

Die Erfahrung der Liebe als Leiden

Die drei Lieder Heinrichs von Strättlingen – mit Originaltext und Übersetzung

André Schnyder

Heinrich von Strättlingen steht mit seinen drei Liedern in mehrfacher Hinsicht an der Peripherie: chronologisch, topographisch, werkbezogen. Als der zwischen 1250 und 1263 urkundende Heinrich II. oder der Sohn Heinrich III., belegbar zwischen 1258 und 1294, dichtet, liegen Anfänge und Höhepunkte des deutschsprachigen Minnesanges wenigstens 70 bis etwa 100 Jahre zurück. Die grossen Sänger – so Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Reinmar, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide – sind längst gestorben. Was der Strättlinger von diesen Werken kannte, bleibt uns unbekannt. Heinrich, vielleicht der «südlichste» aller Minnesänger, lebt, anders als Johannes Hadlaub, nicht in einer Stadt, die Zugang zu einem umfangreichen Corpus von Liedern, gesammelt von interessierten, mit materiellen Mitteln wohl versehenen und über Netzwerke zur Vorlagenbeschaffung verfügenden Mäzenen, bot. Heinrichs Werk ist mit drei Liedern sehr schmal; schon dies ermöglicht kaum fundierte Aussagen über die Qualitäten des Autors, und die Melodien, zweite wesentliche Dimension dieser Gebilde, können wir nur erahnen. Man sieht sich deshalb direkt auf diese drei Lieder verwiesen. So sollen in textnaher Paraphrase wesentliche Aspekte des Inhalts und der Darstellungsform dieser Lieder erfasst und denkbare Assoziationen, die den Liedtext bei Autor und Publikum begleiten mochten, angesprochen werden.¹

1. Kommentar

Lied 1: Liebesqual und Naturjodel

Der Liedbeginn schickt die Sängerin par excellence, die Nachtigall, als Liebesbotin zur Dame; diese «hât» das Herz des freud- und mutlosen Sängers: hält sie es gefangen? Wenn gleich darauf das Ich im Abgesang (1,5–9) von seiner oft («dike») empfundenen Freude spricht, empfindet man das als schwer auflösbaren Widerspruch, selbst wenn das Lied dies als unerhörtes «wunder» präsentiert, somit wohl auf die sonst herrschende Liebestrainer als Normalzustand anspielen will. Ausserhalb der Strophenstruktur erscheint ein Refrain aus sinnlosen Klangwörtern; sie wecken die Assoziation eines Naturjodels.²

Strophe 2 setzt nach einer Anrede an die Dame mit einem Frühlingsbild ein, wie im Minnesang hundertfach überliefert. Es ist hier auf das Einfachste, die Setzung einschlägiger Stichworte, reduziert: «bluomen», «klê», «heide». Nur beim letzten wird zusätzlich ein optischer Eindruck («wunneklîche grüne») vermittelt. Diesen Naturgrössen wird personales Handeln («muoten») zugeschrieben –

auch kein neues Verfahren. Mit den konzertierenden Vögeln wird das Bild durch den Klang ergänzt. Da liegt auch der Ansatzpunkt für eine Überbietung durch den Sänger im Dienste seiner Dame: «al dur ir ère / singe ich mêre, / sît si ist minneklich.» Die mit der Anrede am Strophenbeginn gesetzte «Strategie» der Annäherung an die Dame wird nicht fortgesetzt, denn sie erscheint gleich wieder in der 3. Person.

