

Die Motivik des mittelhochdeutschen Tageliedes in  
neuhochdeutscher Lyrik

by

Helene Voth

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfillment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

German

Waterloo, Ontario, Canada, 2010

© Helene Voth 2010

## Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

# Abstract

This thesis investigates the medieval genre of the Tagelied or dawn-song to examine its diachronic development from the Middle Ages to today. The genre in its origin is best represented by the Middle High German songs, *Slâfest du, vriedel ziere* by Dietmar von Aist, *Owê, sol aber mir iemer mê* by Heinrich von Morungen, Wolfram von Eschenbach's *Den morgenblic bî wahtaers sange*, Otto von Botenlauben's *Wie sol ich den ritter nû gescheiden*, as well as *Ich wache umbe eines ritters lîp* by Marktgraf von Hohenburg. All these songs exemplify the original motifs of the Middle-High-German "Tagelied."

The distinctiveness of this thesis is that it takes the medieval motifs – such as the separation of two lovers at dawn and the role of the watchman who announces the approach of day – as well as the thematics of sexual, gender, and class relations between the lovers to examine their reappearance in eleven New High German poems and songs, including works by Brentano, Goethe, Borchardt, Rilke and Rühmkorf. A number of folksongs from the Romantic era to today are also taken into consideration, including popular songs by such contemporary "medieval" German bands as Faun and Schandmaul. Each poem is analysed separately, whereby their intertextual connections are simultaneously drawn out. This approach not only shows that the motifs resurface up to the present but also, and even more importantly, how they have changed over the centuries.

By looking at the poems and comparing them we are able to recognize important changes in society which strongly influence the poems' contents. Of course, love, sexuality, gender, and class relations are still expressed in each poem, but they have undergone modifications over time. This thesis brings these changes into focus by analysing the development of the motifs step by step.

# Acknowledgements

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Master-Arbeit beigetragen haben.

Ein besonderer Dank gilt meiner Supervisorin Prof. Alice Kuzniar, deren engagierte und lehrreiche Betreuung mir beim Verfassen meiner Arbeit eine große Hilfe war. Immer konnte ich sie erreichen und erhielt stets unterstützende und anregende Ideen, durch die meine Arbeit bereichert wurde.

Ich bedanke mich auch bei meinen Lesern Prof. Barbara Schmenk und Prof. David John, die sich die Zeit dafür nahmen, meine Arbeit durchzugehen und mir in der Defense weitere Anregungen zu meinem Thema gaben.

Meiner Familie möchte ich dafür danken mir den Kanadaaufenthalt ermöglicht zu haben und immer an meiner Seite gewesen zu sein. Für die emotionale Unterstützung im Verfassungsprozess bedanke ich mich ganz besonders.

Widmen möchte ich diese Arbeit einer ganz besonderen Person, Klara Voth, die alle meine Entscheidungen unterstützt, und vor allem meine schulische und akademische Laufbahn gefördert hat. Ganz herzlichen Dank dafür.

# Table of Contents

1. Einleitung.....	1
1.1. Methodik / Ziele.....	4
2. Tagelied im Original.....	7
2.1. Mittelhochdeutsche Tagelieder.....	10
2.1.1. <i>Slâfest du, vriedel ziere</i> .....	10
2.1.2. <i>Owê, sol aber mir iemer mê</i> .....	14
2.1.3. <i>Den morgenblic bî wahtaers sange</i> .....	18
2.1.4. <i>Wie sol ich den ritter nû gescheiden</i> .....	21
2.1.5. <i>Ich wache umb eines ritters lîp</i> .....	23
2.2. Zusammenfassung.....	27
3. Tageliedmotivik um 1800.....	29
3.1. Brentano.....	29
3.2. Goethe.....	37
4. Volkslieder.....	45
4.1. <i>Es freit ein reicher Bauermannssohn</i> .....	45
4.2. <i>Nächten da ich über die Gassen ging</i> .....	50
4.3. <i>Es wollt ein Knab spazieren gehn</i> .....	54
5. Tageliedmotivik um 1900.....	58
5.1. Rilke.....	58
5.1.1. <i>Tagelied</i> .....	58
5.1.2. <i>Östliches Tagelied</i> .....	63
5.2. Borchardt.....	67
6. Tageliedmotivik um 2000.....	74
6.1. Rühmkorf.....	74
6.2. Schandmaul.....	79
6.3. Faun.....	82
7. Fazit.....	85
Bibliographie.....	88
Anhang.....	93

# 1. Einleitung

Die unzähligen Mittelalter-Märkte in Deutschland und deren immer weiter steigenden Besucherzahlen demonstrieren es deutlich: das Interesse am Mittelalter und den damaligen Traditionen und Bräuchen ist bis heute erhalten. Die Menschen besuchen solche Veranstaltungen, weil dort das Lebensgefühl dieser fernen Zeit eine Renaissance erlebt. Es sind nicht nur die Speisen und die Souvenirstände, die die Massen locken, sondern vor allem die Schauspiele zum Thema Ritterlichkeit und Unterhaltung musikalischer Art. Deshalb verwundert es nicht, dass immer wieder Musikbands ins Leben gerufen werden, in deren Liedern auf textlicher oder musikalischer Ebene mittelalterliches Flair zum Einsatz kommt.

Auch in der vorliegenden Arbeit soll eine Zeitreise bis ins deutsche Mittelalter unternommen werden. Die Thematik, die dabei als Wegweiser dient ist die der Tagelieder, welche als literarische Gattung im Mittelalter entstanden. Doch welche davon ausgehende Verbindung besteht zu heute? In Brentanos Gedicht *Liebesnacht im Haine* wird diese Thematik aufgegriffen. Dies ist ein Anfang, jedoch immer noch weit entfernt von unserer Zeit. Existieren weitere, auch aktuellere Belege für Motive der mittelhochdeutschen Tagelieder? Motive wie die Trennung zweier Liebender bei Tagesanbruch, das Ankündigen des Tages durch eine Wächterfigur, oder die Schilderung der innerhalb der nächtlichen Begegnung stattgefundenen Ereignisse? Wie sieht es mit formalen Eigenschaften aus? Wird beispielsweise der viele mittelhochdeutsche Lieder prägende Refrain auch in neuhochdeutschen Gedichten verwendet? Aus diesen Überlegungen heraus entwickelte sich das Forschungsthema der vorliegenden Arbeit. Die Besonderheit der Untersuchung ist, dass sie die im Mittelhochdeutschen auftretenden Motive tatsächlich bis heute verfolgt und nicht, wie beispielsweise in der Ausgabe von Sabine Freund, bereits im 15. Jahrhundert abbricht.

Natürlich reicht es nicht aus zu belegen, dass die Motive der mittelhochdeutschen Tagelieder die neuhochdeutsche Lyrik bis heute prägen. Es ist auch wichtig zu erkennen, weshalb dies der Fall ist und welche Bedeutungsveränderungen die verwendeten Motive im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht haben. Die Grundlage der Lieder ist die Zusammenkunft zweier Geliebter. Auf welche Weise werden

deren Rollen in den mittelhochdeutschen Texten dargestellt, welchen Wandel durchlaufen diese bis heute? Wurde die traditionelle Rollenverteilung durch eine emanzipiertere ersetzt, oder sind bestimmte Muster erhalten geblieben? Wie sieht es mit der Figurenkonstellation im Allgemeinen aus? Wie konstant hält sich die Gestalt des Wächters? Wird die Figurenanzahl von höchstens drei auf eine größere erhöht? Dies alles sind Fragen, die mit dem Forschungsthema zusammenhängen und im Laufe der Ausarbeitung beantwortet werden müssen.

Auch die Rolle, die der sozialhistorische Hintergrund in der Entwicklung der Motive von einer Epoche zur nächsten spielt, sowie deren Begründung ist ein Sachverhalt, der innerhalb der Ausarbeitung behandelt wird. Die Gesellschaft, welche das betroffene Liebespaar umgibt und welche die Regeln aufstellt, nach denen eine Beziehung als legitim gilt, ist dabei von besonders großer Bedeutung. Da die gesellschaftlichen Toleranzgrenzen nicht statischer Natur sind, sondern ständiger Entwicklung unterliegen, ist auch hier von Veränderungen auszugehen. Alle Gedichte, die in der Arbeit behandelt werden, beinhalten bestimmte Motive, die auch schon in den mittelhochdeutschen Tageliedern vorkamen. Zu diesen Motiven gehört vor allem der Tagesanbruch, welcher die Trennung der Liebenden herbeiführt. Die Notwendigkeit der Trennung impliziert eine gewisse Heimlichkeit, die das Verhältnis umgibt. Womit wir wieder bei den gesellschaftlichen Maßregelungen sind. Laut *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* werden zum Familienstand der Liebenden in keinem der mittelhochdeutschen Tagelieder Angaben gemacht. Da also textliche Belege fehlen, ist eigenes Denkvermögen gefragt. Ein vorstellbarer Grund für die Heimlichkeit wäre eine außereheliche Beziehung. Derartige Zusammenkünfte waren im Mittelalter vor allem aufgrund der hohen Stellung der Kirche gesellschaftlich geächtet. Ein ebenfalls denkbare Hindernis der Offenheit der Beziehung, das auch mit mittelalterlichen Ordnungen zusammenhängt, wären Standesunterschiede zwischen den Liebenden. Ein bis heute gültiger Grund, eine Beziehung vor der Öffentlichkeit geheim zu halten, ist deren ehebrecherische Art. Weil die mittelhochdeutschen Lieder keine Gründe nennen, was wohl auch mit den damaligen Gesellschaftsverhältnissen zusammenhängt, muss es bei Annahmen bleiben. Doch wie verhält es sich mit den neuhochdeutschen Beispielen? Ändern sich mit der Zeit nicht nur gesellschaftliche Ordnungen selbst,

sondern auch deren Repräsentanz in der Lyrik? Was geben die neuhochdeutschen Gedichte diesbezüglich preis?

Der besagte Tagesanbruch wird häufig angekündigt. Die Aufgabe des Ankündigers kann entweder von einem Wächter, oder einem Vogel erfüllt werden. Die Trennung der Liebenden erfolgt schließlich durch das Wegreiten des Mannes und die Trauer der Frau. Kurzlebigkeit und Zeitlichkeit sind demnach Themen, die auch von großer Bedeutung sind. Welche Auswirkungen haben diese Themen auf den Wunsch, sich durch das Verfassen der Gedichte nachträglich an das Erlebte zu erinnern?

Ein weiteres häufig anzutreffendes Motiv ist das der Sexualität. Diese soll die Geschehnisse innerhalb der Liebesnacht andeuten. Das Motiv äußert sich in der Nennung und häufig metaphorischen Beschreibung vor allem weiblicher physischer Eigenschaften. Doch auch die Schilderung der körperlichen Zusammenkunft ist als Ausdruck des Motivs vertreten. Damit spielt auch das Thema Gender für die Interpretation eine Rolle. Der Terminus Gender erscheint hier am treffendsten, da es um mehr geht, als um bloße Darstellung der Geschlechter. Die Konzeption der Frauen- und Männerbilder ist eher von Interesse. Dies schließt folgende Fragen ein: Wie werden die Genderrollen verteilt und dargestellt? Wie unterscheiden sich die Konsequenzen der Handlung für den Mann und für die Frau? Diese Konsequenzen äußern sich beispielsweise im öffentlichen Ansehen der Person oder in deren Stellung in der Gesellschaft. So ist beispielsweise beim Markgrafen von Hohenburg von „lîp“ und „êre“ die Rede, wobei sich ersteres auf eine männliche Figur bezieht, letzteres aber auf eine weibliche. „Während der Mann seine eigene Ehe nicht brechen, sondern nur die Rechte eines anderen Eheherrn verletzen konnte, galt der Ehebruch der Frau als schweres Verbrechen, das mit dem Tode bestraft werden konnte“ (Liebertz-Grün, 67). Die Gendertheorie soll dabei helfen zu untersuchen, weshalb sich derartige Unterschiede ergaben und welche Art von Entwicklung sie durchlaufen haben. In einigen der behandelten Werke kommen sowohl weibliche, als auch männliche lyrische Ichs zu Wort. Aus diesem Grund spielt die Genderthematik auch diesbezüglich eine bedeutende Rolle. Unter Anwendung dieser Theorie kann der Gedankengang des jeweiligen Sprechers untersucht werden. Doch auch die für Männer und Frauen charakteristischen Arten des Sprachgebrauchs lassen sich dadurch erkennen und begründen.



Um alle gestellten Fragen beantworten zu können, ist es notwendig ein möglichst breitgefächertes Spektrum an Primärwerken heranzuziehen. Dabei ist es wichtig sowohl bei den mittelhochdeutschen, als auch bei den neuhochdeutschen Beispielen auf Vielfältigkeit zu achten. Aus dem Mittelalter wurden für die vorliegende Arbeit folgende Tagelieder ausgewählt: *Slâfest du, vriedel ziere* von Dietmar von Aist, *Owê, sol aber mir iemer mê* von Heinrich von Morungen, Wolfram von Eschenbachs *Den morgenblic bi wahtaers sange*, Otto von Botenlaubens *Wie sol ich den ritter nû gescheiden* sowie *Ich wache umbe eines ritters lîp* von Marktgraf von Hohenburg. Die Gattung des Tageliedes bietet noch eine weitaus größere Auswahl. Die Entscheidung fiel aber auf die eben genannten, da sie alle aus einer frühen Phase der Gattungsgeschichte stammen. Damit ist gewährleistet, dass tatsächlich die Grundmuster dieser lyrischen Spezies in die Untersuchung einfließen. Die aufgefundenen neuhochdeutschen Exemplare vertreten Literaturepochen wie Sturm und Drang, Romantik, Jahrhundertwende und Nachkriegszeit. Konkret handelt es sich um Clemens Brentanos *Liebesnacht im Haine*, Goethes *Willkommen und Abschied*, drei deutsche Volkslieder, deren Verfasser unbekannt sind (*Es freit ein reicher Bauermannssohn*, *Es wollt ein Knab spazieren gehen*, *Nächten da ich über die Gasse ging*), sowie die Tagelieder von Borchardt und Rilke. Außerdem dienen Rühmkorfs *Mondphasen, versetzt*, Schandmauls *Verbotener Kuss* und Fauns *Tagelied* als besonders aktuelle Vertreter der Tageliedmotivik. Die gewählten, von ihre jeweiligen Epochen prägenden Dichtern verfassten Gedichte decken damit einen äußerst langen Zeitraum ab. Die drei zuletzt genannten Werke belegen das Fortleben der Tageliedmotive bis tatsächlich in die heutige Zeit.

## 1.1. Methodik / Ziele

Zu den Zielen der Arbeit gehört es, Werke wichtige Epochen repräsentierender Autoren zu behandeln. Gleichzeitig werden auch Volkslieder in die Ausarbeitung einbezogen, um die Bandbreite der Gattung aufzuzeigen. Die behandelten Gedichte und Lieder füllen den Zeitraum zwischen der Mitte des zwölften Jahrhunderts und heute. Die Art der Untersuchung ist damit eine diachrone, da die Motive über

diese Zeit hinweg begleitet werden. Außerdem kommt Intertextualität als Interpretationsansatz eine sehr große Bedeutung zu. Dabei bezeichnet Intertextualität „das, was sich zwischen Texten abspielt, d.h. den Bezug von Texten auf andere Texte“ (Schedel, 220). So stehen auch die hier besprochenen Werke in einem bestimmten Bezug zueinander, den es herauszuarbeiten gilt. Es ist außerdem klarzustellen, dass hier die engere Definition von Intertextualität verwendet wird, „die den Begriff auf nachweisbare Bezüge zwischen Texten“ (*Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, 176) beschränkt. Da hier die Entwicklung einer ganz bestimmten Gattung, nämlich der des Tageliedes, einer genauen Untersuchung unterliegt, ist die Gattungsgeschichte als weiterer Ansatz in der Vorgehensweise zu nennen. Dieser ermöglicht es nachzuvollziehen, wie die behandelten Texte „nicht >>auf einer irreversiblen Zeitachse *aufeinander*<<, sondern >>*auseinander* folgen<<“ (*Handbuch der literarischen Gattungen*, XVI). Somit kann der Bezug zwischen den Texten auf eine intensivere Weise betrachtet, und der gegenseitigen Entstehungsbegründung zwischen den Werken eher Rechnung getragen werden. Ferner ist anzumerken, dass das offene „Modell der Gattungsgeschichtsschreibung“ (ebda, XVI) angemessener erscheint, da es sich am „>>Wandel<< einer Gattung im Laufe ihrer Geschichte“ (ebda., XVI) orientiert und dabei auf das „Verhältnis von Tradition und Innovation“ (ebda., XVII) eingeht. Es erfolgt hier demnach eine Verschmelzung mehrerer theoretischer Ansätze, wobei keiner von ihnen isoliert betrachtet werden kann, sondern sie nur im Zusammenwirken die Methodik der Arbeit ergeben können. Die Begründung dafür ergibt sich schon aus der Thematik der Arbeit: über Jahrhunderte hinweg werden die im Mittelalter begründeten Motive begleitet. Dabei durchleben sie so viele so unterschiedliche Epochen und Strömungen, dass es einfach unmöglich und auch nicht wünschenswert erscheint diese Vielfalt unter einem bestimmten Theoriebegriff zusammenzufassen. Durch die Mannigfaltigkeit der Ansätze gelingt es tatsächlich in bereits bekannten Gedichten neue Deutungsmöglichkeiten aufzudecken, was deren Inhalt noch interessanter und abwechslungsreicher werden lässt.

Der Aufbau der Arbeit entwickelt sich von einem einleitenden Teil, bei dem auf die Entwicklung der Gattung Tagelied und deren motivische Besonderheiten eingegangen wird, zu einem Hauptteil, in welchem die gewählten Beispielgedichte interpretiert und miteinander verglichen werden. Die

mittelhochdeutschen Werke bilden hier den Ausgangspunkt und bieten eine Auswahl an Motiven, die für das Tagelied typisch sind. Dem folgt die Interpretation der neuhochdeutschen Werke und baut inhaltlich darauf auf, indem sie wiederkehrende Motive aufzeigt. Doch nicht nur das Aufkommen der Thematiken ist von Bedeutung. Von noch größerem Interesse sind die Veränderungen, die Auffassungen von Liebe, die Behandlung der Sexualität, die Genderkonzeption und die Klassenunterschiede betreffen. Der Forschungsstand, der den Sekundärquellen zu entnehmen ist, wird bei der Ausarbeitung berücksichtigt. Den Abschluss der Arbeit bildet das Fazit, in dem die Ergebnisse der Ausarbeitung zusammengefasst auftreten.

## 2. Tagelied im Original

Spricht man vom Tagelied im Original, so ist damit das Vorkommen der Tagelieder im Mittelalter gemeint. Bevor die ausgewählten mittelhochdeutschen Lieder vorgestellt und verglichen werden können, muss zunächst eine theoretische Grundlage der Untersuchung gegeben sein. In diesem Fall handelt es sich dabei um die Gattungstheorie. Als Oberbegriff ist der Minnesang zu nennen, dessen Untergattung das Tagelied darstellt. Der Minnesang (ca. 1160 – 1300) ist eine Gattung der höfischen Literatur des deutschen Mittelalters. Der Begriff stammt vom mittelhochdeutschen Wort *minne* ab. Dieses lässt sich mit Liebe/Verehrung ins Neuhochdeutsche übersetzen. Der Minnesang ist demnach Liebeslyrik, welche in Liedform an den Höfen des Mittelalters von sogenannten Minnesängern vorgetragen wurde.

Das klassische Konzept des Minnesangs wird als *Hohe Minne* bezeichnet. Inhaltlich handelt es sich dabei um die Verehrung und Bewunderung einer in der Regel adeligen Dame (*frouwe*) durch den ihr sozial untergeordneten Minnesänger. Die Liebe, welche er ihr entgegenbringt ist im Konzept der Hohen Minne immer einseitig und bleibt stets unerfüllt. Dies bietet dem Sänger aber keinesfalls Anlass, sein Werben zu beenden. Die distanzierte oder gar ablehnende Haltung der Dame unterstreicht deren moralische Stellung, welche mit Reinheit und Würde verbunden ist. Durch das Anpreisen der Dame versucht der Sänger eine moralisch-ethische Erhöhung des eigenen Selbst zu erreichen, was sein fortdauerndes Werben begründet.

Der Minnesang in Deutschland hat seine Wurzeln im trobadoresken Frauendienst Frankreichs, als dessen Vertreter beispielsweise Wilhelm IX. Herzog von Aquitanien und Peire de Corbian zu nennen sind. Durch kulturelle Kontakte kommen dessen Einflüsse nach Deutschland und werden durch eine Abwandlung des Konzepts zum Ursprung des deutschen Phänomens Minnesang. Hier war Der von Kurenberg mit seinem *Ich stount mir nehtint spâte* der erste namentlich bekannte Minnesänger. Ein bis heute jedem deutschen Gymnasialschüler bekannter Minnedichter ist Walther von der Vogelweide, dessen *Uder der linden* in keinem Lehrplan fehlen darf.

Im Laufe der Zeit durchläuft der Minnesang eine Entwicklung. Dem Konzept der Hohen Minne folgt eine Phase, in welcher dieses von den Sängern überdacht wird. Die unerfüllte Liebe verursacht ihnen Leid und Schmerz, welchen sie nicht mehr hinnehmen wollen. Immer häufiger werden Beziehungen zu den Sängern sozial gleich- oder sogar untergeordneten Frauen thematisiert. In der *Niedereren Minne* angehörigen Liedern erfolgt ein „Adressatinnenwechsel“ (Schweikle, 174), indem die Ansprechpartnerin nicht mehr wie im höfischen Kontext als *frouwe* oder *wîp* bezeichnet wird, sondern nun von *frouwelîn* oder *maget* die Rede ist (vgl. Schweikle, 174). Zu einem anderen sich von der Hohen Minne unterscheidenden Konzept, der *Dörperlichen Minne*, schreibt Schweikle folgendes: „Sie ist eine Sonderform der ständisch und z.T. auch ethisch niederen Minne. Eingeführt von Neidhart, bezeichnet sie Liebesbeziehungen, die in einer fiktiven *außerhöfischen* Sphäre angesiedelt sind, in welcher das höfische Minneritual sowohl durch die Figuren, als auch durch deren Verhalten karikiert wird“ (Schweikle, 176). In diesen Beziehungen beruht die Zuneigung auf Gegenseitigkeit, weshalb sie den Umständen der Hohen Minne vorgezogen werden. Zu den von der Hohen Minne abweichenden Konzeptionen gehört außer der *Niedereren* und der *Dörperlichen Minne* auch die Untergattung *Tagelied*. Der inhaltliche Zusammenhang zwischen Minnesang und Tagelied lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: „Obwohl in diesen Liedern [Tageliedern] das in der Werbelyrik [Minnesang] offen oder verdeckt angestrebte Ziel [Liebeserfüllung] erreicht ist, bleibt auch diese Gattung durch die leidbesetzte Situation des Abschieds im Stimmungsrahmen des Minnesangs.“ (Schweikle, 135).

Da die gattungstypischen Motive, die in den mittelhochdeutschen Liedern vorkommen und auch in den neuhochdeutschen Beispielen Anwendung finden, den Hauptteil der Ausarbeitung darstellen, werden sie im Folgenden kurz zusammengefasst. Das Motiv, von dem die gesamte Tageliedsituation ausgeht, ist die Trennung der Liebenden nach einer gemeinsam verbrachten Liebesnacht. Erst durch die Trennung bei Tagesanbruch entsteht die Grundlage für alle weiteren Motive. Das Weinen als Ausdruck der Traurigkeit über das Fortgehen des Mannes wird bei Aist, Morungen und Eschenbach direkt angesprochen. So heißt es in *Slâfest du, vriedel ziere* „Diu vrouwe begunde weinen: `du rîtest hinnen und lâst mich eine“ (S3 V1+2). Auffallend ist, dass das Weinen ausschließlich den Frauenfiguren vorbehalten

ist, wohingegen die als Variante oder Verstärkung des Weinens fungierende Klage, welche häufig durch den Ausruf „owê“ Ausdruck findet, auch von männlichen Sprechern, wie in *Owê, sol aber mir iemer mê* verwendet werden kann. Die zuvor erwähnte Gendertheorie wird im Laufe der einzelnen Interpretationen auf diese und ähnliche Phänomene angewandt. Die Rolle des Ankündigens des besagten Tagesanbruchs kann von einem „vogellîn“, wie in *Slâfest du, vriedel ziere*, vom „wahtaers sange“, wie bei Wolfram von Eschenbach, oder auch von dessen „horn“, wie in *Ich wache umb eines ritters lîp* besetzt werden. Die Notwendigkeit der Trennung bei Sonnenaufgang impliziert eine gewisse Heimlichkeit, die das Verhältnis von Mann und Frau umgibt. Für den verbotenen Charakter der Beziehung sind unterschiedliche Gründe denkbar, von denen jedoch keiner in den mittelhochdeutschen Exemplaren direkt angesprochen wird. Es stellt sich die Frage, weshalb eine Nennung der Gründe unterblieb und auf welche Weise sie interpretiert werden können. Welche Begründungsmöglichkeiten lassen sich auf die neuhochdeutschen Beispiele anwenden? Gibt es diesbezüglich Veränderungen und wenn ja, warum? Sowohl bei den mittelhochdeutschen, als auch bei den neuhochdeutschen Gedichten enthält nicht jedes Werk alle eben genannten Motive. Durch deren individuell abgewandelte Verwendung ist jedoch weiterhin eine bestimmte Zusammengehörigkeit erkennbar. Diese Gemeinsamkeiten stellen den Mittelpunkt der Arbeit dar.

Es ist zu beachten, dass jedes der mittelhochdeutschen Exemplare für die vorliegende Arbeit aus jeweils drei Liedersammlungen vorliegt. Dies soll mögliche Abweichungen aufdecken und wenn nötig begründen helfen. Zu formalen und inhaltlichen Abweichungen kann es kommen, da es sich beim Mittelhochdeutschen nicht um eine einheitliche Sprache handelt. Es liegen lediglich zahlreiche Dialekte vor, die je nach Region sehr unterschiedlich sein können. Die drei verwendeten Sammlungen sind: *Owe do tagte ez. Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tagelieder des deutschen Mittelalters. Mittelhochdeutsch Neuhochdeutsch und Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte und Übertragungen*. Jede Sammlung verfügt über Kommentare zur Entstehung und Überlieferung der mittelhochdeutschen Texte, die für die Interpretation hilfreich sind.

## 2.1. Mittelhochdeutsche Tagelieder

### 2.1.1. *Slâfest du, vriedel ziere*

*Slâfest du, vriedel ziere* von Dietmar von Aist soll als erstes besprochen werden. Die „Datierung des vielleicht ältesten deutschen [Tageliedes wird] Dietmar von Aist zugeschrieben“ (*Reallexikon* 578). Bei den verwendeten Sammlungen weist die von Brackert Abweichungen auf, die anderen beiden sind identisch. Brackert verweist jedoch im Anhang darauf, dass für seine Wahl die in den anderen Bänden benutzten Alternativen möglich sind. Ein Beispiel dafür ist „mîn friundîn“ Strophe 2 Vers 4 bei Brackert im Gegensatz zu „vriundîn mîn“ in den beiden anderen Ausgaben. Zur Schreibweise ist anzumerken, dass im Mittelhochdeutschen eine f-v-Alternanz bestand, weshalb diese Buchstaben wahlweise verwendet wurden. Ebenfalls um Schreibvarianten handelt es sich bei „man“/„wan“ S 1 V 2 und „samt“/„sant“ S 3 V 4. Dies kann im Mittelhochdeutschen Taschenwörterbuch von Matthias Lexer nachvollzogen werden. Da die Entscheidung für unterschiedliche Schreibweisen keinerlei Einfluss auf die inhaltliche Bedeutung ausübt, wird im Folgenden nicht näher darauf eingegangen.

Alle drei Versionen stammen laut Angaben aus der Großen Heidelberger Handschrift C. Es fällt auf, dass sowohl die Reclam Ausgabe, als auch die Sammlung von Renate Hausner das Lied von den Stellen 32 bis 34 entnehmen, Brackert jedoch die erste Strophe mit der Stellenangabe 22 versieht. Nachforschungen haben ergeben, dass es sich bei Brackert um einen Druckfehler handeln muss, da alle drei Strophen des Tageliedes in der Handschrift C tatsächlich an den Stellen 32 bis 34 zu finden sind.

Weder zu Dietmar von Aists Lebensdaten, noch zum tatsächlichen Umfang seines Werks sind eindeutige Aussagen möglich. Wie auch bei den meisten anderen Dichtern des Mittelalters kann heute lediglich auf Urkundenbezeugungen zurückgegriffen werden, aus denen versucht wird, möglichst schlüssige Zusammenhänge herzustellen. So geht man davon aus, dass der um 1171 verstorbene Ditmarus de Agasta (vgl. *Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 239) mit dem hier besprochenen Dichter gleichzusetzen ist. Weil das Werk Dietmars auf das frühe Mittelalter datiert wird, gestaltet es sich als

noch schwieriger genau festzulegen, welche Lieder nun tatsächlich ihm zuzuschreiben sind. In diesen Überlegungen stimmen die Kommentare aller drei der hier verwendeten Liedsammlungen überein.

Formal handelt es sich um einen Tageliedwechsel. Das zeigt sich dadurch, dass sich zwei lyrische Ichs abwechselnd zur gemeinsam verbrachten Liebesnacht, welche durch das Morgengrauen ein Ende findet, also zur typischen Tageliedsituation, äußern. Die zweite Strophe wird von einem männlichen lyrischen Ich gesprochen und von den Aussagen des weiblichen lyrischen Ichs in der ersten und dritten Strophe umschlossen. Es ist also ein „Lied in Gesprächsform“ (Schweikle, 131). An der letzten Strophe ist auffallend, dass deren erster Vers weder eine Äußerung der Frau, noch des Mannes ist, sondern eine Art Erzählereinschub darstellt.

Die inhaltliche Analyse orientiert sich am Aufbau des Gedichtes. Den Eingang des Gesprächs bildet eine Frage „Slāfest du, vriedel ziere?“ (Strophe 1, Vers 1), die an den Geliebten gerichtet ist. Dieser wird als „vriedel“, was mit dem neuhochdeutschen Begriff Geliebter gleichzusetzten ist, bezeichnet. „Das Wort ist im höfischen Sprachschatz unüblich und verweist ebenso wie *ziere* auf volkstümliche Tradition.“ (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 239). Diese Beobachtung harmoniert mit der laut Gedichtinhalt erfolgten Liebeserfüllung, welche beispielsweise in der höfisch kontextuierten Hohen Minne undenkbar wäre. Sowohl die beschriebene Situation, als auch die dazu verwendete Wortwahl weisen auf eine außerhöfische Begegnung hin und verleihen damit der Beziehung der Liebenden einen innigen Charakter.

Typische Tageliedmotive tauchen bereits in der zweiten und dritten Zeile des Liedes auf. Diese sind einerseits der Prozess des Weckens und andererseits eine das Wecken ausführende Instanz, in diesem Fall „ein vogellîn“. Durch seine Präsenz erhält der Vogel einen Einblick in die sonst geheime Beziehung. Er wird dadurch, wie auch der Wächter in den Wächterliedern, zum „Hüter und Warner der Liebenden“ (Schweikle, 136), der außerdem eine Verbündetenposition einnimmt. Durch das mit dem Vogel verbundene Thematisieren des *Gesangs* erhält das *Tagelied* eine selbstreflexive Note. Dies gilt ebenfalls für die Funktion der Wächterfigur in den anderen Gedichten, die die Rolle des die Liebe preisenden Dichters übernimmt. Der Inhalt, den Tagelieder kommunizieren, ist das Bejahen der Liebe, selbst wenn



diese vor der Öffentlichkeit geheim gehalten werden muss. Nun tritt innerhalb der Tagelieder eine Figur auf, welche ebenfalls durch Gesang bei der Geheimhaltung der Liebe behilflich ist.

