DOI: 10.20378/irb-91013

VON FALKEN, TRAPPEN UND BLAUFÜSSEN

KEIN ORNITHOLOGISCHER BEITRAG ZUR TRADITION DES MITTELHOCHDEUTSCHEN FALKENLIEDES BEIM MÖNCH VON SALZBURG UND HEINRICH VON MÜGELN*

VON

INGRID BENNEWITZ-BEHR, SALZBURG/MÜNSTER

Wenn das Fortleben 'klassischer' Minnesang-Themen im Bereich des spätmittelalterlichen 'Gesellschaftsliedes', möglicherweise sogar des Volksliedes demonstriert werden soll, gibt es kaum ein Motiv in der mittelhochdeutschen Lieddichtung, das so oft als Beispiel genannt wird wie das des entflogenen Falken als Symbol für den Verlust des Geliebten. Meist jedoch bleibt es bei der Anführung und Interpretation einzelner Beispiele, der komparatistischen Übersicht oder dem Hinweis auf das "Phänomen einer fast unbegreiflichen Konstanz in der Geschichte mittelalterlichen und insbesondere volkstümlichen Singens."[1] Die Gründe für diese doch unbefriedigende Situation dürften unterschiedlichster Art sein: zunächst einmal wäre an die Tatsache zu erinnern, daß erst seit etwa einem Jahrzehnt eine intensive mediaevistische Beschäftigung mit der Literatur des Spätmittelalters im Gange ist und nach wie vor das deutschsprachige Lied des 14. und 15. Jahrhunderts zu den ungeliebteren Kindern der Forschung gezählt zu werden scheint.[2] Dem entspricht, will man das Verhältnis nicht in der umgekehrten Reihenfolge formu-

lieren, was ebenso möglich wäre, die schlechte Editionssituation: als Arbeitsgrundlage brauchbare Textausgaben fehlen zum Teil noch völlig (z.B. zu den weltlichen Liedern des Mönch[3] von Salzburg[4]), sind soeben erst erschienen oder im Entstehen begriffen (z.B. die Frauenlob-Ausgabe von Stackmann/Bertau[5] oder eine die gesamte spätmittelalterliche Überlieferung miteinbeziehende Neidhart-Ausgabe[6]) oder die vorliegenden Editionen sind für wissenschaftliche Zwecke ungenügend (dies betrifft vor allem den Bereich der Liederbücher, Gesellschaftslieder und Volkslieder). Darüber hinaus fehlen, ausgenommen die Auswahledition von Bartsch-Golther[7], die für den Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts zur Verfügung stehenden großen Anthologien, die einen Überblick auf breiterer Basis ermöglichen könnten[8]: die "Liederdichter des 14.-16. Jahrhunderts" sind noch immer ein mediaevistischer Wunschtraum. - Des weiteren stand, durch verschiedenste Faktoren begünstigt, stets das Falkenlied des Kürenbergers (MF 8,33) im Mittelpunkt der Forschungsdiskussion; in ihm sah man zugleich Ausgangs- und Höhepunkt der Verwendung des Motivs.[9] Jedoch nicht nur auf die modernen Rezipienten übten diese beiden Strophen frühmittelhochdeutscher Dichtung eine bedeutende Faszination aus; auch die spätmittelalterliche Tradition des Falkenliedes zeigt in vielfacher Hinsicht deutliche Spuren der Auseinandersetzung mit der Textvorgabe des Kürenbergers.

Als Beweis für diese Tatsache sei auf das von Arthur Kopp[10] veröffentlichte Lied einer niederrheinischen Handschrift aus dem Jahre 1574 verwiesen:[11]

Ich zempt mir einen falken Vill lenger als sieben jahr,
Er ist mir wilt geworden, Ich muest ihnn fliegen lohnn.

Er flogh mir also ferne So fern in frembde lanndt
Zu einer zart schöner Jungfrauen Uf ihr schneweisse handt.

Man sollte, so will es mir jedenfalls scheinen, die Verwendung der Kürenberger-Strophe und die teilweise wörtlichen Zitate nicht allzu selbstverständlich hinnehmen und als 'formale' Elemente abtun: gewiß geht es hier um andersartige Inhalte, die aber ebenso ernstgenommen zu werden verdienen wie die des 12. Jahrhunderts - eine vielleicht nicht überflüssige Warnung, wenn man bedenkt, wie schnell Vorurteile, auch in Form abwertender

Epitheta, sich einschleichen, wenn der Kontext des 'Volks'-Liedes, des 'Volkstümlichen' angesprochen wird.[12]

Tatsache ist, daß das Falkenlied des Kürenbergers im ausgehenden 16. Jahrhundert noch so bekannt gewesen sein muß - es sei dahingestellt, ob als bewußtes historisches Wissen oder als möglicherweise anonym tradierte und internalisierte Text-Melodie-Kombination -, daß eine Aufnahme und Verarbeitung des Falken-Motivs auf dieser Folie möglich war. Daraus resultiert die Frage, ob tatsächlich "jedes Lied, das den durch die Lebenswirklichkeit vorbelasteten Stoff aufgreift, ... zwangsläufig seinem Vorgänger oder Nachfolger (ähnelt), ohne daß es literarisch vermittelt sein müßte"[13] oder ob nicht vielmehr gerade auch in einem in Hinsicht auf die Verwendung und Ausgestaltung seiner Motive so eingeengten Liedtypus die Fortsetzung jener innerliterarischen Vermittlung und Diskussion stattfinden könnte, die als hervorragendstes Merkmal mittelhochdeutscher Minnelyrik gilt.