Auch die letzte Strophe fängt mit einer Apostrophe an, diesmal an Frau Minne. Sie soll – dies eine erste Bitte – die Dame zur Einsicht in das verursachte Liebesleid bringen. Die Angebetete erscheint zweifach, nämlich in stereotyper, idealisierender Bezeichnung als «saeldenrîche» und in einer in Lied 3 nochmals verwendeten pars-pro-toto-Figur: Der Mund repräsentiert die ganze Person. Die erotische Konnotation von «Mund» wird durch das «durluhtig rôt» noch erhöht. Dass dem Mund vom Kontext die Rolle zugeschrieben wird, das Leid des Mannes zu erkennen, mag man als geistreiche semantische Verschiebung oder eher als schiefes Bild registrieren. Für den Liedschluss zieht Heinrich ein letztes Geschoss aus dem Köcher, das Bild des Liebespfeiles; mit ihm soll Frau Minne auch die Dame des Sängers treffen. Es liegt eine Minneklage vor; diese gehört – ergänzt durch Elemente der Werbung – nach Häufigkeit und Bedeutung ins Zentrum des reichen Gattungssystems des Minnesangs. Günther Schweikle hat mit einer glücklichen Formel ihre Funktion als eine «Art emotionalen Lagebericht im Munde eines männlichen lyrischen Ichs» umschrieben.³ Was Heinrich bietet, ist auf dem Hintergrund dieser Tradition relativ einfach, denn die Reflexion des Sängers über sein Verhältnis zur Dame bleibt elementar: Er liebt sie und leidet an ihrem Schweigen; Momente des Glücks werden erwähnt, doch wird kein genauer Anlass dafür benannt. Die Dame, nur einmal angeredet, verharrt in weiter Entfernung; das Lied lässt sie weder selber zu Wort kommen, noch imaginiert der Sänger sie genauer in ihrer äusseren Erscheinung oder in ihrem Gefühlsleben. Die rahmenden Strophen 1 und 3 bringen die Versuche, die monologische Einsamkeit aufzubrechen und Verbündete zu finden: die Nachtigall und Frau Minne. Der Refrain wird in Strophe 1 und 2 in den Sinnzusammenhang eingebunden (er schliesst sich an die Beteuerung des Ichs, freudig zu singen, an); in Strophe 3 setzt er selbstzweckhaft einen Schlusspunkt.

Lied 2: die Lust der Unterwerfung

Den Auftakt macht ein Seufzer: «Ach». Damit ist die Stimmungslage festgelegt und ein durch mehrfache Wiederholung verstärkendes und gliederndes Element gesetzt. Den Inhalt der Klage bildet männliches Liebesleid in einfachster Dar-

stellung: Er dient ihr, sie beachtet ihn nicht. Das Leitwort «dienen» verweist auf eine ausserhalb des Geschlechterverhältnisses geltende, fundamentale soziale Ordnung, das Lehensrecht mit seiner Norm der Loyalität und der Komplementarität von Dienst und Gegendienst. Bei Übertragung auf die Beziehung Dame-Ritter zeichnen sich deren Verpflichtungen ab: Wo der Ritter dient und die Dame unzugänglich schweigt, gerät sie mit ihren Pflichten in Verzug. Bereits die zwei nächsten Terzinen der Strophe bringen unter einer anscheinend nur variierenden Beschreibung in Wirklichkeit eine dramatisierende Neubestimmung dieses Verhältnisses: Sie hat ihn ohne seine Schuld tödlich verletzt. Und er hat sich ihr bedingungslos («ûf genâde») ergeben.

Die Vergangenheitsform am Beginn der 2. Strophe («Ich wolt ir...») setzt einen narrativen Gestus: Jetzt wird erzählt, was es mit dieser tödlichen Verwundung auf sich hat. Die sonst ganz gegenwartsbezogene Reflexion bekommt so eine gewisse zeitliche Tiefe. – Den Stoff für diese Erzählung findet das Lied in oft belegter Topik: Der Liebhaber stösst bei der Dame auf Ablehnung, er verliert in der Folge den Lebensmut und verfällt in Sprachlosigkeit. – Die letzte Versgruppe der Strophe, bereits bekannt aus Strophe 1, erweist sich als Refrain. Er drückt erneut die Unterwerfung des Mannes aus.

Das stropheneinleitende «Sît» (3,1) verknüpft den Bericht über das weitere Schicksal des Liebhabers von der Vergangenheit (2) zur Gegenwart zeitlich und begründend. Den Verlust des Rederechts bei der Dame macht das Ich durch Gesang wett; dieser Steigerung in der Ausdrucksintensität steht ein Verlust an Nähe zu ihr gegenüber: Vortragsort ist überall, nur nicht vor ihr («swar ich landes var»). Auch hier liegt Topik vor; in zahlreichen Liedern wird die Dialektik vom Liebesleid des Sängers und Hörvergnügen des Publikums, das in den Genuss schöner Lieder kommt, ausgekostet. Heinrich verzichtet freilich auf eine Öffnung zur Hörschaft, diese bleibt ungenannt und unangesprochen.