Auch die Beschreibung des Vogels ist interessant. Dessen Auftauchen wird nicht nur erwähnt, oder, wie bei einigen Wächterliedern, sogar mit Ablehnung behaftet – im Gegenteil: das lyrische Ich bezeichnet ihn als „ein vogellîn sô wol getân“. Obwohl der Vogel in diesem Fall den die Trennung nach sich ziehenden Tag ankündigt, widerfährt ihm nicht die Verachtung des lyrischen Ichs, sondern sogar eine gewisse Form der Zuneigung. Es ist sicher kein Zufall, dass diese Passage zur Aussage des weiblichen lyrischen Ichs gehört. Als ausführliche Untersuchung zum weiblichen Sprachgebrauch kann Lakoffs *Language and Woman's Place* genannt werden. Laut derartigen Untersuchungen ist es typisch für Frauen Verniedlichungsformen zu verwenden und aufgrund von fraueninhärenten Muttergefühlen für alle kleinen Lebewesen Zuneigung zu empfinden. Dass derartige Anwendungen bereits im Mittelalter verwendet wurden belegt die lange Tradition solcher Schemata.

In der ersten Strophe taucht außerdem der Baum „linden“ auf. Dieser ist in vielerlei literarischen Werken des Mittelalters anzutreffen. Als einer der bekanntesten Vertreter ist *Under der linden* von Walther von der Vogelweide zu nennen, wo es heißt „Under der linden an der heide, dâ unser beider bette was ...“ (Strophe 1, Verse 1 bis 3). Die vergangene, offensichtlich körperliche Vereinigung wird von der beteiligten Frauenfigur rückblickend kommentiert. Es lässt sich bereits hier eindeutig auf eine Liebessituation schließen, welche in unmittelbarer Nähe zu besagtem Lindenbaum stattfand. Wie hier, taucht der Lindenbaum auch sonst sehr häufig im Zusammenhang mit Liebespaaren auf und steht im Allgemeinen, ähnlich wie die Blaue Blume für die Romantik, für mittelalterliche Werke.

Die zweite Strophe spricht ein männliches lyrisches Ich. Dieses setzt gleich mit der vergangenen Situation ein. Während der Liebesnacht ist er „entslâfen“ und wird nun von seiner Geliebten geweckt. Auch hier ist also das Motiv des Weckens vertreten. Die Frau wird als „kint“ bezeichnet, was einerseits dafür stehen könnte, dass der Mann ihr gegenüber rührende Zuneigung empfindet, andererseits könnte in dieser Bezeichnung allgemein sozial-historisch auch die untergeordnete Position der Frau im Mittelalter gesehen werden. Im dritten Vers erfolgt die Nennung der die Situation kennzeichnenden Worte „liep“ und

„leit“. Die Liebe, die zwischen den Beiden herrscht und das Leid, das durch die bevorstehende Trennung verursacht wird. Es ist interessant, dass der Mann den Leid-Aspekt ins Gespräch bringt. Auch die letzte Zeile der zweiten Strophe ist bemerkenswert. Sie ähnelt inhaltlich stark dem Konzept der Hohen Minne, da der Mann der Frau verspricht, alles zu tun, was sie ihm aufträgt. Er legt also sein Handeln in ihre Hände. Gleichzeitig nennt er sie abschließend „vriundîn mîn“. Auch dies kann auf zweierlei Weisen gedeutet werden. Einerseits bezeichnet Freundin die Intensität der Verbindung oder sogar eine Art Seelenverwandtschaft zwischen Mann und Frau, andererseits deutet das Possessivpronomen auf ein Besitzverhältnis, in welchem die Frau das Besitzgut darstellt.

Die dritte Strophe setzt mit einem Erzählereinschub ein. Dieser schildert eine Beobachtung der Situation. In dieser einen Zeile liegen zwei bedeutende Stichworte: zum Einen wird die Frau als „vrouwe“ bezeichnet. Dies passt zum eben erwähnten Konzept der Hohen Minne, bei dem die höhergestellte Dame ebenfalls *vrouwe* genannt wurde, um ihre Position zu unterstreichen. Im Gegensatz dazu stand den nicht adeligen Frauen der Begriff „wîp“ zu. Erst später wurde diese Unterscheidung schwammiger und schließlich völlig aufgelöst. Die Bezeichnung „vrouwe“ steht im Gegensatz zum zuvor erwähnten „kint“. Es ist auffallend, dass der Sprecher hier zwischen unterschiedlichen Weiblichkeitsvorstellungen schwankt. Dies verweist auf die tatsächliche Vielfältigkeit, die sich nicht auf nur eine einzige Rollenvorstellung reduzieren lässt. Zum Anderen wird die Reaktion der Frau auf das vom Mann erwähnte Leid geschildert. Das Weinen als emotionaler Ausdruck von Traurigkeit schließt sich an die bisher beobachteten als typisch weiblich geltenden Eigenschaften an. Die letzten drei Verse werden dann wieder vom weiblichen lyrischen Ich gesprochen. Diese haben die verzweifelte Trauer der Frau über das Fortreiten des Mannes zum Inhalt, was ebenfalls ein gängiges Tageliedmotiv ist. Außerdem lässt sich auch an dieser Stelle erkennen, auf welche Weise die Rollen zwischen Mann und Frau verteilt sind. Der Mann ist aktiv, er „rîtet hinnen“, während die Frau passiv wartend zurückbleibt. Ihre Frage „wenne wilt du wider her zuo mir?“ bleibt unbeantwortet. Dieser Zustand charakterisiert die gesamte Beziehung: die Treffen erfolgen nachts und sind heimlich, da sonst kein Scheiden bei Tagesanbruch zwingend wäre. Aufgrund dieser Heimlichkeit ist wohl auch von keiner Regelmäßigkeit auszugehen, mit der die

Zusammentreffen stattfinden. Es ist also ungewiss, wann mit einem Wiedersehen zu rechnen ist, weshalb die Frage offen bleiben muss. Der Klageausruf „owê“ in der letzten Zeile verstärkt den Ausdruck der Traurigkeit und ist ein weiteres gattungstypisches Motiv des Tageliedes.

Wie schon erwähnt, ist die Mann-Frau-Beziehung von Zweideutigkeiten durchzogen. Einerseits entsteht der Anschein von Nähe und Zusammengehörigkeit, andererseits kommen Stereotypen zum Einsatz, durch die die Stellung der Frau als untergeordnet empfunden werden könnte. Dieser ambivalente Eindruck wird von den folgenden Beobachtungen verstärkt. Die Beziehung scheint auf gegenseitiger Zuneigung zu basieren. Dies wird durch die freundlichen direkten gegenseitigen Ansprachen verdeutlicht. Als Gegensatz dazu könnten aber die Formulierungen der Redeanteile dienen. Frauentypisch spricht das weibliche lyrische Ich zum Großteil von „du“, wohingegen das männliche lyrische Ich eher die erste Person Singular bevorzugt. Zwar beschäftigen sich Maltz und Borker nicht mit dem Mittelhochdeutschen, zur Verwendung der angesprochenen Pronomen schreiben sie aber in dem Kapitel „Women’s features“: „women show a greater tendency to use the pronouns “you” and “we”, which explicitly acknowledge the existence of the other speaker (Hirschman 1973, 6)“ (Maltz & Borker, 198).

Es folgen vier weitere Exemplare, bei deren Interpretation nur auf zusätzliche, bisher nicht besprochene Eigenschaften eingegangen wird. Bereits erwähnte Merkmale werden zur Verdeutlichung der Relevanz lediglich kurz genannt.

### 2.1.2. *Owê, sol aber mir iemer mê*

Als zweites mittelhochdeutsches Beispiel dient *Owê, sol aber mir iemer mê* von Heinrich von Morungen. Es existieren zwei Urkunden, in welchen ein „*Henricus de Morungen*“ (Brackert, 314) erwähnt wird. Geht man davon aus, dass damit Heinrich von Morungen gemeint ist, so lässt sich daraus eine Lebenszeit ableiten, welche sich von 1200 bis etwa 1220 erstreckte. Zu den Inhalten der Dichtungen lässt sich allgemein sagen, dass die „Bezauberung [des lyrischen Ichs] durch die (...) Schönheit der Geliebten“ (Brackert, 315) die Hauptthematik darstellt. Eine Besonderheit in der Dichtung des Heinrichs

von Morungen ist der Einsatz von Naturbildern, welche sowohl dazu dienen die Empfindungen des lyrischen Ichs nachempfindbar zu gestalten, als auch die Schönheit der Geliebten zu beschreiben. Was die Lieder außerdem häufig beinhalten ist ein Reflektieren über das Minne-Konzept. Es erfolgt demnach eine „produktive Verarbeitung im dichterischen Vorgang“ (Brackert, 314-315). Das Dichten ist nicht einfach nur dazu da, Inhalte mitzuteilen, sondern es erfüllt einen bestimmten Selbstzweck.

Bei Morungen spürt man den Drang, die gesellschaftliche Bindung des Minnesangs zu sprengen und die Kunst als Selbstzweck zu sehen. Er sang zwar – wie alle – von der Minne, er sang auch in der Form der Zeit, aber er zwang die Minne, sich dem Primat der Poesie zu unterwerfen [...] Alle diese Qualitäten jedoch, die wir seit Klopstock und Goethe als die eigentlich dichterischen schätzen (...). (Irlner, 15)

Das, was das Werk Morungens auszeichnet, nicht nur das ist, was er sagt, sondern die Art wie er es sagt. Die Texte sind erfüllt von „einer vor ihm noch nicht da gewesenen dichterischen Lebendigkeit“ (Brackert, 314)<sup>1</sup>.

Auch dieses Lied lässt sich als Tageliedwechsel bezeichnen. Die erste und dritte Strophe spricht ein männliches lyrisches Ich, die zweite und vierte Strophe können einem weiblichen lyrischen Ich zugeordnet werden. Da die Liebenden sich im Gegensatz zum ersten behandelten Lied an keiner Stelle direkt ansprechen, kann davon ausgegangen werden, dass diese während des Sprechens bereits räumlich getrennt sind und sich an den jeweils anderen zurückerinnern (vgl. Rohrbach, 24). „Zeit ist (hier demnach) als dreifache Gegenwart erfahren. ... Das schmerzvolle Gefühl der Einsamkeit ist Präsenz der Gegenwart, eine Antizipation der Wiederkehrzeit die Präsenz der Zukunft, und das liebende Gedenken bewirkt Präsenz des Vergangenen“ (Goheen, 45).

In der ersten Strophe denkt der männliche Sprecher an seine Geliebte. Er erinnert sich an ihr Äußeres „ir lip vil wol geslaht“ und beschreibt die Gefühle, die er bei ihrem Anblick empfand. So schön die Zeit mit ihr war, so traurig stimmt ihn der Abschied. Die ersten beiden Verse der ersten Strophe

---

<sup>1</sup> Obwohl von Heinrich von Morungen nur ein einziges Tagelied überliefert ist und alle weiteren Werke Lieder des Hohen Minnesangs sind, fiel aus den genannten Gründen der Entschluss in dieser Arbeit auch sein Lied zu behandeln.

„Owê, sol aber mir iemer mê geliuhten ...“ zeigen eine sehnsüchtige Stimmung des lyrischen Ichs. Der Klageausruf „Owê“ bildet in jeder Strophe die jeweils erste Zeile und kann mit der jeweils strophensschließenden Zeile zusammen als „Refrain“ (Brackert, 317) gedeutet werden, da dieses Muster jede Strophe in gleicher Weise durchzieht. Im Anschluss an den ersten Vers folgt die Beschreibung der Geliebten. Hierzu werden Naturmetaphern verwendet. So erscheint ihre Haut „noch wîzer danne ein snê“ S1 V4 und wirkt wie „des liehten mânen schîn“ S1 V8. Derartige Vergleiche verleihen der Geliebten eine besondere Stellung in der Vorstellung des Mannes. Dadurch, dass ihre Haut als so hell beschrieben wird erhält die Figur einen adelsähnlichen Charakter, welcher die Wertschätzung des Mannes ausdrückt. Die Bezeichnung „noch wîzer danne ein snê“ „ist ein in der Marienlyrik häufig verwendeter Topos, der Reinheit und Unbeflecktheit ausdrückt“ (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 240). In der Weise, wie das männliche lyrische Ich hier seine Geliebte darstellt, kommen die zwei entgegengesetzten Komponenten, Heilige und Hure, zusammen, welche der ambivalenten Vorstellung Frauen gegenüber entsprechen. Einerseits soll sie anständig und zurückhaltend sein, andererseits soll sie auch ihren Mann zu befriedigen wissen. Die Frau in diesem Tagelied scheint beiden Ansprüchen gerecht zu werden. Eine weitere Metapher, die die Geliebte umschreibt, ist „ez solde sîn des liehten mânen schîn“. Die Schönheit der Frau wird mit dem Licht des Mondes verglichen. Das erscheint zunächst ungewöhnlich, da der Schein der Sonne üblicherweise als unübertrefflich gilt und deshalb häufig als derartige Metapher Verwendung findet. Man bedenke aber wohl, dass es sich hier um ein Tagelied handelt. Der Schein der Sonne ist unzertrennlich mit dem Tag verbunden, der aber zur Trennung führt. Aus diesem Grund ist es das Licht der Nacht, mit dem die Dame gleichgesetzt wird, weil es eben dieses ist, welches das Paar zusammenführt. Die Beschreibung wird durch den Schlussvers „dô tagte ez“ abgebrochen. Genau wie der Tag scheinbar plötzlich und unerwartet die gemeinsame Nacht beendete, so bricht auch auf der Textebene der letzte Satz die Gedanken des lyrischen Ichs abrupt ab.

In der zweiten Strophe taucht der Leser/ Zuhörer in die Erinnerungen der Geliebten ein. Auch diese Strophe beginnt mit einer Äußerung des Bedauerns und der Sehnsucht „Owê, sol aber er iemer mê den morgen hie betagen?“. Durch die Frageform wird sowohl in der ersten, als auch in der zweiten

Strophe ein Eindruck der Unsicherheit erzeugt. Die (gemeinsame) Zukunft der beiden Liebenden ist ungewiss und das nächste Treffen ist, wie auch im ersten besprochenen Lied, ebenfalls keineswegs sicher. Überraschenderweise erscheint die Frauenstrophe im Vergleich zur vorangegangenen Männerstrophe weniger sinnlich (Rohrbach, 26-27). Sie beschreibt eher die gemeinsam verbrachte Zeit, als genauer auf ihre Empfindungen einzugehen, wohingegen er seine Gefühle äußert und diese sogar durch Metaphern ausdrückt.

Die dritte Strophe wird wieder vom männlichen Sprecher präsentiert. In dieser Strophe entsteht ein Gefühl der Nähe und der Innigkeit. Er erinnert sich daran, wie sie ihn „kuste âne zal in dem slâfe“ und dabei angesichts der bald anstehenden Trennung weinte, woraufhin er sie „getrôste“. Das Weinen der Frau wird durch zweimalige Erwähnung betont „trehene“ und „weinen“. Dadurch wirkt ihre Reaktion auf den bevorstehenden Abschied besonders emotional. Der Mann hingegen bewahrt die Haltung und ist sogar dazu imstande, seiner Geliebten Trost anzubieten. An dieser Stelle erfährt man erstmals konkret, wie nahe sich die beiden waren. Wie schon in den vorangegangenen Strophen erscheint auch hier der Tagesanbruch sehr negativ und fast zerstörerisch. Während der Sprecher in seinen Erinnerungen schwelgt, drängt sich der Satz „dô tagte ez“ mitten hinein und unterbricht damit den Gedankengang. Die erste Männerstrophe bezog sich hauptsächlich auf die Beschreibung der Frau und auf die Traurigkeit über die Trennung. Dagegen scheint sich der Sprecher in dieser Strophe etwas gefasst zu haben und kann deshalb auf die vergangenen Ereignisse voller positiver Erinnerungen eingehen.

Die vierte und letzte Strophe erreicht uns wieder aus der Perspektive des weiblichen lyrischen Ichs. Hier zeigt sich die Sprecherin endlich sinnlich. Es scheint fast, als könnte sie ihre Empfindungen nicht weiter zurückhalten. Die gesamte Strophe wirkt, vor allem im Vergleich zu der ersten 'weiblichen' Strophe, sehr offen und ehrlich. Die Situation, welche hier beschrieben wird, erscheint dem Leser/Zuhörer sehr nachvollziehbar. Die Stelle „mîn arme schouwen blôz“ sorgt(e) in der Forschungsliteratur bezüglich der wörtlichen Bedeutung dieser Zeile für Uneinigkeit (dazu Rohrbach, S. 21). Ob nun aber die Geliebte ganz nackt war, oder nur ihre Arme unverhüllt zu sehen waren, bleibt der erotische Charakter der Textstelle auf jeden Fall erhalten. Im Mittelalter waren nämlich auch alleine schon „entblößte Arme ...

von großem erotischen Reiz“ (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 240). Damit ist ein weiteres tageliedtypisches Motiv, nämlich das der Sexualität, abgedeckt. Diese wird zwar nicht wörtlich angesprochen, es werden jedoch Metaphern verwendet, welche zur Zeit des Mittelalters eindeutig verstanden wurden. Auch diese Strophe hält sich an das Muster der vorangegangenen und schließt das Gedicht mit den Worten „dô tagte ez“ ab. Der Tag, welcher sich schon zuvor zwischen die Liebenden drängte und deren Trennung hervorrief, macht also auch vor der intimsten Situation nicht Halt.

### 2.1.3. *Den morgenblic bî wahtaers sange*

Das dritte mittelhochdeutsche Tagelied ist *Den morgenblic bî wahtaers sange* von Wolfram von Eschenbach. Dieser gilt zwar als bedeutender Vertreter innerhalb der Gattung, jedoch lassen sich über die Person des Dichters keine Aussagen machen, „da urkundliche Zeugnisse fehlen“ (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 243). Die Herkunftsangaben zu diesem Tagelied, 1G bis 3G, lassen sich dadurch erklären, dass die Strophen keiner der Heidelberger Handschriften, sondern Wolfram von Eschenbachs „Pavzival“ entnommen sind.

Schon in der ersten Zeile wird deutlich, dass es sich um ein Wächterlied handelt. Jedoch kommt weder der Wächter, noch der beteiligte Mann als lyrisches Ich zu Wort. Es ist eher von einer epischen Situation (vgl. *Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 243) zu sprechen, in welcher außer einer außenstehenden Erzählerinstanz nur die beteiligte Frau einige Redeanteile hat.

Auch dieses Tagelied enthält die grundlegenden Gattungsmotive der Trennung bei Tagesanbruch und die damit verbundene Trauer. Das Motiv des Wächterrufs kam in den bisher besprochenen Gedichten nicht vor. „Die Figur des Wächters, welche Wolfram in der Gattung Tagelied prominent gemacht hat, verkörpert prima vista das Außen, die Gesellschaft mit ihren Normen und Werten, doch zugleich steht er auf eigentümliche Weise auch mit den Liebenden im Bund.“ (Kellner, 183). Diese Figur wird jedoch nur zu Beginn erwähnt und dient als Ankündigung des Tages, vergleichbar mit dem „vogellîn“ bei Dietmar von Aist. Eine weitere Neuerung ist das konkrete Ansprechen der Heimlichkeit, mit der die Begegnung

stattfindet. Diese wird durch das Adjektiv „tougen“ S1 V2 bekundet. Als Ausdruck der Traurigkeit über die bevorstehende Trennung dienen in der ersten Strophe die Tränen der Frau sowie deren Klageausruf „ôwê tac!“ S1 V6, mit dem ihr erster Redeeinsatz beginnt. In diesem stellt sie ihre negative Wahrnehmung des Tages der an der Liebesnacht unbeteiligten Welt gegenüber, welche den Tag positiv sieht. „Der Anbruch des Morgens beendet die Liebe, er setzt ein Ende gegen die Logik des Anbruchs, des Beginns, die sich in aller Regel mit der Vorstellung vom Heraufziehen des Tages verbindet.“ (Kellner, 187). Die Folgen des Morgenrauens sind in der letzten Äußerung der ersten Strophe zu erkennen „den jaget von mir dîn schîn“ S1 V10. Auch hier wird eine Lichtmetapher verwendet. Das Leuchten des Tages erscheint personifiziert und jagt den Mann fort. Durch die Wahl des Verbs erhält die Aussage eine dramatische Wirkung und die Machtlosigkeit der Liebenden wird unterstrichen. Das Tageslicht ist tageliedtypisch mit einer negativen Konnotation besetzt und steht im Gegensatz zum nächtlichen Leuchten des Mondes, welches beispielsweise bei Heinrich von Morungen deutlich positiv bewertet wurde.

Dem entgegengesetzt erscheint die „kraft“ des Tages in der zweiten Strophe. Erbarmungslos drängt er sich durch alle Hindernisse und will das Liebesglück trennen. Wieder weint die Frau. Dass dieser Akt der Hilflosigkeit und Verzweiflung wiederholt erwähnt wird, weist auf die Schwäche der Frau hin. Sie kann ihre Emotionen nicht kontrollieren, sondern lässt sich von Gefühlsausbrüchen leiten. Wie die Frauenfigur bei Heinrich von Morungen wird auch diese als schwache Frau, die eines starken, beschützenden Mannes an ihrer Seite bedarf, dargestellt. Außerdem ist auffallend, dass bereits bis zu dieser Stelle die Augen, die Wangen und der Mund der Frau erwähnt wurden, vom Mann aber nur die Arme nennenswert waren, in denen er seine Geliebte hielt. Bei der Beschreibung der Frau steht ihr Gesicht im Vordergrund wohingegen beim Mann dessen Kraft anzeigende Körperteile bevorzugt werden.

Interessant ist die zweite Äußerung der Frau. Sie setzt mit „zwei herze und ein lîp hân wir“ ein. Als Kommentar hierzu ist „Anspielung auf das biblische Bild von der Einheit der Körper in der Ehe: *et erunt duo in carne una* (Gen. 2,24)“ (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 242) zu nennen. Bemerkenswert, dass diese Stelle auf eine eheliche Beziehung verweist. Doch das Verhältnis schließt



noch weitere Attribute wie „triuwe“ und „liebe“ ein. Damit erhält es eine Erhebung von einer bloßen körperlichen Zuneigung zu einer durch starke emotionale Bindungen gekennzeichneten, fast ehgleichenden Verbindung. Es fragt sich nur, weshalb in diesem Fall noch die Heimlichkeit von Nöten ist. Dafür bieten sich zwei mögliche Erklärungen: Da der männliche Beteiligte hier nicht zu Wort kommt, ist dessen Sicht der Dinge nicht bekannt. Es könnte also sein, dass diese extreme, eben über das rein Körperliche hinausgehende Zuneigung nur einseitig empfunden wird. Eine andere Möglichkeit wäre, dass dieses Treffen zwar zwischen einem wirklichen, das heißt auf Dauer liierten, Paar stattfindet, dieses jedoch seine Zweisamkeit vor der Öffentlichkeit verbergen muss, da beispielsweise Standesunterschiede zwischen den Liebenden nicht akzeptiert werden würden.

Die dritte Strophe setzt mir einer Aktion des Mannes ein. Dieser ist zwar „trûric“, ist jedoch trotzdem entschlossen. Es heißt er „nam urloup“. Das Nomen bedeutet eigentlich so viel wie Abschied, „bei Wolfram jedoch auch die letzte leidenschaftliche Hingabe der beiden Liebenden“ (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 242). Der Mann ist in der Lage sich diese Hingabe zu nehmen. Das unterstreicht dessen dominantes Erscheinen.

Im Vergleich mit anderen Autoren erscheinen bei Wolfram vor allem zwei Bereiche breiter entfaltet: der Tagesanbruch und der Abschied (*urloup*) der Liebenden, wobei allerdings gerade nicht die eigentliche Trennung geschildert wird, sondern das letzte leidenschaftliche Zusammenkommen. ... Dem stufenweisen Näherkommen des Tages entspricht das Einandernäherkommen der Liebenden, das am Schluss in einer letzten Vereinigung gipfelt. (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 243)

Das Näherkommen wird vom Mann initiiert, doch die Frau scheint nicht abgeneigt und so widmet sich die gesamte dritte Strophe der letzten Vereinigung. Nachdem das Weinen der Frau noch einmal wiederholt wird, befassen sich die Verse vier bis sieben ausschließlich mit Körperteilen, die miteinander verschlungen erscheinen, was schon durch die Metapher der zwei Herzen in einem Leib vorausgedeutet wurde. Das Motiv der Sexualität taucht in diesem Lied nicht nur auf, sondern es wird auf überraschend direkte Weise ausgelegt. Die beiden abschließenden Verse verweisen noch einmal auf die Gefahr, der sich

die Liebenden dadurch aussetzen, dass sie sich nicht trennen können. Damit werden die Intensität der Bindung und die damit verbundene Waghalsigkeit der Handlungen betont.

#### 2.1.4. *Wie sol ich den ritter nû gescheiden*

Ein weiteres mittelhochdeutsches Tagelied ist Otto von Botenlaubens *Wie sol ich den ritter nû gescheiden*. Wie schon dessen Vorgänger, verwendet der Dichter immer wieder auftretende Motive, jedoch bedient er sich auch Erweiterungen und Neuerungen, welche sein Werk von den anderen abheben. Zum behandelten Tagelied ist anzumerken, dass dessen Überlieferungen in den drei hier verwendeten Quellen differieren. Die jeweiligen Abweichungen werden bei der Analyse des Gedichtes näher besprochen. Es ist jedoch schon jetzt festzuhalten, dass die drei Strophen des Liedes in der Heidelberger Handschrift C an den Stellen 19 bis 21 zu finden sind. An diese Reihenfolge hält sich in den herangezogenen Ausgaben nur Brackert. Die beiden anderen Quellen vertauschen die zweite und dritte Strophe in ihrer Abfolge. Diese Entscheidung ist zwar inhaltlich nachvollziehbar, da sich die dritte Strophe eher auf den Inhalt der ersten bezieht, jedoch handelt es sich bei den verwendeten Werken lediglich um Herausgaben. Aus diesem Grund erscheint es mir angebrachter die Lieder in ihrer in den Handschriften verzeichneten Form zu belassen, weshalb sich die vorliegende Interpretation auch nach der Reihenfolge in der Handschrift richtet.

Auffallend ist der letzte Vers des Liedes „stant ûf, ritter“. Alle drei Ausgaben führen ihn am Ende jeder Strophe an. Jedoch schreibt Brackert ihn dem Wächter zu, wohingegen der Sprecher der Aufforderung in den anderen beiden Ausgaben variiert. Das Erstaunliche jedoch ist, dass der gesamte Vers in der Heidelberger Handschrift C überhaupt nicht auftaucht! Die Aussage dieses Verses fordert den Ritter dazu auf, von seiner Geliebten aufzubrechen. Dieser Inhalt wird auch noch in anderen Teilen des Gedichtes vermittelt. Aus diesem Grund wird die jeweils elfte Zeile der drei Strophen nicht in die Interpretation einbezogen.

In der ersten Strophe tritt der Wächter als lyrisches Ich auf. Dieser schildert zunächst die Situation. Er bewacht „den ritter“ und „daz vil schoene wîp“ und soll sie warnen, wenn der Tag anbricht. Innerhalb der Schilderung erfährt man, dass dies nicht das erste Treffen der Beteiligten ist und dass der Wächter zu den beiden in einem Treueverhältnis steht. Außerdem verweist Vers fünf auf eine drohende Gefahr, die mit der Entdeckung der Liebenden einherginge. Durch das Wiederholen der bedrohlichen Folgen in der achten Zeile wirken die Umstände sogar dramatisch. Hier tritt also das typische Motiv der Heimlichkeit auf. Eine Neuerung in diesem Lied ist eine Art moralische Wertung, die dem Paar widerfährt. In „mâze ist zallen dingen guot“ wird auf die christliche Tugend der Mäßigung verwiesen (vgl. *Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 255). Damit verurteilt der Wächter das Paar zwar nicht, er wünscht sich jedoch geordnetere Verhältnisse, damit „lîp und êre“ nicht länger gefährdet sind. Schließlich erfolgt der Aufruf „es ist zît“, womit die Trennung der Beiden eingeleitet werden soll.

Die zweite Strophe setzt mit der Rede des Mannes ein. Er beschreibt zunächst die Qualitäten seiner Geliebten, bevor er auf den empfundenen Trennungsschmerz eingeht. Wieder wird die weibliche Figur durch Begriffe wie „kuslîch munt“, „lîp klar unde sîeze“ und „brust“ charakterisiert. Alle ihre Eigenschaften beziehen sich ausschließlich auf ihren Körper. Damit wird sie vom Mann objektiviert. Er nimmt sie scheinbar nur als Quelle seiner Lust wahr. Das Motiv der Sexualität ist also auch in diesem Werk beinhaltet. Das männliche lyrische Ich sehnt sich nach einer Zukunft, in der keine Trennung von Nöten wäre. Als Metapher für die Beziehung erscheint „ein zange“. Dafür sind mehrere Deutungen denkbar: einerseits könnten Intensität und Innigkeit der Beziehung gemeint sein. Andererseits wird der Frau dadurch eine große Macht zugesprochen, da sie den Mann so anziehen und halten kann, dass ein Entkommen unmöglich wird. Diese Bindung geht sogar soweit, dass er bereit wäre sein Leben dafür zu opfern, womit wieder auf die zuvor angesprochene, im Gedicht vorherrschende Dramatik zurückgegriffen wird. Mit der zweiten Möglichkeit geht auch ein sexueller Deutungsweg einher. Die Zange könnte das weibliche Geschlecht repräsentieren, was zur Beschreibung der körperlichen Eigenschaften der Frau durch den Mann passen würde. Spätestens wenn man die letzte Interpretationsvariante wählt, kann Brackerts Analyse widersprochen werden, in der er schreibt „Die *mâze*, die er [der Wächter] generell

fordert ... liegt über dem Ganzen und nimmt dem Tagelied alles Leidenschaftliche. Alles ist sehr gedämpft, die Emotionen der Frau und des Mannes sehr zurückgenommen.“ (Brackert, 335). Die letzte Zeile der Strophe spricht das weibliche lyrische Ich. Es klagt über die Situation der bevorstehenden Trennung, was ebenfalls gegen Brackerts Interpretation spricht.

Auch die gesamte letzte Strophe wird von einem weiblichen lyrischen Ich gesprochen. In ihrer Rede gibt sie die erhöhte Position des Wächters „an der zinnen“ an. Dadurch erhält seine vorherige wertende Aussage eine gewisse Legitimation. Er steht oberhalb des Liebespaares und überblickt die Situation. Er betrachtet die Lage von außen und kann diese deshalb besser beurteilen. Auffallend an dieser Strophe ist die häufige Benennung des Geliebten: „friunt“, „lieber man“, „herzelieb“. Im Gegensatz zur männlichen Sicht ist hier keine Rede von körperlichen Qualitäten. Der Geliebte wird durch die Beziehung zur Frau charakterisiert. Die Frauen nachgesagte Eigenschaft, sie denken in der wir-Form, statt in der den Männern zugeordneten ich-Form, spielt hier mit ein. Die Beziehung steht für die Frau im Vordergrund. Diese Tatsache wird durch die häufige Verwendung des Pronomens „uns“ betont, welches in der männlichen Rede nicht ein einziges Mal auftritt. Des Weiteren fällt auf, dass der bereits aus anderen Tageliedern bekannte Klageausruf „owê“ in der letzten Strophe zwei Mal vorkommt. Dadurch, dass die Klage von der Frau ausgesprochen wird und immer wieder, auch in den anderen Tageliedern, Verweise auf deren Weinen erfolgen, wird für sie eine bestimmte Rolle kreiert, die Rolle der Frau, die immer klagt und trauert und sich nach Trost sehnt. Im letzten Vers „uns nimt der fröiden vil daz grâwe lieht“ (S3 V10) wird wiederholt auf das Tageslicht verwiesen, welches kennzeichnenderweise eine negative Bedeutung erhält. Dadurch, dass das Wort „lieht“ das Gedicht beendet, wird die Endgültigkeit des Tages und dessen Macht betont.

