt mir der herrliche Sommer,  
da der Inbegriff aller Freuden, Leopold, in der  
Erde liegt,  
den ich niemals traurig sah?  
Die Welt hat an ihm  
wie an noch keinem Mann  
einen beklagenswerten Verlust erlitten.

Mir armer Frau war zu wohl,  
wenn ich an ihn dachte,  
wie mein Glück an seinem Leben hing.  
Da ich das nun nicht mehr haben soll,  
so geht in Leid dahin,  
was ich nun noch zu leben haben mag.  
Der Spiegel meiner Freuden ist verloren.  
Den ich mir vor allen anderen zum Trost erwählt  
hatte,  
ohne ihn muss ich jetzt leben.  
Als man mir sagte, er wäre tot,  
da wallte mir das Blut  
vom Herzen auf die Seele.

Die vröide mir verboten hât  
 mîns lieben hêren tôt  
 alsô, daz ich ir mêr enbern sol.  
 sît des nu niht mac werden rât,  
 in ringe mit der nôt,  
 daz mir mîn klagedez herze ist jâmers vol,  
 Diu in iemer weinet, daz bin ich;  
 wan er vil selic man, jô trôste er wol ze lebenne  
 mich,  
 der ist nu hin; waz tohte ich hie?  
 wis ime gnaedic, hêrre got!  
 wan tugendhafter gast  
 kam in dîn gesinde nie.

*Reinmar*

### iii) Kreuzlied

Guote liute, holt  
 die gâbe, die got, unser herre, selbe gît,  
 der al der welte hât gewalt.

dient sînen solt,  
 der den vil saeldenhaften dort behalten lît

mit vröiden iemer manecvalt.  
 Lîdet eine wîle willeclîchen nôt  
 vür den iermêre wernden tôt  
 got hât iu beide sêle und lîp gegeben.  
 gebt ime des lîbes tôt, daz wirt deme lîbe ein  
 iemer leben.

Minne, lâ mich vrî!  
 du solt mich eine wîle sunder liebe lân.

du hât mir gar den sin benomen.

kumst du wider bî,  
 swenne ich die reinen gotes vart volendet hân,  
 sô wis mir aber willekomen.  
 Wilt aber dû ûz mînem herzen scheiden niht

– daz vil lîhte unwendic doch beschiht –  
 vüere ich dich danne mit mir in gotes lant.  
 sô sî er den guoten dort umb halben lôn gemant.

Freude ist mir versagt  
 durch den Tod meines lieben Herrn,  
 so dass ich fortan auf sie verzichten muss.  
 Da es nun nicht anders sein kann,  
 als das ich mich mit dem Kummer quäle  
 und mein klagendes Herz voller Schmerz ist,  
 werde ich ihn immer beweinen,  
 denn der liebste Mann, der mir im Leben Trost  
 schenkte,  
 ist nun dahin. Was nütze ich noch hier?  
 Sei ihm gnädig, Herrgott!  
 Denn niemals kam ein edlerer Gast  
 in dein Gefolge.

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

Edle Angehörige des Hofes, holt  
 die Gabe, die Gott, unser Herr, selbst gibt,  
 der die Herrschaftsgewalt über die ganze Welt  
 hat.

Erwebt mit Dienst seinen Sold,  
 der den zu höchster Glückseligkeit Bestimmten  
 dort bereit liegt  
 als ewige, vielfältige Freude.

Leidet eine Weile willig bedrängende Not  
 als Mittel gegen den immerwährenden Tod.  
 Gott hat euch Seele und Leib gegeben.  
 Gebt ihm den Tod des Leibes, das gereicht dem  
 Leib zum ewigen Leben.

Minne, lass mich frei,  
 du sollst mich eine Zeitlang ohne Liebesbindung  
 (leben) lassen.

Du hast mir den Verstand ganz und gar  
 genommen.

Kommst du wieder zu mir,  
 wenn ich die lautere Gottesfahrt vollendet habe,  
 so sei mir abermals willkommen.

Willst du dich aber nicht aus meinem Herzen  
 wegbewegen,  
 – was vielleicht doch unabwendbar geschieht –  
 (und) führe ich dich dann mit mir in Gottes Land,  
 dann sei er dort an den halben Lohn für die  
 Vollkommene gemahnt.

„Ôwê“, sprach ein wîp,  
„wie vil mir doch von liebe leides ist beschert!

waz mir diu liebe leides tuot!  
vröidelôser lîp,  
wie wil du dich gebâren, swenne er hinnen vert,  
dur den du waere ie hôchgemuot?  
Wie sol ich der werlde und mîner klage geleben?

dâ bedorft ich râtes zuo gegeben.  
kund ich mich beidenthalben nû bewarn,

des wart mir nie sô nôt. ez nâhet, er wil hinnen  
varn.“

Wol si, saelic wîp,  
diu mit ir wîbes güete gemachen kan,  
daz man si vüeret über sê.  
ir vil guoten lîp  
den sol er loben, swer ie herzeliep gewan,

wande ir heime tuot alsô wê,  
Swenne sî gedénkèt an sîne nôt.  
„lebt mîn herzeliep oder ist er tôt“,

spricht sî, „sô müezè sîn pflegen,  
dur den er süezer lîp sich dirre welte hât  
bewegen.“

*Albrecht von Johansdorf*

#### iv) Chanson de malmariée

„Ich wil mîn gemüete erjetten,  
daz niht sorgen drinne sî:  
trût gespil, nu hilf mir tretten.  
nu sint doch gedanke frî,  
daz die nieman überwindet.  
ich hân funden mir ein spil:  
der mir mînen vinger bindet,  
sô wünc ich doch swaz ich will.

Des solt dû mich niht erlâzen,  
sô will ich dir mêre sagen.  
al mîn trûren waer verwâzen,  
möhte ich einen man verjagen.  
sich, der wil mich fröide noeten  
und doch sorge niht erlân:  
jô mües er mich niunstunt toeten,  
ê ich würde im undertân.“

„Ach“, sprach eine Frau,  
„wieviel Leid ist mir doch durch die Liebe  
beschert!

Was mir Liebe an Leid antut!  
Freudlose,  
wie willst du dich verhalten, wenn er sich  
wegbegibt,  
(er), durch den du immer hochgestimmt warst?  
Wie soll ich für die Gesellschaft und für meine  
Liebesklage gleichzeitig leben?  
Dazu bedürfte ich des Rates:  
Dass ich in beiderlei Hinsicht meine Pflicht  
erfüllen könnte,  
das war doch niemals so bedrängend notwendig  
für mich. Es naht der Augenblick, da er  
wegziehen will!“

Gesegnet sei sie, die glückselige Frau,  
die durch ihre Vollkommenheit bewirken kann,  
dass man sie mit auf Kreuzfahrt führt;  
ihre absolut vollkommene Person,  
die soll der rühmen, der jemals Herzensneigung  
erfahren hat,  
denn ihr, die daheim zurückbleibt, tut so weh,  
wenn sie an seine Bedrängnis denkt.  
„Lebt mein von Herzen Geliebter, oder ist er  
tot?“,  
sagt sie, „dann möge sich der seiner annehmen,  
um dessentwillen er, der Geliebte, diese Welt  
aufgegeben hat.“

*Übersetzung von Christa Ortmann*

„Ich will mein Herz von allen Sorgen befreien.  
Liebe Freundin, jetzt hilf mir zu tanzen! Die  
Gedanken sind doch zu frei, dass niemand sie  
besiegen kann. Ich hab mir ein Spielchen  
ausgedacht: auch wenn einer mir den Finger  
bindet, dennoch wünsche ich (zu tun), was mir  
gefällt.