Die 4. Strophe bringt die Erfüllung des in 3,4 Angekündigten: Wir hören den Klagegesang des Ichs. Die Liebesklage wird im gleichen, aber gesteigerten Grundmotiv laut: Der Anblick der Geliebten tötet. War der Anblick ihrer Augen erst verletzend («versêret»), so ist der Anblick ihres roten Mundes tödlich. – Mittelalterliche Liebestheorie beschrieb die Annäherung der Liebenden in fünf Stufen: Anblick, Anrede, Berührung, Kuss, Liebesvereinigung. Denkt man sich dieses Muster hier hinzu, so zeigt sich gegenüber Strophe 2 ein Rückschritt: Dort schien bereits die Rede zur Dame möglich, hier sieht sich der Sänger auf die nur noch visuelle (dabei, wegen ihrer Abwesenheit, imaginäre) Verbindung zur Dame zurückgeworfen.

Die Schlussstrophe des Liedes nutzt zur Bildung der zwei Anfangsterzinen die Thematik des Refrains. Dreimal erscheint so sein Einverständnis in die völlige Unterwerfung. – Aufmerksamkeit verdienen die ausgeprägten klanglichen Mittel mit Schlagreim («tuot» : «muot» : «guot») und Alliteration («lîp und leben»); dieses Wortmaterial ist aus der Rechtssprache geläufig.

Lied 3: in der Liebesfalle und keine Aussicht auf Entkommen

Wo in Lied 1 die Natur mit Vogelsang und grüner Heide den Sänger erfreute, scheint das Ich hier ohne Aussenwelt völlig in qualvoller Liebesstarre im (imaginierten?) Anblick vor der Dame gefangen. Die Möglichkeit zur Rettung läge bei ihr, doch sie handelt nicht (1,8). Steht er in Strophe 1 noch vor der Dame, so heisst es jetzt mit Steigerung: «si wont mir in dem muote». Das mag innigste Verbindung mit der Geliebten ausdrücken; dass sie aber nur eine Imagination von ihm ist, lässt sich dem Satz freilich auch unterstellen. Zwei Verse der zweiten Strophe («Îr munt ist rôt, ir ougen schîn») dienen als Brücke von der Vorstellung der Dame als einer immerhin noch als äussere Präsenz gedachten Ganzfigur (1,6f.) zu der nur noch als inneres Bild fassbaren Idee. Der überleitende Charakter dieser Passage ergibt sich durch die Reduktion der Dame auf Körperteile: Fragmentierung also – ein aus Lied 1 bekanntes Darstellungsverfahren. Der Kontext konstatiert zudem den Blickverlust zur realen Dame (2,4).

In Strophe 1 und 2 hat das Ich der Leiderfahrung wenig anderes als das Beharren auf seinem «dienst» – der zwingend einen «lôn», eine Gegenleistung, erfordert (andernfalls wäre eine Dienstaufsage rechtens) – entgegenzusetzen (1,8f., 2,8f.). Doch die Aussichtslosigkeit des Dienstes wird in der Folge noch verschärft. Was in Strophe 1 noch eine Möglichkeit schien, ist eine Strophe später der faktischen Negativität gewichen: «si tuot mir niht zu guote».

Dies scheint am Beginn der 3. Strophe Gegenkräfte zu mobilisieren: Der Sänger wendet sich – wie im Minnesang nicht selten – an die umstehenden Hörer: «Nu helfent mir...» Erwartet wird von den angegangenen Dritten die Fürbitte für den leidenden Liebhaber – ein Gestus, der wie die lehensrechtliche Terminologie bei «dienst» seine Verankerung in der sozialen Alltagspraxis von Sänger und Publikum hatte: Intervention, Fürbitte, Vermittlung durch Dritte, wenn die Konfliktparteien unter sich nicht mehr weiterkamen.