### 2.1.5. *Ich wache umb eines ritters lîp*

Als letztes Beispiel für mittelhochdeutsche Tagelieder dient *Ich wache umb eines ritters lîp* von Marktgraf von Hohenburg. Dieses ist Handschrift C entnommen und befindet sich an den Stellen zehn bis

zwölf. Die aus jeweils elf Versen bestehenden Strophen werden abwechselnd vom Wächter und der Frau gesprochen, die sich in einem direkten Dialog befinden. Das Reimschema jeder Strophe gestaltet sich wie folgt: zwei Paarreime (jeweils V1 und 2, 4 und 5), ein Kreuzreim (V8 und 10), zwei Binnenreime (V7 und 9). Alle reimenden Zeilen enden mit männlichen Kadenz. Die Verse drei, sechs und elf fallen aus dem Reimschema und enden immer mit weiblichen Kadenz. Durch diese formale Besonderheit werden sie hervorgehoben. Inhaltlich lauten sie „wecke in frouwe!“ in den Wächterstrophen bzw. „slâf geselle!“ in der Frauenstrophe. Diese Zeilen können als Refrain bezeichnet werden.

Das lyrische Ich der ersten Strophe ist der Wächter. Er hält Wache um „eines ritters lîp“ und um die „êre“ dessen Geliebter. Auffallend ist, dass, wenn es um den Mann geht, dessen Leben geschützt werden muss. Sobald es sich um die Frau handelt, ihr Ansehen und ihre Ehre ins Spiel kommen. Damit erfolgt eine Andeutung des Jungfräulichkeitsideals des Mittelalters, bei dem es Frauen untersagt war vor der Eheschließung sexuell aktiv zu sein. Es wäre auch denkbar, dass die Frau hier Ehebruch begeht. In jedem Fall verstößt sie gegen bestimmte Regeln, was in der Gesellschaft als unehrenhaft gelten würde. Dies begründet die Besorgnis des Wächters. Nachdem er seinen Standpunkt genannt hat, erfolgt die erste Aufforderung „wecke in frouwe!“. An dieser Stelle fällt auf, was einen Großteil des Liedes durchzieht: solange über die Frau gesprochen wird, wird diese als „wîp“ bezeichnet. Sobald sie aber direkt angesprochen wird, heißt es „frouwe“. Eine denkbare Begründung hierfür wäre das Verhältnis zwischen dem Wächter und der Frau. Indem er sie bewacht, erfüllt er eine Dienstfunktion. Das heißt, er ist ihr unterlegen. Aus diesem Grund nennt er sie bei direkter Ansprache Herrin, was ihm im Falle des Redens über sie nicht nötig erscheint. Damit erhalten wir einen weiteren Einblick in die Verhältnisse zwischen Männern und Frauen. Die Höflichkeit wird in offiziellen Angelegenheiten gespielt, wohingegen in nicht offiziellen Kontexten darauf verzichtet wird und die wahren Sachverhalte ans Licht kommen. Da der Wächter im Dienste beider Liebender steht, sorgt er sich bei Entdeckung der Beziehung nicht nur um das Wohl seiner Herren, sondern auch um sein eigenes, was in den Versen vier und fünf zum Ausdruck kommt. Dann erfolgt die wiederholte Aufforderung an die Frau. Die Dringlichkeit der Situation wird in den Zeilen sieben bis zehn betont. Weigert sich die Frau den Geliebten zu wecken und ihn fortzuschicken,

so soll sie auch die Verantwortung für die Konsequenzen tragen. Den Abschluss der Strophe bildet eine weitere Wiederholung der Aufforderung.

In der zweiten Strophe erscheint die Frau als lyrisches Ich. Vor allem in den ersten beiden Versen ihrer Rede klingt sie äußerst aggressiv. „Die Liebenden, in erster Linie aber die Frau, werfen sich in verzweifelten Protest: Sie schelten den Wächter, verwünschen die aufgehende Sonne und leugnen den Tag, der der erotischen Ekstase der Nacht ein Ende bereitet.“ (Gebert, 307). In ihrer Strophe erscheint der Refrain abgewandelt „slâf geselle!“, was in Backes Kommentar (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 258) als ungewöhnlich bezeichnet wird. Damit widersetzt sie sich der Aufforderung des Wächters ihren Geliebten zu wecken und handelt sogar gegenteilig. Ihr Unmut erfährt im Laufe der Strophe eine Steigerung und ab Zeile sieben wandelt er sich in Vorwürfe gegen den Wächter, er sehne den Tag sogar herbei, um den Liebenden Leid zuzufügen. Am Ende der Strophe taucht der Refrain zum dritten Mal auf und betont noch einmal die Intensität des Widerstandes der Frau. Eine mögliche Begründung des Verhaltens der Frau sieht Kellner in ihrer Ausarbeitung folgendermaßen: „In ihrem Versuch, den geliebten Mann über den Anbruch des Morgens hinaus festzuhalten und den Morgen zu übergehen, steckt der Wunsch, das Verfließen der Zeit aufzuhalten, steckt ein Phantasma der Entzeitlichung der Liebe“ (Kellner, 184). Das Motiv der Zeit findet auch bei Gebert Anwendung. Er sieht „die konflikthafte Verschränkung zweier diametral entgegengesetzter Zeitsemantiken beschrieben: des unteilbaren und grenzenlosen nächtlichen Erlebens sowie einer dem Tag zugeordneten Zeitform von messbarer und abmessender Ausdehnung.“ (Gebert, 308). Auch in dieser Analyse der Tageliedsituation wirkt die Nacht positiv, wohingegen der Tag eine gewisse Begrenztheit aufweist. Damit gilt für Gebert „das Tagelied [als] in der Schwellensituation zwischen Nacht und Tag, zwischen Präsenz und drohender Absenz als erotische Intensivierung inszeniert“ (Gebert, 308). Der hier ungewohnt stark ausgedrückte Protest ist mit der Klage in den zuvor besprochenen Liedern vergleichbar. Damit ist dies ein typisches Tageliedmotiv, welches jedoch in abgewandelter Form erscheint. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass die Frau (oder wahlweise auch beide Liebenden) eine eher passive Rolle einnimmt (bzw. einnehmen), wenn sie ihre Trennung beklagt (bzw. beklagen). Zwar sind sie traurig über ihr Schicksal, fügen sich diesem aber

trotzdem. Die Aktivität, die hier ergriffen wird wirkt dagegen zunächst entschlossen und kämpferisch. Die Frau wehrt sich mit aller Kraft gegen die bevorstehende Trennung und die sie ankündigende Person.

Der Wächter reagiert auf die Widerrede der Frau voller Verständnis. Er verweist aber auch auf das zwischen ihm und dem Ritter bestehende Treueverhältnis, dem im Mittelalter ein hoher Stellenwert zukam. In Vers sieben spricht der Wächter die Frau direkt an, nennt sie aber im Gegensatz zum restlichen Gedicht nicht „frouwe, sondern „wîp“. Der Grund dafür kann in dem darauffolgenden Redeabschnitt gesehen werden. Hier wird es, ähnlich wie im zuletzt besprochenen Gedicht, dramatisch. Es geht um das Leben des Ritters, mit dem auch das Wohlergehen der Frau und des Wächters eng zusammenzuhängen scheinen. In seiner Aufregung, und um die Wirkung des Gesagten zu betonen, wird die weibliche Figur an dieser Stelle mit „wîp“ angesprochen. Aufgrund der Dringlichkeit der Situation kann nicht weiter Rücksicht auf die Gefühle der Frau genommen werden, weshalb der Wächter seine Rede mit „ich singe, ich sage, est an dem tage, nu wecke in, wande in wecket doch mîn horn“ abschließt. Hier wird bewusst gemacht, dass all das klagende Widersetzen der Frau letztendlich nicht die Trennung verhindern kann. Gleichgültig, was sie unternimmt – der Ausgang der Situation steht fest. Weckt sie ihn nicht aus freien Stücken, so weckt ihn der Wächter mit seinem Horn. Die Wiederholung des Refrains am Ende des Liedes bietet der Frau eine letzte Gelegenheit ihn selbst zu wecken.

„Ungewöhnlich ist die Aussparung der traditionellen Motive des Tagwerdens und des Abschiednehmens sowie die Variation des Refrains zwischen Wächter- und Frauenrede und seine Hereinnahme in die einzelnen Strophen.“ (*Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 258). Diese Besonderheiten heben das Lied von dessen Vorgängern ab. Doch obwohl die genannten Motive nicht wörtlich genannt werden, was bei den anderen Gedichten der Fall war, spielen sie trotzdem als Voraussetzungen für die gegebene Situation weiterhin eine Rolle. Außerdem besteht eine gewisse inhaltliche Verbindung zu Ottos von Botenlauben Tagelied (vgl. *Tagelieder des deutschen Mittelalters*, 257). Damit bietet auch dieses Werk einen Einblick in die ursprüngliche Gestaltung der mittelhochdeutschen Tagelieder.

## 2.2. Zusammenfassung

Im zweiten Kapitel wurden einige mittelhochdeutsche Tagelieder exemplarisch besprochen. Dabei standen vor allem die für diese Gattung typischen Motive wie die Trennungssituation, die Kennzeichen des Verhältnisses der Liebenden zueinander und das Weckmotiv im Vordergrund. Die Interpretation der einzelnen Werke hat nicht nur die Vielfalt dieser Motive gezeigt, sondern auch deren Variantenreichtum hervorgebracht. So unterlag beispielsweise das Wächtermotiv bereits in der Epoche des Mittelalters einigen Abwandlungen.

Die Tagelieder können bereits in ihren Anfängen unter dem Aspekt der Intertextualität betrachtet werden. Daraus folgt, dass sie nicht nur als Motivvorlage für spätere lyrische Werke dienen, sondern selbst bereits von Bezügen zu anderen Quellen durchzogen waren. Diese Quellen lassen sich in drei Kategorien einteilen: Zunächst ist die Poesie der Trobadors zu nennen, die die formale Vorlage für die Tagelieddichtung lieferte. Zahlreiche inhaltliche Aspekte sind an biblische Texte angelehnt. Die Gründe hierfür liegen in der enormen Bedeutung, welche die Bibel auf das Leben und Handeln der Menschen des Mittelalters hatte. Des Weiteren weisen viele Tagelieder inhaltliche und formale Bezüge zu vorangegangenen Tageliedern auf. In den besprochenen Beispielen sind dazu vor allem Otto von Botenlauben und der Marktgraf von Hohenburg zu nennen, deren behandelte Gedichte einige Ähnlichkeiten zueinander aufweisen.

Der die Zusammenfassung abschließende Punkt bezieht sich auf das jeweilige lyrische Ich der Lieder sowie auf die damit zusammenhängende Genderthematik. Das Auffallende an den mittelhochdeutschen Tageliedern ist, dass keines der hier besprochenen nur ein einziges lyrisches Ich präsentiert. In allen Gedichten treten mindestens zwei Sprecher auf. Das ist wirklich bemerkenswert. Diese Tatsache könnte darauf zurückzuführen sein, dass Tagelieder, trotz der intern außerhöfischen Situation, weiterhin zur höfischen Unterhaltung dienten. Dadurch, dass die Situation aus mehreren Perspektiven geschildert wird, erhöht sich die Spannung bei den Zuschauern und der Unterhaltungswert steigt. Mehrere lyrische Ichs pro Gedicht kommen auch der Genderuntersuchung zugute. Zwar waren die



Dichter allesamt männlich, so ist es trotzdem nicht minder interessant zu beobachten, auf welche Weise die weiblichen Figuren dargestellt werden und eine Stimme verliehen bekommen. Die Untersuchung der Beispielgedichte hat ergeben, dass hauptsächlich, mit wenigen Ausnahmen, die bis heute gängigen Genderstereotypen zur Charakterisierung der Beteiligten dienen, wobei die Wächterfigur eher im geschlechtsneutralen Bereich anzusiedeln ist. Seine Aufgabe ist es, die Liebenden zu warnen und genau darauf liegt auch seine volle Konzentration. Sein Aufgabenbereich lässt kein Eingehen auf eigene, unter anderem sexuelle Empfindungen und Wünsche zu, weshalb diese unbeachtet bleiben müssen. Zwar entsteht in den Tageliedern zunächst der Eindruck innigster Verbundenheit zwischen den Geschlechtern, dieser wandelt sich jedoch bei näherem Hinsehen in Unterlegenheit und Abhängigkeit der Frau vom Mann. Obwohl also die Lieder beschreiben, wie Frauenfiguren sich die Freiheit nehmen un- oder außerehelichen Aktivitäten nachzugehen, setzen sie diesen Freiheiten auch Grenzen.

### 3. Tageliedmotivik um 1800

Das auslaufende achtzehnte und das beginnende neunzehnte Jahrhundert ist eine literarisch sehr bedeutende Zeit, da sich hier mehrere wichtige Epochen überlappen. Der Sturm und Drang und die Romantik, die mit ihrer Konzentration auf Emotionen, so unterschiedlich diese auch sein mögen, Gegenströmungen der vorangegangenen Aufklärung darstellen, einerseits. Andererseits die Weimarer Klassik, die sich an Mustern der Antike orientiert und für hohe Strukturiertheit steht und die Genialität ihrer Dichter betont. Innerhalb dieses Kapitels besprochene Gedichte vertreten alle drei Epochen. Brentanos *Liebesnacht im Haine* ist ganz eindeutig der Romantik zuzuordnen. Diese Zuordnung erklärt auch schon das Aufgreifen der Tageliedmotive. Das Mittelalter im Allgemeinen dient häufig als Vorbild romantischer Inhalte. Weitere Kennzeichen dieser Literaturepoche sind die Verbundenheit zur Natur, die bei der Schilderung der Gefühle unterstützend wirkt, aber auch die Gefühlsempfindung selbst, die gerade in der Romantik oft sehr persönlich und subjektiv erscheint. Der Sturm und Drang und damit die frühere Fassung von Goethes *Willkommen und Abschied* hingegen ist weniger am mittelalterlichen Zeitalter interessiert, als eher an den im Tagelied zum Ausdruck kommenden Gefühlen, die gegen alle Vernunft ausgelebt werden und sich mit ihr nicht erklären lassen. Die Klassik ist ebenfalls vertreten, da die hier behandelte Version von Goethes Gedicht zeitlich der Klassik zuzuordnen ist. Dies äußert sich in der formalen Struktur des Werkes, wie auch in dessen, im Vergleich zu Vorfassungen, leicht abgeschwächtem Gefühlsausdruck.

#### 3.1. Brentano

Brentanos *Liebesnacht im Haine* entstand im Jahr 1799 und repräsentiert hier die Epoche der Romantik. Einige Tatsachen sprechen dafür, dass das Werk „an Minna Reichenbach gerichtet“ (Brentano, 1033) war, deren Bekanntschaft Brentano zu dieser Zeit machte. Damit erhält es eine im Verhältnis zu den mittelhochdeutschen Tageliedern neue Dimension des Persönlichen. Die Minne- und Tagelieder des Mittelalters waren nicht an eine bestimmte Dame gerichtet, sondern waren so konzipiert, dass sich im

Grunde jede aus dem Publikum angesprochen fühlen konnte. Nur so konnten die Sänger der höfischen Vortragssituation gerecht werden. Diese ist bei Gedichten wie diesem nicht mehr gegeben. So kann die gemeinte Frau sich beim Lesen des Gedichtes persönlich angesprochen fühlen, während dies bei anderen, nicht direkt gemeinten Leserinnen nicht der Fall sein dürfte. Durch solche Zueignungen entwickelt sich die Erlebnislyrik, bei der der literarische Text nicht völlig für sich alleine steht, sondern an ein bestimmtes Erlebnis des Poeten gebunden ist. Dadurch wirkt das Werk direkt und unvermittelt.

Das von einem männlichen lyrischen Ich präsentierte Gedicht besteht aus elf Strophen zu jeweils vier Zeilen. Das Metrum ist durchgehend ein fünfhebiger Trochäus, wobei die Kadenzen abwechselnd weiblich und männlich sind. Als Reimschema ist ein Kreuzreim zu erkennen, welcher in den Strophen drei, sechs und neun unreine Stellen aufweist. Die Form des Gedichtes erweist sich als äußerst regelmäßig und steht damit dem Ansatz der Erlebnislyrik, welche ihre Direktheit oft spontaner und weniger durchstrukturiert präsentiert, entgegen. Die hier vorliegende formale Gleichmäßigkeit erinnert an die der mittelhochdeutschen Tagelieder. Damit vereint Brentano hier den erlebnislyrischen inhaltlichen Ansatz mit der formalen Strukturiertheit der Tagelieder.

Die erste Strophe setzt mit einem Natureingang ein. Der Bezug zur Natur im Allgemeinen ist in Werken der Romantik sehr verbreitet. Hierzu denke man nur an Tiecks *Der blonde Eckbert* oder *Der Runenberg*. Oft spiegelt die Naturbeschreibung das Empfinden des Sprechers oder unterstützt dessen Wirkung. So spielt sie auch in diesem Werk eine bedeutende Rolle. „Waldnacht“, was außerdem ein Tageliedmotiv darstellt, „Rauschen“, „Büsche“, „West“ und „Blätter“ dienen dazu, die das Paar umgebende Natur zu benennen. Auffallend ist, dass das Gedicht mit den Worten „Um uns her“ eingeleitet wird. Dadurch rückt von Anfang an die Zweisamkeit und das Gefühl des Zusammengehörens in den Vordergrund. Hinzu kommt, dass das Paar von dessen Umgebung abgegrenzt wird und damit eine Sonderstellung erhält. Die bereits hier angedeutete Wertschätzung, die der Geliebten gegenüber empfunden wird, wird dadurch verstärkt, dass in der ersten Nennung der beiden Personalpronomen „ich dich“ (S1 V3) dem gleichmäßigen Rhythmus des Metrums entsprechend das „dich“, im Gegensatz zum „ich“ betont erscheint. Eine weitere Auffälligkeit der ersten Strophe ist das religiöse Vokabular: „die

religiöse Dimension in der Sprache ... ist nicht verweltlicht oder gar aufgehoben, sondern sie soll im Gegenteil durch die Vermittlung des angesprochenen weiblichen Du in der Liebe erst erfahren und vertieft werden“ (Brandstetter, 156). Das „heilig Rauschen“ und das „abendlich Gebet“ versetzen die Begegnung in eine übersinnliche Sphäre. Die Natur, welche das Paar umgibt, wirkt durch die verwendete Wortwahl religiös. Die Zeile „Seh‘ ich dich so lieblich bange lauschen“ (S1 V3) ist in zweierlei Hinsicht interessant: einerseits ist hier ein weiteres Tageliedmotiv angedeutet. Es geht um die Heimlichkeit der Zusammenkunft, welches durch „bange“ ausgedrückt wird. Andererseits beinhaltet dieser eine Vers zwei unterschiedliche Sinneswahrnehmungen, von denen eine deren Einleitung, die andere deren Abschluss bildet. Auffallend ist, dass sich das Sehen des lyrischen Ichs auf seine Geliebte bezieht, wohingegen das Hören von der Geliebten ausgeht. Überhaupt spielt Akustik in dieser Strophe eine wichtige Rolle. Die gesamte Atmosphäre wird durch Geräusche an den Leser geleitet. Alle in dieser Strophe befindlichen Reimworte „Rauschen“, „Gebet“, „lauschen“ und „weht“ sind in die Wortgruppe des Hörens einzuordnen. Unter diesen Umständen erscheint es besonders außergewöhnlich, dass allein die Geliebte gesehen und nicht gehört wird. Dadurch erscheint sie einerseits von dem sonst Beschriebenen abgegrenzt und andererseits verleiht ihr dies eine besondere Einzigartigkeit.

Die jeweils erste Zeile der zweiten und dritten Strophe beinhaltet den Namen der Geliebten. Dies kam in keinem der mittelhochdeutschen Tagelieder vor und scheint dem Gedicht zunächst einen realistischeren Charakter zu verleihen. Der Name „Jinni“ bezeichnet jedoch eine mystische Figur des Orients, die eine Art Zaubergeist darstellt. Diese Tatsache steht der realistischen Wirkung entgegen und versetzt das Gedicht eine eher traumähnliche Sphäre. Am Anfang der zweiten Strophe „Und ich bitte: Jinni holde, milde Sieh ich dürste, sehne mich nach dir“ (S2 V1+2) wirkt die Rede des lyrischen Ichs flehend und von der Geliebten abhängig. Durch die Wahl und Anordnung der Adjektive scheint es fast, als spreche es in einer Art Wahnzustand. In den letzten beiden Versen der zweiten Strophe wird die Geliebte wieder mit dem visuellen Sinn in Verbindung gebracht. Diesmal ist sie es, die sieht, im Gegensatz zur ersten Strophe, in der sie vom lyrischen Ich gesehen wurde. Zu dieser nun aktiven Position passt auch die eher untergeordnete Haltung des lyrischen Ichs, mit der die zweite Strophe auch abschließt

„Wende deinen süßen Blick nach mir“ (S2 V4). Die Bitte, die in der ersten Zeile eingeleitet wurde, wird im letzten Vers ausgesprochen. Die hier beschriebenen Blickordnungen harmonieren mit dem oben entworfenen Traumkonzept, welches auch an anderen Stellen des Gedichtes festzustellen ist. Der Blickkontakt vom lyrischen Ich zur Geliebten ist bereits hergestellt und nun wird um dessen Erwidern gebeten. Auch im Traum ist man oft Beobachter bestimmter Ereignisse, ohne, dass man von den Beteiligten wahrgenommen wird. So ist es auch hier denkbar, dass Jinni dem lyrischen Ich im Traum erscheint, ihn aber zunächst nicht sieht.

Diese Situation ändert sich in der dritten Strophe, in der Jinni die Blicke erwidert. Wie schon die ersten beiden Strophen ist auch die dritte durchzogen von Begriffen aus dem Wortfeld des Sehens „Blick“, „Aug“ und „schauen“. Das Adjektiv „wonnetrunkne“ deutet ebenfalls darauf hin, dass sich das lyrische Ich nicht in einem als wach oder nüchtern zu bezeichnenden Zustand befindet und verweist gleichzeitig auf die empfundene Behaglichkeit, welche mit der Geliebten verbunden ist. Die letzte Zeile „Aus des Tages stillem Grab zurück“ ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert. Zum Einen ist ein weiteres Tageliedmotiv deutlich zu erkennen: der Tag erhält eine äußerst negative Bedeutung und wird sogar mit dem Tod in Verbindung gebracht. Auch dies lässt sich in das aufgestellte Traumkonzept einordnen. Findet die Begegnung mit der Geliebten nämlich nicht einfach nur nachts, sondern innerhalb eines Traumes statt, so bedeutet der Tagesanbruch nicht nur die Trennung, sondern möglicherweise ein nie mehr stattfindendes Wiedersehen, also den Tod der Beziehung. Zum Anderen ist auffallend, dass das Grab des Tages als still bezeichnet wird. Dies steht im Gegensatz zu den in der ersten Strophe beschriebenen Geräuschen der Nacht. Das unterstreicht die Lebendigkeit, die der Nacht im Gegensatz zum Tag zugesprochen wird<sup>2</sup>.

Die Strophen vier und fünf beschreiben die zwei Komponenten, aus denen sich die Beziehung zusammensetzt: es zeigt sich, dass die Verbindung sowohl seelischer, als auch körperlicher Art ist. „Und

---

<sup>2</sup> Dies lässt an ein gegenteiliges Verhältnis in Novalis *Hymnen an die Nacht*, genauer an *Sehnsucht nach dem Tode* (Novalis, 175) denken, wo Verse wie „Gelobt sei uns die ew’ge Nacht, Gelobt sei uns der ew’ge Schlummer“ (S2 V1+2) ganz deutlich die Nacht in Verbindung mit dem Tod darstellen. Da die *Hymnen an die Nacht* aber eine klar erkennbare Todessehnsucht thematisieren, bleibt die Nacht auch dort positiv konnotiert.

es ist so traulich dann, so stille“ (S4 V1) führt den Gedanken weiter, der durch das „Vertrauen“ (S3 V1) eingeleitet wurde. Durch das mehrfache Erwähnen dieser Eigenschaft wird die hohe Bedeutung betont, die das gegenseitige Vertrauen hier erhält. Die Körperlichkeit klingt in der zweiten Zeile der vierten Strophe an, wird jedoch erst in der fünften genauer besprochen. Auffallend ist, dass „ihr zarter Arm“ hier genannt wird. Dies erinnert an Heinrichs von Morungen *Owê, sol aber iemer mê*. Interessant ist auch die Verwendung der gegensätzlichen Adjektive ‚zart‘ und ‚fest‘ in dieser einen Zeile. Dabei lässt sich ‚zart‘ auf die Gestalt der Geliebten beziehen, wohingegen ‚fest‘ auf die Verbindung zwischen den beiden hindeutet. Die letzten beiden Verse der vierten Strophe erinnern ebenfalls stark an eines der besprochenen mittelhochdeutschen Tagelieder. „Und ein einz’ger liebevoller Wille unsrer Seelen Zwillingsspaar durchdringt“ ist vergleichbar mit „Zwei herze und ein lip hân wir“ bei Wolfram von Eschenbach und weist darauf hin, dass „Liebe ... als mystische Seelenvereinigung“ (Brandstetter, 10) gesehen werden kann. Motivverwandtschaften, wie diese, betonen die Verbundenheit zwischen der Romantik und dem Mittelalter. Diese wird auch von anderen Autoren aufgegriffen. Besonders auffällig ist Novalis, der sein Romanfragment nach *Heinrich von Ofterdingen*, einer historischen Figur des Mittelalters, benennt.

In Brentanos Gedicht, wie auch in dessen mittelhochdeutschem Vorgänger demonstriert diese Wortwahl die enge Verbundenheit der Liebenden, die zwar zwei Personen sind, sich jedoch als eine fühlen. Die Begriffe „herze“ und „Seelen“ deuten beide auf eine außerkörperliche Ebene der Beziehung hin, welche durch die körperliche ergänzt wird. Anders gestaltet sich die fünfte Strophe. Hier ist von „lautem Pochen“, „der heil’gen Küsse leisem Tausch“, „der Seufzer Lispel“ und von „Wechselrausch“ die Rede. Die körperliche Vereinigung kommt hier zu der zuvor beschriebenen geistigen hinzu. Innerhalb der geschilderten Tätigkeiten lässt sich eine Steigerung von der ersten zur letzten Zeile der fünften Strophe erkennen. Im ersten Vers ist vom Pochen der Herzen die Rede, die zweite Zeile spricht schon von Küssen, die dritte von „der Seufzer Lispel“, welche im letzten Vers in einen Rausch übergehen. Auf diese Weise wird hier das immer weitere Näherkommen der Liebenden zueinander beschrieben, wobei die letzte Zeile, ähnlich wie die letzte Zeile der vierten Strophe die geistige, die körperliche Vereinigung umschreibt, was das schon in den Tageliedern auffindbare Motiv der Sexualität darstellt.

Was an dieser Strophe außerdem auffällt, ist wieder der Gebrauch von Begriffen des Wortfeldes Hören. Jede Zeile beinhaltet damit zusammenhängende Worte. Gemeinsam mit den vorherigen Strophen, in denen das Wortfeld Sehen thematisiert wurde, bildet das Gedicht ein polyästhetisches Konzept, in dem mehrere Sinne auf intensivste Weise angesprochen werden. Dieses Konzept wird durch den starken Gebrauch von Adjektiven unterstützt. Der hier angewandte Einsatz unterschiedlicher Sinneswahrnehmungen erinnert an *Hör', es klagt die Flöte wieder* (Brentano, 145), das ebenfalls von Brentano, allerdings zu einem späteren Zeitpunkt, verfasst wurde. Dort ist das Synästhetische als Hauptkonzept zu bezeichnen, was unter anderem in der letzten Zeile „Blickt zu mir der Töne Licht“ (S2 V4) zum Ausdruck kommt.

Die Strophen sechs und sieben bilden eine Art Einschub in das Geschehen des restlichen Gedichtes, welcher aber inhaltlich mit diesem zusammenhängt. Hier wird auf die Dianen-Endymion-Legende verwiesen: Diane ist „die Mondgöttin, die Endymion, den Sohn des Zeus, in Schlaf versenkt, um ihn ungestört lieben zu können. Nach der antiken Mythologie ruht Endymion in einer der Höhlen des Latmosgebirges“ (*Clemens Brentano. Werke*, 1033). Dies ist im Grunde auch die Handlung dieser zwei Strophen. Bemerkenswert erscheint, dass auch in dieser Legende der männliche Beteiligte schläft, während ihm Liebe wiederfährt. Das unterstützt die hier aufgestellte Theorie, dass es sich bei den Schilderungen des lyrischen Ichs ebenfalls um einen Traum handelt. Die gedichtimmanente Wirklichkeit und die Dianen-Legende verschmelzen in Strophe sieben Verse drei und vier „Ihre [Dianas] Küsse flüstern durch die Wipfel, Küssend, nennst du mich Endymion“. Hier wird deutlich, dass die Geliebte mit Diane gleichgesetzt wird, während das lyrische Ich mit Endymion vergleichbar ist. Darüber hinaus kommt in Strophe sieben Vers zwei das Wort „Minnelohn“ vor. Zwar ist es nicht untypisch für die Epoche der Romantik Motive des Mittelalters aufzugreifen, jedoch wird durch die Verwendung des Wortes *minne* hier auf begrifflicher Basis eine Verbindung zu dieser Zeit und damit auch zum Thema Tagelied hergestellt.

Die achte Strophe fällt vor allem durch das Aufgreifen einiger Begriffe, die auch die mittelhochdeutschen Tagelieder charakterisierten, auf: „heimlich“, „Klagen“, „Liebe“. Außerdem wird

das Motiv des Todes wiederholt thematisiert. Hier sind es allerdings die „Klagen“, die „sterben“, „Weil die Liebe dir am Herzen ruht“. Damit erhält die Liebe eine besonders hohe Stellung, da sie die Klagen über die Trennung verstummen lassen kann.

Die letzten drei Strophen schließen das Gedicht formal ab, während deren Inhalt die Begegnung der Liebenden beendet. Der Anbruch des Tages rückt immer näher und die Verse „Fest umschling’ ich dich von dir umschlungen“ (S9 V1), „Wechseln wir noch heimlich Seligkeit“ (S10 V2) und „Fest an dich gebannt in dich verloren“ (S11 V1) beschreiben eine letzte der Trennung vorangehende Vereinigung der Liebenden, welche mit Wolframs von Eschenbach Tagelied (S3) vergleichbar ist. Die herannahende Trennung bringt auch das Thema der Zeit ins Spiel. Diese scheint in der abschließenden Zärtlichkeit zwar noch einmal stillzustehen „Stirbt in unsrem Arm die rege Zeit“ (S9 V2), jedoch schreitet sie eigentlich unaufhaltsam weiter. Das Ankündigen des Tages wird hier vom Licht übernommen „Und es wechseln schon des Lichtes Dämmerungen“ (S9 V3), was mit „do tagte ez“ in Heinrichs von Morungen Tagelied vergleichbar ist. Durch wiederholte Nennung des Verbes ‚sterben‘ in der vierten Zeile der neunten Strophe erhält die Situation eine dramatische Wirkung. Die Nacht, die zum „Gestern“ gehörte, stirbt und wird durch den neuen Tag verdrängt. Die dargestellte Tragik der Situation lässt an die Tagelieder Ottos von Botenlauben und des Marktgrafen von Hohenburg denken, in denen das Leben der Figuren vom Ausgang der Begegnung abhängig schien. Dass die Sterne als „lieb(en)“ (S10 V1) bezeichnet werden betont die Zuneigung, die das lyrische Ich der Nacht gegenüber empfindet, im Gegensatz zur ablehnenden Haltung den Tag betreffend. Wieder lässt dies an Novalis denken, bei dem die Nacht, die mit dem herbeigesehnten Tod im Zusammenhang steht, als positiv und wünschenswert erscheint.