Auch in jenem Teil der Mondsee-Wiener-Liederhandschrift (Codex Vindobonensis 2856)[14], der dem Liedcorpus des Mönch von Salzburg zugerechnet wird, findet sich ein Falkenlied (Mayer-Rietsch Nr. 83).[15] Da es trotz der in den letzten Jahren sprunghaft angestiegenen Popularität dieses Autors an einer wissenschaftlichen Text- und Melodie-Edition zu den weltlichen Liedern fehlt[16], sei der Text in Transkription nach der Handschrift wiedergegeben[17]:

I ICh het czu hannt geloket mir· (248v)
ain falcken waidenleichen
Das hat verloren all sein gir·
vnd tuet sich von mir streichen
Hiet ichs gepaist noch meinem muet.
es wär als willd nye worden·
das tet ich nicht vnd lies durch guet·
darvmm han ichs verloren·
§ Es ist mir worden vngeczäm·
das tut mir we in herczen·
gar vbel ich im des gan·
es kund wol wennden smerczen.

II West ich sein strich·ich volgt im nach
ob ich es möcht gewynnen·
Chain vederspil ich nye gesach·
dat sich tät mynner swingen
§ ( )
Vnd hat sich/doch verflogen· (249r)
mit ainem trappen der es fieng·
der hat mein fälklein betrogen·
§ Hiet ichs gepaist etc.

III Nw traw ich allen waidgesellen·
die habent mirs versprochen·
Das sy den trappen paissen wellen·
pis das ich werd gerochen·
§ Fürbas ich mir stellen wil·
allain nach edelm vederspil·
das sich nicht tuet verfliegen·
vnd kainen fürbas betriegen·
§ Hyet ichs gepaist etc.

Einig war sich die Forschung bei ihrer Beurteilung dieses Liedes bislang nur in einem Punkt: nämlich in der Betonung seiner Nähe zum Volkslied, wofür Terminologie, Strophenbau und Refrain als Indizien gewertet wurden[18]. Über diese Einordnung hinaus bereitete seine Interpretation massive Schwierigkeiten, die ebenso zu Kritik und Ablehnung des Textes als "inkonsequent" führten[19] wie zu völlig konträren Auflösungen der verwendeten Symbole. Während beispielsweise F.V.Spechtler den Falken mit dem verlorenen Geliebten gleichsetzt[20], sieht I.Reiser in ihm ein "Symbol für die treulose Geliebte, da der Trappe immer als männliches Symbol aufgefaßt wird."[21] Tatsächlich scheint in der Auflösung des Trappen-Motivs der Schlüssel zum richtigen Verständnis zu liegen. Bild-und Realitätsebene klaffen hier auseinander (denn realiter fängt eben der Falke den Trappen und nicht der Trappe den Falken). Gerade darin aber muß man - will man nicht von einem Verständnisfehler des Autors ausgehen und den wiederum halte ich für ausgeschlossen - eine Hervorhebung des Unwahrscheinlichen und Einmaligen des Vorfalles vermuten, die darüber hinaus noch eine zusätzliche Funktion erfüllt, nämlich die einer Verlagerung der Schuldfrage zugunsten des eigentlich Schuldigen, des Falken, und zuungunsten des Trappen. Versteht man den Falken in diesem Lied als Symbol für den untreuen Geliebten(und für diese Interpretation spricht neben der deutlichen Einbettung

des Textes in die Tradition des Genres, die insbesondere der Vergleich mit den Falkenliedern des Kürenbergers[22] und Heinrichs von Mügeln zeigen wird, auch der Umstand, daß die im Refrain angesprochene "guete" als Zentralwert höfischer Ethik im Minnesang stets der "vrouwe" zugeordnet wird), so kann man in der Trappgans, die den Falken fängt, nur ein Symbol für die Nebenbuhlerin sehen, der die Schuld am "verfliegen" des Falken zugeteilt wird. Die Brüchigkeit der literarisch hergestellten Beziehung zwischen Falke und Trappe als der von Opfer und Jäger, die der Versuch einer Umsetzung auf die Realitätsebene gezeigt hat, entpuppt sich als Kunstgriff des Autors, der damit gleichzeitig die traditionelle Gestaltung des Themas ironisieren könnte. Zur Absicherung dieser Hypothese wäre es allerdings notwendig, deutliche Bezugsstellen zur literarischen Tradition im Falkenlied des Mönch aufdecken zu können.

Vergleichbare Strukturen zwischen den Liedern D 83 und MF 8,33 finden sich, wie schon im Beispiel aus der niederrheinischen Liederhandschrift, primär auf formaler, d.h. metrischer Basis. Gegen N.R.Wolf, der den angeblich volksliedhaften Charakter des Liedes durch eine Aufteilung jeder Strophe "in drei Vierzeiler, von denen der letzte der Refrain ist", bestätigt sieht[23], kann man D 83 durchaus als vierzeilige bzw. mit Refrain sechszeilige Langvers-Strophe mit gekreuztem Binnenreim lesen. Diese auch syntaktisch sinnvolle Gliederung wird durch das Verhalten des Schreibers der Handschrift gestützt, der fast ausnahmslos jeden zweiten Halbvers mit einem Großbuchstaben beginnen läßt. Zudem legt auch die Untersuchung der Melodieüberlieferung ein solches Verständnis nahe. Ich transkribiere Text und Melodie der ersten Strophe (Textunterlegung nach der Handschrift)[24]:

Demnach ist jede zweite Halbzeile durch eine Doppelnote gekennzeichnet, jedes Zeilenende aber durch ein Zwei-Ton-Melisma auf der vorletzten Silbe und eine Doppelnote auf der letzten. Auch die melodische Struktur verlangt beim Halbvers jeweils nach einer Fortsetzung, zum Beispiel im Sinne einer Weiterführung oder 'Beantwortung' des ersten Teils. Die Melodie der ersten Zeile wird ohne jede Veränderung über der zweiten Textzeile wiederholt. Die erste Zeile des Refrains bringt eine neue Formulierung, doch bereits die zweite Zeile ist der Melodie des Aufgesangs praktisch identisch (mit Ausnahme der Verdopplung der zweiten Note). Die Melodie des Abgesangs (Zeile 5 und 6) ist wiederum gleich mit der des Refrains.
Für die erste Strophe ergibt sich folgendes Schema:

4 m.a 4 w.b
4 m.a 4 w.b
4 m.c 4 w.d
4 m.c 4 w.d
4 m.e 4 w.f
4 m.e 4 w.f

Auch wenn dies keine exakte Übernahme der Nibelungen- bzw. Kürenberger-Strophe ist - im praktischen Versuch läßt sich allerdings der Text des Kürenbergers nahezu mühelos auf die Melodie des Mönch singen[25] -, liegt doch aufgrund der prinzipiellen Ähnlichkeiten (Viertaktigkeit, gleicher Bau aller Verszeilen, Zeilenstil) die Annahme einer Beeinflussung durch das literarische Vorbild nahe, umso mehr, als diese aus sechs völlig gleichgebauten Langversen bestehende Strophe im Liedschaffen des Salzburger Autors eine einzigartige Stellung einnimmt.

Heinrich von Mügeln hat in zweien seiner Lieder - bezeichnenderweise zwei "clage lidelin" - das Motiv des Falken aufgenommen. Im ersten Beispiel (Stackmann Nr.399-401[26]) vergleicht sich das lyrische Ich in der Rolle des alternden Minnesängers mit einem alten Falken, der seiner Herrin zur Jagd nicht mehr taugt, keinen Nutzen bringt und von ihr nicht mehr akzeptiert wird. Als Ausweg bietet sich an: wenn er schon nicht mehr (als Falke) für sie zu fliegen und Beute zu schlagen vermag, will er wenigstens für sie so sterben, wie es der Pelikan für die Seinen tut.

Kennzeichnet bereits dieses Lied das Mitschwingen eines stark ironischen Untertons, umso mehr, als auch die assoziativ anklingende Prägung des Vergleiches Minnesänger=Vogel bei Neidhart (WL 4 "sinc an, guldîn huon" und WL 28, Str.X "Swer einen vogel hæte") durchaus ironisch zu verstehen ist, so verstärkt sich dieser Eindruck bei der Untersuchung von Mügelns zweiter Auseinandersetzung mit dem Thema (Nr.402-404[27]):

402 Ein frouwe sprach: 'min falk ist mir entflogen
so wit in fremde lant.
des ich fürcht, den ich lange han gezogen,
den feßt ein fremde hant.

5 ich han der truwe fessel im gar zu lang gelan.
des brut die afterruwe sam ein nessel min herze
sunder wan.

403 Ich hoffe doch, das er mir kumet wider,
wie er nu sweimet wit.
wann er verlüst die schell und das gefider
bricht und die winterzit

5 im drouwet und die beiße vergat und rist der hag,
so swinget er dann wider in sinen weiße, wann er
nicht fürbaß mag.

Ach, hett ich einen blafuß für den falken:
ab er nicht wer so risch,
doch blib er stan uf mines herzen balken.
was hilfet mich der fisch,
der in des meres grüfte wart alles angels fri?
mich stüret klein der vogel in der lüfte, wie edel
das er si.'

Am Beispiel verschiedener Interpretationen dieses einen Liedes läßt sich augenfällig die Problematik der ideologischen Verhaftung literaturwissenschaftlichen Arbeitens demonstrieren: die Folie der Interpretation war, wie nach den wörtlichen Zitaten bei Mügeln verständlich und berechtigt, der 'Klassiker' des vorhöfischen Minnesangs, der Kürenberger. Oppenheim (1931) spricht von einer "täppischen Nachahmung des Kürenbergers"[28], Reiser(1963) sieht in Mügelns Lied "die Geisteshaltung eines verstandesbetonten, praktisch und kritisch denkenden Bürgertums" gegenüber "der vornehmen, unegoistischen(!) Liebesauffassung des Kürenbergers." Letzterer zeige "eine zuchtvolle Zurückhaltung der warmen Liebesempfindung, ein Verbergen der eigenen Klage und Hoffnung", Mügeln "Gefühlskälte und rationale Überlegung"[29]. Doch auch noch M. Wehrli(1980) nennt dieses Lied eine "pedantisch spruchdichterliche Fassung", die "umständlich rationalisier(e)" und "mit dem merkwürdig kleinmütigen Wunsch (schließe), anstelle des edlen Falken doch einen (weniger vornehmen und schwierigen) Blaufuß zu haben."[30]

Dieser Einschätzung gegenüber sei versucht, nach der Leistung des Textes und der Funktion seiner "spruchdichterischen Pedanterie" zu fragen: bereits die erste Strophe stellt eindeutig die Beziehung zum Falkenlied des Kürenbergers her, nicht nur im Vokabular (solche Entsprechungen wären: "mere danne ein jâr" - - "so lange han gezogen", "vlouc in anderiu lant" - "ist mir entflogen so wit in fremde lant"[31]), sondern auch im Metrum (der einleitende Satz "min falk ist mir entflogen/so wit in fremde lant" ist eine exakte Übernahme des Kürenberger-Verses: x/x́x/x́x/x̀/ (x)/x́x/x́x/x̀/). - Die angewandte poetische Technik steht dagegen in völligem Kontrast zu der des Kürenbergers: arbeitete dieser mit plakativen Sprachformen (Grimminger) und der Interpretation des Hörers/Lesers zur inhaltlichen Besetzung überlassener Freistellen - diese'Ambiguität'[32] war es