Davon kannst du mich nicht abhalten; ich will dir  
noch mehr erzählen. All mein Kummer wäre  
vorüber, wenn ich einen Mann loswerden könnte.  
Schau, der will mich zur Freude zwingen, doch  
die Sorge kann er nicht von mir nehmen. Ja, der  
müsste mich neunmal totschiagen, bevor ich ihm  
gehörte.“

„Liebe, des solt dû mir zeigen:  
lîhte vinde ich einen list  
daz wir in mit zuht gesweigen,  
als den rât der bezzer ist.  
var furdèr, betwungen minne!  
frîe liebe, gar verholn,  
diu erfliuget uns die sinne:  
süeze ist daz dâ wirt verstoln.

Swer mit leide will ertwingen  
liep, der toeret sich vil gar:  
liep liebè, leit leide erringen  
kan; ich will ze fröiden schar.  
saelde und ir gesinde walter  
die mit fröiden sîn gemeit:  
froehlich jugent blüejent alter  
gît und ander werdekeit.

Wol zimt allen guoten liuten  
tugendhafter hôher muot.  
herzeliep mit wûnschen triuten  
deist für ungemüete guot.“  
„nieman kan mich des erwenden,  
der mir tougenlîch ist holt,  
dem wil ich mîn herze senden:  
daz sî sîner minne holt.“

*Burkhard von Hohenfels*

v) Wechsel

Nu ist ez an ein ende komen, dar nâch ie mîn  
herze ranc,  
daz mich ein edeliu vrouwe hât genomen in ir  
getwanc.  
der bin ich worden undertân  
als daz schif dem sturman,  
swanne der wâc sîn ûnde alsô gar gelâzen hât.

sô hôh ôwî!  
si benimet mir mange wilde tât.

„Jâ hoere ich vil der tugende sagen von eime  
ritter guot.  
der ist mir âne mâze in mînen staeten muot.  
daz sîn ze keiner zît mîn lîp  
mac vergezzen“, redte ein wîp,  
„nu muoz ich al der welte haben dur sînen willen  
rât.  
sô hôh ôwî!  
wol ime, wie schône er daz gedienet hât!“

„Meine Liebe, dass musst du mir erklären.  
Vielleicht denke ich mir einen Plan aus, wie wir  
ihn mit Anstand zum Schweigen bringen. Ich  
weiß noch einen besseren Rat: Fort mit dir,  
erzwungene Liebe! Die frei gewählte Liebe, die  
ganz heimliche, die beflügelt unsere Sinne: süß  
ist, was da geheimgehalten wird.

Wer mit Leid Liebe erwingen will, macht sich  
wirklich selbst zu einem Toren: Liebe kann nur  
Liebe, und Leid nur Leid erzeugen; ich jedenfalls  
will zu denen gehören, die fröhlich sind. Das  
Glück und seine Helfershelfer begünstigen die  
Fröhlichen. Eine fröhliche Jugend verleiht ein  
blühendes Alter und andere Würden.

Eine tugendhafte Gesinnung steht allen  
vornehmen Menschen gut an. Den Herzensfreund  
in Gedanken zu lieben, ist gut gegen Trübsinn.“  
„Niemand kann mich von dem, der mir heimlich  
zugetan ist, trennen. Ihm will ich mein Herz  
schenken: das sei der Lohn für seine Liebe.“

*Übersetzung von Susanne Staar*

Nun ist es dahin gekommen, wonach mein Herz  
sich immer sehnte,  
dass eine edle Dame mich in ihren Dienst  
genommen hat.  
Der bin ich ergeben  
wie das Schiff dem Steuermann,  
wenn das Meer seine Wogen so vollkommen  
ruhen lässt.  
So hoch, ach!  
Sie nimmt mir manche Ungebärdigkeit.

„Ich höre wirklich viel Gutes über einen edlen  
Ritter,  
an den ich in übermäßiger Treue denke,  
so dass ich ihn zu keiner Zeit  
vergessen kann“, sagte eine Frau.  
„Nun muss ich ihm zuliebe alles andere  
aufgeben.  
So hoch, ach!  
Wohl ihm, wie sehr er sich das verdient hat!“

Wie möhte mir mîn herze werden iemer rehte  
vruot,  
daz mir ein edeliu vrouwe alsô vil ze leide tuot!  
der ich vil gedienet hân,  
als ir wille was getân.  
nû will sî gedenken niht der mangan sorgen mîn.

sô hôh ôwî,  
sol ich ir lange vrömde sin?

*Dietmar von Eist*

vi) Dialoglied

Genâde, frowe, tuo alsô bescheidenlîche:  
lâ mich dir einer iemer leben!  
obe ich daz breche, daz ich furder strîche.

wan einez solt du mir vergeben,  
daz maht du mir ze kurzer wîle erlauben gerne,  
die wîle unz ich dîn beiten sol.  
ich nenez niht, ich meine jenz, dû weist ez wol.

ich sage dir, wez ich angest hân:  
dâ fürht ich daz ich ez wider lerne.

„Gewinne ich iemer liep, daz wil ich haben eine;

mîn friunt der minnet andriu wîp.  
an allen guoten dîngen hân ich wol gemeine,  
wan dâ man teilet friundes lîp.  
sô ich in underwîlent gerne bî mir saehe,  
sô ist er von mir anderswâ.  
sît er dâ gerne sî, sô sî ouch dâ.

ez tuot sô manegem wîbe wê,  
daz mir dâ von niht wol geschaehe.“

Si saelic wîp, si zürnet wider mich ze sêre,  
daz ich mich friunde an manege stat.  
si gehiez mich nie geleben nâch ir lêre,

swie jâmerlîch ich sie ez bat.  
waz hilfet mich, daz ich sie minne vor in allen?

si swîget iemer als ich klage.  
wil si danne daz ich anderen wîben widersage,

sô lâze ir mîne rede nû  
ein wênic baz dann ê gevallen!

Wie könnte mir das Herz jemals recht froh  
werden,  
da mir eine edle Dame so viel zuleide tut,  
der ich lange gedient habe,  
so wie sie es wünschte.  
Nun will sie von meinem vielen Kummer nichts  
wissen.

So hoch, ach!  
Werde ich ihr noch lange gleichgültig bleiben?

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

Gnade, Herrin, seid doch so verständig  
und lass mich immer nur für dich allein leben!  
Breche ich dies Wort, so werde ich mich auf der  
Stelle von dir entfernen!  
Nur eines sollst du mir nachsehen,  
das kannst du mir gern zum Zeitvertreib erlauben  
solange ich auf dich warten muss.

Ich spreche es nicht aus, ich denke an jenes – du  
weißt schon, woran.

Ich sage dir, wovor ich Angst habe:  
Da fürcht ich, dass ich's Gegenteil erfahre.

„Sollte ich jemanden lieb gewinnen, dann will ich  
ihn allein haben,  
mein Freund aber liebt auch andere Frauen.  
Alle guten Dinge teile ich wohl mit anderen,  
den Freund jedoch nicht.  
Wenn ich ihn einmal gern bei mir hätte,  
dann ist er woanders, fern von mir.  
Da er sich dort gern aufhält, soll er dort auch  
immer bleiben!  
Das ist schmerzlich für manche Frau,  
so dass auch ich Kummer dadurch hätte.“

Die Süße, sie zürnt zu sehr mit mir,  
weil ich hier und da eine Freundschaft habe.  
Aber sie hat mir nie aufgetragen, nach ihren  
Vorstellungen zu leben,  
wie flehentlich ich sie darum auch bat.  
Was hilft's mir, dass ich sie mehr als alle andren  
lieben?  
Sie schweigt beharrlich, wenn ich klage.  
Wenn sie will, dass ich mich von anderen Frauen  
lossage,  
dann soll sie meine Worte jetzt  
ein wenig freundlicher aufnehmen als früher.