Die Verse „Träumen in den tiefen dunklen Schatten Flehend und gewährend Ewigkeit“ (S10 V3+4) sind in mehrerer Hinsicht bedeutungsvoll. Durch den Gebrauch des Verbes „Träumen“ wird wiederholt die Theorie, die Handlung finde im Traum des lyrischen Ichs statt, bestärkt. Nur während des Träumens ist die Ewigkeit der Beziehung der Liebenden möglich. Ist der Traum beendet, bricht auch das Zusammensein ab. Die angesprochene „Ewigkeit“ fügt sich in das für dieses Werk und für Tagelieder im Allgemeinen so wichtige Thema der Zeitlichkeit. Jedes in den Tageliedern beschriebene Erlebnis ist



zeitlich begrenzt, weil es sich lediglich auf den Zeitraum der Nacht ausbreiten kann. Dem wird hier das Konzept der Ewigkeit gegenüber gestellt, welches allerdings nur erträumt, nicht aber ausgelebt werden kann. Der „tiefe(n) dunkle(n) Schatten“ wirkt als eine Art letzter Zufluchtsort vor „des Lichtes Dämmerungen“.

Auch in der letzten Strophe spielt das Thema der Zeit eine Rolle. Jeder „Schritt der Horen“(S11 V 3), welche die „Göttinnen der Zeit“ (Brentano. *Werke*, 1033) sind, geschieht im Rhythmus des „Herzens Schlag“ (S11 V2). In das Adjektiv „Liebesstammelnd“ (S11 V3) kann der Auswachprozess aus dem Traum gedeutet werden. Das Gedicht wird durch die Zeile „Scheidend küsset uns der junge Tag“ abgeschlossen. Das Küssen ist einem Abschiedskuss der Geliebten gleichzusetzen, die sich nun aufgrund des Tagesanbruchs entfernt. Auffallend ist, wie das Gedicht eine Art Kreislauf bildet, in dem sich Nacht und Tag abwechseln. Sowohl in dessen erster, als auch letzter Zeile wird das Pronomen „uns“ verwendet, welches auf die Zusammengehörigkeit der Liebenden hindeutet. Eingeleitet wurde das Gedicht, wie auch die Begegnung des Paares mit der „Waldnacht“, wohingegen beides mit dem „Tag“ abschließt.

Als übergreifendes Konzept für Brentanos Gedicht lässt sich der Traum des lyrischen Ichs anwenden. Dieses wird im Verlauf des Gedichtes immer deutlicher. Gleich zu Beginn wird klar, dass die beschriebene Handlung nachts stattfindet. Das ist wichtig, muss aber noch nichts über die Traumqualität aussagen. Die nächste Auffälligkeit ist das Fehlen von Redeanteilen der häufig angesprochenen Geliebten. Sie kommt an keiner Stelle zu Wort, sondern erwidert lediglich ein Mal den Blick des lyrischen Ichs. Ein noch deutlicherer Hinweis ist die unsystematische Verwendung der auf die Geliebte bezogenen Pronomen. Sie wird sowohl direkt angesprochen, wie in Strophe zwei, als auch indirekt, indem über sie gesprochen wird, wie in Strophe drei. Außerdem erscheint der mythische Einschub als eine Art Bruch mit der sonstigen Situation und wird am Ende der siebten Strophe plötzlich doch mit ihr verflochten. Auch dies deutet auf eine traumähnliche Begebenheit. Geht man davon aus, dass es sich beim Inhalt des Gedichtes tatsächlich um einen Traum handelt, der dem lyrischen Ich zugewiesen werden kann, so erhält er eine zusätzliche reflexive Ebene. Nicht nur dient das Verfassen des Gedichtes als Reflexion

über bestimmte Inhalte, sondern es erfolgt auch innerhalb des Textes ein Reflexionsprozess, nämlich durch das Träumen, was einen Trauerverarbeitungsprozess darstellt.

## 3.2. Goethe

Goethes *Willkommen und Abschied* gilt als letzte von drei Fassungen des Gedichtes und wird auf das Jahr 1810 datiert. Als Erstdruck erschien es, damals noch titellos, 1775 mit den Anfangsworten *Mir schlug das Herz* in der Literaturzeitschrift *Iris*. Diese Version wird von Wellbery behandelt. Eine weitere Version trug den Titel *Willkomm und Abschied* und wurde später zur Endfassung des hier behandelten Wortlautes. Die Wahl fiel auf genau diese Version, weil nur sie das Tageliedmotiv der Trennung bei Tagesanbruch konkret anspricht. *Willkommen und Abschied*, zumindest die erste Version, zählt zu den Sesenheimer Liedern. In Sesenheim befand sich Goethe zwischen 1770 und 1771, wo er Friederike Brion kennenlernte, auf deren Bekanntschaft unter anderem das hier behandelte Gedicht zurückgeführt wird.

Das Gedicht *Willkommen und Abschied* besteht aus vier Strophen zu jeweils acht Versen. Als Metrum lässt sich durchgehend ein vierhebiger Jambus feststellen, wobei sich weibliche und männliche Kadenzen abwechseln. Das Reimschema ist ein Kreuzreim. Bis auf die vier unreinen Reime, deren Anzahl im Verhältnis zum Umfang des Gedichtes unbedeutend erscheint, erweist sich das Werk in seiner Form als äußerst gleichmäßig. Formal ließe es sich aufgrund der hohen Strukturiertheit auch der Epoche der Weimarer Klassik zuordnen, wobei der im Folgenden behandelte Inhalt eher für den Sturm und Drang spricht.

Doch weshalb überhaupt das Aufgreifen der Tageliedthematik im Sturm und Drang? Weshalb das Zurückgreifen auf das Mittelalter? Anders als in der Epoche der Romantik ist hier eher nicht von Orientierung an mittelalterlichen Traditionen zu sprechen. Nicht das Mittelalter als solches erweckt die Faszination. Eher ist es ganz spezifisch die Gattung des Tageliedes und dessen Inhalt, der den Reiz ausmacht. Der überschwängliche Ausdruck von überwältigenden Gefühlen durch im Grunde unvernünftiges Handeln stellt die Jahrhunderte überwindende Verbindung her. Nicht nur die starke

intensivst ausgesprochene Zuneigung der Liebenden, sondern auch die Angst vor dem Entdecktwerden und die Trauer über die bevorstehenden Trennung sind es, die den Tageliedinhalt in eine deutlich spürbare Spannung versetzten. Diese Spannung kommt den Dichtern des Sturm und Drang gerade gelegen. Sie können sie aufgreifen und mit Elementen ihrer eigenen Zeit verbinden. So geht auch der junge Goethe vor. Er bedient sich vorhandener Grundmuster und verleiht ihnen eine neue, sogar gesteigerte Wirkung. Dass Goethe sein bereits seit langem fertiggestelltes Werk im Alter nochmals überarbeitet und es zur klassisch strukturierten hier behandelten Version umwandelt, stellt für den Dichter möglicherweise eine Herausforderung dar, die Gefühlslage des Sturm und Drang zu formen und unter Kontrolle zu bringen.

Das gesamte Gedicht besteht aus den Schilderungen eines männlichen lyrischen Ichs, welches sich, wie in der Forschungsliteratur oft angenommen, anfangs auf dem Weg zu seiner Geliebten befindet, ihr begegnet und sie schließlich wieder verlässt. Wellbery jedoch argumentiert in seinem Aufsatz gegen eine solche Erzählstruktur und widerspricht sogar der Zuordnung des Werkes zur Erlebnislyrik, indem er schreibt „I think that our understanding of the poem increases and that the poem becomes a more engaging work once we abandon the experiential and empathetic premises“ (Wellbery, 8+9). Über diese Annahmen lässt sich sicher diskutieren, und im Grunde sieht die vorliegende Interpretation ebenfalls davon ab, die oben genannte Abfolge der Ereignisse in die Strophen des Gedichtes zu lesen. Wie bereits erwähnt, bespricht Wellbery aber auch die vorherige Fassung *Mir schlug das Herz*, nicht jedoch das hier verwendete *Willkommen und Abschied*. Die in seinen Ausführungen aufgestellte These, das Gedicht nicht als Erlebnislyrik zu sehen, mag für die Sturm und Drang Version bestreitbar sein. Auf den späteren, formal klassischen, Text jedoch lässt sich die Aussage besser anwenden. Es ist fraglich, ob Goethe selbst es beim Umstrukturieren noch als Ausdruck seines Jugenderlebnisses ansah, oder ob es auch für ihn ein poetisches Werk darstellte, das der Zeit entsprechend einer Überarbeitung bedurfte. Die erste Zeile des Werkes gibt preis, dass das lyrische Ich „zu Pferde“ unterwegs ist. Laut Wellbery bedeutet dies jedoch nicht, dass der Ausritt ein bestimmtes Ziel verfolgt „it is uncertain whether the journey is purposeful or aimless“ (Wellbery,4). Betrachtet man aber die gesamte erste Zeile „Es schlug mein Herz; geschwind zu

Pferde“, so erkennt man eine gewisse Aufgeregtheit, welche das lyrische Ich empfindet. Es fragt sich, ob dies bei einem ziellosen Ausritt ebenfalls der Fall wäre. Dass der zweite Vers mit „Es“ einsetzt und damit das Stilmittel der Anapher zum Einsatz kommt, verstärkt den Eindruck der Aufregung. In der dritten und vierten Zeile werden die Worte „Abend“ und „Nacht“ verwendet, welche in die Thematik der Arbeit einspielen. Die Ausgangsbedingung für eine tageliedähnliche Begegnung ist deren nächtliches Stattfinden. Der Abend erscheint hier in personifizierter Gestalt „Der Abend wiegte schon die Erde“ (S1 V 3). Personifikationen wurden auch in den mittelhochdeutschen Tageliedern verwendet; dort allerdings, wie bei Wolfram von Eschenbach, eher auf den Tag angewandt. Das Verb „wiegte“ funktioniert in seiner Wirkung der ersten Zeile entgegen. Es erzeugt eine beruhigende, fast schläfrige Stimmung. Auch „hing“ passt in dieses Konzept. Es steht für Passivität und Entspannung. Diesen beiden Versen folgt die zweite Hälfte der ersten Strophe, welche die Gefühlslage der ersten Zeilen aufgreift. Das „Schon“, mit dem die fünfte Zeile einsetzt, erweckt den Eindruck von Überraschung, als stünde die „Eiche“ „im Nebelkleid“ ganz plötzlich vor dem lyrischen Ich. Das Erwähnen eines Baumes erinnert an die „linden“ in *Slâfest du vriedel ziere*. Dessen Wirkung ist jedoch nicht gleichzusetzen. Auf die Bedeutung der Linde wurde zuvor bereits eingegangen. Diese trägt die Eiche zwar nicht, jedoch ist es sicher kein Zufall, dass genau dieser Baum gewählt wurde. Durch den Vergleich mit einem „Riese[n]“ in Vers sechs wird das Ausmaß des ohnehin für seine Größe bekannten Gewächses verstärkt. Bereits an dieser Stelle, die der tatsächlichen Beschreibung der Begegnung vorangeht, kann eine erotische Atmosphäre in die Zeilen gelesen werden, womit ein weiteres, auch in den mittelhochdeutschen Tageliedern vorkommendes Motiv abgedeckt wäre. Die genannte Eiche könnte sich als Phallussymbol deuten lassen. Auch das gleich zu Beginn erwähnte Pferd könnte sich in den gleichen Rahmen einfügen. Dies würde auch das Ausrufezeichen am Ende der ersten Zeile erklären, was bei einem gewöhnlichen Ausritt wohl nicht von Nöten wäre. Ob die erste Strophe aber nun den Weg zur Geliebten, oder die körperliche Vereinigung mit derselben beschreibt, so lässt sich auf jeden Fall festhalten, dass dieser Ausflug keinesfalls ziellos sein kann.

Die zweite Hälfte der ersten Strophe erzeugt aber auch eine schaurige Atmosphäre. Der Nebel, die „Finsternis“ und die „hundert schwarzen Augen“ wirken beängstigend. Sie thematisieren unter

anderem die Fähigkeit des Sehens (dazu Wellbery, 14-15) und deren Verlust. Das Wort „Finsternis“ impliziert die Unfähigkeit des Sehens, wohingegen die „hundert schwarzen Augen“ das Gesehen-Werden darstellen. Dadurch erhält die Dunkelheit der Nacht eine beunruhigende Wirkung. Diese kann ebenfalls mit der Tageliedthematik in Verbindung gebracht werden: Einerseits bietet die Nacht den Liebenden die Gelegenheit sich zu treffen. Andererseits verbirgt sich in der Dunkelheit, welche die Heimlichkeit zulässt, auch die Gefahr unbemerkt entdeckt zu werden! Aufgrund der Dunkelheit kann man selbst nicht sehen, ob man möglicherweise gesehen wird – auf diese Weise lassen sich die im Gedicht geäußerten Gedanken umformulieren. Die „Augen“ ließen sich so der Gesellschaft zuordnen, welche die Beziehung, aus auch hier ungenannten Gründen, nicht gutheißt.

Die zweite Strophe setzt mit „Der Mond“ (S2 V1) ein. Damit wird die Verbindung zur in der ersten Strophe erwähnten Nacht hergestellt. Wieder wird das Thema des Sehens eingebunden. Hier ist es der Mond, der „von einem Wolkenhügel“ aus schaut. In *Mir schlug das Herz* ist dieses Motiv nicht aufgegriffen. Dort heißt es „Schien kläglich aus dem Duft hervor“ (S2 V2). In den behandelten Tageliedern steht der Mond für etwas Positives, da er die Nacht, die die Begegnung der Liebenden zulässt, repräsentiert. In diesem Gedicht erscheint er eher unheimlich und gliedert sich somit in den Eindruck, den das Nächtliche insgesamt erweckt, ein. Auch diese Stelle passt in das Konzept des unbeobachteten Beobachtet-Werdens. Der Mond ist erhöht positioniert und sieht aus seinem Versteck hinter dem „Wolkenhügel“ hervor. Dadurch erhält er einen genauen Einblick in die Geschehnisse der Nacht. Diese Tatsachen scheinen das lyrische Ich zu beunruhigen, was die Aussagen der Verse drei bis fünf erklärt. In der phonetischen Gestalt der Worte „Umsausten schauerlich“ kann man die Geräusche des Windes förmlich hören. Mit dem Nomen „Ohr“ (S2 V4) kommt zur visuellen eine weitere, die akustische Sinneswahrnehmung hinzu. Zeile fünf „Die Nacht schuf tausend Ungeheuer“ schließt an das zuvor Gesagte zum Thema negative Sicht der Dunkelheit an und bildet gleichzeitig eine Steigerung dieser Wahrnehmung, welcher gleich im darauf folgenden Vers Gegenwirkung angesagt wird. Die Aussage „Doch frisch und fröhlich war mein Mut“ (S2 V 6) wirkt kämpferisch und betont dadurch den Widerstand, der durch das einleitende „Doch“ unterstrichen wird. Dieser hier geäußerte Protest lässt sich

mit dem Zeichen, das die Liebenden durch Ausüben ihrer Beziehung den gesellschaftlichen Vorstellungen entgegen setzen, vergleichen. Durch die Alliteration „frisch und fröhlich“, die nicht in *Mir schlug das Herz* vorkam, wird die Wirkung der Aussage verstärkt. Den Höhepunkt, der sich sowohl auf den Widerstand, als auch auf die nächtlichen Erlebnisse beziehen lässt, stellen die letzten beiden Verse der zweiten Strophe dar „In meinen Adern, welches Feuer! In meinem Herzen, welche Glut!“. Die Entschlossenheit der Aussage ist den verwendeten Stilmitteln zu entnehmen: Die Anapher, sowie die Ausrufezeichen verleihen den Versen Ausdruck und lassen sie fest und sicher wirken. Allen Hindernissen und Regeln zum Trotz lassen sich die Liebenden nicht von ihren romantischen Begegnungen abhalten. Die andere Sicht des Höhepunktes wird durch die verwendete Wortwahl deutlich: das „Feuer“ in den „Adern“ und die „Glut“ im „Herzen“ entspringen sicher nicht der Hitze des Widerstandes gegen die gesellschaftliche Ordnung, sondern eher der Tätigkeit, welche den Widerstand ausmacht. Damit greift auch die zweite die in der ersten Strophe eingeführten Motive auf und vertieft deren Betrachtung.

Die dritte Strophe setzt endlich mit dem Pronomen „Dich“ ein. In *Es schlug mein Herz* heißt es hingegen „Ich sah dich“ (S3 V1). Der bisherige Ablauf kam ohne das Erwähnen der zweiten beteiligten Person aus. Die gesamte Strophe ist durchzogen von einer Anhäufung von Pronomen, wobei anzumerken ist, dass die ich-bezogenen viel häufiger vertreten sind, als die die Geliebte bezeichnenden. Hier wird nun explizit auf die Anwesenheit der Geliebten verwiesen. Das erscheint ungewöhnlich, da deren Präsenz bereits in den vorangegangenen Strophen zu vernehmen war. Dadurch, dass an dieser Stelle eine weibliche Figur auftaucht, ändert sich der Wortschatz des lyrischen Ichs, aus dessen Perspektive weiterhin geschildert wird. Die zuvor bedrohlich wirkende Stimmung wandelt sich in eine angenehme weiche Atmosphäre, die von Worten wie „milde“, „süßen“, „rosenfarbnes Frühlingswetter“ und „liebliche“ gekennzeichnet ist. Dieser plötzlich einsetzende Stimmungsumschwung kann durch das zuvor Erläuterte erklärt werden: nachdem der Höhepunkt überschritten wurde, verbreitet sich nun das Gefühl der Entspannung und „Freude“. Die Zeilen „Ganz war mein Herz an deiner Seite Und jeder Atemzug für dich“ zeigt die enge Verbundenheit des lyrischen Ichs zu seiner Geliebten. Dabei ist Vers vier mit „gult ez mir al den lîp“ (S3 V9) in Ottos von Botenlauben Lied vergleichbar. Dass „jeder Atemzug“ für die

Geliebte getan wird, impliziert, dass ohne sie das Atmen, also auch das Leben, ohne Sinn wäre. Mit dem Wort „Zärtlichkeit“ wird auf den erotischen Charakter der Beziehung verwiesen. Als einziger Körperteil der Geliebten wird deren „Gesicht“ erwähnt, was bei der zuvor beschriebenen Intensität des Verhältnisses überraschend erscheint. Auffallend ist hier auch, dass die dazu verwendeten Schilderungen zaghaft und eher um- als beschreibend gewählt sind. Den Abschluss der Strophe bildet der Ausruf „Und Zärtlichkeit für mich – Ihr Götter! Ich hofft’ es, ich verdient’ es nicht!“. Die durch den Gedankenstrich angezeigte Pause kann als kurzer Moment des Zurückerinnerns gedeutet werden. Insgesamt scheint der Ausruf ein tiefes Gefühl der Dankbarkeit ausdrücken zu wollen. Dieser Dank gilt übermenschlichen Kräften, welche die stattgefundene „Zärtlichkeit“, an deren Verdienst das lyrische Ich zweifelt, ermöglicht haben.

Die letzte Strophe setzt mit dem offensichtlichsten Tageliedmotiv des gesamten Gedichtes, dessen Nennung in *Es schlug mein Herz* unterblieb, ein: die „Morgensonne“, die den „Abschied“ auslöst. Der Ausruf „Doch ach!“ ist vergleichbar mit dem tageliedtypischen Klageruf „Owê“. Wie in allen vorangegangenen Strophen, spielt das „Herz“ auch hier eine Rolle. Dieses Nomen durchzieht das gesamte Gedicht. Bemerkenswerterweise war dies in den mittelhochdeutschen Tageliedern nicht der Fall. Dort fand das Wort keine Anwendung, obwohl auch dort, eben auf andere Weise, Gefühlsäußerungen und – beschreibungen stattfanden. Die häufige Erwähnung bei Goethe kann darauf zurückgeführt werden, dass zu seiner Zeit die Trennung von Emotionen, als deren Sitz das Herz galt, und Vernunft, welche im Gehirn angesiedelt wurde, bereits etabliert war, was für das Mittelalter nicht zutrifft. Durch die auffallende Häufigkeit des Gebrauchs des Nomens „Herz“ soll möglicherweise sogar der unvernünftige, weil gegen die Regeln der Gesellschaft stattfindende, Charakter der Beziehung gezeigt werden. In den Versen drei und vier ist wiederholt eine Anapher zu erkennen, welche das Gesagte betonen soll. Zwar werden die Zeilen auf gleiche Weise eingeleitet, ihr Ende ist jedoch genau gegenteilig: die Worte „Wonne“ und „Schmerz“ bieten genau die treffliche Beschreibung für den Zustand der Liebenden bei Sonnenaufgang, was auch bei Dietmar von Aist in *Slâfest du, vriedel ziere* durch „liep âne leit mac niht sîn“ (S2 V3) ausgedrückt wurde. Die zurückliegende Freude steht dem Abschiedsschmerz gegenüber. Interessant ist, dass beide Gefühlslagen hier auf die Frau, deren Gesicht wieder im Zentrum der Aufmerksamkeit steht,

projiziert werden. Wie schon in den Tageliedern, ergreift auch hier der Mann die aktive Rolle und geht, während die Frau in trauernder Sehnsucht zurückbleibt „Ich ging, du standst und sahst zur Erden, Und sahst mir nach mit nassem Blick“ (S4 V5+6). Auch diese Stelle erscheint gegenüber *Es schlug mein Herz* mit „Du gingst, ich stund, und sah zur Erden“ (S4 V5) abgewandelt. Ein weiteres, bereits aus dem Mittelalter bekanntes Motiv, ist das des Weinens der Frau beim Weggehen des Mannes. Zwar werden die letzten beiden Verse des Gedichtes vom männlichen lyrischen Ich gesprochen, dadurch, dass auch sie, wie schon die sechste Zeile mit einem „Und“ einsetzen, entsteht aber auch eine Verbindung zur Geliebten, wodurch die Aussage der letzten Zeilen von beiden Beteiligten empfunden wird. Wieder betont das „doch“ die Einstellung ‚gegen alle Hindernisse‘. Das Gefühl „geliebt zu werden“ und zu „lieben“ ist es auf jeden Fall Wert sich allgemein geltenden Vorstellungen zu widersetzen und seinem „Glück“ zu folgen, welches deshalb auch doppelt auftaucht. Durch die wiederholte Ansprache an die „Götter“ wird dem empfundenen Liebesglück eine überirdische Macht verliehen, der irdisch gesellschaftliche Grenzen nichts anhaben können.

Ob man dieses Gedicht nun der Erlebnislyrik zuordnet, oder nicht, einige Feststellungen bleiben bestehen. Es handelt von einer Begegnung des männlichen lyrischen Ichs mit dessen Geliebten. Die Begegnung beinhaltet die körperliche Vereinigung der beiden. Interessanterweise wird nichts davon offensichtlich angesprochen. Die einzige Körperregion, die genannt wird, ist das Gesicht. Es scheint fast, als wären die Anspielungen auf Sexualität in diesem neuhochdeutschen Beispiel noch verdeckter, als in den mittelhochdeutschen Tageliedern. Dies könnte auf die Intention der Werke zurückzuführen sein. Während die Lieder im Mittelalter der höfischen Unterhaltung dienten, indem sie vorgetragen wurden, entfällt diese Bestimmung bei den neuhochdeutschen Werken. Weil der Unterhaltungsfaktor nicht mehr gegeben ist, erscheint es auch nicht weiter nötig auf bekannte Muster zurückzugreifen; Andeutungen können verbogener ausgedrückt werden und bedürfen genauerer Interpretation. Die hier beschriebene Beziehung scheint allerdings nicht ausschließlich auf Körperlichkeit zu beruhen, sondern auch außerkörperliche Liebe als Bestandteil zu haben. Beide Komponenten werden metaphorisch dargestellt, wobei vorrangig Naturbilder verwendet werden. Die Beschreibungen der Natur spiegeln also, wie auch



schon bei Brentano, die Art der Beziehung und die damit zusammenhängenden Gefühle wider, was ihr eine, im Vergleich zum Mittelalter, bedeutende Rolle zukommen lässt.

## 4. Volkslieder

Die Volkslieder wurden in neuhochdeutscher Sprache und von anonymen Autoren verfasst. Eine genaue Datierung der Lieder ist nicht möglich. Aufgrund der Art der Sprache können sie jedoch der Zeit zwischen dem Mittelalter und der Zeit um 1800 zugeordnet werden. Auf diese Weise lässt sich die scheinbare zeitliche Lücke im Aufkommen der Tageliedmotive füllen. Da aber eines der Lieder in einer Liedersammlung Goethes auftaucht, werden sie hier chronologisch nach seinem eigenen Gedicht besprochen. Interessant ist, dass Goethe eine solche Sammlung von Volksliedern hatte. Sein offensichtliches Interesse daran lässt sich durch den zuvor besprochenen Zusammenhang zwischen dem Sturm und Drang und der Gattung des Tageliedes erklären. Dabei ist nicht nur das Original des Mittelalters, sondern auch nachfolgendes Aufgreifen der Thematik, eben beispielsweise in den Volksliedern, von Bedeutung. Für die vorliegende Arbeit dient *Texte zur Geschichte des deutschen Tageliedes* als Quelle aller drei Lieder. Die dort angegebene Reihenfolge wird für diese Arbeit übernommen.

### 4.1. *Es freit ein reicher Bauermannssohn*

*Es freit ein reicher Bauermannssohn* ist mit folgender Angabe versehen „Anonym: Mittler Deutsche Volksl. 2 Nr. 165 (aus Hessen); vgl. auch L. Pinck, *Verklingende Weisen* I S. 209.“ (*Texte zur Geschichte des deutschen Tageliedes*, 63). Als Sprecher im Lied lassen sich insgesamt drei Figuren und eine Erzählinstanz feststellen. Bis zum Ende der achten Strophe erfolgt zwischen den Sprechanteilen der Frau, des Mannes und des Wächters immer Erzähleinschübe, in den letzten beiden Strophen stehen die Frau und der Mann im direkten Dialog miteinander.

Die erste Strophe wird von der Erzählinstanz gesprochen, die eine Einführung in die Situation darstellt. Das Werk weist hier im Vergleich zu allen bisher besprochenen einige Besonderheit auf. Zunächst werden in den ersten beiden Zeilen die sozialen Stände der männlichen und der weiblichen Figur benannt: „Es freit ein reicher Bauermannssohn um eine Kaufmannstochter“ (S1 V1+2). Die zweite

Besonderheit dieser Einleitung ist, dass die Dauer der Bekanntschaft konkret genannt wird. Dadurch erhält die Situation eine zeitliche Dimension, die in den zuvor behandelten Texten fehlte. Hier wird also eine über längere Zeit stattfindende Geschichte erzählt, deren Handlung sich im Laufe des Liedes entwickelt. Die Frage danach, weshalb es in den Jahren des Freiens zu keiner Vereinigung kam, bleibt auch in den übrigen Strophen unbeantwortet.

Die zweite Strophe wird vollständig von einem weiblichen lyrischen Ich, der zuvor genannten „Kaufmannstochter“, gesprochen. In dieser Strophe wird deutlich, dass der der Nacht vorausgehende Tag ebenfalls in den Gedichtinhalt einfließt. Doch natürlich gibt es auch Gemeinsamkeiten zum typischen Tagelied. So erscheint das Motiv der Nacht wie auch das der Heimlichkeit in dieser zweiten Strophe. Die drei letzten Zeilen „so komm diesen Abend, wennes dunkel ist, wenn niemand auf der Straßen ist, herein will ich dich lassen“ (S2 V3-5) beinhalten die eben genannten Motive. Die Heimlichkeit des geplanten Treffens soll durch die Dunkelheit der Nacht gewahrt werden. Interessant ist hier, dass die weibliche Figur die Initiative ergreift. Sie lädt ihn ein, zu ihr zu kommen. In den bisher behandelten Werken fehlte eine solche einleitende Sequenz. Deshalb lassen sich dazu keine Vergleiche ziehen. Doch immer hatte die männliche Figur eher die Aktivität in ihrem Charakter, was beispielsweise im Weggehen ausgedrückt wurde. Obwohl auch in diesem Lied ursprünglich der „Bauernmannssohn“ freite, so ist es doch die „Kaufmannstochter“, die das tatsächliche Zusammenkommen einleitet. Ohne ihre Initiative wäre es wahrscheinlich auch weiterhin zu keiner Begegnung gekommen. Mit diesem Verhalten lockert die weibliche Figur die bisher recht konstanten genderspezifischen Grenzen, innerhalb derer sich die vorangegangenen Charaktere bewegt haben. Welche Folgen ein solches Verhalten der Frau nach sich zieht, wird am Ende des Liedes offenbart.

Bevor in der dritten Strophe das männliche lyrische Ich zu Worte kommt, werden die ersten drei Zeilen vom Erzähler übernommen. Darin werden im Grunde die bereits angesprochenen Motive wiederholt und damit bekräftigt. Die beiden letzten Zeilen spricht das männliche lyrische Ich. Es spricht seine Geliebte an. Auffallend ist die hohe Varianz an Bezeichnungen, die dafür verwendet werden „Schatz“, „mein Engel, mein Kind“. Im Grunde beschreiben diese Benennungen die Zuneigung, die der

männliche Sprecher seiner Geliebten gegenüber empfindet. Jedoch sind zwei Dinge anzumerken: zum Einen wird das Possessivpronomen ‚mein‘ verwendet, was ein Besitzverhältnis andeutet, auf das in der fünften Strophe nochmal zurückgegriffen wird. Zum Anderen wird die Frau hier als „Kind“ bezeichnet. Damit wirkt sie entmündigt und dem Mann untergeordnet. Auch bei Dietmar von Aist wurde die weibliche Figur mit „kint“ (S2 V2) angesprochen und auch schon bei diesem Werk entstand ein ähnlicher Eindruck. Auf das Lied angewendet erscheint die Wirkung dieser Bezeichnungen als eine Art Heimzahlung dafür, dass die Frau den Mann so lange auf ein Treffen hat warten lassen.

Die vierte Strophe wird wieder aus der Perspektive der Erzählinstanz geschildert. Hier treffen sich die Liebenden nun endlich. Die Beschreibung dieser Begegnung erscheint überraschend nüchtern und nicht ausgeschmückt. Es entsteht der Eindruck, es ginge lediglich darum zu sagen, dass es zu diesem Treffen kommt, nicht jedoch zu erläutern, wie die Beteiligten es empfinden. Dass das Ereignis vom Erzähler beschrieben wird, passt zu dieser These. Die Zeile „sie reicht ihm ihre schneeweiße Hand“ (S4 V3) erinnert einerseits an die Stelle in Heinrichs von Morungen Tagelied „Mîn arme schouwen blôz“ (S4 V6) und andererseits wird dadurch unterstrichen, dass es sich bei der Frau um eine aus gutem Hause stammende Person handelt, da deren Hand sonst sicher nicht so weiß sein würde. Eine weitere Deutung für das verwendete Adjektiv wäre ein Zeichen für die Jungfräulichkeit der Figur, da die Farbe Weiß für Unschuld und Reinheit steht. Mit der nächtlichen Zusammenkunft steht der Verlust der Jungfräulichkeit in Verbindung, womit sich der letzte Vers der Strophe „da fieng sie an zu weinen“ erklären ließe. Auch in den mittelhochdeutschen Tageliedern kam das Motiv des Weinens vor, jedoch fand dieses während der Trennung bei Morgengrauen, nicht aber vor der körperlichen Vereinigung statt.

Um seine Geliebte zu trösten und zum entscheidenden Schritt zu überreden, widmet das männliche lyrische Ich die gesamte fünfte Strophe dem zukünftigen Eheversprechen. Wie schon in der dritten Strophe angedeutet, wird hier wieder auf ein Besitzverhältnis hingewiesen. Dies wird vor allem durch die Aussage „sollst du mein eigen sein, mein eigen sollst du werden“ (S5 V2+3) erreicht. Es ist bemerkenswert, dass eine Ehe auf diese Weise beschrieben wird und noch bemerkenswerter, dass die weibliche Figur sich von diesen Aussichten trösten lässt. Denn in der sechsten Strophe ist es bereits nach

„Mitternacht“ (S6 V1), was darauf schließen lässt, dass die beiden vereint geblieben sind. In dieser Strophe kommt „der Wächter“ vor, der durch sein Horn die Trennung der Liebenden ankündigt. Zusätzlich singt der Wächter „Steht auf, steht auf, ihr jungen Leut, betrachtet euer Herzeleid, der Tag ist an dem Hafen“ (S6 V3-5). Die Wächterfigur trat auch in drei der besprochenen Tagelieder auf, wobei sie bei Otto von Botenlauben und beim Marktgrafen von Hohenburg auch zu Worte kam. Jedoch wurden dort die Liebenden, oder zumindest einer der beiden, direkt vom Wächter angesprochen. Es handelt sich bei diesem Volkslied also um eine andere Situation. Der hier vorkommende Wächter steht nicht alleine mit diesem bestimmten Liebespaar in Verbindung, sondern scheint allen Liebenden allgemein zu dienen.