ja nicht zuletzt, die dem Lied eine bis zum heutigen Zeitpunkt wirksame Faszination verlieh -, so schließt Mügeln eine solche assoziative Interpretation aus, indem er genau diese Freistellen besetzt (Klärung der Sprecherrolle, Nebenbuhler(in), explizite Hoffnung auf Rückkehr des Falken, verursacht durch dessen geringe Überlebenschancen im Winter - gleichzeitig eine bissige Demaskierung solcher Hoffnungen -, Ersatz des Falken durch einen Blaufuß). Darüber hinaus deckt die Eingangsformel "ein frouwe sprach" die Ideologie der 'Frauenstrophe' als Männerdichtung für ein fiktionales feminines Ich auf[33]. Die Argumentation verläuft nach streng logischem Aufbau: der Schilderung der Ausgangssituation (I,1-4) - sie ist verbunden mit der Angabe des literarischen Bezugspunktes - folgt die Begründung ihres Entstehens (I,5) und ihrer Auswirkung auf den seelischen Zustand des Rollen-Ichs[34]. Die zweite Strophe thematisiert sentenzhaft die Hoffnung auf Rückkehr des Falken (II,1-2); Zeile 3-6 zeigen, daß sich diese Hoffnung durchaus rational begründen läßt: die Gefahren der Winterszeit werden den Falken dazu zwingen, 'freiwillig' zurückzukehren. Durch die parataktische Reihung und das zweimalige Enjambement wird dem Zuhörer/Leser trotz des 'rationalen' Inhalts vor allem emotionale Bewegtheit, Aggressivität des Sprechens vermittelt. Überhaupt demonstriert Mügeln die sprachliche Formulierung von Emotionen("des ich fürcht...", "des brut die afterruwe...", "Ich hoffe doch...", "Ach, hett ich..."), ganz im Gegensatz zu den beiden Strophen des Kürenbergers, wo Gefühle nicht formuliert, sondern evoziert werden. Strophe III beginnt mit dem als Ausruf formulierten Wunsch nach Ersatz des Falken durch einen - in der üblichen Vogelhierarchie als weniger vornehm eingestuften - Blaufuß(III,1-3)[35]. Die Erklärung dieses Wunsches folgt in Form eines Vergleiches (so wenig wie der Fisch auf dem Meeresgrund nützt ein noch so edler Vogel hoch in der Luft),und wenn dieses Verfahren hier auch in erster Linie aus der Spruchdichtung übernommen zu sein scheint, so bleibt dennoch der Bezug auf den frühen Minnesang erhalten, zu dessen beliebtesten Darstellungstechniken er gehörte.

Mit seinem Vorgehen erreicht Mügeln den Zweck einer Desillusionierung und Aufdeckung der Sentimentalität[36] in der tra-

ditionellen Gestaltung der 'Frauenklage' in Verbindung mit dem Falken-Motiv. Gemeint muß damit natürlich nicht nur das Falkenlied des Kürenbergers sein, es kann zu Mügelns Zeit bereits mehrere jener vielfach vermuteten 'volksliedhaften' Varianten des Themas gegeben haben. Die berühmte Folie für diese kritische und ironisierende Fassung Mügelns war jedoch - dies scheint man wegen der aufgezeigten Beziehungen mit Sicherheit annehmen zu dürfen - das Falkenlied des Kürenbergers[37].

Zurück zum eingangs besprochenen Text des Mönch von Salzburg: ein Vergleich seines Falkenliedes mit dem Heinrichs von Mügeln zeigt Parallelen sowohl in der Verwendung und Ausgestaltung zahlreicher Motive[38] als auch im Verlauf der Argumentationsstruktur:

	Heinrich von Mügeln	Mönch von Salzburg
Str. I:	Angabe des Sprechers	fehlt (indirekt zu erschließen)
	Ausgangssituation: Abrichtung eines Falken und dessen Flucht	ebenso
	Befürchtung: der Falke ist inzwischen in fremdem Besitz	nur Angabe des Verlustes
	'afterruwe'	Aufnahme in Str.II (Trappe)
		Refrain: Betonung des Verlustes, Schmerz und Trauer darüber
Str.II:	Hoffnung auf Rückkehr im Winter(Grund: der Falke kann den Winter allein nicht überleben)	Wunsch, den Falken zu verfolgen und so zurückzugewinnen
		Idealisierung - Beschreibung der Schönheit seines Fluges. Grund des 'verfliegens': ein Trappe hat den Falken gefangen.
		Refrain
Str.III:		Wunsch nach Rache an dem Trappen
	Ersatz für den Falken: ein Blaufuß, der zwar nicht so vornehm, dafür aber treu ist	...: ein (anderes) 'edles vederspil', das sich nicht 'verfliegt'.
		Refrain

Die Suche nach Entsprechungen soll jedoch nicht dazu führen, vorhandene Unterschiede einzuebnen. Sie zeigen sich beispielsweise im Vokabular: während Mügeln fast ausnahmslos Fachtermini

aus dem Bereich der Falknerei benützt, deren Kenntnis er bei seinem Publikum offenbar voraussetzen darf, ist das Vokabular des Mönch weit weniger exklusiv, obwohl auch er terminologisch innerhalb dieser Fachsprache bleibt. Im Gegensatz zum streng logischen Aufbau Mügelns, der in jeder Strophe genau einen Teilaspekt behandelt, wird eine solche schrittweise Weiterführung der Handlung beim Mönch bereits in der ersten Strophe durch den Refrain unterbrochen und so die Wiederaufnahme einzelner Motive in den Folgestrophen erzwungen (z.B. Str.II,2-4: abermalige Idealisierung des verlorenen Falken)[39]. Auch der Wunsch nach Rache erfährt eine unterschiedliche Ausrichtung: bei Mügeln äußert er sich implizit in der Hoffnung, es möge dem Falken so schlecht ergehen, daß er zurückkehren muß, beim Mönch wird diese Fassung entschärft durch eine Projektion der Haßgedanken auf den vermeintlichen Verführer, den Trappen.

Als Ergebnis dieser Untersuchung ließe sich festhalten: die Falkenlieder Heinrichs von Mügeln und des Mönch von Salzburg scheinen als jeweils selbständige Bearbeitungen des gleichen Themas entstanden zu sein. Die Möglichkeit ihrer Rückführung auf gleiche Vorlagen und die auffallende Ähnlichkeit in der Behandlung des Stoffes bei etwa gleicher Entstehungszeit[40] führen zwangsläufig zur Frage nach der Existenz konkreter Beziehungen zwischen dem Werk Heinrichs von Mügeln und dem des Mönch von Salzburg.