Ob dieser Schritt erfolgreich ist, enthält uns das Lied, in der Gegenwart der Leidensschilderung verharrend, vor. Es verzichtet auf Hoffnung, ja es setzt zwei Signale der Aussichtslosigkeit: Da ist die Selbstapostrophierung des Liebenden als «tumber», was an Liebeswahnsinn denken lässt. Dabei scheint die Wendung

«lîde ... bî mînen jâren» ein gewisses Alter des Ichs anzudeuten: amour fou nicht des Jünglings, sondern des reifen Mannes? Und da ist das Eingeständnis, nicht mehr weiterzuwissen: «owê, nu weiz ich leider niht, wie ich mich sol gebâren».

Ein Resümee mit vielen Fragen

Die Manesse-Miniatur und die deutlich jüngere Strättlinger Chronik zeigen uns Heinrich als Tanzlustigen, nicht als Mann von Traurigkeit. Anders das Ich in seinen Liedern, hier dominiert die Liebesklage. Mehr noch: der Chronikbericht präsentiert uns einen Heinrich, der in adliger Vitalität keine Lust (und keine Sünde) auslâsst. Demgegenüber wirkt das liebende, liebesbesessene Ich der drei Lieder grüblerisch, wenig lebensstauglich. Beide Bilder lassen sich kaum schlüssig zur Deckung bringen, auch wenn man die unterschiedlichen Voraussetzungen der Zeugnisse in Rechnung stellt: dort der Chronist mit seinem geistlichen Zungenschlag, der in eigenartiger Personalisierung Veränderungen im Kirchenwesen des Thunersee-Raumes moralisch zu begründen sucht, hier ein später Liebhaber adligen Minnesanges, der in Kenntnis dieser Tradition ein Ich modelliert, von dem wir nicht wissen, ob es den Liebeserfahrungen seines Autors nahestand oder ob Minneklage hier vorab adliger Repräsentation diene.

Auch um eine Antwort verlegen ist der Interpret, wenn er nach der Qualität dieser Lyrik gefragt wird. Die im Verlauf der Interpretation gegebene Referenzierung – Morungen hier und Walther dort – kann noch keinen Massstab liefern. Weder begründet sich von da her das Verdikt des Epigontums noch jenes der hochentwickelten artistischen Kennerschaft eines Spätlings. Ganz gewiss bietet das Oeuvre eines späten Minnesängers, etwa des Zürchers Johannes Hadlaub, eine Fülle neuartiger Gestaltungen alter Muster: damit trumpfen Heinrichs Lieder nicht auf. Doch eine Gegenüberstellung wäre schon wegen der Quantität – drei Lieder gegen deren 54 – unfair. Ganz abgesehen davon, dass eine Kernfrage sich so nicht beantworten lässt: Entspringt diese Begrenzung der Lieder auf wenige Formeln einem Stilwillen? – Es beschränkt sich ja ganz allgemein der Minnesang auch bei grossen Autoren – Reinmar, Heinrich von Morungen – auf ein schmales Inventar von Begriffen, Formeln, Situationen, Gefühlen, um diese wenigen Farben dann in immer neuen Schattierungen subtil zu mischen. So gesehen, wären Heinrichs Lieder durchaus genretypisch. Oder zeugt diese Begrenzung des Begrenzten – auch wenn man die geringe Anzahl von Liedern dem Autor vor dem Kunstgericht als «mildernden Umstand» anrechnet – eben doch von künstlerischer Dürftigkeit? In jedem Fall bleibt die Faszination durch ein literarisches Zeugnis aus einem Raum, der sonst (fast) nichts Gleichartiges bietet.

2. Originaltext und Übersetzung

I.

I

Nahtegal, guot vogellîn,
mîner frouwen solt du singen in ir ôre dar,
Sît si hât daz herze mîn
und ich âne fröide und âne höhgemüete
var.

*Nachtigall, gutes Vögelchen,
meiner Herrin sollst du in ihr Ohr singen,
Denn sie hat mein Herz in Gewahrsam
und ich lebe ohne Freude und ohne
Lebensmut dahin.*

Sî daz niht wunder,
son weiz ich frömder dinge niht,
daz man darunder
hie bisunder
dike frô mich siht.
Deilidurei faledirannurei
lîdundeî faladaritturei!