In der siebten Strophe fällt auf, dass, vergleichbar mit den mittelhochdeutschen Texten, auch hier „Das Mädchen“ (S7 V1) zuerst wach ist und den Wächterruf auf dessen Wahrheitsgehalt überprüft. Ihre Aussage „Bleib liegen, bleib liegen, mein tausiger Schatz, es ist fürwahr noch lange kein Tag, der Wächter hat uns betrogen“ (S7 V3-5) erinnert an des Marktgrafen von Hohenburg Lied, wo die Frau durch „slâf geselle!“ (S2 V11) dem Wächter widersprach. Es ist jedoch anzumerken, dass die Aussage der Frau stark von deren Empfindungen abhängt und deshalb nicht als Wertung des Wahrheitsgehaltes des Wächterrufs anzunehmen ist.

Die letzten drei Strophen beziehen sich auf den Morgen nach der gemeinsam verbrachten Nacht und nach der frühmorgentlichen Trennung. Auch dieser Teil war weder Inhalt der mittelhochdeutschen Tagelieder, noch wurde in den beiden schon behandelten neuhochdeutschen Beispielen darauf eingegangen. Wieder erscheint einleitend eine Erzählerstrophe, in der die neue Situation beschrieben wird<sup>3</sup>. Die an der Liebesnacht beteiligten Figuren treffen aufeinander und grüßen sich zunächst, wobei diesmal der Mann das Gespräch initiiert. Das ist bemerkenswert, da dies vor der körperlichen Vereinigung von der Frau übernommen wurde. Auch der weitere Verlauf der Begegnung deutet darauf hin, dass die nächtliche Begebenheit die Rolle der Frau stark verändert und sogar beeinträchtigt hat.

---

<sup>3</sup> Das Beschriebene erinnert an die „Am Brunnen“ Szene in Goethes *Faust I*. Dabei ist die Frauenfigur mit Gretchen zu vergleichen, die ebenfalls beim Wasserholen mit der, indirekten, moralischen Wertung anderer, konkret Lieschens, konfrontiert wurde. Die Begebenheiten unterscheiden sich zwar in einigen Punkten, doch ein intertextueller Bezug ist an dies Stelle nicht abzustreiten.

Zuvor war sie frei und befugt zu sprechen, wie es ihr beliebte, wohingegen sie diese Freiheit nun nicht mehr zu haben scheint. Auf die Frage des Mannes „ach Schatz, wie hast du geschlafen?“ (S9 V2) antwortet sie „Ich habe geschlafen in Liebes Arm, ich habe geschlafen, dass sich Gott erbarm, meine Ehre habe ich verschlafen“ (S9 V3-5). Diese Antwort enthält einige interessante Punkte: zunächst einmal klingt sie offen und ehrlich. Das „Mädchen“ antwortet aus dem Herzen heraus und äußert alle ihre damit zusammenhängenden Gefühle, die Liebe, aber auch eine gewisse Scham beinhalten. An dieser Stelle spielt das Thema Religion mit ein, durch welche das Schamgefühl erst erzeugt zu werden scheint, da es genau zwischen der Liebe und der verlorenen „Ehre“ steht. In jedem Fall wirkt das Verhalten des Mädchens natürlich und ungekünstelt. Dieser Unbeschwertheit steht die Reaktion des Mannes gegenüber. Nachdem er es war, der sie zur gemeinsamen Nacht überredet hat und er es war, der nach ihrem Schlaf gefragt hat, ist es auch er, der sie nun dafür bestraft, dass sie seinen Wünschen Folge geleistet hat. Die gesamte zehnte Strophe wird vom männlichen Beteiligten gesprochen, womit er in dieser Situation das letzte Wort behält und keine Widerrede erhält. Dass eine solch harte Kritik und Strafmaßnahmen nicht etwa von einer außenstehenden Person, sondern von dem an der Beziehung teilhabenden Mann geäußert werden, wirkt hier besonders gemein. Das Lied wird dadurch abgeschlossen, dass er sein zuvor ausgesprochenes Versprechen sie zu ehelichen wieder zurückzieht „und hätte dich zur Kirche geführt, nun will ichs bleiben lassen“ (S10 V4+5).

Dieses Werk wird, wie auch die beiden folgenden, als Volkslied bezeichnet. Derartige Texte unterscheiden sich von den bisher besprochenen. Die mittelhochdeutschen Tagelieder waren zwar ebenfalls zum Zwecke des Singens und der Unterhaltung gedacht, jedoch war das Publikum, dem sie vorgetragen wurden ausschließlich an den Höfen anzutreffen. Die Werke von Goethe und Brentano waren in ihrem Ursprung gar keine Lieder, sondern Gedichte, welche den Quellen nach ganz bestimmten Personen gewidmet waren, oder sich auf diese bezogen. Die Eigenart der Volkslieder ist, dass sie meistens in weiten Kreisen der Bevölkerung bekannt sind, wobei keine ständischen Unterschiede zu erwarten sind. Damit spielt die Gesellschaft bei der Entstehung und der Verbreitung der Lieder eine nicht zu unterschätzende Rolle. Aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades und der weiten Verbreitung sind die

Inhalte solcher Lieder immer unter einem besonderen Aspekt zu betrachten, der für andere lyrische/musikalische Arten nicht gelten muss: die belehrende Funktion. Was will das eben besprochene Lied seinen Zuhörern, und vor allem Zuhörerinnen, also beibringen? Es zeigt ihnen die negativen Folgen, die kurzfristig gedachte Entscheidungen für den weiteren Lebensverlauf haben können. Durch solche Lieder werden bestimmte Botschaften effizient und großflächig an die Bevölkerung herangetragen und somit verbreitet, wodurch sichergestellt wird, dass die Inhalte allgemein bekannt sind.

Formal lässt sich anmerken, dass jeder der drei Abschnitte des Liedes, nämlich ‚die Vorgeschichte‘ (S1-3), ‚die Zusammenkunft‘ (S4-7) und ‚das Treffen danach‘ (S8-10) jeweils von einer Strophe eingeleitet wird (S1, 4, 8), die komplett von der Erzählinstanz gesprochen wird. Zwar ist der Inhalt immer ein anderer, aber es ist doch ein bestimmtes Muster, welches sich annähernd mit dem in den mittelhochdeutschen Liedern häufig anzutreffenden Refrains vergleichen lässt. Außerdem werden immer wieder, allerdings ohne festes Schema, Teile des zuvor Gesagten wiederholt. Diese formalen Besonderheiten fehlen bei den Gedichten, die nicht als Lieder gedacht waren.

## 4.2. *Nächten da ich über die Gassen ging*

Als Figuren treten hier jeweils ein weibliches und ein männliches lyrisches Ich, sowie eine Erzählinstanz und Wächter auf.

Die erste Strophe setzt mit der Perspektive der männlichen Figur ein, wobei sich diese an das Erlebte zurückerinnert, was durch die Präteritumform der Verben angezeigt wird. Gleich mit dem ersten Wort „Nächten“ (S1 V1) wird die Situation in einen nächtlichen, also mit dem Tagelied vergleichbaren Kontext eingebettet. Außerdem ist von einer städtischen, oder zumindest dörflichen Umgebung auszugehen, da von „Gasse“ (S1 V1) die Rede ist. Die weibliche Figur wird in der zweiten Zeile genannt und als „Schönstlieb“ (S1 V2) bezeichnet. Dieser Begriff kombiniert die Schönheit der Frau mit der Liebe, die der Mann für sie empfindet. Die zwei den Paarreim beinhaltenden Verse „zu einem Fenster schrie ich rein: `Steh auf feins Mädel und lass mich ein!“ (S1 V3+4) bilden den Übergang von der

Erinnerung des männlichen lyrischen Ichs zu dessen direkter Ansprache an seine Geliebte. Die letzte Zeile der ersten Strophe „Ich habe schon längst gestanden“ stimmt fast wörtlich mit „Ich habe schon lange gestanden“ (S3 V5) in *Es freit ein reicher Bauermannssohn* überein.

Die zweite und dritte Strophe zeigen uns die Sicht der weiblichen Figur. Sie antwortet direkt auf die Ansprache des männlichen Sprechers. Ihre Reaktion ist zunächst verhalten „Ob du schon längst gestanden hast, kann ich dich nicht rein lassen“ (S2 V1+2). Als Hindernis für das Zusammentreffen der Liebenden treten hier erstmals die Eltern des Mädchens auf „der Vater der ist nicht daheim, die Mutter die schläft noch lange nicht ein“ (S2 V3+4). Als Grund für die Heimlichkeit des letztendlich doch stattfindenden Treffens ist hier dessen unehelicher Charakter zu vermuten. Erst nachdem das bestehende Hindernis beseitigt wird „Wenn Vater und Mutter wird schlafen sein“ (S3 V1), wird das Näherkommen des Paares möglich „dann will ich dich rein lassen“ (S3 V2). Die drei letzten Zeilen der dritten Strophe setzen alle mit „so“ ein, was deren inhaltliche Zusammengehörigkeit demonstriert. Sie beschreiben die von der Frau ausgehenden Anweisungen bezüglich des Verlaufes des Treffens. Es scheint jedoch nur auf den ersten Blick die Frau zu sein, die über die Handlung bestimmt. Sie selbst sagt „so lange wie es dein Wille wird sein“ (S3 V4) und übergibt damit die Kontrolle an den Mann. Interessant erscheint die Wortwahl: der außergewöhnlich hohe Gebrauch des Verbs ‚rein lassen‘ und ähnlicher Formen fällt im bisherigen Verlauf auf. Aufgrund der erstaunlich hohen Anzahl dieser Begriffe drängt sich der Gedanke einer sexuellen Konnotation geradezu auf.

Die vierte Strophe fällt vor allem durch ihren Sprecher auf. Dieser ist ein Erzähler, der nicht persönlich an der nächtlichen Begegnung beteiligt ist, jedoch recht intime Einblicke in die Situation erhält und diese hier preisgibt. Die Strophe schildert die Ereignisse „in der Kammer“ (S4 V2), die formal gesehen, genau die Mitte des Gedichtes ausmachen und somit auch inhaltlich im Zentrum stehen. Die letzten beiden Verse beinhalten einen auffallend häufigen Gebrauch von Farbadjektiven „rot und weiss“ (S4 V4) und „schneeweiss“ (S4 V5). Die Bedeutung der Farbe Weiß wurde bereits zuvor erläutert. Die Farbe Rot jedoch ist hier neu. Der erste Gedanke dazu ist ‚rot als Farbe der Liebe‘, was auch für die bestehende Situation gelten kann. Betrachtet man jedoch die gesamte Zeile „da sass ein Mädle schön rot



und weiss“ (S4 V4), so kommt ein weiterer Gedanke mit ins Spiel: die durch die weiße Farbe repräsentierte Unschuld wird dem „Mädel“ hier durch die Entjungferung, für die die rote Farbe stehen könnte, genommen. Die darauffolgende wiederholte Erwähnung der „schneeweißen“ Farbe deutet möglicherweise die trotzdem weiterhin bestehende Reinheit der jungen Frau, vielleicht auf seelischer Ebene, an.

Auch die Einleitung der fünften Strophe ist der Erzählinstanz zuzuordnen. In dieser Aussage kommen zwar Tageliedmotive vor, jedoch in etwas abgewandelter Form. Zunächst heißt es „Und als es kam um Mitternacht“ (S5 V1). Hier wird die Trennung der Liebenden also nicht erst mit dem Morgengrauen eingeleitet, sondern sie beginnt bereits früher. Auch das Wächtermotiv ist in den Liedinhalt aufgenommen, allerdings sind es „die Wächter“ (S5 V2), was in den bisher behandelten Gedichten nicht der Fall war. Dass hier mehrere Wächterfiguren auftreten, verleiht der beschriebenen Situation eine weitere Allgemeinheit. Auf diese Weise kann sich eine größere Zuhörerschaft angesprochen fühlen, was dem zuvor besprochenen Belehrungscharakter des Textes dienlich ist. Die letzten drei Verse der Strophe stellen den Wächtersang dar „Wenn einer bei seiner Schönstliebsten ist, so mach er sich auf und geh er nach Haus, der Tag kommt angedrungen“ (S5 V3-5). Eine formale Auffälligkeit drängt sich hier auf: im Gegensatz zu allen anderen Strophen des Liedes fehlt hier der Paarreim zwischen der dritten und vierten Zeile. Diese Besonderheit ist eng mit dem inhaltlichen Gehalt der Verse verflochten. Der Warnruf der Wächter zerbricht die Bindung zwischen den Liebenden und gleichzeitig erfolgt an derselben Stelle ein Bruch mit der Form des Liedes. Durch „der Tag kommt angedrungen“ wird einerseits klar ausgesprochen, dass der nahende Tag tageliedtypisch den Grund für die Trennung darstellt, andererseits weist das Verb ‚andrängen‘ auf den unangenehmen Charakter des Tages hin. Er ist unerwünscht und drängt sich den angesprochenen Paaren trotzdem unausweichlich auf.

Die gesamte sechste Strophe übernimmt wieder der Erzähler. Bemerkenswert erscheint der Aufbau deren, der dem der vierten, die ebenfalls dem Erzähler zuzuschreiben ist, sehr stark ähnelt. Die beiden Strophen umrahmen die nächtliche Zusammenkunft der Liebenden, wobei die vierte den Beginn und die Geschehnisse der gemeinsamen Nacht erläutert, wohingegen die sechste auf den Abschied nach

dem Wächterruf eingeht. Die jeweils erste Zeile der Strophen „Und als er ...“ (S4 V1) und „Und als der Knabe ...“(S6 V1) bezieht sich auf den beteiligten Mann. Im jeweils zweiten Vers „in der Kammer ...“ (S4 V2) und „aus der Kammer ...“ (S6 V2) wird die Bewegungsrichtung des Mannes nachvollziehbar. Die letzten drei Zeilen beider Strophen erläutern die Situation der Frau. Im Gegensatz zu ihrem Geliebten, dem das „gehen“(S6 V3) zugeteilt ist, übernimmt auch in diesem Lied die Frau die passivere Rolle des Zurückbleibens „Feins Mädelein unter dem Wändelein sass“ (S6 V3), was auch schon in vielen der hier behandelten Gedichte der Fall war. Auch das Motiv des Weinens spielt eine Rolle „ihre schwarzbraunen Aeugelein wurden ihr nass, sie fing bald an zu weinen“ (S6 V4+5). Das Weinen der Frau wird hier ebenfalls durch das Weggehen des Mannes verursacht. Das Farbadjektiv erscheint bedeutungstragend und wirkungsunterstützend. Die Traurigkeit über das Verlassen-werden kann durch das Aufgreifen der Farbe Schwarz verstärkt und sogar mit dem Gefühl der Trauer in Verbindung gebracht werden. Es fällt auf, dass in der Beschreibung der weiblichen Figur immer wieder auf Verniedlichungsformen zurückgegriffen wird. Zu deren Wirkung sei auf die in Kapitel 2 geschilderten Erläuterungen zum „vogellin“ bei Dietmar von Aist verwiesen.

Das Lied endet mit der siebten Strophe. Diese schließt den Kreis zur ersten, da auch sie vom männlichen lyrischen Ich, welches das Lied einleitete, gesprochen wird. Mit den Worten „Weine nicht, weine nicht, feins Mädelein! Um mich darfst du nicht weinen“ (S7 V1+2) versucht der Mann seiner Geliebten Trost zu spenden. Auch dieses Motiv klang bei Heinrich von Morungen an „Jedoch getröste ich sie“ (S3 V6). Die Wirkung der Aussage ist hier dieselbe. Die drei letzten Verse hängen inhaltlich zusammen und stellen die abschließende Sicht des Mannes dar „ich habe schon manche liebe Nacht um deinetwegen zugebracht, es hat mich auch keine gereuet“ (S7 V3-5). Dass die Nacht mit der Geliebten als „liebe Nacht“ bezeichnet wird, lässt sich in die tageliedtypische Situation einordnen, in der die Nacht im Gegensatz zum Tag als positiv gilt. So, wie das Lied mit den Gedanken des männlichen lyrischen Ichs eingesetzt hat, so schließt es auch mit dessen Worten ab. In diesem Lied waren die Charakteristika der Männer- und Frauenrollen eher verdeckt, bei näherer Betrachtung jedoch erkennbar.

### 4.3. *Es wollt ein Knab spazieren gehn*

Im letzten Volksliedbeispiel *Es wollt ein Knab spazieren gehn* bleibt die zuvor angesprochene Belehrungsfunktion erhalten und wird um ein dramatisches Moment gesteigert und die Konsequenzen aus der Handlung entwickeln sich in eine tragische Richtung.

Obwohl die wörtliche Rede im Text nicht gekennzeichnet ist, sind in diesem Lied drei Sprecher sowie ein Erzähler festzustellen, wobei der Erzähler hauptsächlich die Aufgabe erfüllt den Redeeinsatz des nächsten Sprechers einzuleiten. Als Sprecher treten die an der gemeinsamen Nacht beteiligten Liebenden und eine „alte Frau“ (S7 V1) auf. Dabei ist dem Mann wie auch der alten Frau jeweils nur ein Redeeinsatz zugeteilt, wohingegen die andere Frau häufiger zu Wort kommt.

Im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Liedern fällt die Einleitung in die Situation recht kurz aus. Zwar wird die erste Strophe komplett von der Erzählinstanz übernommen, jedoch erläutert diese nicht erst die Vorgeschichte des Paares, sondern gleich dessen Zusammentreffen. Interessant ist die Art, auf die der junge Mann vorgestellt wird „Es wollt ein Knab spazieren gehn“ (S1 V1). Es entsteht der Eindruck, als wäre der Spaziergang nicht an ein bestimmtes Ziel gebunden, sondern eher einem Selbstzweck zugewandt. Dadurch wirkt der junge Mann gewissermaßen unschuldig. In der zweiten Zeile wird erstmals die Frau erwähnt, wobei sie gleich mit Namen angesprochen wird „Wollt vor braun Annel's Laden stehn“ (S1 V2). Der Name Annel ist eine Verniedlichungsform des Namens Anne bzw. Anna, was kaum ein außergewöhnlicher Name ist. Zwar erhält die hier auftretende weibliche Figur einen Namen, was zunächst als Individualisierungstendenz wirkt, jedoch ist der gewählte Name so weit verbreitet, dass der Inhalt des Textes weiterhin als allgemein ansprechend gesehen werden kann. Der Name tritt ausnahmslos in Verbindung mit dem Farbadjektiv „braun“ auf. Dieser Farbe können vielerlei Bedeutungen eigen sein. Sie kann sich jedoch auch auf Annel's äußeres Erscheinungsbild beziehen und ihr dunkles Haar und einen dunkleren Teint verleihen. Der erwähnte „Laden“ spielt für den Liedinhalt eine wichtige Rolle, die jedoch erst in den kommenden Strophen deutlicher hervortritt und deshalb auch erst dann genauer erläutert wird. Die dritte Zeile „Er wusst nicht was er ihr verhies“ (S1 V3) unterstützt den

zuvor angesprochenen Eindruck den jungen Mann betreffend. Nichtsahnend geht er spazieren und kommt an Annel's Haus vorbei, woraufhin sie ihn, ohne dass er darauf bestanden hätte, hereinlässt „Dass sie den Riegel schleichen lies. Den Riegel wohl in die Ecken“ (S1 V4+5). Bereits in der ersten Strophe werden bestimmte Vorstellungen der Figuren produziert, in denen sie gewisse Charaktere erhalten, die nicht völlig wertneutral betrachtet werden können. Im Gegensatz zur männlichen Figur erscheint die weibliche im Gedicht eher situationssteuernd und willentlich handelnd, was ihr zugleich negativ angerechnet wird. Die letzte Zeile spricht dann aus, was hinter dem Laden im Haus geschieht „Zum braun Annel wohl unter die Decken“ (S1 V6).

Auch die zweite Strophe setzt mit der Sicht des Erzählers ein „Sie liegen bey einander eine kleine Kurzweil Der iung Knab weckts braun Annelein“ (S2 V1+2). Der erste Vers schließt inhaltlich an den letzten der ersten Strophe an. Der zweite erscheint interessanter: hier weckt die männliche Figur die weibliche. Die erste an der Handlung beteiligte Figur, die spricht, ist der Mann, dessen einziger Redeanteil das Wecken der Frau ist „Steh auf es geh an es den Laden Sieh ob es nicht irgends will tagen“ (S2 V3+4). Im Grunde wird erst an dieser Stelle deutlich, dass das zuvor Geschehene nachts stattgefunden haben muss. Der erwähnte „Laden“ kommt hier wiederholt vor. Solange dieser geschlossen bleibt, wissen die Liebenden nicht, wie weit der Tag bereits vorangeschritten ist. Der Laden bietet ihnen also einerseits Schutz vor ungebetenen Blicken und bringt sie andererseits auch in die Gefahr den anbrechenden Tag zu spät zu erkennen. Auf jeden Fall schafft der Laden einen bestimmten vor der Öffentlichkeit abgegrenzten Raum, in dem sich das Paar aufhalten kann. Der Laden ist in diesem Lied also mit einer zwielfichtigen Note versehen. Eine weitere denkbare Deutung des Ladens wäre, dass er die weibliche Sexualität repräsentiert, in die der männliche Beteiligte hineingelassen wird. Damit wäre der Laden hier mit der Kammer im zuvor behandelten Lied vergleichbar.

Die dritte Strophe stimmt in ihren ersten beiden Versen mit der zweiten überein. Sie öffnet den Laden und stellt damit eine Verbindung zwischen ihrem Raum der Zweisamkeit und der Außenwelt her, die sogleich eindringt „Scheint ihm die helle Sonn in Schoos“ (S3 V4). Dadurch, dass das Paar zu lange gewartet hat, steht die Sonne bereits hoch am Himmel anstatt gerade erst aufzugehen. Dies ist hier auf das

Ungehorsam der weiblichen Figur zurückzuführen, womit sie wiederholt ins schlechte Licht gerückt wird. Dass die Sonne ihr in den „Schoos“ scheint spielt auf die sexuelle Art des Verhältnisses an, das die beiden verbindet. Auf das Tageslicht reagiert Anne nun hektisch und beinahe erschrocken. Nun sagt sie „Steh auf es mein Schätzel nur balde Die Vögel die singen im Walde“ (S3 V5+6) und fordert ihn zum Fortgehen auf. Zusätzlich zum Sonnenlicht erscheinen hier Vögel als Zeichen für den bestehenden Tag. Durch die doppelte Ankündigung wird die Dringlichkeit der Situation verstärkt.

Mit der Hektik der Stimmung setzt auch die vierte Strophe ein. Als Zentrum der Handlung dient in diesem Lied die Beförderung des Knaben aus dem Haus dessen Geliebter. Durch die erste Zeile „Braun Annel war so hurtig in Eil“ (S4 V1) wird der Fokus auf die weibliche Figur gelenkt. Auf diese Weise kann die Schuld für das ihm daraufhin Geschehene und dessen Folgen eben dieser Figur zukommen. Die übrigen drei Verse „Sie liess den Knaben hinunter am Seil Sie meynt er wär nun bald drunnen Liegt er es so tief im kalt Brunnen“ (S4 V2-4) steigern die Dramatik der Lage. Statt ihn nur aus dem Haus zu schaffen, bringt Anne ihren Liebsten in eine Notlage. Hier vollzieht sich der Wandel von der Gefahr entdeckt zu werden, die für die Liebenden zunächst als äußerst bedrohlich empfunden wird, zur lebensbedrohlichen Gefahr.

In der fünften Strophe schildert die Erzählinstanz den Vorfall weiter „Man zog ihn raus am dritten Tag“ (S5 V1). Der Knabe ist also beim Verlassen der Geliebten ums Leben gekommen. Als Anne den Vorfall mitbekommt, erkennt sie den Aufgefundenen allerdings nicht als ihren Geliebten „Ach Gott was war das für ein Mann Dass ich ihn nicht erkennen kann Ich hab ihn oftermal hören nennen Ich kann ihn doch nicht erkennen“ (S6). Ihre Unwissenheit wird in der siebten Strophe durch „eine alte Frau“ (S7 V1) aufgeklärt, indem diese sagt „Schweig still schweig still braun Annelein. Keine Nacht hast unterlassen, Hast ihn alle Nacht zu dir gelassen“ (S7 V2-4). Diese letzte Strophe ist in vielerlei Hinsicht wichtig. Zum Einen zeigt die Aussage dieser Frau, dass das Geheimhalten des Verhältnisses nicht gelungen ist, da sie zumindest davon weiß. Zum Anderen weist das Adjektiv ‚alt‘ der Frau auch eine gewisse Weisheit und Erfahrung zu, die der jungen Frau womöglich fehlt. Aus dieser Position heraus ist sie auch dazu befugt, Anne zu ermahnen und deren Verhalten zu bewerten. Dies ist in den bisher behandelten Werken das erste

Mal, dass die Wertung so scharf und direkt ausfällt. Zuvor war es höchstens der Wunsch nach „mâze“ (S1 V7) wie bei Otto von Botenlauben, der geäußert wurde, nicht jedoch Kritik in dieser Form. Im Grunde fasst die Frau am Ende des Liedes alles zusammen, was im Verlauf des Textes immer wieder angedeutet wurde: alle, in diesem Fall sogar fatalen Ereignisse, sind auf das zu freizügige Verhalten Annes zurückzuführen. Sie wird als Verantwortliche dargestellt. Diese Variante übertrifft die zuvor besprochenen Volkslieder um ein weites. Hier hat das Verhalten der Frau nämlich nicht nur Folgen für sie selbst und für ihr Ansehen, sondern es betrifft auch andere und führt sogar zu einem Todesfall. Sicherlich verfehlte ein Inhalt wie dieser seine Wirkung nicht auf die jungen Zuhörerinnen, die dadurch vor außerehelichen Beziehungen gewarnt wurden.

Zu den Volksliedern lässt sich abschließend anmerken, dass sie offensichtlich dazu dienen, junge Menschen dazu anzuleiten sich angemessen zu verhalten. Damit spielt die jeweilige Gesellschaft eine bedeutende Rolle in und für diese Texte, da die Gesellschaft bestimmt, was als angemessen gilt. Diese Funktion spiegelt sich auch in der Form und dem Inhalt der Werke wieder. Formal gesehen sind die Lieder nicht besonders kunstvoll oder regelmäßig gestaltet, da es hier auch nicht vordergründig um poetische Ästhetik, sondern um die Vermittlung einer bestimmten Botschaft geht. Diese Botschaft wird auf inhaltlicher Ebene dargestellt, was den Aufbau der Lieder erklärt. Sie alle schildern nicht nur die Situation der Liebenden bei Tagesanbruch, die von Romantik und Trennungsschmerz erfüllt ist, sondern erzählen auch eine Vor- und/oder Nachgeschichte, die immer eine gewisse Wertung beinhaltet. Nicht die Liebe, die das Paar verbindet und die Traurigkeit über die Trennung, stehen im Vordergrund der Handlung, sondern die Entwicklung von Schuldgefühlen und drohende Sanktionen, die bei derartigem Verhalten zu erwarten sind.

## 5. Tageliedmotivik um 1900

Als Beispiele aus der Zeit lassen sich zwei Werke Rainer Maria Rilkes, *Tagelied* und *Östliches Tagelied*, sowie ein von Rudolf Borchardt verfasstes *Tagelied* vorzeigen, die sehr eng mit der Tageliedmotivik zusammenhängen. Sogar in den Titeln der drei Gedichte wird klar, dass sich Rilke und Borchardt auf diese Tradition berufen.

### 5.1. Rilke

Da Rainer Maria Rilke der Verfasser gleich zweier Gedichte ist, die sich in die Thematik der vorliegenden Arbeit einordnen lassen, wird diesen beiden Werken, *Tagelied* und *Östliches Tagelied*, ein eigenes Unterkapitel zugeteilt. Beide Gedichte werden auf etwa „Juni 1906“ (*Rainer Maria Rilke. Werke*, 861/925) datiert, was es noch interessanter macht, deren Inhalte zu vergleichen.

Inhaltlich grenzen sich die hier behandelten Werke Rilkes von der Strömung des Naturalismus ab und lassen sich am ehesten dem Impressionismus zuordnen. Die Strömung des Impressionismus entstand zunächst in der Malerei, wo sie sich auf den Eindruck der Lichteffekte konzentriert und die Darstellungen dadurch ausdrückt. Von dieser Sicht aus lässt sich auch das Tagelied betrachten. Auch dieses beinhaltet nämlich den Wechsel von Nacht zu Tag und damit von dunkel zu hell. Zusätzlich spielt in Rilkes Interpretation der Gattung der persönliche Eindruck der Liebenden, aus deren Sicht die Begebenheiten meistens geschildert werden, eine bedeutende Rolle. Dies steht im Gegensatz zum Naturalismus, der sich um die genaue Wiedergabe tatsächlicher Zustände bemüht. Gerade das persönliche Empfinden, das mit Objektivität keinesfalls zusammenhängt, steht hier an erster Stelle.

#### 5.1.1. *Tagelied*

An diesem Gedicht ist bereits der Titel auffallend. Alle bisher besprochenen Werke griffen zwar Motive der mittelhochdeutschen Gattung auf, aber keines verwies dermaßen explizit auf den

Zusammenhang. Dieses Werk jedoch wurde bewusst so betitelt, wodurch gewisse Erwartungen mit dessen Inhalt verbunden sind. Das Geschlecht des lyrischen Ichs in diesem Gedicht lässt sich nicht eindeutig feststellen. Instinktiv vermutet man einen männlichen Sprecher. Inhaltlich gibt es aber dafür keine eindeutigen Anzeichen. Bezogen auf die Genderthematik, die auch die bisherige Analyse begleitet hat, bedeutet dies eine neue Stufe: die Genderambiguität. Der Effekt, der dadurch erzeugt wird, ist, dass die Perspektiven der Liebenden gewissermaßen verschmelzen, was zum Inhalt des Gedichtes passt. Außerdem scheint auch die strikte Zweiteilung in männlich und weiblich aufgehoben, was dem Werk eine moderne Wirkung verleiht.