„Ich wil dir jehen, daz du mîn dicke sêre baete,  
und nam ich des vil kleine war.  
dô wisse ich wol, daz du allenthalben alsô taete;  
dâ von wart ich dir sô fremede gar.  
der mîn ze friunde ger, will er mich ouch  
gewinnen,  
der lâze alselhe unstaetekeit.  
gemeine liep daz dunket mich gemeinez leit.  
nû sage, weist du anders iht?  
dâ von getar ich dich niht geminnen.“

*Walther von der Vogelweide*

## vii) Botenlied

„Sage, daz ich dirs iemer lône,  
hâst du den vil lieben man gesehen?  
ist ez wâr und lebt er schône,  
als si sagent und ich dich hoere jehen?“  
„Vrowe, ich sach in: er ist vrô;  
sîn herze stât, ob irz gebietet, iemer hô.“

„Ich verbiute ime vröide niemer;  
lâze eht eine rede, sô tuot er wol.

des bite ich in hiut und iemer:  
deme ist alsô, daz manz versagen sol.“  
„Vrowe, nû verredent iuch niht.  
er sprichet: allez daz geschehen sol, daz  
geschiht.“

„Hât aber er gelobt, geselle,  
daz er niemer mê gesinge liet,  
ez ensî ob ich ins biten welle?“  
„Vrowe, ez waz sîn muot, dô ich von ime schiet.

Ouch mugent irz wol hân vernomen.“  
„Owê, gebiute ichz nû, daz mac ze schaden  
komen.

Ist aber, daz ichs niene gebiute,  
sô verliuse ich mîne saelde an ime  
und vervluochent mich die liute,  
daz ich al der welte ir vröide nime.  
Alrêst gât mir sorge zuo.  
owê, nu enweiz ich, obe ichz lâze oder ob ichz  
tuo.

„Ich will dir zugestehen, dass du mich oft  
eindringlich batest  
und ich das so gut wie gar nicht beachtet habe.  
Da wusste ich schon, dass du es überall genauso  
machtest.  
Darum habe ich mich von dir ganz abgewandt.  
Wer mich zur Freundin wünscht und mich auch  
gewinnen will,  
der lasse solche Unbeständigkeit.  
Geteilte Freude, mein ich, sollte auch geteiltes  
Leid bedeuten.  
Oder sag, weist du es etwa besser?  
Deshalb traue ich mich nicht, dich zu lieben.“

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

„Sage, dass ich dir's immer danke,  
hast du den geliebten Mann gesehen?  
Ist es wahr, dass er so vorbildlich lebt,  
wie sie behaupten und ich dich sagen höre?“  
„Herrin, ich sah ihn. Er ist froh.  
Sein Herz ist, wenn Ihr es gebietet, immer  
fröhlich.“

„Freude werde ich ihm niemals verbieten.  
Er soll nur das eine Thema lassen, daran täte er  
gut.  
Darum bitte ich ihn heute und immer.  
Damit steht es so, dass man es versagen muss.“  
„Herrin, nun achtet auf Eure Worte.  
Er sagt: Alles, was geschehen soll, das  
geschieht.“

„Hat er aber nicht geschworen, Freund,  
dass er niemals mehr ein Lied singen werde,  
es sei denn, dass ich ihn darum bitte?“  
„Herrin, das war seine Absicht, als ich von ihm  
fortging.  
Ihr habt es ja wohl auch schon gehört.“  
„Ach, wenn ich es nun gebiete, kann das  
schlimme Folgen haben.

Gesetzt jedoch, dass ich es nicht verlange,  
dann verliere ich an ihm mein Glück,  
und die Leute verwünschen mich,  
weil ich allen ihre Freude nehme.  
Jetzt bin ich erst richtig in Sorge.  
Ach, nun weiß ich nicht, ob ich's lasse oder  
nicht.

Daz wir wîp niht mugen gewinnen  
vriunt mit rede, si enwellen dennoch mê,

daz müet mich. ich enwil niht minnen.  
staeten wîben tuot unstaete wê.  
Waer ich, des ich niene bin,  
unstaete, liez er danne mich, sô liez ich in.“

*Reinmar*

Dass wir Frauen nicht mit Worten Freunde  
gewinnen können, ohne dass sie dennoch mehr  
wollen,  
das bekümmert mich. Ich will nicht lieben.  
Treuen Frauen tut Untreue weh.  
Wäre ich, was ich keineswegs bin,  
untreu, und würde er mich dann verlassen, dann  
würde auch ich ihn verlassen.“

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

#### d) Deutsch lateinische Mischformen

##### i) Floret silva nobilis

Floret silva nobilis  
floribus et foliis.  
ubi est antiquus  
meus amicus?  
hinc equitavit!  
eia! quis me amabit?  
Floret silva undique;  
nah mîme gesellen ist mir wê!

Grünet der walt allenthalben.  
wâ ist mîn geselle also lange?  
der ist geriten hinnen.  
owî! wer sol mich minnen?

*anonym*

Es blüht der herrliche Wald  
mit seinen Blumen und Blättern.  
Wo ist mein  
einstiger Freund?  
Er ritt von hinnen!  
Ach, wer wird mich lieben?  
Der Wald blüht allenthalben;  
nach meinem Geliebten sehe ich mich!

Der Wald grünt allenthalben.  
Wo bleibt mein Freund so lange?  
Der ist fortgeritten.  
Ach, wer wird mich lieben?

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

##### ii) Huc usque me miseram

Huc usque, me miseram!  
rem bene celaveram  
et amavi callide.

Res mea tandem patuit,  
nam venter intumuit,  
partus instat gravide.

Hinc mater me verberat,  
hinc pater improperat,  
ambo tractant aspere.

Sola domi sedeo,  
egredi non audeo  
nec in palam ludere.

Ach, ich Arme! Bis jetzt  
hatte ich die Sache gut verborgen,  
und ich habe heimlich geliebt.

Nun aber ist die Sache offenkundig,  
denn mein Bauch ist dick geworden;  
die Geburt steht kurz bevor.

Deshalb schlägt die Mutter mich,  
deshalb tadelt mich der Vater,  
beide sind sehr streng mit mir.

Allein sitze ich im Hause,  
trau mich nicht, hinauszugehen  
und mit den anderen Kurzweil zu treiben.

Cum foris egredior,  
a cunctis inspicio,  
quasi monstrum fuerim.

Cum vident hunc uterum,  
altar pulsat alterum,  
silent, dum transierim.

Semper pulsant cubito,  
me designant digito,  
ac si mirum fecerim.

Nutibus me indicant,  
dignam rogo iudicant,  
quod semel peccaverim.

Quid percurram singular?  
ego sum in fabula  
et in ore omnium.

Ex eo vom patior,  
iam dolore morior,  
semper sum in lacrimis.

Hoc dolorem cumulat,  
quod amicus exulat  
propter illud paululum.

Ob patris sevitiā  
recessit in Franciam  
a finibus ultimis.

Sum in tristitia  
de eius absentia  
in doloris cumulum.

*anonym*

Wenn ich auf die Straße geh,  
werde ich von allen gemustert,  
als ob ich ein Ungeheuer wär.

Wenn sie diesen Bauch sehen,  
stoßen sie einander an  
und schweigen, bis ich vorüber bin.

Immer stoßen sie sich mit den Ellenbogen an,  
zeien mit dem Finger auf mich,  
als ob ich sonstwas getan hätte.

Ihre Gesten zeigen mir,  
dass ich für sie den Scheiterhaufen verdiene,  
weil ich einmal gesündigt habe.

Was soll ich einzelnes nennen?  
Ich bin im Gerede,  
man zerreißt sich den Mund über mich.

Das bedrückt mich sehr.  
Ich sterbe schier vor Kummer  
und weine unentwegt.

Mein Kummer ist um so größer,  
weil der Geliebte wegen dieser Kleinigkeit  
fortgehen musste.

Vor dem Zorn des Vaters  
ist er nach Frankreich geflohen,  
von hier aus, dem Ende der Welt.

Traurig bin ich,  
weil er fort ist,  
das ist der größte Kummer.