*Wenn das kein Wunder ist,
so kenne ich nichts Staunenerregendes –
dass man nämlich
hier dabei
oft mich froh sieht.
Deilidurei faledirannurei
lîdundeî faladaritturei!*

II

Frowe, bluomen unde klê
unde heide, diu so wunneklîche grüne lît,
Die wen muoten unde mê,
daz diu vogellîn wol singen suozze wider-
strît.

*Herrin, Blumen und Klee,
und die Heide, die so prächtig grün daliegt,
die verlangen noch und noch,
dass die kleinen Vögel wohl lautend
konzertieren.*

Des fröit sich sêre
mîn gemüete, daz si sint fröiderîch.
al dur ir êre
singe ich mêre,
sît si ist minneklich.
Deilidurei faledirannurei
lîdundeî faladaritturei!

*Darob ist hoch beglückt
mein Inneres, dass sie fröhlich sind.
Allein zu ihrer Ehre
singe ich weiter,
denn sie ist liebreizend.
Deilidurei faledirannurei
lîdundeî faladaritturei!*

III

Süezze Minne, hilf enzît,
daz diu selderîche erkenne mîne nôt!

*Süsse Frau Minne, hilf rechtzeitig,
damit die Beglückende mein Leiden
bemerkt!*

Sît daz mîn trôst an dir lît,
so füege, daz ir süezzer munt durliuhtig
rôt

*Da Hilfe für mich bei dir liegt,
so mache, dass ihr süsser, leuchtend
roter Mund*

Der senden quâle
in kurzen zîten werde gewar.
schiuz dîn strâle
zeinem mâle,
du weist wol selbe war.
Deilidurei faledirannurei
lidundei faladaritturei!

*die Sehnsuchtsqualen
rasch erkennt.
Schiesse deinen Pfeil
plötzlich
du weisst selber, wohin.
Deilidurei faledirannurei
lidundei faladaritturei!*

2.

I

Ach, der ich ob allen frowen
ûf mîns endes zil
dienen wil,

*Ach, sie, der ich vor allen Frauen,
bis an mein Ende
dienen will,*

Diu hât âne schulde verhowen
mich sêre ûf den tôt.
ach, der nô!

*die hat ohne Anlass
mich tödlich verletzt.
Ach, welche Not!*

Ach, ûf genâde, swie si mir tuot,

habe ich muot, guot, lîb und leben
ir ergeben.

*Oh, auf Gedeih und Verderben,
was sie mir auch tut,
habe ich Mut, Gut, Leib und Leben
in ihre Hand gegeben.*

II

Ich wolt ir mit rede bescheiden,
waz ich herzeklage
von ir trage.

*Ich wollte ihr mit Worten sagen,
welche von Herzen kommende Klage
ich ihretwegen ertrage.*

Sî tet, als ich were ein heiden!
ach, mîn fröide seig,
ich gesweig.
Ach, ûf genâde, swie si mir tuot,

*Da tat sie, als wäre ich ein Gottloser!
Ach, meine Lebensfreude sank,
ich verstummte.
Ach, auf Gedeih und Verderben,
was sie mir auch antut,*

habe ich muot, guot, lîb und leben
ir ergeben.

*habe ich Mut, Gut, Leib und Leben
in ihre Hand gegeben.*

III

Sît mîn frowe, die ich krœene,

*Da meine Herrin, die für mich die
Krone trägt,*

rede mir senden man
niht engan,

*mir sehnsuchtsvollem Mann
das Wort nicht gönnte,*

Mînen kumber ich ir dAne,
swar ich landes var,
offenbar.

*So singe ich ihr mein Leid,
wohin ich auch komme,
offenkundig.*

Ach, ûf genâde, swie si mir tuot,

Ach, auf Gedeih und Verderben,

habe ich muot, guot, lîb und leben
ir ergeben.

*was sie mir auch antut,
habe ich Mut, Gut, Leib und Leben
in ihre Hand gegeben.*

IV

Ir vil spiegelliechten ougen
hânt versêret mich
herzeklîch.