Ein Enjambement verbindet die erste mit der zweiten Strophe, weshalb die beiden auch gemeinsam besprochen werden. Bei den ersten beiden Zeilen „Jetzt kommen wieder die Pläne, die ins Weite gehn“ (S1 V1+2) sind unterschiedliche Wirkungsweisen zu beobachten: Einerseits erscheint das Gesagte durch die „Pläne“ und das „Weite“ motiviert und zukunftsorientiert, andererseits erweckt das „Jetzt“ und das „wieder“ einen eher gegenteiligen Eindruck. Die „Pläne“ erscheinen unwillkommen und die „Weite“ überfordernd. Das hier anbrechende Ereignis ist dem lyrischen Ich wohl nicht unbekannt, sondern es beschreibt einen immer wiederkehrenden Ablauf. Das Bewegungsverb „kommen“ erhält schon hier eine eher negative Konnotation, da es den unerwünschten Plänen behilflich ist. Im weiteren Verlauf widerfährt diese Behandlung auch anderen derartigen Verben, worauf dann noch näher eingegangen wird. Im dritten Vers „Draußen rufen die Hähne:“ (S1 V3) grenzt sich das lyrische Ich gegen einen ihn umgebenden Raum ab und versetzt sich selbst in ein ‚Innen‘, was an den später von Rilke geprägten „Weltinnenraum“ (Steinecke, 169) denken lässt. Die „Hähne“ erfüllen in diesem Inhalt die Funktion des Tagankündigers, welches in den Tageliedern von Vögeln oder Wächtern übernommen wurde. Der Doppelpunkt am Ende der Zeile leitet die ihm folgenden fünf Verse ein, welche die Konsequenzen des Hahnenrufs und des damit verbundenen Tagesanbruchs beschreiben. Die letzte Zeile der ersten Strophe sowie die gesamte zweite Strophe sind außerdem zusätzlich durch die formale Gemeinsamkeit der durchgehenden dreihebigen Jamben miteinander verbunden. Auch in „die Ferne will entstehn nach aller dieser Nähe, die uns zusammenschloß“ (S1 V4-S2 V2) erfolgt ein Abgrenzungsversuch. Diesmal spricht



das lyrische Ich aber nicht nur von sich alleine, sondern es geht hier um ein „uns“, womit das eine gemeinsame Nacht verbracht habende Paar gemeint ist. Damit ist die Grundsituation eines Tageliedes erfüllt. Die „Nähe“, die es verbindet, steht der „Ferne“ entgegen, die mit dem zuvor erwähnten „Draußen“ vergleichbar ist und sich damit von der Situation des Paares abgrenzen lässt. Außerdem ist der Nähe-Ferne-Gegensatz auch auf den Abstand zwischen den Liebenden zu beziehen: während sie sich nachts über nahe sein können, lässt der Tag dies nicht zu. Das Verb ‚zusammenschließen‘ weist der nächtlichen Begegnung eine erotisch angehauchte Note zu und deutet auf die enge Verbindung zwischen den Liebenden. Die letzten Verse der zweiten Strophe „Wach auch, damit ich sähe, was ich so sehr genoß“ (S2 V3+4) stellen die für Tagelieder unübliche Situation dar, in welcher hier nun der Mann zuerst wach zu sein scheint und seine Geliebte weckt. Auffallend ist der Verbgebrauch in der Konjunktivform „sähe“. Das Präsens der ersten Strophe ist im Übergang zur zweiten Strophe ins Präteritum gewechselt, weshalb nun sogar auf den Konjunktiv II zurückgegriffen werden muss. Die inhaltliche Begründung ist: erst nachdem die Geliebte aufgewacht ist, wird das lyrische Ich sehen können, was es „so sehr genoß“.

Auch die dritte und die vierte Strophe sind durch ein Enjambement miteinander verbunden und bilden einen weiteren Abschnitt des Gedichtes. Wie schon die ersten beiden Strophen dreht sich der Inhalt dieses Teils um den Moment, in dem die Trennung zwar noch nicht vollzogen, doch bereits fühlbar ist. Dies wird in den Versen „Mir geht es noch im Blute, noch duftet das ganze Haus“ (S3 V 1+2) vor allem durch die mehrfache Verwendung von „noch“ deutlich. Die erste Zeile kann als Anspielung auf die geteilte Leidenschaft des Paares gesehen werden, welche das Blut in Bewegung versetzte. Im Grunde bildet der Rest der dritten gemeinsam mit der gesamten vierten Strophe auf satzbaulicher wie auch auf inhaltlicher Ebene eine Einheit „Zu was für Worten ruhte mein Mund auf deinem aus, auf deinem guten Munde, auf deiner beruhigten Brust: Stunde ging um Stunde, wir haben es nicht gewußt“ (S3 V3-S4 V4). Diese Zeilen sprechen mehrere interessante Aspekte an. So spielen hier erstmals Worte eine Rolle in der Beziehung der Liebenden. In den bisher behandelten Werken war von körperlicher und seelischer Vereinigung die Rede, doch nicht einmal wurde das Sprechen thematisiert. Damit erhält die hier geschilderte Beziehung zusätzlich eine intellektuelle Ebene. Doch schon die folgende Zeile geht auf die

physische Vereinigung des Küssens ein, welche in der vierten Strophe weitergeführt wird. Auffallend ist die gewählte Umschreibung des Kusses: die Münder der Beteiligten „ruhen“ sich aufeinander aus, was eine gewisse sanfte, kaum zu verspürende Zärtlichkeit involviert. Es geht nicht um ein ‚übereinander-Herfallen‘, sondern um eine zarte Berührung. Außer dem Mund wird die „Brust“ der Geliebten erwähnt. In Anbetracht der anfänglich erwähnten Ambiguität die Geschlechter betreffend ist auch hier nicht eindeutig klar, ob es sich bei dem Beschriebenen um eine weibliche, oder eine männliche Brust handelt.

Alle bereits behandelten Werke ließen das Paar beim Bewusstwerden des baldigen Tageanbruchs in einen unruhigen Zustand verfallen, der sich zwar unterschiedlich äußerte, doch bei allen gegeben war. Völlig anders verhält es sich mit diesem Gedicht: das Paar ruht und bleibt ruhig ruhend! Denkt man an dieser Stelle an Rilkes Biographie, so erkennt man einen Zusammenhang zu Rodin, als dessen „Privatsekretär(s)“ (Steinecke, 166) Rilke tätig war. Die in dem Gedicht dominierende Ruhe ist durchaus mit Rodins Skulpturen vergleichbar. Hier ist die zuvor angesprochene negative Wirkung der Bewegungsverbren wieder erkennbar: die Pläne kommen (S1 V1), die Ferne entsteht (S1 V4), die Stunden gehen (S4 V3) und in den folgenden Strophen sind noch weitere Beispiele aufzufinden. Alle Bewegungen, die mit Unruhe verbunden sind, stehen nicht in Verbindung mit dem Paar. Es lässt sich durch das Herannahen des Tages nicht beunruhigen, sondern behält seinen Zustand bei und nimmt die Situation lediglich wahr. Der Vers „wir haben es nicht gewußt“ (S4 V4) unterstreicht das bisher Gesagte. Die Liebenden achten nicht auf die vergehende Zeit, sondern konzentrieren sich auf ihr Beisammensein, in dem die Zeitlichkeit keine Rolle zu spielen scheint.

Die fünfte und sechste Strophe bilden ebenfalls eine Einheit und werden deshalb auch zusammen besprochen. In die das Paar umgebende Ruhe „kommen die Geräusche“ (S5 V1). Hier wird wiederholt der störende Einfluss des Außen betont, der in die Zweisamkeit eindringt. Von einer Gesellschaft oder deren Regeln ist in diesem Gedicht keine Rede, jedoch begleitet den Leser das Gefühl, dass es neben dem Paar und dessen Erlebnis noch etwas gibt, welches eben durch Bewegung und Unruhe gekennzeichnet ist und ihm deshalb entgegensteht. Im strophenvereinenden Enjambement „Daß es dich nicht enttäusche, wache mit mir, verspür, wie es schon weht vom Tage“ (S5 V3-S6 V1) spricht das lyrische Ich seine

Geliebte direkt an und versucht sie zum wiederholten Male zu wecken. Doch auch diese Wiederholung wirkt nicht fordernd oder gar hektisch, wie es in den vorangegangenen Werken war, sondern eher wie ein stufenweises Vorbereiten der Geliebten auf den anbrechenden Tag. Von ‚Verspüren‘ ist hier die Rede, nicht von möglichst schnellem Aufbrechen oder von überstürzten Handlungen. Einer durch die bevorstehende Trennung hervorgerufenen Enttäuschung der Geliebten wird entgegengewirkt, indem der Tagesanbruch gemeinsam begangen wird. Dass es „weht vom Tage“ (S6 V1), weist dem Tag selbst eine bestimmte Bewegung zu, welche, wie auch die zuvor genannten Bewegungen, eine negative Konnotation beinhaltet. Der Vers „da muß ich nun hinaus“ (S6 V2) deutet darauf hin, dass es sich bei dem lyrischen Ich um einen männlichen Sprecher handelt, da dieser tageliedtypisch derjenige ist, der bei Tagesanbruch aufbricht, wohingegen die weibliche Figur zurückbleibt. Außerdem drückt das „muß“ einen unerwünschten Zwang aus, dem sich das lyrische Ich nicht widersetzen kann. Ein letztes Mal wird das Aufwachen der Geliebten erbeten „Wache zu mir und sage“ (S6 V3). Hier übernimmt der Sprecher gewissermaßen die Rolle des Wächters, wodurch die Situation weiter an Nähe gewinnt und die Zweisamkeit unberührt bleibt. Auch an dieser Stelle ist kein Druck zu spüren. Die Verbindung zwischen den Liebenden steht immer im Vordergrund. Die gestellte Frage „Seh ich traurig aus?“ (S6 V4) ist nicht etwa rhetorisch gemeint und soll eine Klage des lyrischen Ichs darstellen, sondern sie dient dem Zweck, die Geliebte vor Traurigkeit zu bewahren. Die gedachte Antwort ist nämlich eine verneinende und soll der Geliebten etwas wie ‚Ich bin nicht traurig, also sei du es auch nicht‘ vermitteln.

Die letzte Strophe knüpft an die Absicht der vorangegangenen an „Das dauert nur eine Weile, mach dir das Herz nicht schwer“ (S7 V1+2). Ein Wiedersehen wird angekündigt und die Zwischenzeit als „nur eine Weile“ bezeichnet. Um eine nur vorübergehende Trennung soll die Geliebte nicht trauern. Wieder wirkt das lyrische Ich zärtlich und einfühlsam. Es bringt seiner Partnerin Verständnis und Trost entgegen, wie es schon in den vorangegangenen Strophen der Fall war. In den beiden letzten Zeilen „Die Nacht ist, daß man sie teile, der Tag, daß man ihn vermehre“ (S7 V3+4) werden zwei unterschiedliche Räume voneinander abgetrennt: die Nacht, die dem Liebespaar zusteht und die es miteinander ‚teilt‘, und der Tag, der dagegensteht. Die Verben ‚teilen‘ und ‚vermehrten‘ können als Wahrnehmung der

Zeitraumdauer gedeutet werden: die Nacht, die die Beiden miteinander verbringen, verstreicht schnell; die Zeit erscheint geteilt. Dahingegen wirkt der Tageszeitraum wie ein Vielfaches seiner selbst, also vermehrt. Doch auch dies ist wieder nur eine Feststellung, keine Klage.

An diesem *Tagelied* fällt die neue, zuvor nicht beobachtbare Darstellung des Paares und dessen Einstellung auf. Es sind keine überwältigenden Gefühlsausbrüche zu verzeichnen, auch keine unfassbar große Trauer über den Abschied. Dieses Ereignis funktioniert auf eine andere Weise. Das Paar scheint sich in dessen Zusammensein aller Zeit, was durch den ständigen Tempuswechsel betont wird, und aller Bewegung zu entziehen. Mit diesem Zustand ist auch die Nacht zu vergleichen, da sie es ist, die den Liebenden diesen Raum bietet. Der Tag hingegen ist durch Bewegung, und zwar tatsächlich physische und auch Bewegung im Sinne von Planen und Nachdenken, und Geräusche gekennzeichnet. Auch darauf könnten sich die letzten Verse beziehen: tagsüber gibt es ein Mehr zu tun, wohingegen man sich nachts ungestört auf die geteilte Zweisamkeit konzentrieren kann. All diese Beobachtungen lassen bei näherem Hinsehen eine Intimität entstehen, wie sie in den zuvor behandelten Werken nicht zu denken war. Dort waren die Liebenden zwar meist räumlich von ihrer Umgebung getrennt, doch in Rilkes *Tagelied* erzeugt das lyrische Ich eine völlig andere Sphäre für sich und die geliebte Person. Dadurch werden Liebesbekundungen und Abschiedstraueräußerungen überflüssig, da diese Verbindung auf einer tieferen Ebene stattfindet.

### 5.1.2. *Östliches Tagelied*

*Östliches Tagelied* wird als „inhaltliches und formales Gegenstück“ (*Rainer Maria Rilke. Werke*, 861) zu Rilkes *Tagelied* gesehen. Auch dieses Werk wird aus der Perspektive eines einzigen männlichen lyrischen Ichs präsentiert. Die erste Strophe setzt gleich mit der nächtlichen Begegnung des Paares ein „Ist dieses Bette nicht wie eine Küste, ein Küstenstreifen nur, darauf wir liegen?“ (S1 V1+2), wobei erst im Nachhinein geklärt wird, dass sie tatsächlich nachts stattfindet. Die Einleitung ist als Frage formuliert, erhält jedoch keine Antwort, da hier nur eine Figur spricht. Schon der Begriff „Küste“ deutet auf einen

begrenzten Raum hin, den das lyrische Ich sich und seiner Geliebten zuteilt, doch dieser Raum wird durch „ein Küstenstreifen nur“ noch weiter eingegrenzt, was den Liebenden einen sehr speziellen Bereich zuordnet, welcher sich von dessen Umgebung absetzt. In Vers drei „Nichts ist gewiß als deine hohen Brüste“ drückt der Sprecher eine große Unsicherheit aus, in der einzig die Geliebte fest zu sein scheint. Damit verleiht er ihr eine Position von großer Bedeutung. Durch die hier angesprochene Körperlichkeit und Sexualität der Geliebten drückt das lyrische Ich dessen fast zwanghaft wirkende Bindung an dieselbe aus, was im folgenden Vers „die mein Gefühl in Schwindeln überstiegen“ noch deutlicher wird. Hier werden die Empfindungen des lyrischen Ichs genannt, die der Geliebten bleiben dagegen unbeachtet. Der Sprecher jedoch scheint äußerst stark emotional involviert, da er seine Gefühle mit Schwindel vergleicht. Die Intensität der Bindung wird durch die Körperlichkeit ausgedrückt, welche hier eine verstärkte Form der emotionalen Verbundenheit darstellt.

In der zweiten Strophe schildert das lyrische Ich seine Überlegungen zum Thema Nacht-Tag. Dies sind, die Thematik der Arbeit betreffend, bedeutende Aspekte. Der Nacht werden hier eher animalische Eigenschaften zugewiesen „Denn in der Nacht, in der so vieles schrie, in der sich Tiere rufen und zerreißen“ (S2 V1+2). Sie dient als Austragungszeitraum für triebhafte Tätigkeiten. Dem lyrischen Ich erscheint die Nacht „entsetzlich fremd“ (S2 V3). Damit ist einerseits eine ablehnende Haltung ihr gegenüber zum Ausdruck gebracht, andererseits übt das Fremdartige auch einen gewissen Reiz aus, dem das Paar verfallen zu sein scheint. Die Erkenntnis des Animalischen in ihnen selbst erscheint als das Fremdartige und wirkt doch gleichzeitig anziehend. Die beiden nächsten Verse „was draußen langsam anhebt, Tag geheißen, ist das uns denn verständlicher als sie?“ (S2 V4+5) zeigen, dass auch der Tag, der eher von Vernunft gekennzeichnet ist, dem Paar nicht mehr Vertrautheit bietet. Die vernünftige Eigenschaft des Tages lässt sie ihre nächtliche Animalität erkennen. Doch dadurch, dass sie ihr verfallen, erhält der Tag selbst eine fremdartige Wirkung. In den Anmerkungen zu diesem Werk heißt es zum Thema Fremdheit „Mit >östlich< [weil *Östliches Tagelied* als Titel] ist hier eine Liebes- und Wirklichkeitserfahrung benannt ... Der Tag und die Nacht, in welcher die Triebe übermächtig werden, sind den Liebenden ebenso fremd ... wie sie sich selbst“ (*Rainer Maria Rilke. Werke*, 925). ‚Östlich‘ lässt

sich auch auf die (fern)östliche Kultur beziehen, die zwar aus europäischer Sicht ebenfalls fremdartig erscheinen mag, doch trotzdem eine gewisse Verlockung ausstrahlt. An dieser Stelle ist Goethes Gedichtsammlung *West-Östlicher Divan* zu nennen, dessen Werke ebenfalls von der östlichen Kultur inspiriert waren und oftmals die körperliche Liebe thematisierten. In Rilkes Gedicht ist die Erotik keine Einschränkung der Emotionalität der Beziehung, sondern eher deren tiefere Auslebensform. Eine weitere denkbare Erklärung wäre, dass der Sonnenaufgang im Osten stattfindet. Die Sonne und der Tag sind damit die fremdartigen Elemente. Die sich selbst gegenüber empfundene Fremdheit besteht somit im inneren Konflikt zwischen der Tag- und der Nachtseite, die die Liebenden in sich tragen.

Die Fremdheit setzt sich in der dritten Strophe fort, die mit einem „Man“ (S3 V1) eingeleitet wird. Die Wahl dieser Form könnte darauf zurückzuführen sein, dass nur dieses außerpersönliche Pronomen dazu fähig ist, die innere Fremdheit zu überwinden. Der restliche Inhalt der ersten beiden Zeilen „Man müßte so sich ineinanderlegen wie Blütenblätter um die Staubgefäße“ (S3 V1+2) wirkt dann durch die Blumenmetapher sehr zärtlich und von Nähe handelnd. Die „Blütenblätter“, die sich um die „Staubgefäße“ legen, erfüllen eine schützende und abschottende Funktion. Eine Beziehung, die damit vergleichbar wäre, wäre demnach ebenfalls etwas ganz privates und behütetes. Doch „so sehr ist überall das Ungemäße und häuft sich an und stürzt sich uns entgegen“ (S3 V3+4). Dieses „Ungemäße“ ist es, wovor eine Beziehung geschützt werden müsste. Das „Ungemäße“ ist aber „überall“, das heißt auch im Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dessen Geliebter, da die beiden es eben nicht schaffen ihre Beziehung von dem ‚Überall‘ abzuschotten. Der „Küstenstreifen“ der ersten Strophe scheint also nicht auszureichen, um behütete Zweisamkeit auszuleben. Das „Ungemäße“ hängt mit dem Gefühl der Fremdheit zusammen, das bereits besprochen wurde. Beides kann seinen Ursprung sowohl im Außen, als auch in den Liebenden selbst haben und wirkt somit unausweichlich.

In der letzten Strophe unternimmt das Paar den Versuch es den Blütenblättern nachzuahmen „während wir uns aneinanderdrücken“ (S4 V1), die Zeile wird aber mit einem „Doch“ eingeleitet, was ein Scheitern des Versuches vorausdeutet. Das lyrische Ich befindet sich hier in einem Spannungsverhältnis, welches schon durch das anfangs erwähnte Schwindelgefühl und das Entgegenstürzen des Ungemäßen

angedeutet wurde. Die Nähe zwischen den Liebenden erfüllt außer dem Spüren der Gegenseitigkeit einen weiteren Zweck: sie nähern sich einander, „um nicht zu sehen, wie es ringsum naht“ (S4 V2). Dieser Vers erinnert an „wir haben es nicht gewußt“ (S4 V4) aus Rilkes *Tagelied*. Das auch in den abschließenden Versen vorkommende „es“ kann auf zweierlei Weise gedeutet werden: Wendet man eine strikt tageliedmäßige Interpretation an, so könnte damit das Tageslicht gemeint sein, das jedoch nur gedacht werden kann, da es an keiner Stelle explizit genannt oder als besonders unerwünscht bezeichnet wird. Die andere, eher wahrscheinliche Möglichkeit, ist, dass sich das „es“ auf das „Ungemäße“ bezieht, welches in der vorangegangenen Strophe vorkam. Im Grunde ist die zweite Variante vor allem in Anbetracht der beiden letzten Zeilen sinnvoller, wo es heißt „kann es aus dir, kann es aus mir sich zücken: denn unsre Seelen leben von Verrat“ (S4 V3+4). Nun entspringt das „Ungemäße“ nicht nur, wie anfangs vermutet, aus dem das Paar Umgebenden, sondern den beteiligten Personen selbst. Sie selbst dienen als Quelle für dieses große Unbekannte, das sogar etwas Beängstigendes an sich hat. Der Grund dafür, wie auch eine mögliche Erklärung für die Art der gesamten Beziehung wird erst in der letzten Zeile preisgegeben: „denn unsre Seelen leben von Verrat“. Deshalb kann zwischen den Liebenden, die hier im Grunde gar nicht als solche bezeichnet werden dürften, nur ein Gefühl der Fremdheit herrschen. Eine Deutungsmöglichkeit für „Verrat“ wäre außerdem Ehebruch, den die Beteiligten mit ihrem Treffen begehen und der die Heimlichkeit des Treffens begründet. Des Weiteren kann der „Verrat“ auch auf die Tag-Nacht-Dichotomie angewendet werden, wobei die Animalität und die Wollust der Nacht dem Verhalten am Tag gegenüberstehen.

Nach der genauen Besprechung des Gedichtes lässt sich auch der inhaltliche Aspekt des anfangs genannten Zitates bestätigen. Während Rilkes *Tagelied* eine besonders zärtliche und liebevolle Beziehung darstellte, wird im *Östlichen Tagelied* ein gegenteiliges Verhältnis präsentiert. Die sexuelle Art der Beziehung wird stark betont. Dies ist nicht negativ zu deuten, doch es unterscheidet sich stark vom *Tagelied*, bei dem auf die Körperlichkeit kaum eingegangen wurde. Bezogen auf das Thema der Arbeit bietet dieses Gedicht eine ebenfalls völlig neue Sicht der Dinge, wobei typische Tageliedmotive nur angedeutet bleiben und vor allem der Titel auf eine Verbindung schließen lässt. Das Paar trifft sich

nachts, um einer körperlichen Vereinigung nachzugehen und erlebt gemeinsam den Tagesanbruch. Hierbei ist jedoch kaum von Trennung, geschweige denn von Trennungsschmerz zu sprechen. Die bemerkenswerteste Neuerung in diesem Werk ist die Reflexion über sich selbst, die von den Liebenden ausgeht. Nicht nur die gesellschaftliche Sicht wird dabei berücksichtigt. Die Beteiligten beschäftigen sich mit ihrem eigenen Handeln und stellen dabei eine zwiespältige Wertung dessen fest, die sich in der Fremdheit, dem Ungemäßen und schließlich im Verrat äußert.

## 5.2. Borchardt

Borchardts *Tagelied* zählt zu seinen Jugendgedichten, die „1913 im Auftrag von Walter Heymels in 100 Exemplaren gedruckt und 1920 im Ernst Rowohlt Verlag veröffentlicht“ (Borchardt, 563) wurden. Zeitlich lässt es sich in die Literaturepochen des Naturalismus (um 1900) und dessen Gegenströmungen (bis ca. 1930), wie Impressionismus und Symbolismus, einordnen, entspricht jedoch inhaltlich keiner von ihnen, sondern steht eher für sich. Der Bezug zur mittelalterlichen Gattung des Tageliedes besteht aber ganz offensichtlich auch außerhalb des Titels und wird vor allem in der Wächterfigur deutlich.

Der Sprecher ist im gesamten Gedicht der Wächter, also eine Figur die auch schon in den mittelhochdeutschen Liedern vertreten war und in *Wie sol ich den ritter nû gescheiden* und *Ich wache umb eines ritters lîp* sogar ebenfalls als Sprecher vorkam. Er spricht in der ersten Strophe das Liebespaar mit der Aufforderung zum Aufbruch an „Brecht Hand aus Hand“ (S1 V1). Da die Wächterfigur über die Situation reflektiert, ist die Ansprache wohl eher als ein Nachdenken über die Liebe gedacht, als spezifisch an das eine Paar gerichtet. Die zweite Zeile geht weiter auf die Trennung der Liebenden ein „Sitzt auf, kehrt in euch selber, laßt euch fahren“ (S1 V2). „Abschied bedeutet hier, den andern in jedem Sinn loslassen, aus der Gemeinschaft in sich selber zurückkehren“ (Hummel, 238). Durch die Art der Trennungsdarstellung wird auch die Verbundenheit zwischen den Liebenden charakterisiert. Ähnlich wie bei Wolfram von Eschenbach scheint die Vereinigung soweit zu gehen, dass kaum noch von zwei Personen gesprochen werden kann, sondern es sich eher um ein ineinander verschmolzenes Gebilde



handelt. Die Wortpaare „Hand aus Hand“ (S1 V1), „Mund an Munde“ (S1 V3) und „Mann und Frau“ (S1 V 4) durchziehen die erste Strophe. Dabei können „Hand“ und „Mund“ als pars pro toto gesehen werden, die das erst im Anschluss genannte Paar repräsentieren. In den letzten drei Versen der ersten Strophe bezieht sich das lyrische Ich auf sich selbst und stellt sich sogar persönlich vor „ich Wächter“ (S1 V6). Diese Zeilen dienen auch einer ersten Charakterisierung des Wächters: er wacht „Unter klaren Sternen“ (S1 V5+6). Die Sterne belegen das Stattfinden der Geschehnisse in der Nacht, das Adjektiv ‚klar‘ aber lässt sich auf die Fähigkeiten des Wächters anwenden: er überschaut die Situation und ist in diese trotz des später gezeigten Verständnisses doch nicht persönlich emotional involviert. Außerdem wirkt der Sprecher alt, was durch die Vorstellung des Taus „in den Haaren“ (S1 V7) hervorgerufen wird. Diese erscheinen so nämlich silbern-grau schimmernd. Dadurch erhält er auch gewissermaßen die Eigenschaft der Weisheit.

Die Zeitlichkeit, die für Tageliedsituationen in Anbetracht der Handlung von enormer Bedeutung ist, spielt in der zweiten Strophe mit ein. Sie ist es, die die Liebenden unter Druck setzt und erbarmungslos und unaufhaltsam fortschreitet „Es hat die Zeit Verzweifelter nicht acht, Euch kümmer es, euren Sinn an Zeit zu kehren“ (S2 V1+2). In der restlichen Strophe betont der Wächter die Dringlichkeit der Lage und wirkt besorgt, was auch durch die Frage „Ist da drinnen denn noch Nacht?“ (S2 V3) ausgedrückt wird. Das „Zwielicht“ (S2 V4) steht für den Übergang von Nacht zu Tag und kennzeichnet den Einsatzzeitpunkt des Wächters, den er mit den Worten „sag ihr, Mann, In den Ähren Zwitschert es“ (S2 V4-6) ergreift. Neu ist hier, dass der Mann durch den Wächter beauftragt wird, die Frau zu wecken. Wieder in der sechsten Zeile kommt das lyrische Ich auf sich selbst zurück „ich Wächter“ (S2 V6) und stellt seine eigene Position im Geschehen dar „kann Wie sehr sie schluchzte, keiner Lerche wehren“ (S2 V6+7). Diese Aussage beinhaltet zweierlei Bedeutungen: zum Einen erfolgt in „schluchzte“ eine Andeutung auf die sexuelle Art der Begegnung, wobei ist schluchzen mit stöhnen vergleichbar ist. Dass das Verb in diesem Zusammenhang nicht in Verbindung mit Weinen zu sehen ist, wird in der dritten Strophe noch deutlicher. Außerdem hebt es sich durch dessen Präteritumform vom restlichen,

morgendlichen Geschehen ab. Zum Anderen wird eine Dopplung der Ankündigungsfunktion vorgenommen, wobei die „Lerche“ als Singvogel den Wächter bei seiner Tätigkeit unterstützend ergänzt.

In der dritten Strophe wird ein weiteres abstraktes Thema behandelt: Gerechtigkeit. Das lyrische Ich entzieht sich jedoch der Richterrolle „Ich bin das Maß, der Sternebot der Pflichten ... keinen richten Will ich; wer wär ich? Ich verkündige Nur den Stern“ (S3 V1-5). Es distanziert sich davon, über jemanden zu urteilen und überlässt den, „der gern länger schlief“ (S3 V2) und den, „der gern Länger schluchzte“ (S2 V2+3) einer anderen richtenden Instanz. Erst im letzten Vers „Zu richten kommts ein Tag; der ist nicht fern“ (S3 V7) wird diese dann endlich deutlich benannt. Der zuvor genannte Stern erweist sich als Morgenstern, also Sonne, die den Tag repräsentiert. Das ist interessant, da der Tag hier ganz eindeutig in den Zusammenhang mit Wertung gestellt wird. Die Nacht, die den Liebenden die Möglichkeit zur Heimlichkeit bietet, steht dem Tag gegenüber, der offenlegt, „Wer gerecht sei, wer der Sündige“ (S3 V6). Damit steht der Tag auch für die Gesellschaft, die gerade durch ihren urteilenden Charakter die Heimlichkeit erst notwendig macht. Der Wächter positioniert sich hier zwischen die beiden Lager und bevorzugt es unparteiisch zu bleiben. Einige Eigenschaften des Wächters können als Anzeichen dafür gedeutet werden, dass dieser die Position des Dichters widerspiegelt. Dies äußert sich unter anderem in seinem Zeitverständnis. Er kann nicht nur die aktuelle Lage beschreiben, sondern auch in die Zukunft weisen „Nichts Tiefres kommt mehr“ (S4 V7). Des Weiteren besitzt der Wächter auch die Fähigkeit, die Liebe des Paares in ihrer Pracht zu schätzen und zu würdigen. Damit wird das Konzept des Tageliedes um einen weiteren neuen Aspekt bereichert. Wenn ein Gedicht bisher nur ein lyrisches Ich aufwies, dann war dieses immer eine an der Liebesnacht beteiligte Figur. Erst durch die neutralere Stellung des Wächters wird das Einfließen der dichterischen Instanz ermöglicht.

In der vierten Strophe kehrt wieder die Zeit in den Vordergrund. Diesmal erscheint deren Dimension ausgeweitet und es geht nun nicht nur um den aktuellen Stand, sondern auch um die Zeit als „Lebenszeit“ (S4 V2). Die „Acht Stunden“ (S4 V1) der gemeinsam verbrachten „Nacht“ (S4 V1) werden zu den „acht mal zehen“ (S4 V4) Jahren des Wächters in Bezug gesetzt. Der Vers „Euch durchkostet, euch verschwunden“ (S4 V3) erinnert an die anfangs beschriebene Intensität der Bindung zwischen den

Liebenden. Daran anschließend sind auch die letzten drei Zeilen der Strophe zu lesen „Seid bereit, Nachtviolen, hinzugehen: Nichts Tiefres kommt mehr, weder Lust noch Leid“ (S4 V5-7). Laut Hummel wird hier „die Bedeutung der Liebe in außergewöhnlichem Maße“ (Hummel, 236) überhöht, da sie als unübertreffliches Erlebnis dargestellt wird. Die Liebenden bezeichnet der Wächter als „Nachtviolen“. Dies sind violettfarbene Blumen, die durch ihren sich abends verstärkenden Duft zu ihrem Namen kommen. Ebenso blühen auch die Liebenden abends bzw. nachts erst richtig auf, da sie sich dann treffen können.

Die fünfte Strophe greift die eben behandelten Motive der Zeitlichkeit und der Gerechtigkeit auf. Dabei beginnt die Darstellung eher allgemein „Wie schnell sie jedem läuft steht keiner Uhr ... dem gähnts, dem bringts, dem rennts vorbei“ (S5 V1+2) und zeigt unterschiedliche Zeitwahrnehmungen, die der Wächter alle berücksichtigt und nachvollziehen kann. Seine Fähigkeit, der Zeitlichkeit auf diese Weise zu gedenken, deutet wieder auf dessen Verbindung zur Dichterfigur, denn die Aufgabe des Poeten ist es, die Zeit und die Zeitlichkeit, die andere nicht wahrnehmen, zu bemerken und durch seinen Gesang aufzuheben. Dann geht der Wächter auf die Situation der Liebenden ein und verknüpft diese wieder mit der Idee des gerichtet-Werdens „Reißt, noch eh ers recht erfuhr Den Armensünder vors Gericht“ (S5 V3+4). Die Zeit fügt sich in das Konzept des richtenden Tages und erscheint als dessen Diener. Mit „Buhlen sei Alles ewig“ (S5 V5+6) wird wieder auf die Empfindung des Paares eingegangen, welches die gemeinsame Zeit als unbegrenzt annehmen möchte, doch durch die Realität seiner Illusionen beraubt wird „denn zu nicht Auf einmal wirds; wie hier im Hahnenschrei“ (S5 V6+7). Der „Hahnenschrei“ erinnert wiederholt an den Tagesanbruch, der bereits durch den Wächter selbst und die „Lerche“ angekündigt wurde. Damit ist diese Rolle hier sogar dreifach besetzt und die Dringlichkeit der Trennung stark hervorgehoben.