Als zentraler Ort einer solchen Vermittlung bietet sich der Hof der Luxemburger in Prag an, wo durch die Förderung von Kunst und Kultur unter Johann (1310-1346), Karl IV. (1346-1378) und Wenzel I. (1373-1419 resp. 1378-1400) ein kultureller Mittelpunkt Europas entstanden war. Unter anderem wirkten dort - ich nenne nur die beiden für diese Untersuchung relevanten Namen - Guilleaume de Machaut[41] und Heinrich von Mügeln[42]. Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365-1396), in dessen Umkreis der Autor mit dem Pseudonym 'Mönch von Salzburg' gelebt haben dürfte[43], verfügte wiederum über ausgezeichnete Kontakte zum Prager Hof, aber auch zu Avignon und Rom, was ihm zur Zeit des Großen Schismas (1378-1417) die Rolle eines Vermittlers zwischen Wenzel und Clemens (VII.) eintrug[44]. Über dieses Netz internationaler Kon-

takte könnte der Mönch von Salzburg jene künstlerischen Anregungen erhalten haben, deren Spuren sich in seinem Oeuvre auffinden lassen:

- er steht musikalisch eindeutig unter dem Einfluß Guilleaumes de Machaut[45]
- er verfügt über eine genaue Kenntnis des Werks Heinrichs von Mügeln und verfaßt eine Parodie auf dessen Spruch "De complexionibus" (Stackmann Nr. 329-332): "Der herbst mit süessen trawben" (Mayer-Rietsch Nr. 81), in dem er die von Mügeln beschriebenen vier Temperamente (sangwineus, colericus, flegmaticus, melancolicus) auf die einzelnen Phasen der Trunkenheit überträgt. Bereits in der ersten Zeile wird Mügelns Vorliebe für Schlagreime in einer virtuosen Umsetzung karikiert:

  Mügeln: "Wiltu menschen art/ ganz auf erden werden,/wiser man, gelart ..."[46]

  Mönch: "Der herbst mit süessen trawben· mir mein hawben· machet strauben· so ich klawben· wirt als ein tawben..."[47]

  Das parodistische Verfahren erstreckt sich auch auf die Übernahme von Motiven aus der Melodie des 'Grünen Tons' Heinrichs von Mügeln[48].

Das Verdienst der Entdeckung dieser Parodie des Mönch kommt nicht, wie zumeist in solchen Fällen, einem Gelehrten des 19. oder 20. Jahrhunderts zu. Bereits dem Schreiber bzw. Redaktor der Mondsee-Wiener Liederhandschrift muß diese Beziehung zwischen den beiden Liedern bekannt gewesen sein, denn er unterbricht das von Bl.166v bis Bl.247r aufgenommene Mönch-Corpus, um nach dessen Lied "Der herbst mit süessen trawben" (Bl.246v) das entsprechende Lied Mügelns auf Bl.247r-248v einzuschieben. Genau nach diesem Einschub aber folgt auf Bl.248v-249r - das Falkenlied des Mönch. Ein Zufall der Überlieferung? Möglich wäre es immerhin. Mindestens ebenso berechtigt ist es aber, bei einem so sorgfältigen, mit der literarischen Überlieferung vertrauten Schreiber oder Redaktor von einer bewußten Zusammenstellung auszugehen. Diese Annahme würde den oben durchgeführten Vergleich der Falkenlieder Mügelns und des Mönch von Salzburg über den Charakter der reinen Arbeitshypothese hinausführen. Entspre-

chungen, aber auch Unterschiede der beiden Fassungen können so als literarisch vermittelte bewußte Variation und Weiterentwicklung eines vorgegebenen Themas interpretiert werden und verlieren den Charakter rein zufälliger oder nur durch die Wahl des Stoffes erzwungener Ähnlichkeit. Heinrichs von Mügeln an Logik der Argumentation und kritischer Ironie kaum noch zu überbietende Replik auf die Gestaltung des Themas durch den Kürenberger und die an ihm orientierten, möglicherweise als 'Gesellschaftslieder'[49] bekannten Versionen findet ihre Fortsetzung im Falkenlied des Mönch, der neben Mügelns literarischer Darstellungstechnik(Episierung, Aufnahme der Motive der ungenügenden Zucht, des Nebenbuhlers, der Ersatzsuche etc.) auch dessen literaturästhetischen Standpunkt (Ironisierung) übernimmt, beides aber in einem der Kürenberger-Strophe zumindest verwandten Langzeilenmuster formuliert. Über Rezeption und Variation des Genres hinaus führt jedoch die beim Mönch damit verbundene Innovation der musikalischen Struktur. Die Melodie seines Falkenliedes zeigt die Form des Virelais, jener musikalischen Gattung wiederum, die vor allem von Guilleaume de Machaut geprägt wurde[50].

ANMERKUNGEN

* Der folgende Beitrag sei Herrn Jones gewidmet als Erinnerung an das internationale Kolloquium 'Lieder des Mittelalters und der Mönch von Salzburg', das im Juli 1981 in Salzburg stattfand.

1 Max Wehrli, Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1980, S.761. Wehrli gibt auch (S.759-761) einen vergleichenden Überblick zur Gattung des Falkenliedes. - Ähnlich auch Eva und Hansjürgen Kiepe(Hgg.), Gedichte 1300-1500 (Epochen der deutschen Lyrik II), München 1972, S.7.- Als komparatistische Studie sei vor allem auf die Arbeit von Irmgard Reiser, Falkenmotive in der deutschen Lyrik und verwandten Gattungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Diss.Würzburg 1963 verwiesen. Dort ist auch die ältere Forschungsliteratur berücksichtigt. - Jüngstes mir bekanntes Beispiel für eine komparatistische Untersuchung zum Falkenmotiv ist der Aufsatz von Karin Trimborn, Der Falke des Federigo degli Alberighi und seine mittelalterlichen Vorfahren, in: ZfdPh 98 (1979), Sonderheft 'Festgabe für Hugo Moser', S.92-109. Wenigstens für den Bereich des Mittelhochdeutschen bietet diese Arbeit jedoch kaum mehr als eine Aufzählung der bekannten Beispiele; zusätzlich zeigen Auswahl und Interpretation starke Abhängigkeiten von der Monographie Reisers.