*Übersetzung von Ingrid Kasten*

## e) Galicisch-Portugiesische Cantigas de amigo

### i) Sedia-m'eu na ermida de San Simhon

Sedia-m'eu na ermida de San Simhon  
e cercaron-mh-as ondas que grandes son.  
Eu atendend' o meu amigo!  
Eu atendend' o meu amigo!

Estando na ermida ant' o altar,  
e cercaron-mh-as ondas grandes do mar.  
Eu atendend' o meu amigo!  
Eu atendend' o meu amigo!

Ich war in der Kapelle von Sankt Simeon, und es  
umwogten mich die hohen Wellen.  
Wartend auf meinen Freund!  
Wartend auf meinen Freund!

Ich stand in der Kapelle vor dem Altar, und es  
umwogten mich die hohen Wellen des Meeres.  
Wartend...  
Wartend...



E cercaron-mh-as ondas que grandes son,  
non ey ho barqueyro nen remador.  
Eu atendend' o meu amigo!  
Eu atendend' o meu amigo!

Und es umwogten mich die hohen Wellen; ich  
habe hier keine Fährmann und keinen Ruderer.  
Wartend...  
Wartend...

E cercaron-mh-as undas do alto mar,  
non ey hi barqueyro nen ssey remar.

Und es umwogten mich die Wellen des hohen  
Meeres; ich habe hier keine Fährmann und ich  
kann auch nicht rudern.

Eu atendend' o meu amigo!  
Eu atendend' o meu amigo!

Wartend...  
Wartend...

Non ey hi barqueyro nen remador,  
morrerey eu, fremosa, no mar mayor.

Ich habe hier keine Fährmann und keinen  
Ruderer; sterben werde ich Schöne in dem weiten  
Meer.

Eu atendend' o meu amigo!  
Eu atendend' o meu amigo!

Wartend...  
Wartend...

Non ey hi barqueyro nen sey remar,  
morrerey eu, fremosa, no alto mar.

Ich habe hier keinen Fährmann und ich kann  
auch nicht rudern; sterben werde ich in dem  
hohen Meer.

Eu atendend' o meu amigo!  
Eu atendend' o meu amigo!

Wartend...  
Wartend...

*Mendinho*

*Übersetzung und Ulrich Mölk*

ii) Diss'a fremosa en Bonaval assy

Diss'a fremosa en Bonaval assy:  
"Ay Deus, hu é meu amigo d'aqui,  
de Bonaval?"

So sprach die Schöne in Bonaval: „Ach Gott, wo  
ist mein Freund, fern von hier, - von Bonaval?"

Cuyd' eu coytad' é no seu coração  
por que non foy migo na sagraçon  
de Bonaval.

Ich glaube, er leidet in seinem Herzen, weil er  
nicht mit mir gegangen ist auf die Wallfahrt, -  
nach Bonaval.

Poys eu migo seu mandado non ey,  
ja m'eu leda partir non poderey  
de Bonaval.

Weil ich keine Botschaft von ihm bei mir habe,  
werde ich keineswegs froh fortgehen können, -  
von Bonaval.

Poys m' aqui seu mandado non chegou,  
muyto vin eu mays leda, ca me vou  
de Bonaval."

Weil mich eine Botschaft von ihm hier nicht  
erreicht hat, bin ich viel froher angekommen, als  
ich jetzt fortgehe, - von Bonaval."

*Bernal de Bonaval*

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

iii) Tal vay o meu amigo con amor que lh'eu dey

"Tal vay o meu amigo con amor que lh'eu dey  
come cervo ferido de monteyro d'el-Rey.

„So geht es meinem Freund mit der Liebe, die ich  
in ihm weckte, wie einem Hirsch, der von einem  
Jäger des Königs verwundet wurde.

Tal vay o meu amigo, madre, con meu amor  
come cervo ferido de monteyro mayor.

So geht es meinem Freund, Mutter, mit seiner  
Liebe zu mir wie einem Hirsch, der von einem

E sse el vay ferido, hirá morrer al mar;  
ssy fará meu amigo, se eu d'el non pensar.”

“E guardade-vos, filha, ca ja m'eu atal vi  
que sse fez coitado por guaanhar de min.

E guardade-vos, filha, ca ja m'eu vi atal  
que sse fez coitado de min guaanhar.”

*Pero Meogo*

iv) O voss' amigo, que ss'a cas d'el-Rey

“O voss' amigo, que ss'a cas d'el-Rey  
foy, amiga, muy cedo vos verrá;  
partid' as doas ben que vos dará!”  
“Amiga, verdade ben vos direy:

fará-mi Deus ben, se mh'o adusser,  
e ssas doas de-as a quen quiser.”

“Disseron-mh-ora, se Deus mi perdon,  
que vos trade dōas de Portugal;  
e, amiga, non as partades mal!”  
„Direy-vos, amiga, meu coração:

fará-mi Deus ben, se mh'o adusser,  
e ssas doas de-as a quen quiser.”

“Dizen, amiga, que non ven o meu  
amigo, may-lo vosso cedo ven;  
e partid' as dōas, que trage, ben!”  
“Direy-vos, amiga, o que digu'eu:  
fará-mi Deus ben, se mh'o adusser,  
e ssas doas de-as a quen quiser.

E ben ssey eu que, des que el veher,  
averey dōas e quant' al quiser.”

*Johan Airas*

Oberjäger verwundet wurde.

Und wenn er verwundet ist, wird er ans Meer  
fliehen und sterben; so wird es meinem Freund  
ergehen, wenn ich mich nicht um ihn kümmere.“

„Hütet Euch nur, Tochter! Denn ich habe schon  
jemanden erlebt, der Qualen erduldet, um mich  
zu gewinnen.

Hütet Euch nur, Tochter! Ich habe nämlich schon  
jemanden erlebt, der Qualen erduldet, um mich  
zu gewinnen.“

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

„Euer Freund, der beim König war, Freundin,  
wird sehr bald zu Euch kommen; verteilt die  
Geschenke gut, die er Euch geben wird!”  
„Freundin, ich werde Euch bestimmt die  
Wahrheit sagen:

Gott wird mir eine Freude machen, wenn er ihn  
zu mir führt, und seine Geschenke gebe er, wem  
er will!“

„Man sagte mir eben, wenn Gott mir verzeihen  
mag, dass er Euch Geschenke aus Portugal  
mitbringt; Freundin, verteilt sie nicht schlecht!”  
„Ich werde Euch meine Meinung sagen,  
Freundin:  
Gott [...]

„Man sagt, Freundin, dass mein Freund nicht  
kommt, der Eure aber bald kommt; verteilt die  
Geschenke, die er mitbringt, gut!“ „Ich werde  
Euch, Freundin, sagen, was ich meine:  
Gott [...]

Und ich weiß genau, dass ich, sobald ich ihn  
sehe, Geschenke bekommen werde und was ich  
sonst noch wünsche.“

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

v) Fuy eu, madre, lavar meus capelos

Fuy eu, madre, lavar meus capelos  
a la fonte, e paguey-m'eu d'elos  
e de mi, louçana, e!

Ich ging meine Haare waschen, Mutter, an der  
Quelle, und ich freute mich über sie – und über  
mich, ich Schöne, ah!

Fuy eu, madre, lavar mhas garcetas  
a la fonte, e paguey-m'eu d'elas  
e de mi, louçana, e!

Ich ging mir die Haare waschen, Mutter, an der  
Quelle, und ich freute mich über sie – und über  
mich, ich Schöne, ah!

A la fonte, e pagueym'eu d'eles,  
aló achei, madr', o senhor d'eles  
e de mi, louçana, e!

An der Quelle, und ich freute mich über sie; dort  
traf ich, Mutter, den Herrn über sie – und über  
mich, ich Schöne, ah!

Ante que m'eu de ali partisse,  
fui pagada do que m'ele disse  
e de mi, louçana, e!

Bevor ich von dort fortging, empfand ich  
Befriedigung über das, was er zu mir sagte – und  
über mich, ich Schöne, ah!