Das lyrische Ich wie auch die Dichterfigur zeigen sich in der sechsten Strophe noch intensiver nachdenkend über die Trennungssituation. Mit „ich seh, was ich nicht soll“ (S6 V1) erkennt der Wächter, wie weit er in die Beziehung der Liebenden involviert ist, was es ihm weiter erschwert, ihre Trennung

herbeizuführen. Die Worte „Funkeln“, „Stern“, „Lichte“, „verdunkeln“, „Tag“ und sogar „Hölle“ stehen für das Licht. Auffallend ist, dass die Begriffe tageliedtypisch in einem negativ konnotierten Kontext erscheinen, was vor allem durch „ein Scheiden, wies die Hölle riet“ (S6 V2) hervorgehoben wird. Die letzten drei Verse präsentiert das lyrische Ich verständnisvoll und selbstaufopfernd „Leid geschieht, Wenn ich ihnen Zürnen spare; Wind, der hereinrauscht, schwelle mir das Lied“ (S6 V5-7). Um Leid zu vermeiden, nimmt der Wächter den Zorn der Liebenden auf sich. Dass die Folgen des längeren Zusammenbleibens als „Leid“ bezeichnet werden, verleiht der Begebenheit mehr Dramatik und erinnert gleichzeitig an die mittelhochdeutschen Tagelieder Ottos von Botenlauben und des Marktgrafen von Hohenburg. Außer dem Licht kommt noch ein weiteres Element, der „Wind“, hier zum Einsatz und soll ebenfalls die Aufgabe des Wächters unterstützen und dessen Gesang an die Liebenden tragen.

Die siebte Strophe ist gekennzeichnet von scheinbaren Widersprüchen, die aber im Gesamtzusammenhang Sinn ergeben. Der „Tod“ (S7 V1) „ist nicht schrecklich, sondern ein natürlicher Begleiter des Abschieds, der teilweises Absterben bedeutet“ (Hummel, 239). Dadurch wird die Bedeutung des Abschieds überhöht, ähnlich wie es in der vierten Strophe der Liebe widerfuhr. Die Bedeutung des Todes stellt Hummel folgendermaßen dar: „Wenn auch der Tod als Vertrauter und Symbol der Trennung in Strophe 7 zugegen ist, so verweist der Alte doch tröstlich über ihn hinaus auf den kommenden Gott und seine einbrechende Neue Zeit“ (Hummel, 236). Der Vers „Für Gott, den Ungebornen, stehe Ich euch ein“ (S7 V4+5) kann aber auch anders gedeutet werden: der Wächter stellt sich selbst in die Position Gottes! Er ist „das Maß“(S3 V1)! Hier kann eine Andeutung auf Säkularisierung erkannt werden, was Hummels Analyse widerspricht. Trotz aller Traurigkeit über die momentane Trennungssituation soll man aber nicht die Hoffnung aufgeben, denn die Trennung bedeutet kein endgültiges Ende, sondern stellt einen „Anfang“ dar. Die Worte „alles ist noch dein“ (S7 V7) stehen im Gegensatz zum die Strophe einleitenden „Tod“ und wirken wie eine Überwindung dessen.

In der achten Strophe geht das lyrische Ich auf die Beziehung des Paares ein. Diese erscheint auf den ersten Blick äußerst intensiv. Doch bei genauerer Betrachtung lässt sich „satt geleert“ (S8 V2) als Überbegriff für sie auswählen. „Der Ausdruck „satt geleert“, eins der typischen Borchardtschen

Oxymora, bedeutet, „sich selber voll ausgeschöpft und gleichzeitig voll erfüllt“ zu haben. Er wird als Bild der Stagnation zum Vorwurf.“ (Hummel, 237). Ebenso wie „satt geleert“ lassen sich die Wortpaare „nahmt“ – „gibt“, „geben“ – „nehmen“, „vergeuden“ – „verzehrt“ und „Kein Dürsten“ – „begehrt“ als Gegensätze anführen. Durch diese Darstellung beschreibt der Wächter das Gleichgewicht, in dem sich die Liebenden befinden, welches der Beziehung keine Intensität verleiht, sondern ihr diese nimmt. Da nun weder ein Nehmen, noch ein Geben mehr möglich sind, kann auch die Trennung stattfinden, welche in der neunten Strophe konkret gefordert wird.

„In einer großen vierstufigen Beschwörung ruft der Wächter die Liebenden auf, ihr Schicksal zu tragen und zu scheiden“ (Hummel, 237). Dies ist der Aufbau der neunten Strophe. Die Beschwörung spiegelt den Ablauf des Treffens wieder. Es fand nachts statt, die Nacht bot den Liebenden einen Raum, in dem sie ihre Leidenschaft ausleben konnten und nun, bei Tagesanbruch müssen sie den Schmerz der Trennung hinnehmen. Durch das Aussprechen der Beschwörung erhält der Wächter eine große und mächtige Wirkung und es scheint, als hätte er sich diese im Laufe der Handlung stufenweise angeeignet. Nachdem er sich in die Position Gottes begeben hatte, kann er den Liebenden nun auch „Gebiet[en]“ (S9 V7) „zu dulden und zu scheiden“ (S9 V7). Dies ist keine Bitte mehr, sondern wirkt wie eine Forderung, fast wie ein Befehl! Damit ist ein weiterer Hinweis darauf gegeben, dass der Wächter sich in einer sehr hohen Position sieht. Seine Aussage klingt wie eine fast prophetische Ankündigung des Unausweichlichen.

So wirkt der in der zehnten Strophe nun tatsächlich anbrechende Tag nur die Macht des Wächters belegend. Er gibt ihm darin Recht, dass die Trennung jetzt unmittelbar bevorstehen sollte. Gleichzeitig wirkt das lyrische Ich in den letzten beiden Strophen auch nervöser, da der Tag ihn eben bereits erreicht hat „Die Fliege dröhnt mir überm Haupt zu Tag“ (S10 V1). Das von der Fliege erzeugte Geräusch untermalt das Beschriebene wieder akustisch. Doch auch sein Verständnis den Liebenden gegenüber steigt wieder gegen Ende des Gedichtes (vgl. Hummel, 237). In „Tod und Bann Littst du gern und gebst die Sinnen Um Herzeleid, das einer hier gewann“ (S10 V5-7) äußert sich das Verständnis für das Paar und für dessen Waghalsigkeit sich auf dieses Abenteuer einzulassen. Mit ähnlicher Einstellung setzt auch

die letzte Strophe fort. Der Wächter erlebt die Aufgeregtheit des Paares mit und hofft mit ihnen auf einen glimpfigen Ausgang der Situation „Hier knie ich Wächter“ (S11 V1). Die kniende Stellung weist auf eine hohe Wertschätzung der das Paar verbindenden Liebe durch den Wächter. Sie ist so groß, dass es angemessen erscheint sie auf diese Weise zu preisen. Nach der so stark gesteigerten Spannung fällt diese nun durch das erlösende „Dank, ein Tor geht auf“ (S11 V1). Die Liebenden haben es tatsächlich geschafft sich rechtzeitig voneinander zu lösen. Erst danach verkündigt das lyrische Ich „er ist herauf“ (S11 V3), womit das Tagwerden abgeschlossen und das Tagsein eingeleitet wird. „Die Schlussverse verweisen nach dem überstandenen Abschied trotz des Leides im Bild der „tapferen Straßen“ auf die zukünftige Tat“ (Hummel, 237) und wirken somit optimistisch. Der letzte Vers „Ein Haus wie Blut, den Osten in der Brunst“ (S11 V7) präsentiert das Bild des Sonnenaufgangs, dessen feuerrotes Licht sich über der Landschaft ausbreitet. Die in dieser Metapher spürbare Hitze lässt sich mit der Leidenschaft vergleichen, die die Liebenden miteinander teilten und die sie trotz der Trennung weiterhin verbindet.

Die Trennung des Paares bei Tagesanbruch wirkt hier, wahrscheinlich gerade weil vom Wächter beschrieben, nicht, wie sonst häufig, ausschließlich negativ. Sie ist nötig, um die Geheimhaltung der Beziehung zu wahren und damit im Grunde weitere Treffen zu ermöglichen. Diese Einstellung versucht das lyrische Ich in dem Gedicht auszudrücken und an das Paar weiterzuleiten. Hummel schreibt dazu abschließend „Borchardt fügt den Wert der Liebeserfüllung als Erkenntnis und das Leiden durch den Verlust als Stufen der Läuterung zu Gott ein, d.h. Eros bildet ... nicht Selbstwert, sondern Durchgangsmedium zum Göttlichen“ (Hummel, 239). Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, dass Religiosität in diesem Werk eine andere Rolle spielt. Die Verwendung des entsprechenden Vokabulars erweist sich im Grunde eher als Abkehrung von Gott, indem dessen Position vom Wächter selbst übernommen wird. Der Dichter, dem als Schöpfer des Werkes eine entscheidende Rolle zukommt, kann ebenfalls stellenweise in die Wächterfigur gelesen werden, was dieser noch mehr Macht verleiht. Dies ist nun eine völlig neue Sicht der Tageliedsituation, in der diese unter ganz anderen Gesichtspunkten gesehen werden kann.

## 6. Tageliedmotivik um 2000

Die nun folgenden Gedichte decken das Ende des zwanzigsten und den Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts ab. Die drei Werke weisen zahlreiche Unterschiede auf, doch werden sie gleichzeitig eben durch die zeitliche Nähe miteinander verbunden. So wird in diesem Kapitel ein intellektuell anspruchsvolles und höchst durchgearbeitetes Gedicht von zwei Musikstücken zeitgenössischer Mittelalterbands gefolgt. Alle drei Werke verbinden vorher nicht dagewesene Ansichten zum Thema der Sexualität.

### 6.1. Rühmkorf

Peter Rühmkorfs 1999 erschienenes Gedicht *Mondphasen versetzt* bietet einen Einblick in die aktuelle Entwicklung der Tageliedmotive in der neuhochdeutschen Lyrik. Die im Gedicht gewählte Sprache erscheint im Grunde weniger poetisch, als sehr direkt und hüllt die Aussagen in äußerst überraschende Formulierungen, wodurch sie intellektuell anspruchsvoll wirkt. Auch die Tageliedsituation ist hier nicht ganz offensichtlich präsentiert, sondern fügt sich in das Gesamtkonzept des Werkes.

Der Titel *Mondphasen versetzt* verweist die Handlung bereits in eine nächtliche zeitliche Umgebung. Das männliche lyrische Ich setzt seine Rede mit der Beschreibung des Umfeldes ein. Da diese von beispielsweise „Meer“ (S1 V1) und „Dünen...“ (S1 V3) geprägt ist, lässt sich diese Einleitung als Natureingang bezeichnen. Doch schon in der zweiten Zeile wird auch auf die Geliebte eingegangen „das schaumgeborne Wunder“ (S1 V2). Dieses Bild lässt an Botticellis berühmtes Werk *Die Geburt der Venus* denken. Die Anspielung darauf hat im Zusammenhang mit dem Gedicht mehrere Bedeutungen. Am offensichtlichsten ist die Funktion der Venus als römische Liebesgöttin, womit das Thema der Liebe ins Gedicht mit eingeht. Der weitere Verlauf des Gedichtes bietet jedoch eine andere Sichtweise der Situation. Die Deutlichkeit der Venus-Anspielung könnte damit gedeutet werden, dass der Sprecher möglicherweise eben das genannte Bild betrachtet und dabei seine Gedanken in Form des Gedichtes ausdrückt. Dass sie als „Wunder“ bezeichnet wird, wirkt zunächst verehrend. Betrachtet man jedoch den

gesamten Gedichtinhalt, so wird schnell klar, dass die Beziehung zwischen den beiden mit Verehrung wenig zu tun hat. Das lyrische Ich betrachtet das Bild und stellt sich vor, wie eine Frau nachts aus dem von den Mondphasen beeinflussten Meer und den Schaumkronen der Wellen ans Ufer tritt. Die Bewegung der Frau wird folgendermaßen geschildert „wie es [das Wunder] die Dünenwehe aufwärts strebt“ (S1 V3). Sie scheint schwerfällig und schleppend, was sich nicht positiv auf die Vorstellung der Frau auswirkt. In diesem Zusammenhang lässt sich auch das „Wunder“ umdeuten. Es ist ein „Wunder“, dass es der Frau gelingt, sich aus dem Wasser zu bewegen. In diesem Sinne verfährt das lyrische Ich auch im restlichen Gedicht. Der Vers „aus Achselfluchten Wogen von Holunder“ (S1 V4) erscheint zunächst ziemlich zusammenhangslos. Sieht man dies allerdings metaphorisch und behält den weiteren Inhalt im Hinterkopf, so kann eine weiterführende Beschreibung der Frau hineingelesen werden, die die bisherige übertrifft: die „Achselfluchten“ sind die Achselhöhlen der Frau, aus denen die Achselhaare, die aussehen, wie Holunderblütenbüschel, heraus scheinen. Der Holunder als Pflanze ist jedoch mit weiteren Bedeutungen konnotiert: schläft man darunter ein, so beeinflusst er die Träume. Damit verstärkt sich das Bild des lyrischen Ichs, das bei der Betrachtung des Bildes in seine Gedanken versinkt. Die Erwähnung der Holunderpflanze in dem Zusammenhang eines tatsächlichen oder vom Sprecher imaginierten Treffens erinnert außerdem an den Lindenbaum, der im Mittelalter häufig als Zeuge der Liebesnacht auftaucht und von der in der Bedeutung allerdings abgewandelten Eiche in Goethes *Willkommen und Abschied* abgelöst wurde. Die beiden letzten Verse „schön, wie der Mond sich rundet, Arsch sich hebt“ (S1 V6+7) können als eine Einheit gelesen werden und fügen sich in den Stil der vorangegangenen Beschreibungen der Frau. Man bleibe im zuvor hergestellten Bild, in dem sie aus dem Wasser herauskommt: je weiter sie sich dem Ufer nähert, desto mehr sieht man von ihrer Gestalt. So erscheint dem lyrischen Ich ihr „Arsch“ wie der Mond, der in seinen unterschiedlichen Phasen immer voller wird.

In der zweiten Strophe setzt sich die Beschreibung des Körpers der Frau fort: „vom Steiß zur Stele, ein perspektivisch sich verjüngendes Gewicht“ (S2 V1-4). Die zuvor erkannte Schwerfälligkeit der Bewegung wird hier nun durch den korpulenten Körperbau unterstützt. Die Bezeichnung „vom Steiß zur Stele“ beschreibt in Verbindung mit dem Verb ‚verjüngen‘ die Körperform, grob gesehen, als



kegelförmig, wobei der Beckenbereich die Grundfläche und der Kopf das obere Ende bildet. Die Aussage „Du hast so einen Zug zum Sinngedicht“ (S2 V5) lässt dann wieder auf etwas Positives hoffen und verweist auf eine Epigrammen im Allgemeinen zugeschriebene Spannungssteigerung, die am Ende aufgelöst wird. Das passiert hier auch im Grunde, jedoch werden die Erwartungen auf einen positiveren und liebevolleren Umgang mit der Frau enttäuscht und das lyrische Ich sagt „nur jene, der ich fehle, das bist du leider nicht“ (S2 V6+7). Die Frauenfigur wird wiederholt direkt angesprochen und erfährt, dass sie gar nicht diejenige ist, mit der der männliche Sprecher zusammen sein will.

Auch in der dritten Strophe ändert sich die Haltung des Sprechers nicht. Formal wird hier aber zu einem weiteren Stilmittel gegriffen: die Strophe setzt in englischer Sprache ein „Just step for step“ (S3 V1). Es ist denkbar, dass der Autor damit auf seine Zeit hinweisen will, in der das Englische eine immer weiter wachsende Rolle spielt und sich selbst in die sonst deutsche Sprache des Gedichtes drängen muss. Die Begriffe „Systole – Diastole“ (S3 V1) wirken zunächst ebenfalls befremdlich und unverständlich. Sie bezeichnen zwei unterschiedliche Phasen in der Herzmuskelbewegung, wobei während der Systole das Blut aus dem Herzen gepumpt und es während der Diastole in das Herz gesogen wird. Hier wird also der Herzschlag beschrieben, der üblicherweise mit Romantik und viel Gefühl zusammenhängt, in diesem Werk jedoch auf biologische Begriffe reduziert erscheint. Das Herz schlägt zwar, dies scheint jedoch nicht in direkter Verbindung mit der beschriebenen Frau zu stehen, oder zumindest ändert ihre Anwesenheit nichts am normalen Rhythmus des Herzschlags. Auch dies lässt an Goethe denken. Man erinnere sich nur zurück an die besprochenen ‚Herz-Stellen‘ in *Willkommen und Abschied* oder auch an *Die Leiden des jungen Werther*, wo das Herz eine große Rolle spielt und mit überwältigenden, die Protagonisten auf intensivste Weise beeinflussenden Emotionen zusammenhängt. Noch wichtiger erscheint jedoch der Zusammenhang zu Goethes *Zur Farbenlehre*, wo es heißt „Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind“ (Goethe. *Zur Farbenlehre*, 239). In Rühmkorfs Gedicht bietet sich uns ein völlig gegensätzliches Bild. Eine noch nüchternere Darstellung als die gewählte ist kaum vorstellbar. Mit „ein Hüftschwung als

Verheißung hingesterzt“ (S3 V2) wird wieder auf die Hüften der Frau eingegangen, welche ihre Sexualität repräsentieren, wobei diese mehr versprechen als sie erfüllen, was im folgenden „Das ist der Au! – der Augenblick der schmerzt“ (S3 V3+4) ausgedrückt wird. Das „Au“ erfüllt zwei Funktionen: es ist ein Ausruf des empfundenen Schmerzes und gleichzeitig die erste Silbe des ihm folgenden Wortes „Augenblick“. Auch als eine weitere Goethe-Anspielung kann der „Augenblick“ gelesen werden. Er spielt in dessen *Faust*-Tragödie eine große Rolle, da der die Handlung bestimmende Pakt zwischen Faust und Mephisto in den Worten „Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön! Dann magst du mich in Fesseln schlagen, Dann will ich gern zugrunde gehen!“ (Goethe, *Faust I*, V 1699-1702) besteht. Wenn Faust nun am Ende des zweiten Teils genau diese Worte ausspricht „Zum Augenblicke dürft ich sagen: Verweile doch, du bist so schön! ... Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.“ (Goethe, *Faust II*, V 11581-11586), ist dessen Augenblickswahrnehmung mit der der Liebenden im Tagelied vergleichbar. Auch sie wünschen sich, der Augenblick ihres Zusammenseins möge verweilen und nicht enden. Der bei Rühmkorf mit dem Augenblick verbundene Schmerz steht Fausts dem Ausspruch folgender Erlösung entgegen. Interessant und zum gesamten Inhalt passend wird hier die Liebesszene, die üblicherweise durch intensivste Zuneigung und Liebkosungen der Liebenden gekennzeichnet wird, von Schmerzempfinden charakterisiert. Dieses steht jedoch auch in Verbindung mit dem „entbehrungsweh im ewigen >>Zumwohle!<<“ (S3 V5), was den Abschiedsschmerz darstellt, der durch das ‚ewig‘ aber wieder relativiert wird. Das in der sechsten Zeile verwendete „Stiege“ (S3 V6) bezeichnet ein altes Mengenmaß, was wiederholt auf den Umfang der Frau verweist. Der zuvor beschriebene Schmerz erhält durch das Aufgreifen der Farbe Schwarz (S3 V7) eine traurige Note. Da die Empfindung aber weder von einer Klage, noch von weiteren Erläuterungen ergänzt wird, ist davon aufzugehen, dass sie nicht besonders intensiv ist.

Die letzte Strophe spielt mit gleich wieder widerlegten Eindrücken. Sie setzt mit „O Schönheit“ (S4 V1) ein, was wiederum an die Venusgestalt zurückerinnert, die als Schönheitsideal galt. Dem folgt jedoch ein „aber nicht mit gleichem Glück geliebt“ (S4 V1). Hier gesteht das lyrische Ich der Frau, wie wenig ihm die Begegnung bedeutet. In „Was sich dem einen aufzut, bleibt dem anderen *verspart*“ (S4

V2+3) geht es sogar weiter und scheint diese Begegnung zu bereuen. Außerdem setzt in diesem Vers ein mittelhochdeutscher Einschub ein „*verspart: der saelden tor*“ (S4 V3+4). Dies erscheint besonders bemerkenswert, da es sich dabei um einen Ausschnitt eines Gedichtes von Walther von der Vogelweide *Mir ist verspart der saelden tor* (Walther, 41) handelt. Damit ist hier nicht nur der Bezug zum Mittelhochdeutschen, sondern es geht um einen konkreten Dichter. Gerade Walther von der Vogelweide spielt im Zusammenhang mit Rühmkorf eine wichtige Rolle, da dieser in seinem Werk *Walther von der Vogelweide, Klopstock und Ich* selbst einen Bezug zu dem mittelalterlichen Dichter hergestellt hatte. Auch die Verbindung zur Klassik wird in diesem Werk deutlich. Das hier erwähnte ‚beglückende Tor‘ kann mit dem weiblichen Geschlecht gleichgesetzt werden, welches „anderen *verspart*“ bleibt, sich dem lyrischen Ich aber „aufzut“. Das Mittelhochdeutsche stellt zusätzlich zum Motiv des nächtlichen Treffens eine Verbindung zum mittelalterlichen Tagelied her. Die vier letzten Zeilen des Gedichtes thematisieren das Verhältnis zwischen Tag und Nacht. Der Tag wird dabei als „zerstreut(e)“ (S4 V5) und „bedenkenlos“ (S4 V6) bezeichnet, was ihm eine tageliedtypisch eher weniger positive Wirkung verleiht. Die „Fackel“ (S4 V6) steht für das Licht, also die Sonne des Tages und den Mond der Nacht. Letzterer wird auch am Ende des Gedichtes noch einmal aufgegriffen, was den Kreis zum Anfang schließt. Dass dieser „sehr sonderbarer Art“ (S4 V7) ist, unterstützt die bisher gezeigte Haltung der Frau gegenüber. Der „Schador“ (S4 V8) kann als Neumondphase gesehen werden, bei der der Mond von der Erde aus nicht sichtbar ist, also wie verschleiert erscheint. Dies steht im Gegensatz zu dem anfänglichen Hinarbeiten zur Vollmondphase. Damit durchläuft der Mond im Laufe des Gedichtes alle seine Phasen, indem er zuerst zunimmt, dann als Vollmond erscheint und schließlich wieder abnimmt. Das „versetzt“ aus dem Titel kann nun, nach Betrachtung des gesamten Werkes, in Zusammenhang mit dem Gesäß der beschriebenen Frau gebracht werden, welches den Inhalt durchzieht.

Rühmkorfs Gedicht erweist sich als äußerst kompliziert und nicht leicht durchschaubar. Dadurch, dass der Inhalt von Nacht und Tag eingerahmt wird, wobei die Nacht am Anfang und der Tag am Ende der Begegnung steht, lässt sich das Werk mit der Gattung des Tageliedes vergleichen. Die Begegnungsbeschreibung verläuft ganz anders, als es in den mittelhochdeutschen Liedern der Fall war.

Vergleiche lassen sich aber auch durch solche Abweichungen ziehen. Er verwendet zahlreiche Worte aus nicht literarisch scheinenden Gattungen, was das Verständnis deutlich erschwert. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich dabei jedoch um Anspielungen auf sehr wohl Literarisches, wobei antike, mittelhochdeutsche und klassische Motive, wie das des Herzens aufgegriffen und völlig umgedeutet werden. Der anfangs angesprochene traumähnliche Charakter hilft ebenfalls bei der Begründung der stellenweise schwer nachvollziehbaren Wortwahl.

Die Mann-Frau-Beziehung erreicht hier nach Rilkes *Östliches Tagelied* einen weiteren Entwicklungsschritt. Während sich die Beteiligten dort ‚nur‘ fremd waren, ist bei Rühmkorf sogar deutliche Abneigung zu spüren. Das männliche lyrische Ich äußert seine Empfindungen zwar verdeckt, doch die Abwesenheit von Liebe ist trotzdem erkennbar. Der Ausdruck des Inhaltes in Form von antiken und klassischen Verweisen nimmt der beschriebenen Beziehung alle Tiefe und Innigkeit und lässt sie kalt und oberflächlich wirken. Das Paar im Gedicht verbringt eine gemeinsame Nacht und trennt sich bei Tagesanbruch. Doch ist die Trennung nichts Rührendes oder gar Trauriges für die Beteiligten. Die Handlung und vor allem ihre zeitliche Ebene lassen sich zwar gut mit den mittelhochdeutschen Tageliedern vergleichen, sie ähnelt aber von ihrer emotionalen Dimension eher einem One-Night-Stand als einer auf Liebe basierenden Beziehung.

## 6.2. Schandmaul

Nach diesem sehr nachdenklichen und hochstrukturierten Teil nun zur Gegenwart, wo Tageliedmotive tatsächlich immer noch vertreten sind. Diesmal handelt es sich bei den Interpreten um zwei Mittelalterbands, die sich von den altertümlichen Traditionen und Texten inspiriert fühlen und ihre eigene Musik daran orientieren. Damit schließt dieses Kapitel an die anfangs erwähnte Beliebtheit der Mittelaltermärkte an, auf denen unter anderem derartige Bands auftreten. Wie auch die besprochenen Volkslieder, verleihen die im Folgenden betrachteten Beispiele dem Tagelied eine populäre Note.

Volkslieder sind im Allgemeinen bekannt. Auch die Lieder von Bands wie Schandmaul und Faun erfreuen sich eines weiten Zuhörerkreises.

Auf Ihrer Homepage [www.schandmaul.de](http://www.schandmaul.de) bezeichnet die 1998 gegründete Band Schandmaul ihren Stil als „Deutscher Folkrock mit mittelalterlichen Instrumenten“. Die sechs Mitglieder spielen unterschiedliche Instrumente und bieten damit die musikalische Untermalung der Texte. Auf dem im April 2004 erschienenen Album *Wie Pech & Schwefel* ist auch das hier zu behandelnde Lied *Verbotener Kuss* zu hören, dessen Melodie und Text wie bei den meisten Schandmaulprodukten fröhlich unterhaltend wirken.

Das gesamte Lied wird von einem männlichen lyrischen Ich gesprochen und entsprechend von einem männlichen Sänger gesungen. Der erste Vers „Ich warte hier seit Stunden schon“ (S1 V1) erinnert stark an „Ich habe schon längst gestanden“ (S1 V5) aus dem Volkslied *Nächten da ich über die Gasse ging* und zeigt den Aufwand, den das lyrische Ich auf sich nimmt, um die Geliebte zu treffen. Auch die Zeilen „Wann bist du allein? Wann endlich brennt dein Licht nicht mehr?“ (S1 V5+6, 10+11) scheinen an „so komm diesen Abend, wens dunkel ist, wenn niemand auf der Straßen ist, herein will ich dich lassen“ (S2 V3-5) aus *Es freit ein reicher Bauermannssohn* angelehnt zu sein. Die Gattung des Minnesangs lebt in den Versen „will nur für dich ein Liedlein singen ... Schau hoch zu dir“ (S1 V2+4) weiter, wo eine erhöht dargestellte Dame besungen wurde. Die Heimlichkeit des hier stattfindenden Treffens und nicht erwischt zu werden, finden durch „Als du endlich vor mir stehst und den Finger an die Lippen hebst. Wir rennen Hand in Hand“ (S1 V7+8) Ausdruck. Der „Mond“ in Vers neun lässt das Treffen eindeutig nachts stattfinden. Die drei letzten Zeilen der ersten Strophe „nur die See ist aufgepeitscht vom Wind der dir dein Haar zerwühlt. Ich seh in deine Augen und ich bin gebannt. Ich will nie wieder gehen, lass die Zeit stehn“ (S1 V12-14) beschreiben die Gefühle, die das lyrische Ich seiner Geliebten gegenüber hegt. Diese beinhalten sowohl eine gewisse Wildheit, die sich auf die Spannung der Begegnung und deren sexuelle Art beziehen, als auch eine Ruhe und den Wunsch nach Zeitlosigkeit, wie sie bei Rilke präsentiert wurden. Was in der ersten Strophe einsetzt, wird im Refrain wie auch in der zweiten Strophe weitergeführt: wohlbekannte Motive der Tagelieder, wie deren Ausgangssituation und die damit

zusammenhängende Gefühlslage erfahren eine leichte Umformulierung und werden dann vorgetragen. Dies soll allerdings nicht abwertend klingen. Der Anspruch, den das Lied stellt, ist keinesfalls so poetisch anspruchsvoll zu sein, wie beispielsweise Goethes oder Rilkes Werke. Die Lieder sollen unterhalten und eine lockere Atmosphäre verbreiten. Dieses Ziel wird auf jeden Fall erreicht.

Der ersten Strophe folgt der Refrain. Hier kommt es nun zu dem im Titel angekündigten „Kuss“ (R V1). Dieser wird der Frau „gestohlen“ (R V1), was auf den heimlichen Charakter des Treffens hindeutet, da Stehlen etwas von Flüchtigkeit hat. Die Zeile „Du musst schon kommen und ihn dir wieder holn“ (R V2) verleiht dem Verhältnis eine spielerische und unbeschwerte Art. Vor allem im Refrain fallen die Kurzformen der Verben auf. Dies unterstreicht die insgesamt lockere Stimmung des Textes. Die Verse drei bis fünf gehen auf die Attraktivität der Frau und die damit zusammenhängenden Empfindungen des Mannes ein. Die eigentlich interessante Botschaft wird jedoch in der sechsten Zeile vermittelt „du hast zuhause einen andern“ (R V6). Zum ersten und einzigen Mal wird der Grund für die Heimlichkeit der Begegnung derart deutlich ausgesprochen: Die Frau betrügt ihren Mann mit einem Geliebten. In keinem anderen Gedicht keiner anderen Epoche kam eine Aussage in dieser Deutlichkeit vor. Die Tatsache, dass seine Geliebte eigentlich an einen anderen Mann gebunden ist, lässt den Sprecher in eine zweifelnde Gemütslage verfallen „Soll ich oder soll ich nicht?“ (R V7).

Diese Unsicherheit verfliegt jedoch recht zügig, wie die zweite Strophe zeigt „Die Nacht war hübsch, danke dir“ (S2 V1+2). Trotz eigentlichen Wissens um den Beziehungsstand der Frau folgt das lyrische Ich seinen Wünschen (und wohl auch den Wünschen der Frau) und sie verbringen die Nacht gemeinsam. Wieder wird die Zeitlichkeit thematisiert „danke dir für diesen Augenblick“ (S2 V2). Die gemeinsam verbrachte Zeit vergeht wie im Fluge und erscheint dem Paar viel kürzer, als sie in Wirklichkeit ist. Diese Wirklichkeit drängt sich durch „Du musst zurück“ (S2 V3) zwischen die Liebenden. Die zwei folgenden Verse zeigen die Verbundenheit der beiden, die über das Treffen hinaus anhält. Die letzten Zeilen „Auf meinen Lippen noch der Hauch von einem Schluck verbotenen Weines und ein süßes Geheimnis“ (S2 V6-8) verbinden die Elemente der Sexualität und der Heimlichkeit miteinander. Der ‚verbotene Wein‘ wirkt anziehend und unwiderstehlich und dessen Genuss zieht die

Heimlichkeit nach sich. Der zweiten Strophe folgt die zweimalige Wiederholung des Refrains, mit dem das Lied abschließt.