2 vgl. dazu Horst Brunner, Das deutsche Liebeslied um 1400, in: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977, hrsg.von Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller, Göppingen 1978, S.1o5-146, bes. S.105f.

3 Zur Genetiv-Endung des Eigennamens "Mönch von Salzburg" vgl. Duden, Bd.4 (Grammatik der deutschen Gegenwartssprache), 3. Auflage, Mannheim 1973, S.2o6,§454: "Mit Artikel ... bleiben die Namen heute meist ungebeugt, weil der Kasus durch diese Begleitwörter deutlich wird."

4 Eine Auswahledition mit Berücksichtigung der weltlichen Lieder ist seit 1980 greifbar: Der Mönch von Salzburg, "ich bin du und du bist ich", Lieder des Mittelalters. Auswahl, Texte und Worterklärungen von Franz Viktor Spechtler, Übersetzungen von Michael Korth, Übertragung und Rhythmisierung der Melodien von Johannes Heimrath und Michael Korth, kunstgeschichtliche Erläuterungen von Norbert Ott, München 1980.- Nach wie vor ist man jedoch gezwungen, für die weltlichen Lieder auf die Ausgabe von Mayer/Rietsch zurückzugreifen(F.A.Mayer/ H.Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg, Berlin 1896). - Zu den geistlichen Liedern vgl. F.V.Spechtler, Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg, Berlin-New York 1972.

5 Frauenlob (Heinrich von Meissen), Leichs, Sangsprüche, Lieder, hrsg. von Karl Stackmann und Karl Bertau, Göttingen 1981.

6 vgl.dazu Ulrich Müller, Überlegungen zu einer neuen Neidhart-Ausgabe, in: Österreichische Literatur zur Zeit der Babenber-

ger, Vorträge der Lilienfelder Tagung 1976, hrsg.von Alfred Ebenbauer u.a., Wien 1977, S.136-151, sowie: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779), Transkription der Texte und Melodien, hrsg. von Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitarbeit von Ulrich Müller, Göppingen 1981.

7 Karl Bartsch (Hg.), Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. Eine Auswahl (Unveränd.reprograf.Nachdruck der 4. von Wolfgang Golther besorgten Auflage, Berlin 19o6), Darmstadt 1966.

8 Eine wichtige Hilfestellung leistet der von Eva und Hansjürgen Kiepe edierte Auswahlband (mit Übersetzungen), vgl.Anm.1

9 In welchem chronologischen Verhältnis die Falkenlieder des Kürenbergers (MF 8,33) und Dietmars von Aist (MF 37,4) zu einander stehen, läßt sich aufgrund fehlender Daten nicht genau feststellen. - Zur Interpretation von MF 8,33 ist nach wie vor auf die wichtige Studie von Rolf Grimminger, Poetik des frühen Minnesangs, München 1969, bes.S.91-118, zu verweisen.

1o Arthur Kopp, Die niederrheinische Liederhandschrift von 1574, in: Euphorion 8 (19o1), S.499-528 und Euphorion 9(19o2), S. 21-42. Abdruck des Falkenliedes in Euphorion 9, S.40.

11 Ich wähle im Gegensatz zu Kopp den Reim als Zeilengrenze.

12 so etwa Wehrli(Anm.1),S.761: "Da treffen wir wieder oder immer noch die alte Strophenform des Kürenbergers oder sogar einzelne Wendungen, aber die Vorstellungen des munteren(!) Sängers sind von keiner Kenntnis mehr belastet, sonst hätte er nicht an eine siebenjährige Zucht gedacht und nicht die schneeweiße Hand der Dame den scharfen Krallen des Falken ausgesetzt."

13 R.Grimminger (Anm.9), S.1o2

14 vgl. dazu die Faksimile-Ausgabe: Mondsee-Wiener Liederhandschrift aus Codex Vindobonensis 2856, wissenschaftlicher Kommentar Hedwig Heger, Graz 1968 (Codices Selecti 19). - Für die Möglichkeit, diese Handschrift mehrfach im Original einsehen zu können, danke ich der Leitung der Handschriftenabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek, besonders aber ihrem Direktor, Herrn Hofrat Prof.Dr.Otto Mazal, sehr herzlich.

15 vgl. Anm.3. Ich übernehme die Zählung von Mayer/Rietsch: das Falkenlied des Mönch von Salzburg wird daher im folgenden als D 83 zitiert.

16 Die Teiledition von Spechtler/Heimrath/Korth(Anm.3) besitzt den Charakter einer populärwissenschaftlichen Edition mit Kommentar; sie muß aber bis zum Erscheinen einer wissenschaftlichen Ausgabe als Behelf herangezogen werden.

17 Zur Transkription: Kürzel werden aufgelöst. s/ſ erscheinen einheitlich als 's'. Keine Normalisierung der Groß- und Kleinschreibung. Bei Silbentrennung am Zeilenende erscheint das Wort in der sonst üblichen Schreibung der Handschrift. Der Anfang der Zeile 3,Str.II fehlt im Text der Handschrift (dort kein Platz ausgespart). Transkription der Melodie auf S.6.

18 Mayer/Rietsch(Anm.3),S.491; Reiser(Anm.1), S.192; Norbert Richard Wolf, Über den'Mönch von Salzburg' mit einem Anhang: Reimregister der Lieder des 'Mönchs von Salzburg' in der Mondsee-Wiener Handschrift, in: Johannes Erben/ Eugen Thurnher (Hgg.), Germanistische Studien (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Band 15), Innsbruck 1969, S.41-74, bes. S.42f.