*Johan Soarez Coelho*

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

vi) Levad', amigo, que dormides as manhanas frias!

Levad', amigo, que dormides as manhanas frias!  
Toda-las aves do mundo d'amor dizian.

Steht auf, Freund, der Ihr in den kalten  
Morgenstunden schlaft! Alle Vögel der Welt  
sprachen von Liebe.  
Froh gehe ich dahin.

Leda mh'and'eu.

Levad', amigo, que dormide-las frias manhanas!  
Toda-las aves do mundo d'amor cantavan.

Steht auf, Freund, der Ihr in den kalten Stunden  
des Morgens schalft! Alle Vögel der Welt sagen  
von Liebe.  
Froh [...]

Leda mh'and'eu.

Toda-las aves do mundo d'amor dizian,  
do meu amor e do voss' en ment' avyan.  
Leda mh'and'eu.

Alle Vögel der Welt sprachen von Liebe, von  
meiner und Eurer Liebe redeten sie.  
Froh [...]

Toda-las aves do mundo d'amor cantavan,  
do meu amor e do voss' y enmentavan.  
Leda mh'and'eu.

Alle Vögel der Welt sangen von Liebe, von  
meiner und Eurer Liebe ging ihre Rede.  
Froh [...]

Do meu amor e do voss' en ment' avyan,  
vos lhi tolhestes os ramose n que siiam.  
Leda mh'and'eu.

Von meiner und Eurer Liebe redeten sie; Ihr  
nahmt ihnen die Zweige, auf denen sie saßen.  
Froh [...]

Do meu amor e do voss' y enmentavan,  
vos lhi tolestes os ramos en que pousavan.  
Leda mh'and'eu.

Von meiner und Eurer Liebe ging ihre Rede; Ihr  
nahmt ihnen die Zweige, auf denen sie ruhten.  
Froh [...]

Vos lhi tolestes os ramos en que siiam  
e lhis secastes as fonts en que bebian.

Ihr nahmt ihnen die Zweige, auf denen sie saßen,  
und brachtet ihre Quellen zum Versiegen, aus  
denen sie tranken.  
Froh [...]

Leda mh'and'eu.

Vos lhi tolestes os ramos en que pousavan  
e lhis secastes as fontes hu sse banhavan.

Leda mh'and'eu.

*Nuno Fernandez Torneol*

vii) Ma madre velyda

Ma madre velyda,  
vou-m' a la baylia  
do amor.

Ma madre loada,  
vou-m' a la baylada  
do amor.

Vou-m' a la baylia,  
que fazen en vila,  
do amor.

Vou-m' a la baylada,  
que fazen en casa,  
do amor.

Que fazen en vila  
do que eu ben queria  
do amor.

Que fazen en casa  
do que eu muyt' amava  
do amor.

Do que eu ben queria,  
chamar-m' an garrida  
do amor.

Do que eu muyt' amava,  
chamar-m' an jurada  
do amor.

*Don Denis*

Ihr nahmt ihnen die Zweige, auf denen sie ruhten,  
und brachtet ihre Quellen zum Versiegen, in  
denen sie badeten.

Froh[...]

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

Meine schöne Mutter,  
ich gehe zum Tanz  
der Liebe.

Meine verehrte Mutter,  
ich gehe zum Reigen  
der Liebe.

Ich gehe zum Tanz,  
der auf dem Hof stattfindet,  
der Liebe.

Ich gehe zum Reigen,  
der in dem Hause stattfindet,  
der Liebe.

Der auf dem Hof stattfindet  
dessen, den ich immer liebhatte,  
der Liebe.

Der in dem Hause stattfindet  
dessen, den ich immer sehr liebte,  
der Liebe.

Dessen, den ich immer liebhatte,  
Geliebte wird man mich nennen  
der Liebe.

Dessen, den ich immer sehr liebte,  
Verlobte wird man mich nennen  
der Liebe.

*Übersetzung von Ulrich Mölk*

Folgende Lieder und Übersetzungen stammen aus Ulrich Mölks *Romanische Frauenlieder*: Okzitanische Lieder 1, 3, 4; Altfranzösische Lieder 1 – 5; alle Galicisch-Portugiesischen Lieder.

Folgende Lieder und Übersetzungen stammen aus Ingrid Kastens *Frauenlieder des Mittelalters*: Okzitanische Lieder 6, 7; Mittelhochdeutsche Lieder 1, 2, 5, 6, 7; alle Deutsch lateinischen Mischformen.

Folgende Lieder und Übersetzungen stammen aus Samuel N. Rosenbers et al. *Songs of the Troubadours and Trouvères*: Okzitanisches Lied 5; Altfranzösisches Lied 6.

Folgende Lieder und Übersetzungen stammen aus Eglal Doss-Quinbys et al. *Songs of the Women Trouvères*: Altfranzösische Lieder 7, 8.

Folgende Lieder und Übersetzungen stammen aus Helmut Tervoorens (Hg.) *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*: Mittelhochdeutsche Lieder 3, 4.

Folgendes Lied und Übersetzung stammt aus Angelica Riegers *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*: Okzitanisches Lied 2.

### 3) Verwendete Lieder und ihre Transkriptionen

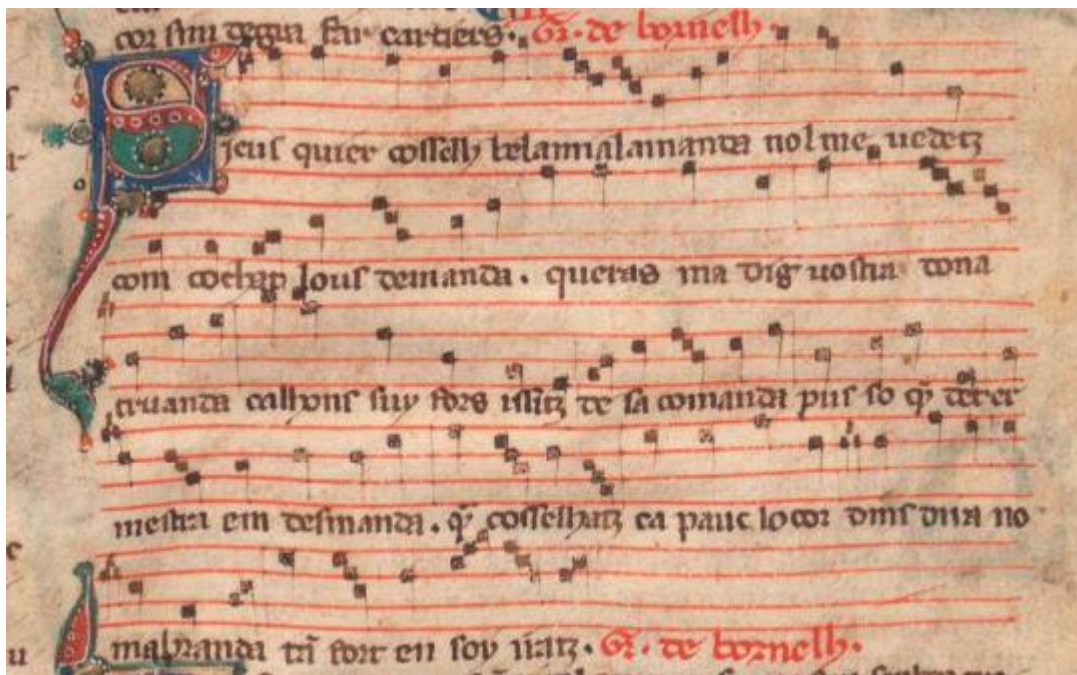
#### a) Okzitanische Lieder

##### i) A chantar m'er de so qu'ieu non volria



A modern musical transcription of the song, consisting of seven staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "A chan- tar m'er de so qu'ieu non vol- ri- a, Tant me ran- cur de lui cui sui a- mi- a, Car ieu l'am mais que nu- illa ren que si- a; Vas lui no. m val mer- ces ni cor- te- si- a Ni ma bel- tatz ni mos pretz ni mos sens, C'a- tres- si. m sui en- ga- nad' e tra- hĩ- a Com degr' es- ser, s'ieu fos de- sa- vi- nens."