*ihre spiegelklaren Augen
haben mich verwundet
im Herzen.*

Ich muoz sterben, sunder lougen.

*Ich werde sterben, wirklich und
wahrhaftig.*

ach, ir mündel rôt
tuot mih tô!

*ach, ihr rotes Mündchen
bringt mir den Tod!*

Ach, ûf genâde, swie si mir tuot,

*Ach, auf Gedeih und Verderben,
was sie mir auch antut,*

habe ich muot, guot, lîb und leben
ir ergeben.

*habe ich Mut, Gut, Leib und Leben
in ihre Hand gegeben.*

V

Swie si mit gewalt mich twinge,
mih kan wenden niht
kein geschicht.

*Wie sie gewaltsam mich auch bedrängt,
mich kann nichts abspenstig machen,
gar nichts.*

Ich muoz iemer ûf gedinge
sîn ir eigen kneht:
daz ist sleht.

Ach, ûf genâde, swie si mir tuot,

habe ich muot, guot, lîb und leben
ir ergeben.

3.

I

Mich hilfet niht der vogelsanc
noch diu vil grüene heide,

Mich twinget, daz mich ê da twang,
und tuot mir aber leide.

Den âbent, den morgen,
den stên ich mit sorgen
vor der vil minnenklichen.
und neme sî den dienst mîn,
ich wolde an fröiden rîchen.

II

Ich solde wol in fröiden sîn,
wolde ez mîn liebiu frouwe.

Ir munt ist rôt, ir ougen schîn,
die ich so selten schowe.

Si liebe, si reine,
si trAstet mich kleine.
si wont mir in dem muote.
swaz ich ir gedienen kan,
si tuot mir niht ze guote.

*Ich werde immer auf blasse Hoffnung
hin ihr Leibeigener sein.
Das ist die einfache Wahrheit.*

*Ach, auf Gedeih und Verderben, was sie
mir auch antut,
habe ich Mut, Gut, Leib und Leben
in ihre Hand gegeben.*

*Mir hilft weder der Vogelgesang
noch die grüne Heide,*

*Mich bedrängt, was mich zuvor bedrängte,
und schafft mir von neuem Leid.*

*Abends, morgens
stehe ich kummervoll
vor der Liebreizenden.
Und akzeptierte sie meinen Dienst,
so würde ich reich an Freude.*

*Ich schwebte in Freuden,
wollte dies nur meine liebe Herrin.*

*Ihr Mund ist rot, ihre Augen leuchten –
ich sehe sie so selten.*

*Die Liebliche, die Reine,
sie gibt mir selten Trost.
Sie wohnt mir im Sinn.
Wie ich ihr auch dienen mag,
sie tut mir nichts Gutes.*

III

Nu helfent mir, die lieben bitten,
die minnenklîchen frouwen,

*Nun helft mir, die Geliebte anzuflehen,
die liebreizende Herrin,*

Daz si dur ir reinen sitten
mîn arbeit welle beschowen,

*Damit sie aus Güte
sich herablasse, meine Leiden zu
bedenken,*

Den schaden, den kumber,
den ich von ir tumber
lide () bî mînen jâren.
owê, nu weiz ich leider niht,
wie ich mich sol gebâren!

*Den Schaden, das Leid,
das ich, Liebestoller, von ihr
erfahre in meinen Jahren.
Weh, nun weiss ich nicht,
wie ich mich verhalten soll!*

Übersetzung von André Schnyder

Anmerkungen

- ¹ Literaturhinweise: Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn. Frankfurt 1995 u.ö. (Bibliothek des Mittelalters 3); Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearbeitet und herausgegeben von Max Schiendorfer. Bd. I. Tübingen 1990, 82–85 [Standardausgabe; hier nachfolgend unter Weglassung der metrischen Akzente und des kritischen Apparates wiedergegeben].
- ² Ob das «tandaradei» in Walthers *Lindenlied* Vorbild war, bleibe offen. Jedenfalls erfordert Heinrichs Refrain mehr Zungenfertigkeit als das «tandaradei».
- ³ Schweikle, Günther: Minnesang. Stuttgart 1989, 119.