19 so etwa bei Otto Ursprung, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und Hermann, der Mönch von Salzburg, in: Archiv für Musikwissenschaft 5(1923), S.11-30, bes.S.18 oder auch N.R. Wolf (Anm.18), S.43,Anm.1o, der den "Vorwurf der Inkonsequenz" für berechtigt hält, "weil in Str.1 und 2 dem "trappen" die Schuld für das "verfliegen" zugesprochen wird; in v.25 ist noch von der Rache am "trappen" die Rede, in der nächsten Zeile setzt der Umschwung ein." - Vgl. dazu das auf S.5 Gesagte.

2o F.V.Spechtler, Liedtypen beim Mönch von Salzburg, in: Lieder des Mittelalters und der Mönch von Salzburg, Programm der Szene der Jugend '81, zusammengestellt von Ulrich Müller, Salzburg 1981, S.5O

21 Reiser (Anm.1), S.193

22 Ich interpretiere also den Falken in MF 8,33 im Anschluß an Grimminger (Anm.9) als Symbol für den Geliebten. Die neuerdings gegen dessen Ansatz vorgebrachten Einwände von Rudolf K.Jansen (DVjs 44(197O), S.585-594 und GQu 48(1975), S.185-187) sind m.E. unhaltbar und beruhen auf der falschen Annahme, daß man zu einem richtigen Verständnis der in einem literarischen Text verwendeten Symbole nicht durch Interpretation dieses Textes, sondern durch bloßes Aufsuchen ähnlicher Motive in anderen Texten gelangen könnte.

23 N.R.Wolf(Anm.18), S.42

24 Schlüsselsetzung nach der Handschrift. Ich übernehme auch die Kaudierung (♦ = ♦). ⌐¬ = Ligatur.

25 Ich halte solche Versuche im Bereich der mittelhochdeutschen Lieddichtung für durchaus legitim und manchmal geeigneter zum Aufzeigen metrischer Ähnlichkeiten als ein Abzählen von Hebungen nach Heuslerschem Vorbild. Die nachfolgende Unterlegung der Melodie des Mönch von Salzburg mit dem Text des Kürenbergers versteht sich als reines 'Mittel zum Zweck', nämlich dem der Demonstration metrischer Ähnlichkeit, und nicht etwa als neue Hypothese zur (Melodie-)Kontrafaktur-

Forschung. Die vorzunehmenden Veränderungen () halten sich durchaus im Rahmen der auch schon bei Folgestrophen auftretenden Probleme. Den Text entnehme ich der Ausgabe von Minnesangs Frühling, bearbeitet von H.Moser und H.Tervooren, Stuttgart 1977.

26 Karl Stackmann, Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. Erste Abteilung: Die Spruchsammlung des Göttinger Cod.Philos. 21, 2.Teilband: Text der Bücher V-XVI, Berlin 1959, S.486-487.

27 vgl.Anm.26, S.488-489. Ich zitiere den normalisierten Text Stackmanns (aus technischen Gründen ohne Kursivsatz).

28 H.Oppenheim, Naturschilderung und Naturgefühl bei den frühen Meistersingern, Diss.Greifswald 1931, S.39 (zit.n.Reiser(Anm. 1),S.185).

29 I.Reiser (Anm.1), beide Zitate S.185

3o M.Wehrli (Anm.1),S.76O

31 "in andere(fremde) Lande fliegen" ist Terminus technicus der Falknersprache. Zur Problematik der Falknerei und ihrer Sprache vgl. die entsprechenden Kapitel bei Reiser (Anm.1) und den Aufsatz von Peter Wapnewski, Des Kürenbergers Falkenlied, in: Euphorion 53(1959), S.1-19, wieder veröffentlicht in: P.W., Waz ist minne? Studien zur Mittelhochdeutschen Lyrik, München 1975, S.23-46. Ich zitiere nach dieser letzten Publikation.

32 Formulierung nach William C. McDonald, Concerning Ambiguity as the Poetic Principle in Kürenberg's Falcon Song, in: Euphorion 72(1978), S.314-322. Vgl. zum Problem auch Grimminger (Anm.9),S.1o7.

33 Zu einem adäquaten Vorgehen konnten sich seine Geschlechtsgenossen des 19. und 2o. Jahrhunderts dagegen nicht durchringen: nicht nur, daß - von wenigen Ausnahmen, z.B. Grimminger, abgesehen - keiner von ihnen Reflexionen über die ideologische Verhaftung der Gestaltung einer Frauenrolle durch einen männlichen Autor anstellte, es wurden auch noch anhand der Dichtung des Kürenbergers seitenweise (stilistische und gedankliche) 'Blüten' über 'das wahre Wesen der Frau' angehäuft. Es ist hier nicht der Ort für eine solche Blütenlese, aber stellvertretend (und auch, weil dieses Gedankengut dort sicherlich am elegantesten verbrämt zu finden ist) sei Peter Wapnewski zitiert, dessen Studie (Anm. 31) in der Schlußfolgerung gipfelt(S.5O): "Und dieser Schlußvers (gemeint ist der des Kürenbergers, MF 9,8, d.Verf.) erweist nun doch die Größe und Souveränität, das 'ingenium' des Mädchens, die in der Entsagung erkennt, in der Erkenntnis entsagt. Sie abstrahiert von ihrem persönlichen Schicksal, dem gegenseitige Liebe nicht gegönnt war, und wünscht die zusammen, die 'gerne geliep wellen sîn'. Doch (und gerade) daran werden wir dessen inne, daß ein Mann dieses Frauenlied gedichtet hat. Herz und Stimme des Mädchens nämlich, wenn typisch dargestellt oder sich selbst aussprechend , klangen anders, klingen anders: 'Hist! Romeo, hist! - O, for a falconer's voice/To lure this tassel-gentle back again! (II,2) ... O eines Jägers Stimme, Den edlen Falken wieder herzulocken!'"-(Kursivsatz durch Anführungszeichen(') gekennzeichnet).