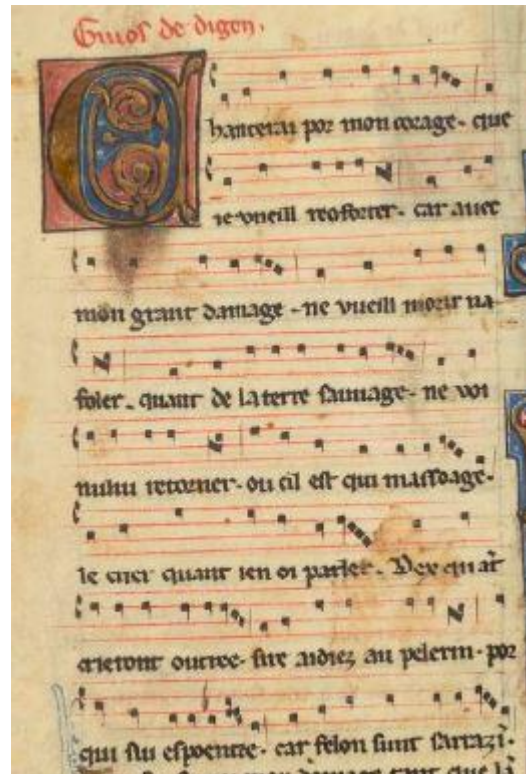
ii) S'ie.us que conselh, bel' ami Alamanda



S'ie.us quer con- selh, bel' a- mi' A- la- man- da,  
 No.l me ve- detz, qu'om co- chatz lo.us de- man- da;  
 Que so m'a dich vos- tra dom- pna tru- an- da  
 Que lonh sui fors is- sitz de sa co- man- da,  
 Que so que.m det m'es- trai er' e.m des- man- da.  
 Que.m cos- se- lhatz?  
 Qu'a pauc lo cors totz d'i- ra no.m a- bran- da,  
 Tan fort en sui i- ratz.

b) Altfranzösische Lieder

i) Chanterai por mon corage



Chan- te- rai por mon co- ra- ge	Que je vucill re- con- for- ter ,
Car a- vec mon grant da- ma- ge	Ne vucill mo- rir n'a- fo- ler ,
Quant de la ter- re sau- va- ge	Ne voi nu- lui re- tor- ner
Ou cil est qui m'as- so- a- ge	Le cuer quant j'en oi par- ler .
Deus , quant cri- e- ront "Ou- tre- e" ,	Sire , ai- diez au pe- le- rin
Por qui sui es- pö- en- te- e ,	Car fe- lon sunt Sar- ra- zin .



ii) Je chevauchoié l'autrier



Je che- vau- choi- e l'au- trier      Seur la ri- ve de Sai- ne .

Da- me de- joste un ver- gier      Vi plus blan- che que lai- ne ;

Chan- çon prist a con- men- cier      Sou- ëf, a douce a- lai- ne .

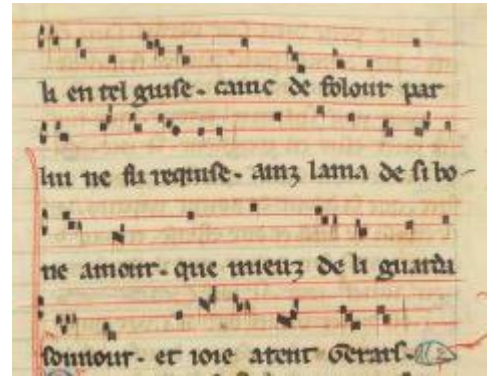
Mult dou- ce- ment li o- ï dire et no- ter :

"Ho- ni soit qui a vi- lain me fist do- ncr !"

J'aim mult melz un poi de joie a de- me- ner

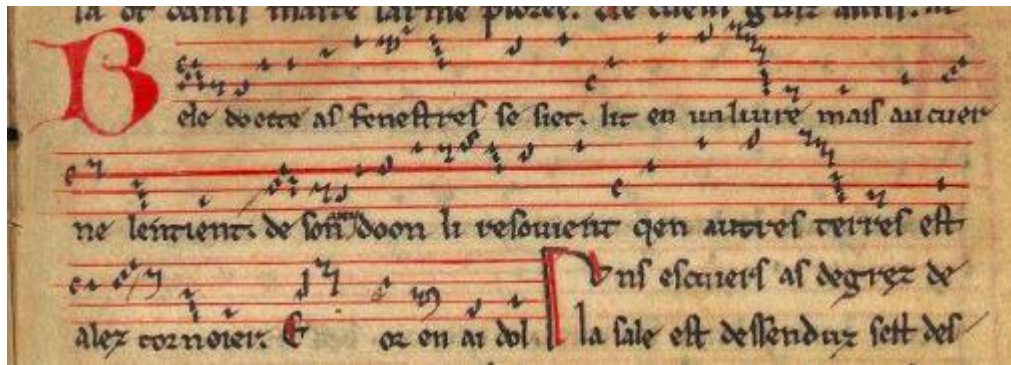
Que mil mars d'ar- gent a- voir et puis plo- rer .

iii) Bele Ysabiau, pucele bien aprise



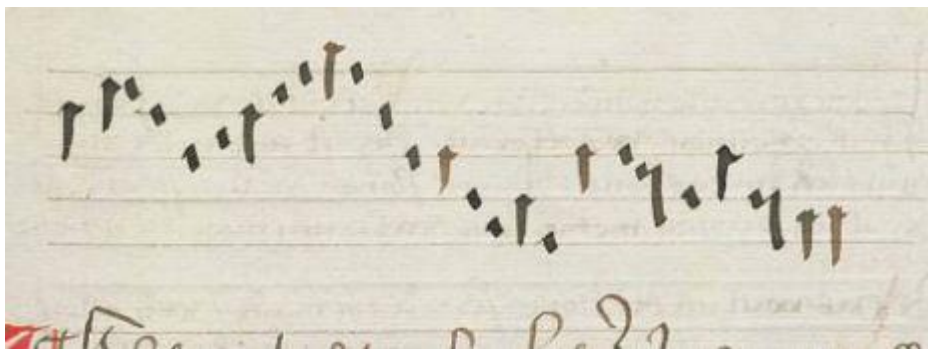
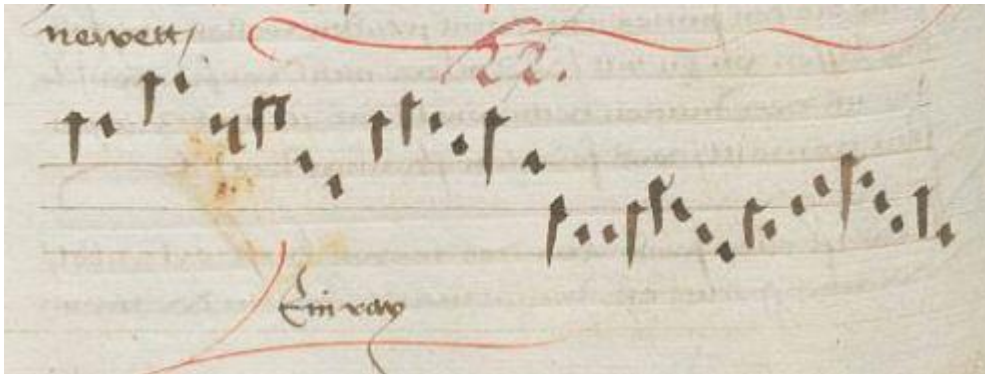
Bele Y- sa- biauz, pu- ce- le bien a- pri- se,  
A- ma Ge- rart et il li en tel gui- se  
C' ainc de fo- lour par lui ne fu re- qui- se,  
Ainz l'a- ma de si bone a- mour  
Que mieuz de li guar- da s'ou- nour.  
Et joie a- tent Ge- rars.

iv) Bele Doette as fenestres se siet



c) Mittelhochdeutsche Lieder

i) Ine gesach die heide



1. L 5 o 21

*Bauform* *Textform*

*A* *H*

1 Ine ge - sach die hei - de *α* I.

2 nie huz ge - slalt, *b* =

*B* *α* II.