34 Ich kann darin allerdings nicht, wie Reiser(Anm.1), S.184, "bittere Selbstvorwürfe" erkennen, sondern eher Verärgerung und Reue darüber, daß es überhaupt zur Möglichkeit der Flucht kommen konnte.

35 Zum Problem der Vogel-Hierarchie vgl.Reiser(Anm.1), S.3Off. Ich muß an dieser Stelle auch eingestehen, daß ich - trotz des Titels dieser Arbeit - keinerlei selbständige ornithologische Studien getrieben habe (ich glaubte das zur Interpretation notwendige Wissen bei Reiser (s.o.) und Wapnewski (vgl. Anm. 31) völlig ausreichend dargestellt) und daß es mir auch nicht möglich war, nach dem Vorbild von Spechtler/ Heimrath/Korth (Anm.3,S.185) die praktischen Auskünfte eines diplomierten Oberförsters einzuholen.

36 Sentimental ist beispielsweise die Idealisierung der Rolle der klagenden Frau, die trotz des Scheiterns der Beziehung am ehemaligen Partner festhält und nichts sehnlicher als seine Rückkehr wünscht. Die Darstellung eines solchen Rollenverhaltens findet ihre Erklärung aus der Diskussion des frühen Minnesangs, muß aber zwangsläufig für einen Autor wie Heinrich von Mügeln aufgrund des im 13./14. Jahrhundert erreichten Standards der literarischen Reflexion überholt wirken.

37 Ein vorsichtiger, als Frage formulierter Hinweis auf die Möglichkeit dieser Rückbeziehung findet sich bei P.Wapnewski (Anm.31), S.30, Anm.31.

38 vgl. auch Reiser (Anm.1), S.192

39 Zum Problem des Refrains in der mittelalterlichen Lyrik vergleiche die umfassende Arbeit von Renate Hausner, Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Sprache-Text-Geschichte, hrsg. von Peter Stein u.a., Göppingen 1978, S. 281-384.

40 Zum Mönch von Salzburg sind bislang kaum sichere biographische Daten bekannt; auch die Frage, ob das unter diesem Namen überlieferte Corpus von einem oder mehreren Autoren stammt, ist noch nicht eindeutig gelöst, wenn auch die Untersuchungen F. V.Spechtlers die Annahme eines Autors nahelegen. Aufgrund der Tatsache, daß mehrere seiner Lieder Erzbischof Pilgrim II. (1365-1396) gewidmet sind, kann man etwa die 2.Hälfte des 14. Jahrhunderts als Schaffenszeit annehmen. - Zu Heinrich von Mügeln vgl. den Artikel von Karl Stackmann, in: Verfasserlexikon, 2.Auflage, Berlin 1981, 3.Bd., Sp. 815-827. Die meisten seiner Werke dürften demnach zwischen 1350 und 1370 entstanden sein.

41 Guilleaume de Machaut (ca.1300-1377) war seit 1323 Sekretär Johanns von Böhmen, vgl. den Artikel "G.d.M." von Armand Machabey, in: MGG Bd.8, Sp. 1392-1399.

42 K.Stackmann(Anm.40), Sp.815f.: "Auf eine Beziehung zu Karl IV. weist ein Fürstenpreis im Langen Ton (Spr.18-20) sowie die Rolle des Kaisers in 'Der Maide Kranz'." - Falsch ist dagegen die Annahme, Mügeln habe bereits unter dessen Vater Johann von Böhmen gearbeitet (so noch Wehrli (Anm.1), S.733).

43 Hypothesen, wonach sich hinter dem Pseudonym "Mönch von Salzburg" Erzbischof Pilgrim II. selbst verbergen sollte (so M. Korth, Der Mönch von Salzburg und Erzbischof Pilgrim II., in: Lieder des Mittelalters und des Mönch von Salzburg (Anm.20), S.47), klingen zwar sehr spektakulär, sind aber wissenschaftlich - wenigstens auf der Basis unseres heutigen Wissensstandes - durch nichts belegbar.

44 Pilgrim folgte 1385 dem Beispiel Herzog Leopolds von Österreich und trat, allerdings im geheimen, zu Clemens über, Wenzel unterstützte dagegen Urban. - Vgl. dazu: Friedrich Baethgen, Schisma und Konzilszeit. Reichsreform und Habsburgs Aufstieg, Stuttgart 1970 (= Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte Bd.6).

45 vgl. dazu auch M.Korth (Anm.43), S.47

46 Ich übernehme den Text von Stackmann(Anm.26), S.390-397.

47 Transkription des Textes der Mondsee-Wiener Liederhandschrift (Bl.246v). - Edition und Übersetzung beider Lieder finden sich bei Eva und Hansjürgen Kiepe (Anm.1), S.111-168.

48 Eine Aufstellung der Entsprechungen findet sich in der Ausgabe von Spechtler/Heimrath/Korth (Anm.3), S.184

49 Bei der Verwendung des Begriffs 'Volkslied' für das anonym tradierte Lied des ausgehenden Mittelalters hätte ich große Skrupel, da immerhin das uns Überlieferte Literatur bzw. Liedichtung einer sozialen und kulturellen Elite repräsentiert. Der Terminus 'Gesellschaftslied' ist so eher ein Notbehelf.

50 vgl. Friedrich Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle(Saale) 1932, S.70-77.

Abschließend sei noch auf zwei Aufführungsversuche zum Falkenlied des Mönch von Salzburg verwiesen:
Der Mönch von Salzburg: Gruppe Bärengässlin (Pläne 88171) (A/1)
Der Mönch von Salzburg: E.Kummer, E.Guy u.a./ Cesar Bresgen (Fa. Help, Klagenfurt; Millstätter Dokumentationsreihe) (A/7)