3 in lich - ter ou - gen - wei - de *b*

4 den grüe - nen walt. *B*

---

*C* *c* III.

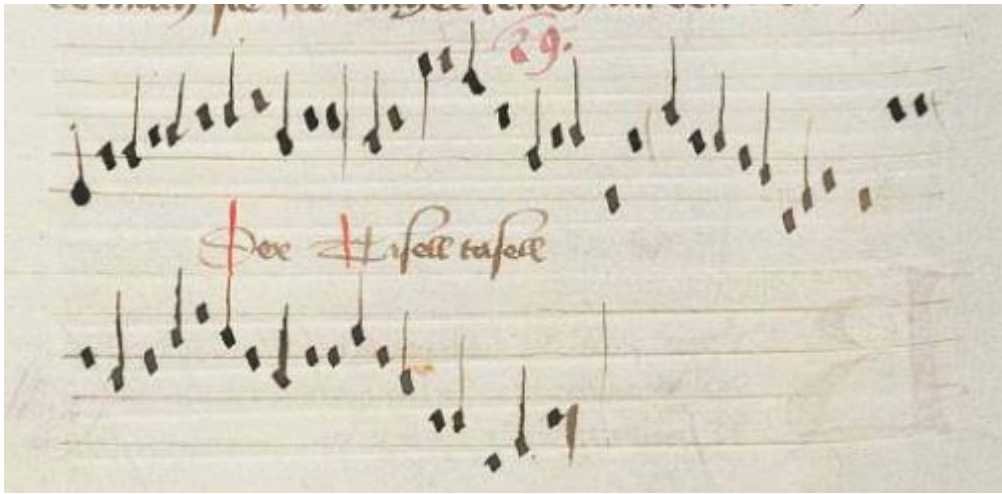
5 d̄ den bei - den kie - se wir den mai - en. *c*

6 ir mūde, ir salt inch zwei - en, *c*

7 gein dir - re lich - ten su - mer - zīt *x* IV.

8 in hō - hem ma - ta rei - en. *c*

ii) Blôzen wir den anger ligen sâhen



2. L 10

Notation od gemäß Hs. c 28

c 28

Bauform Textform

8 a

1 Blô - zen wir den an - ger li - gen sâ - hen,

H I.

2 end uns die lie - be zît be - gun - de nâ - hen,

*f<sup>1</sup> fehlt* a

3 daz die bluo - men drun - gen durch den KIE b

---

5 b

4 aber als ê.

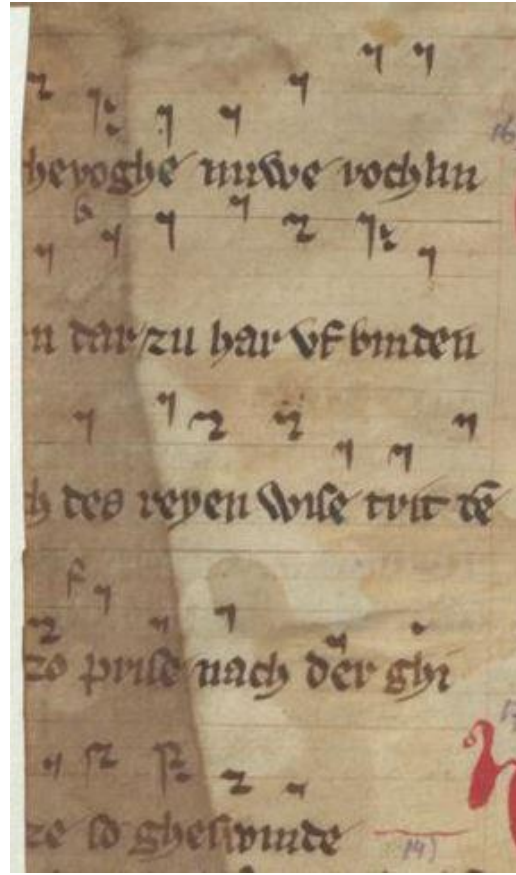
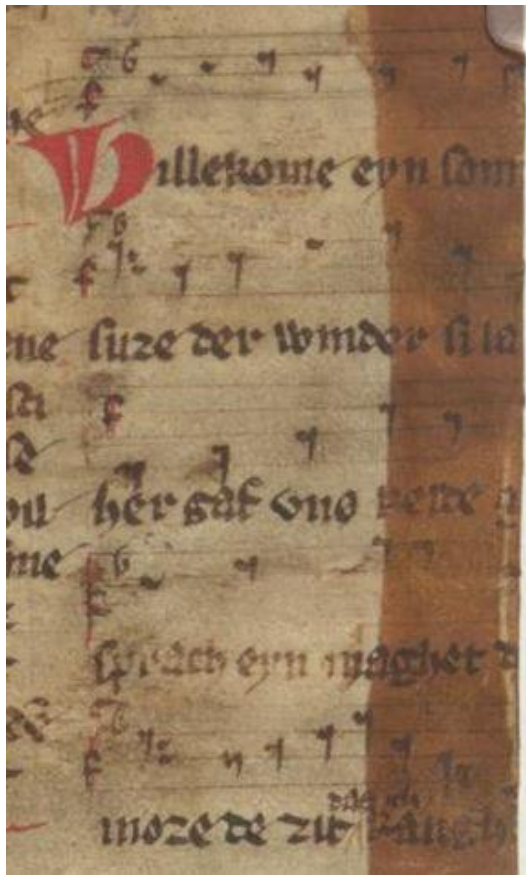
B<sup>A</sup> II.

5 hei - de diest mit rô - sen nû be - ran - gen; x

*f<sup>2</sup>* b

6 den tuot der su - mer wôl, nicht wê.

iii) Willekomen, sumerweter sütze



21. L 87 03

*Bauform* *Textform*

1 Wil - le - ko - men, su - mer - we - ter süe - ze ! a

4 sprache in ma - get: schie - re Ko - men müe - ze a

---

2 der win - ter si lan - ge i - I. = II.

5 diu art daz ich gan - ge b

---

3 si - her käl - te hât uns wol be - nûe - get c

6 hin zem rei - en har - te wol be - klûe - get. c

---

7 niu - we bo - tzen un - de ri - se d

III.

8 ich ze hâ - re bin - de. e

---

9 wol ich nâch des rei - en wi - se d

IV.

10 trite den ah - sel - nu - ten li - ie; d

---

11 nâch der jî - gen tanz ich nicht ze swin - de. e

d) Galicisch-Portugiesische Lieder

i) Ondas do mar de Vigo



8. Cantiga d'amigo  
*Ondas do mar de Vigo*

Us - N pm M979  
ed. M.P.Ferreira

Martin Codax



1 On - das do mar de Vi - - - - go,  
3 On - das do mar le - va - - - - do,  
5 Se vis - tes meu a - mi - - - - go,  
7 Se vis - tes meu a - ma - - - - do,



2 se vis - tes me - - - u a - - - - mi - - - - go?  
4 se vis - tes me - - - u a - - - - ma - - - - do?  
6 o por que e - - - u sos - - - - pi - - - - ro?  
8 o por que ei gran coi - - - - da - - - - do?

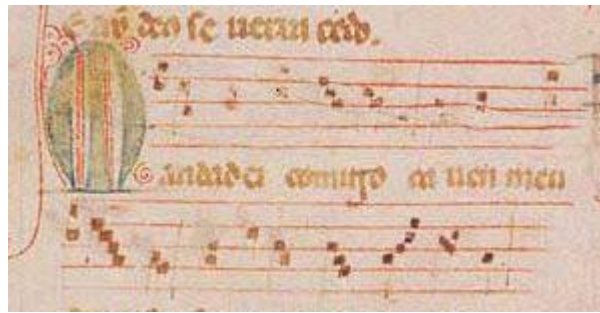


R/. E ai Deus! Se ve - rrá ce - - - - do?

\* Chave rítmica:



ii) Mandad' ei comigo



Cantiga II

1 Man - da - d'ei co - mi - go  
 3 Co - mi - gu'ei man - da - do  
 5 Ca ven meu a - mi - go  
 7 Ca ven meu a - ma - do  
 9 Ca ven sa - n'e vi - vo  
 11 Ca ven vi - v'e sa - no

2 ca ven meu a - mi - go:  
 4 ca ven meu a - ma - do:  
 6 e ven sa - n'e vi - vo:  
 8 e ven vi - v'e sa - no:  
 10 e d'el rei a - mi - go:  
 12 e d'el rei pri - va - do:

R/. E i - rei, ma - dr'a Vi - go!



iii) Ay Deus, se sab' ora meu amigo



Cantiga IV

1 Ai Deus, se sa - b'o - ra meu a - mi - go  
 3 Ai Deus, se sa - b'o - ra meu a - ma - do  
 5 Co - m'eu se - nhei - ra es - tou en Vi - go,  
 7 Co - m'eu se - nhei - ra en Vi - go ma - nho,  
 9 E nu - lhas gar - das non ei co - mi - go,  
 11 E nu - lhas gar - das mi - go non tra - go,

2 co - m'eu se - nhei - ra es - tou en Vi - go!  
 4 co - m'eu en Vi - go se - nhei - ra ma - nho!  
 6 e nu - lhas gar - das non ei co - mi - go!  
 8 e nu - lhas gar - das mi - go non tra - go!  
 10 er - gas meus o - lhos que cho - ran mi - go!  
 12 er - gas meus o - lhos que cho - ran am - bos!

R/. E vou na - mo - ra - da...

iv) Quantas sabedes amar amigo



Cantiga V



1      Quan-tas sa - be - des a - mare a - mi - go,  
 3      Quan-tas sa - be - des a - mare a - ma - do,  
 5      Trei-des co - mi - g'a lo mare de Vi - go  
 7      Trei-des co - mi - g'a lo mare le - va - do



2      trei - des co - mi - g'a lo mare de Vi - go:  
 4      trei - des co - mi - g'a lo mare le - va - do:  
 6      e ve - e - re - mo' lo meu a - mi - go:  
 8      e ve - e - re - mo' lo meu a - ma - do:



R/.      E ba - nhar nos e - mos nas on - das!

v) Ay ondas, que eu vin veer



Cantiga VII

1  
3  
Ai on - das que eu vin ve - e - re,  
Ai on - das que eu vin mi - ra - re,

2  
4  
se me sa - be - re - des di - ze - re  
se me sa - be - re - des con - ta - re

R/.  
por - que tar - da meu a - mi - go sen min?

Alle Ausschnitte aus den Handschriften stammen aus den, in den entsprechenden Fußnoten genannten, Primärquellen.

Alle Transkriptionen Okzitanischer und Altfranzösischer Lieder stammen aus Samuel N. Rosenbergs et al. *Songs of the Troubadours and Trouvères*.

Alle Transkriptionen Mittelhochdeutscher Lieder stammen von Dr. Host Brunner in Siegfried Beyschlags *Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien*.

Alle Transkriptionen Galicisch-Portugiesischer Lieder stammen von Manuel Pedro Ferreira. Die Links befinden sich unter der Rubrik „Internetquellen“ im Literaturverzeichnis.

#### 4) Abkürzungsverzeichnis der Handschriften

##### a) Okzitanische Handschriften

Handschrift A	Rom, Bibl. Apostolica Vaticana, lat. 5232		Ohne Noten
Handschrift a	Hss. von Bernart Amoros	(verschollen, aber in 2 Kopien vorhanden)	Ohne Noten
Handschrift C	Paris, BN, fr. 856		Ohne Noten
Handschrift H	Rom, Bibl. Apostolica Vaticana, lat. 3207		Ohne Noten
Handschrift I	Paris, BN, fr. 854		Ohne Noten
Handschrift K	Paris, BN, fr. 12473		Ohne Noten
Handschrift N	New York, Pierpont Morgan Library, 819		Ohne Noten
Handschrift Q	Florenz, Bibl. Riccardiana, 2909		Ohne Noten
Handschrift R	Paris, BN, fr. 22543	Chansonnier La Vallière	Teilweise Notation
Handschrift Sg	Barcelona, Bibl. de Cataluña, 146		Ohne Noten
Handschrift T	Paris, BN, fr. 15211		Ohne Noten
Handschrift W	Paris, BN, fr.844	(entspricht Trouvère Handschrift M)	Teilweise Notation
Handschrift x	G.M. Barberi : Dell' origine della poesia rimata		Ohne Noten

b) Altfranzösische Handschriften

Handschrift A	Bibl. munic. 657 (olim 139)	Chansonnier de Arras	Teilweise Notation
Handschrift C	Bern, Stadtbibl. 389		Notenlinien vorhanden, keine Noten eingetragen
Handschrift I	Oxford, Bodleiana, Douce 308		Ohne Noten
Handschrift K	Paris, Arsenalbibl. 5198	Chansonnier de l' Arsenal	Teilweise Notation
Handschrift M	Paris BN, fr. 844	Chansonnier de Roi	Teilweise Notation
Handschrift N	Paris BN, fr. 845		Teilweise Notation
Handschrift O	Paris BN, fr. 846		Teilweise Notation
Handschrift P	Paris BN, fr. 847		Ca. 300 Lieder mit Noten
Handschrift S	Paris BN, fr. 12581		Ohne Noten
Handschrift T	Paris BN, fr. 12615		Ca. 360 Lieder mit Noten
Handschrift U	Paris BN, fr. 20050	Chansonnier Francais de Saint- Germain-Des-Pres	93 Lieder mit Noten
Handschrift V	Paris BN, fr. 24406		Ca. 310 Lieder mit Noten
Handschrift X	Paris BN, nouv. acq. fr. 1050	Chansonnier Clairambault	Teilweise Notation

c) Mittelhochdeutsche Lieder

Handschrift A	Heidelberg, Universitätsbibl. Cod. Pal. Germ. 357	Kleine Heidelberger Liederhandschrift	Ohne Noten
Handschrift B	Stuttgart, Württembergische Landesbibl. HB XIII I	Weingartner Liederhandschrift, Stuttgarter Liederhandschrift	Ohne Noten
Handschrift C	Heidelberg, Universitätsbibl Cod. Pal. Germ. 848	Große Heidelberger Liederhandschrift, Codex Manesse u.a.	Ohne Noten
Handschrift c	Berlin, Staatsbibl. Ms. germ. fol. 779		Teilweise Notation
Handschrift CB	München, Staatsbibl. BSB Clm 4660	Carmina Burana, Codex Buranus	adiastematische Neumen
Handschrift O	Frankfurt a.M., Universitätsbibl. Ms germ oct 18		Überall Noten

d) Galicisch-Portugiesische Handschriften

Handschrift B	Lissabon, Biblioteca Nacional de Portugal COD 10991	Cancioneiro da Biblioteca Nacional u.a.	Ohne Noten
Handschrift N	New York, Morgan Library & Museum MS. M979	Pergamino Vindel u.a.	Überall Noten
Handschrift V	Rom, Bibl. Apostolica Vaticana lat. 4803	Cancioneiro da Vaticana	Ohne Noten



## Schriftliche Versicherung der selbstständigen Anfertigung

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Ort, Datum

Unterschrift