Obwohl Lieder wie diese zu Unterhaltungszwecken geschrieben und gesungen werden, so haben sie doch trotzdem einen gewissen Wert inne. Wir erinnern uns, dass auch die mittelhochdeutschen Tagelieder denselben Zweck verfolgten und heute zu einer anerkannten lyrischen Gattung zählen. So wollen uns auch Schandmaul mit diesem Lied eine Botschaft vermitteln. Außer dem Aussprechen des Heimlichkeitsgrundes fällt auf, dass keinerlei Klageausdruck ausgesprochen wird. Möglicherweise hängt dies mit der heutigen Zeit zusammen: nicht nur, dass Betrug nun kein Tabuthema mehr ist, auch Trennungen finden in unserem Leben häufiger statt und müssen überwunden werden. Die meist ehelichen Beziehungen, wie sie früher üblich waren bestehen heute immer seltener. Nur wenige Menschen verbringen ihr Leben an der Seite eines einzigen Partners. Erfahrung und Vielseitigkeit regieren unseren Alltag und unser Privatleben. Vielleicht unbewusst und doch klar vermittelt dieses Lied diese Zustände. Sie werden nicht kritisiert, nur dargestellt. Auch dies erscheint typisch für die heutige Zeit. In den mittelhochdeutschen Tageliedern wurde das Verhältnis der Liebenden zwar nicht gedichtintern, also von einem der Sprecher, verurteilt, es wurde jedoch deutlich, wie derartiges Verhalten von der Gesellschaft bewertet wurde. Die Nennung des Heimlichkeitsgrundes hier zeugt davon, dass sich nun nicht nur der Sprecher, sondern eben auch die heutige Gesellschaft einer Wertung enthält.

### 6.3. Faun

Auch die Gruppe Faun befasst sich in einem ihrer Lieder vom 2006 erschienenen Album „Renaissance“ mit der Tageliedthematik und benennt es sogar entsprechend. Die Homepage [www.faune.de](http://www.faune.de) verrät, dass sie es verstehen, „die alten Instrumente mit modernen Einflüssen zu kombinieren und eine treibende, wie auch zauberhafte Stimmung zu kreieren“. Zum Stil der Band heißt es: „Einflüsse von keltischem Folk, von mittelalterlicher Musik und von arabischen Klängen verschmelzen mit treibenden Beats“.

Es ist ein männliches lyrisches Ich, das den Liedinhalt präsentiert. Auch der Sänger ist männlich und wird, außer im ersten, in allen folgenden Refrains von einer weiblichen Stimme begleitet. Das Lied setzt mit dem Refrain ein „Mein Lied meine Schöne ist gegangen von mir, mein Lied ist gegangen von mir“ (R V1-3). Bereits jetzt ist angedeutet, was im weiteren Verlauf immer klarer wird: die „Schöne“ steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem „Lied“. Bei Tagesanbruch wird das lyrische Ich nämlich von beiden verlassen.

Die erste und die zweite Strophe bilden sowohl formal, als auch inhaltlich eine Einheit. Sie sind nämlich von Refrainstrophen umgeben und verfolgen einen Gedanken. Die Präteritumform der Verben deutet an, dass es sich um ein vergangenes Ereignis handeln muss. Die beiden Strophen sind in ihrer jeweils ersten und letzten Zeile identisch „Einst kamen wir“ (S1+2 V1) und „Einst kamen wir zu zweit“ (S1+2 V3). Die Zweisamkeit und das gemeinsame Erlebnis stehen für das lyrische Ich im Vordergrund und füllen diesen Teil des Liedes. Der zweite Vers lautet in Strophe eins „durch den Regen zu zweit“, wohingegen es in der zweiten Strophe „und das Land war noch weit“ heißt. Beide Zeilen erzeugen ein Bild der Freiheit und Ungezwungenheit. Wie zuvor erwähnt, gehören diese Zustände jedoch der Vergangenheit an. Den beiden Strophen folgt eine zweifache Wiederholung des Refrains.

Auch die Strophen drei und vier hängen zusammen. Dabei kommt vor allem dem Ausdruck „noch einmal“ eine besondere Bedeutung zu, die darauf hinweist, dass es sich bei dem Treffen nicht um einen Einzelfall handelt. Die Strophen unterscheiden sich jedoch mehr als die beiden eben behandelten. So stellt die dritte Strophe die tageliedtypische Begegnungssituation dar „Sei mit mir heut Nacht, denn der Morgen ist weit, sei mit mir heut Nacht noch einmal“ (S3), in der die nächtliche Zusammenkunft vom Tagesanbruch beendet wird. Die vierte Strophe jedoch thematisiert wieder den Zusammenhang zwischen der Geliebten und dem Lied „Noch einmal dein Atem, der Takt für mein Lied, noch einmal dein Atem mein Lied“ (S4). Die weibliche Figur wird im Refrain immer wieder mit dem Lied gleichgesetzt. Hier erfolgt nun der Vergleich ihres Atems mit dem Takt des Liedes. Damit wird, wie schon stellenweise bei Borchardt, eine Verbindung zwischen der Tageliedthematik und dem Schreib-



bzw. Singprozess des Sängers hergestellt. Auch dieser Sequenz folgt die zweifache Wiederholung des Refrains.

Die fünfte Strophe wird ebenfalls zwei Mal gesungen „Deine Schönheit sind Verse, die bleiben bei mir. Deine Schönheit sind Verse von Dir“ (S5). Nun wird der Teil angesprochen, der außer dem Takt zum Lied gehört, nämlich der Text. Auch dieser wird von einer Eigenschaft der Geliebten, genauer von ihrer „Schönheit“, repräsentiert. Im Gegensatz zum „Lied“, welches das lyrische Ich verlässt, bleiben die „Verse“ an dessen Seite. Dass es die „Schönheit“ der Geliebten ist, die der männliche Sprecher in Erinnerung behält zeigt, welche eine hohe Bedeutung dieser von in der männlichen Wahrnehmung zukommt. Zum Abschluss des Liedes wird der Refrain vier Mal wiederholt.

Fauns *Tagelied* ist ein Text mit einer langsamen, ruhig fließenden Melodie. Dass in einem Lied das Liedhafte thematisiert wird und den Hauptbestand ausmacht, weist diesem eine metamusikalische Funktion zu. In ihrem Werk lässt die Gruppe die Tageliedthematik in diese Metamusikalität einfließen. Was dabei entsteht, ist ein Text, der ohne dessen Melodie nicht die gleiche Wirkung vermitteln kann. Dem Text alleine fehlt das Traurige und Sehnsuchtsvolle, das erst durch die musikalische Begleitung zum Ausdruck gebracht werden kann. Die Rekonstruktion der mittelhochdeutschen Melodien ist nicht besonders weit verbreitet, weshalb uns größtenteils die Arbeit mit den Texten bleibt. Doch auch diese allein drücken sowohl die Freude über die Zusammenkunft, als auch den Schmerz über den Abschied aus. Faun gestalten ihr Werk anders und lassen den Text durch die Musik ergänzen.

## 7. Fazit

Das nun folgende Abschlusskapitel fasst die Entwicklung der Tageliedmotive durch die Epochen hinweg zusammen und bietet einen Ausblick, sowohl auf die mögliche Zukunft des Tageliedes, als auch auf Anregungen für zukünftige Arbeiten.

Im Laufe der Arbeit wurden zahlreiche Lieder und Gedichte behandelt, die Tageliedmotive in ihrer ursprünglichen oder abgewandelten Form aufgreifen. Fünf mittelhochdeutsche Lieder dienten dabei als Ausgangspunkt und präsentierten Motive wie die nächtliche Zusammenkunft der Liebenden, deren Trennung bei Tagesanbruch sowie die dabei empfundenen Gefühle.

Die Grundsituation bleibt im Grunde auch in den neuhochdeutschen Beispielen erhalten. Jedoch erfahren die Einzelheiten einige Modifikationen. Diese setzten schon in der Paarbeziehung ein: während die Liebenden in den mittelhochdeutschen Werken sich innerhalb des Liedinhaltes tatsächlich begegneten, versetzt schon Brentano die Situation in eine traumähnliche Umgebung, welche dann in wieder anderer Form von Rühmkorf aufgegriffen wird. Brentano und Goethe wiederum verbindet, dass die jeweiligen Gedichte ganz bestimmten, in beider Dichter Leben vorkommenden Frauen gewidmet sind, was den Werken einen persönlicheren Charakter verleiht. Die drei Volkslieder lassen sich aufgrund ihres Bekanntheitsgrades in ihrer Zeit mit den beiden zuletzt besprochenen Liedern vergleichen, da sie alle ein breites Publikum erreichen und den Motiven damit zu Popularität verhelfen. Bei den Volksliedern fällt außerdem noch auf, dass sie, wie keines der anderen behandelten Werke, eine belehrende Funktion erfüllen wollen. Sie greifen die Tageliedsituation auf und verwenden sie wertend, um vor allem jungen Menschen angemessene Verhaltensweisen zu vermitteln. Die Gruppierung der Werke um 1900 ist ebenfalls bemerkenswert, da sie nicht nur vereinzelt Motive aufgreift, sondern bereits in den Titeln auf den Zusammenhang zur mittelhochdeutschen Gattung verweist.

Doch nicht nur die Grundsituation verändert sich im Laufe der Jahrhunderte. Auch die Wahrnehmung, sowohl die der Liebenden von sich selbst, als auch die von der Gesellschaft ausgehende, variiert. Die mittelhochdeutschen Lieder machen deutlich, dass das Verhältnis des Paares geheim gehalten

werden muss, da die Trennung im Morgengrauen als unausweichlich dargestellt wird. Auch die neuhochdeutschen Werke bedienen sich dieses Motivs. In den Volksliedern treten sogar die Gesellschaft repräsentierende Figuren auf. Diese sprechen die drohenden Sanktionen offen aus, was den Belehrungscharakter der Werke betont. Die wertende Stellung nimmt jedoch ab, je näher wir der heutigen Zeit kommen. So wird die zwischen den Liebenden bestehende Verbindung in Borchardts *Tagelied* schon als anbetungswürdig dargestellt und Schandmaul spricht den Grund für die Heimlichkeit des Treffens deutlich aus. Obwohl dabei einer anderen Figur Betrug widerfährt, nimmt doch niemand eine urteilende Position ein. Die Tatsachen werden wahrgenommen und genannt. Weiterhin steht jedoch die Zuneigung des Paares im Vordergrund und lässt alles andere nebensächlich erscheinen.

Auch die Genderrollenverteilung erweist sich als interessantes Phänomen. Viele mittelhochdeutsche Lieder lassen beide Beteiligten zu Wort kommen. Dies ist auch in den Volksliedern der Fall. Damit wird auch die Sicht der weiblichen Figur einbezogen. Trotz dieser Tatsache bleiben die Beziehungen sehr in den heute als stereotypisch zu bezeichnenden Verhältnissen haften. Dies äußert sich beispielsweise darin, dass der männliche Beteiligte in der Abschiedsszene die aktive Rolle übernimmt, während die weibliche Figur trauernd zurückbleibt. Auch die Volkslieder weisen ihren Protagonistinnen äußerst typisch gewählte Rollen zu. Sie schränken deren Freiheit vor allem im sexuellen Bereich ein. Das Überschreiten bestimmter Grenzen wird hier mit einer Strafe belegt. Außerdem zeigt auch die Mann-Frau-Beziehung deutliche Abhängigkeitsverhältnisse. Diese Zustände lockern sich mit der Zeit immer weiter und den weiblichen Figuren werden zunächst nur scheinbar, dann aber tatsächlich immer mehr Entscheidungsfreiheiten zugesprochen. So wählt die von Schandmaul besungene Frau bewusst ihren Liebhaber und entscheidet sich damit für das Liebesabenteuer. Damit erhält auch das Motiv der Sexualität eine Umwertung. Sexuelle Konnotationen durchziehen alle bearbeiteten Gedichte und stellen die Geschehnisse innerhalb der Liebesnacht dar. Die Direktheit, mit der die Sexualität ausgesprochen wird, ist in jedem Werk anders, sie bleibt jedoch immer erkennbar.

Ebenfalls eine bemerkenswerte Entwicklung durchläuft das Wächtermotiv, welches mit dem Reflexionscharakter der Werke zusammenhängen kann. Der Wächter wird bereits bei Wolfram von

Eschenbach erwähnt und erhält bei Otto von Botenlauben dann auch Redeanteile. Die Grundfunktion dieser Figur ist es, die Liebenden vor dem Tagesanbruch zu warnen und damit die bevorstehende Trennung anzukündigen und einzuleiten. Diese Funktion kann jedoch auch von anderen Motiven wie dem Gesang der Vögel, dem Licht des Sonnenaufgangs, oder der Zeit selbst übernommen werden. In den mittelhochdeutschen Liedern scheint der Wächter in direkter Verbindung mit dem jeweiligen Paar zu stehen und ausschließlich ihm zu dienen. Die Volkslieder greifen das Wächtermotiv auf. Hier ist dessen Verhältnis zum Paar jedoch ein weniger individuelles. Der Wächter tritt eher als allgemeiner Ankündiger auf. Bei Borchardt, wo das Motiv zuletzt vorkommt, wird die Funktion des Wächters erweitert. Er ist der einzige Sprecher des Gedichtes und reflektiert über die Situation des Paares wie auch über die Legitimität der Verbindung. Auch das Richten der Beteiligten wird thematisiert. Es erscheint dem Wächter unangebracht, wodurch sich die Sicht der Beziehung ändert. Zusätzlich verschmilzt die Figur des Wächters mit der Person des Poeten, was in Fauns Tagelied noch deutlicher wird, wo der Liedentstehungsprozess und dessen Inhalt miteinander verflochten werden.

Das Besondere an dieser Ausarbeitung ist, dass sie die Entwicklung der Tageliedmotive tatsächlich bis heute nachvollzieht und dabei auf bedeutende Literaturepochen eingeht. Die Anzahl von insgesamt elf neuhochdeutschen Beispielen zeigt, dass die Motive des mittelhochdeutschen Tageliedes für die Entwicklung der deutschen Lyrik von hoher Bedeutung sind. Das Bestehen auch ganz aktueller Exemplare belegt, dass die Motive sich wohl auch in Zukunft auffinden lassen werden. Es bleibt abzuwarten, welche Entwicklung sie dann durchlaufen und welche Abwandlungen ihnen widerfahren. Sicher jedoch ist, dass mit der vorliegenden Arbeit ein Stein ins Rollen gebracht wurde, der noch einige Erweiterungen zulässt. So wäre beispielsweise ein mehrsprachiger Ansatz denkbar. Da Musikalität in einigen Werken eine wichtige Rolle spielt und das Auftreten der Motive immer wieder begleitet, ließe sich auch eine fachübergreifende Bearbeitung des Themas zwischen Musik und Germanistik anstreben. Das behandelte Thema bietet gerade aufgrund seiner diachronen Herangehensweise eine große Vielfalt an Möglichkeiten, von denen einige hiermit wahrgenommen wurden.

# Bibliographie

Borchardt, Rudolf. *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Gedichte*. Hrsg. v. Marie Luise Borchardt, Herbert Steiner. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957.

Brackert, Helmut. *Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte mit Übertragungen und Anmerkungen*. Frankfurt (Main): Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

Brandstetter, Gabriele. *Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986.

Brentano, Clemens. *Werke*. Bd.1. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek, Friedhelm Kemp. München: Carl Hanser Verlag, 1968.

*Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Steinecke, Hartmut. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.

*Deutsche Tagelieder: Von den Anfängen der Überlieferung bis zum 15. Jahrhundert*. Nach dem Plan Hugo Stopps. Hrsg. v. Sabine Freund. Heidelberg: Winter, 1983.

Gebert, Bent. „Ach Gott, wir han verschlafen! Überlegungen zur Tagelied-Rezeption in Achim und Armins und Clemens Brentanos „Des Knaben Wunderhorn““. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 57.3. (2007): 303-318.

Goethe, Johann Wolfgang. *Gedichte 1756-1799*. Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 1 und 2. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

Goethe, Johann Wolfgang. *West-Östlicher Divan*. Teil 1 und 2. Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 3/1 und 3/2. Hrsg. v. Hendrik Birus. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

Goethe, Johann Wolfgang. *Zur Farbenlehre*. Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 23/1. Hrsg. v. Manfred Wenzel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991.

Goheen, Jutta. „Zeit und Zeitlichkeit im mittelhochdeutschen Tagelied“. *Momentum dramaticum. Festschrift for Eckhard Catholy*. Waterloo: University of Waterloo Press, 1990. 41-53.

*Handbuch der literarischen Gattungen*. Hrsg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 2009.

Hummel, Hildegard. *Rudolf Borchardt. Interpretationen zu seiner Lyrik*. Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd.615. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1983.

Irler, Hans. *Minnerollen – Rollenspiele. Fiktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen*. Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung. Ed. Peter Strohschneider. Bd.62. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001.

Kellner, Beate. „Poetik des Schauens: der anbrechende Tag, das Licht und die Blickordnung im deutschen Minnesang“. *Aurora – Indikator kultureller Transformationen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007. 181-202.

Lakoff, Robin L. *Language and Woman's Place*. Text and Commentaries. Revised and expanded edition. Ed. by Mary Buchholtz. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Lexer, Matthias. *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch: in der Ausgabe letzter Hand*. 2. Nachdruck der 3. Aufl. Leipzig: Hirzel, 1885.

Liebertz-Grün, Ursula. „Ambivalenz, poetologische Selbstreflexion und inszenierte Sexualität: Die Tagelieder Reinmars des Alten, Walthers von der Vogelweide und Wolframs von Eschenbach.“ In: Theo Stemmler, Stefan Horlacher (Hrsg.), *Sexualität im Gedicht*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000. 65- 81.

Maltz, Daniel and Borker, Ruth. „A cultural approach to male-female miscommunication“. Ed. John Gumperz. *Language and Social Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 196-216.

Novalis. *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich Hardenbergs. Bd. 1. Hrsg. v. Richard Samuel. München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.

Okken, Lambertus. „Tagelieder des deutschen Mittelalters. [Rezension]“. [Rezension zu: Tagelieder des deutschen Mittelalters. –Stuttgart: Reclam, 1992]. *Mediävistik* 7. (1994): 394-395.

*Owe do tagte ez. Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 204. Hrsg. v. Renate Hausner. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1983.

*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Hrsg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser. Bd.4. Berlin: Walter de Gruyter, 1979. 345-350.

*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Bd. 2. Berlin: Walter de Gruyter, 2000.175-179.

*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Bd. 3. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 577-580.

Rilke, Rainer Maria. *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 1. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1996.

Rohrbach, Gerdt. *Studien zur Erforschung des mittelhochdeutschen Tageliedes. Ein sozialgeschichtlicher Beitrag*. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Ed. Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher, Cornelius Sommer. Nr. 462. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1986.

Rühmkorf, Peter. *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1976.

Rühmkorf, Peter. *Wenn – aber dann. Vorletzte Gedichte*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999.

Schweikle, Günther. *Minnesang*. 2. korrigierte Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 1995.

Schedel, Susanne. Intertextualität. „Literatur ist Zitat - >>Korrespondenzverhältnisse<< in Kafkas *Das Urteil*“. *Kafkas >>Urteil<< und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Hrsg. v. Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002. 220-238.

*Tagelieder des deutschen Mittelalters. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Martina Backes. Stuttgart: Reclam, 2003.

*Texte zur Geschichte des Deutschen Tageliedes*. Ausgew. v. Ernst Scheunemann. Ergänzt und hrsg. v. Friedrich Ranke. Altdeutsche Übungstexte. Hrsg. v. d. Akademischen Gesellschaft Schweizerischer Germanisten. Bd.6. 2. Aufl. Bern: A. Francke AG. Verlag, 1964.

Tieck, Ludwig. *Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1978.

Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14. Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. mit Beitr. von Thomas Bein und Horst Brunner. Hrsg. v. Christoph Cormeau. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.

Wellbery, David E.. „The Specular Moment: Construction of Meaning in a Poem by Goethe“. *Goethe Yearbook*. 1. (1982): 1-41.

## Internetquellen:

Große Heidelberger Liederhandschrift (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2010): <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848?sid=9b79b3ce2c42a5c734cc29205de8fee7>

Schandmaul-Homepage (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2010): <http://www.schandmaul.de/>



Schandmaul. *Verbotener Kuss* (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2010):  
<http://www.youtube.com/watch?v=88WBeef4Hls>

Faun-Homepage (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2010): <http://www.faune.de/>

Faun. *Tagelied* (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2010): <http://www.youtube.com/watch?v=K9zHobItMbo>

## Anhang

Dietmar von Aist: *Slâfest du, vriedel ziere?*

‘Slâfest du, vriedel ziere?  
wan wecket uns leider schiere;  
ein vogellîn sô wol getân  
daz ist der linden an daz zwî gegân.’

“Ich was vil sanfte entslâfen,  
nu rüefestû, kint, wâfen.  
liep âne leit mac niht sîn.  
swaz dû gebiutest, das leiste ich, vriundîn mîn.“

Diu vrouwe begunde weinen:  
‘du rîtest hinnen und lâst mich eine.  
wenne wilt du wider her zuo mir?  
owê, du vüerest mîne vröide sant dir!’

Heinrich von Morungen: *Owê, sol aber mir iemer mê*

Owê,-  
Sol aber mir iemer mê  
geliuhten dur die naht  
noch wîzer danne ein snê  
ir lîp vil wol geslaht?  
Der trouc diu ougen min.  
ich wânde, ez solde sîn  
des liehten mânen schîn.  
Dô tagte ez.

‘Owê,-  
Sol aber er iemer mê  
den morgen hie betagen?’

als uns diu naht engê,  
daz wir niht durfen klagen:  
“Owê, nu ist ez tac,“  
als er mit klage pflac,  
dô er jungest bî mir lac.  
Dô tagte ez.‘

Owê,-  
Si kuste âne zal  
in dem slâfe mich.  
dô vielen hin ze tal  
ir trehene nider sich.  
Iedoch getrôste ich sie,  
daz sî ir weinen lie  
und mich al umbevie.  
Dô tagte ez.

Owê.-  
Daz er sô dicke sich  
bî mir ersehen hât!  
als er endahte mich,  
sô wolt er sunder wât  
Mîn arme schouwen blôz.  
ez was ein wunder grôz,  
daz in des nie verdrôz.  
Dô tagte ez.

**Wolfram von Eschenbach: *Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs***

Den morgenblick bî wahtaeres sange erkôs  
ein vrouwe, dâ si tougen  
an ir werden vriundes arm lac.  
dâ von si der vreuden vil verlôs.

des muosen liehtiu ougen  
aver nazzen. sî sprach: ‘ôwê tac!  
Wilde und zam daz vrewet sich dîn  
und siht dich gern, wan ich eine. wie sol iz mir ergên!  
nu enmac niht langer hie bî mir bestên  
mîn vriunt. Den jaget von mir dîn schîn.’

Der tac mit kraft al durch diu venster dranc.  
vil slôze sî besluzzen.  
daz half niht; des wart in sorge kunt.  
diu vriundîn den vriunt vast an sich dwanc.  
ir ougen diu beguzzen  
ir beider wangel. sus sprach zim ir munt:  
‘Zwei herze und ein lîp hân wir.  
gar ungescheiden unser triuwe mit ein ander vert.  
der grôzen liebe der bin ich vil gar verheret,  
wan sô du kumest und ich zuo dir.’

Der trûric man nam urloup balde alsus:  
ir liechten vel, diu slehten,  
kômen nâher, swie der tac erschein.  
weindiu ougen – sûezer vrouwen kus!  
sus kunden sî dô vlehten  
ir munde, ir bruste, ir arme, ir blankiu bein.  
Swelch schiltaer entwurfe daz,  
geselleclîche als si lâgen, des waere ouch dem genouc.  
ir beider liebe doch vil sorgen truoc,  
si pflâgen minne ân allem haz.

### Otto von Botenlauben: *Wie sol ich den ritter*

“Wie sol ich den ritter nû gescheiden  
und daz schoene wîp  
die dicke bî ein ander lâgen ê?

dâ rât ich in rehten triuwen beiden  
und ûf mîn selbes lîp  
daz sie sich scheiden und er dannen gê.  
mâze ist zallen dingen guot.  
lîp und êre ist unbehout,  
ob man iht langer lît.  
ichn singe eht anders niht wan: es ist zît.“

“Dîn kuslîch munt, dîn lîp klâr unde süeze,  
dîn drucken an die brust,  
dîn umbevâhen lât mich hie betagen.  
daz ich noch bî dir betagen müeze  
ân aller fröiden vlust!  
sô daz geschihet, son dürfen wir niht klagen.  
dîn minne ist gar ein zange mir,  
si klemmet mich, ich muoz ze dir,  
gult ez mir al den lîp.“  
‘dichn lât der tac, daz klage ich, sende wîp.’

‘Hoerstu, friunt, den wahter an der zinnen  
wes sîn sanc verjach?  
wir müezen unsich scheiden, lieber man.  
alsô schiet dîn lîp ze jungest hinnen,  
dô der tac ûf brach  
und uns diu naht sô vlühteclîche entran.  
naht gît senfte, wê tuot tac.  
owê, herzeliep, in mac  
dîn nû verbergen nicht:  
uns nimt der fröiden vil daz grâwe lieht.’

### Marktgraf von Hohenburg: *Ich wache umb eines ritters lîp*

“Ich wache umb eines ritters lîp  
und umb dîn êre, schoene wîp:  
wecke in, frouwe!

Got gebe daz ez uns wol ergê,  
daz er erwache und nieman mê:  
wecke in, frouwe!  
est an der zît, niht langer bît.  
ich bite ouch niht wan dur den willen sîn.  
wiltun bewarn, sô heiz in varn:  
verslâfet er, sost gar diu schulde dîn.  
wecke in, frouwe!“

‘Din lîp der müeze unsaelic sîn,  
wahtaere, und al daz singen dîn!  
slâf geselle!  
dîn wachen daz waer allez guot:  
dîn wecken mir unsanfte tuot.  
slâf geselle!  
wahtaere, in hân dir niht getân  
wan allez guot, daz mir wirt selten schîn.  
du gers des tages dur daz du jages  
vil sender fröiden von dem herzen mîn.  
slâf geselle!‘

“Dîn zorn sî dir vil gar vertragen:  
der ritter sol niht hie betagen,  
wecke in, frouwe!  
er gap sich ûf die triuwe mîn:  
do enpfalch ich in den gnâden dîn.  
wecke in, frouwe!  
vil saelic wîp, sol er den lîp  
verliesen, sô sîn wir mit im verlorn.  
ich singe, ich sage, est an dem tage,  
nu wecke in, wande in wecket doch mîn horn.  
wecke in, frouwe!“

Clemens Brentano: *Liebesnacht im Haine*

Um uns her der Waldnacht heilig Rauschen  
Und der Büsche abendlich Gebet,  
Seh' ich dich so lieblich bange lauschen  
Wenn der West durch dürre Blätter weht.

Und ich bitte: Jinni holde, milde  
Sieh ich dürste, sehne mich nach dir  
Sinnend blickst du durch der Nacht Gefilde  
Wende deinen süßen Blick nach mir.

Ach dann wendet Jinni voll Vertrauen  
Ihres Lebens liebesüßen Blick  
Mir ins wonnetrunke Aug' zu schauen  
Aus des Tages stillem Grab zurück.

Und es ist so traulich dann, so stille  
Wenn ihr zarter Arm mich fest umschlingt  
Und ein einz'ger liebevoller Wille  
Unsrer Seelen Zwillingspaar durchdringt.

Nur von unsrer Herzen lautem Pochen  
Von der heil'gen Küsse leisem Tausch  
Von der Seufzer Lispel unterbrochen  
Ist der Geisterfreier Wechselrausch.

Auf des Äthers liebestillen Wogen  
Kömmt Diane dann so sanft und mild  
Auf dem lichten Wagen hergezogen  
Bis ihn eine Wolke schlau verhüllt,

Und sie trinket dann an Latmus' Gipfel  
Ihrer Liebe süßen Minnelohn

Ihre Küsse flüstern durch die Wipfel,  
Küssend nennst du mich Endymion.

Liest auch wohl mit züchtigem Verzagen  
Meiner Blicke heimlich stille Glut  
Und es sterben alle deine Klagen  
Weil die Liebe dir am Herzen ruht.

Fest umschling' ich dich von dir umschlungen  
Stirbt in unsrem Arm die rege Zeit  
Und es wechseln schon des Lichtes Dämmerungen  
Starb schon Gestern wir schon wieder heut.

Wenn die lieben Sterne schon ermatten  
Wechseln wir noch heimlich Seligkeit  
Träumen in den tiefen dunklen Schatten  
Flehend und gewährend Ewigkeit.

Fest an dich gebannt in dich verloren  
Zähle ich an deines Herzens Schlag  
Liebestammelnd jeden Schritt der Horen  
Scheidend küsset uns der junge Tag.

### Johann Wolfgang Goethe: *Mir schlug das Herz*

[*Iris*-Erstdruck, 1775]

Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde,  
Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht!  
Der Abend wiegte schon die Erde,  
Und an den Bergen hing die Nacht;  
Schon stund im Nebelkleid die Eiche,  
Ein aufgetürmter Riese, da,  
Wo Finsternis aus dem Gesträuche



Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von seinem Wolkenhügel,  
Schien kläglich aus dem Duft hervor;  
Die Winde schwangen leise Flügel,  
Umsausten schauerlich mein Ohr;  
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer -  
Doch tausendfacher war mein Mut;  
Mein Geist war ein verzehrend Feuer,  
Mein ganzes Herz zerfloß in Glut.

Ich sah dich, und die milde Freude  
Floß aus dem süßen Blick auf mich.  
Ganz war mein Herz an deiner Seite,  
Und jeder Atemzug für dich.  
Ein rosenfarbes Frühlings Wetter  
Lag auf dem lieblichen Gesicht,  
Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter!  
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht.

Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe!  
Aus deinen Blicken sprach dein Herz.  
In deinen Küssen, welche Liebe,  
O welche Wonne, welcher Schmerz!  
Du gingst, ich stund, und sah zur Erden,  
Und sah dir nach mit nassem Blick;  
Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,  
Und lieben, Götter, welch ein Glück.

### Johann Wolfgang Goethe: *Willkomm und Abschied*

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!  
Es war getan fast eh' gedacht;  
Der Abend wiegte schon die Erde,  
Und an den Bergen hing die Nacht:

Schon stand im Nebelkleid die Eiche,  
Ein aufgetürmter Riese, da,  
Wo Finsternis aus dem Gesträuche  
Mit hundert schwarzen Augen sah.  
Der Mond von einem Wolkenhügel  
Sah kläglich aus dem Duft hervor,  
Die Winde schwangen leise Flügel,  
Umsaus'ten schauerlich mein Ohr;  
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer;  
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:  
In meinen Adern welches Feuer!  
In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich, und die milde Freude  
Floß von dem süßen Blick auf mich,  
Ganz war mein Herz an deiner Seite,  
Und jeder Atemzug für dich.  
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter  
Umgab das liebliche Gesicht,  
Und Zärtlichkeit für mich - Ihr Götter!  
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht!

Doch ach! schon mit der Morgensonne  
Verengt der Abschied mir das Herz:  
In deinen Küssen, welche Wonne!  
In deinem Auge, welcher Schmerz!  
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,  
Und sahst mir nach mit nassem Blick:  
Und doch, welch Glück geliebt zu werden!  
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

### Johann Wolfgang Goethe: *Willkommen und Abschied*

Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!  
Es war getan fast eh' gedacht;

Der Abend wiegte schon die Erde,  
Und an den Bergen hing die Nacht:  
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,  
Ein aufgetürmter Riese, da,  
Wo Finsternis aus dem Gesträuche  
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel  
Sah kläglich aus dem Duft hervor,  
Die Winde schwangen leise Flügel,  
Umsaus'ten schauerlich mein Ohr;  
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer;  
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:  
In meinen Adern welches Feuer!  
In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich, und die milde Freude  
Floß von dem süßen Blick auf mich;  
Ganz war mein Herz an deiner Seite,  
Und jeder Atemzug für dich.  
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter  
Umgab das liebliche Gesicht,  
Und Zärtlichkeit für mich - Ihr Götter!  
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht!

Doch ach! schon mit der Morgensonne  
Verengt der Abschied mir das Herz:  
In deinen Küssen, welche Wonne!  
In deinem Auge, welcher Schmerz!  
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,  
Und sahst mir nach mit nassem Blick:  
Und doch, welch Glück geliebt zu werden!  
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Anonym: *Es freit ein reicher Bauermannssohn*

Es freit ein reicher Bauermannssohn  
um eine Kaufamnnstochter,  
er freit drei Tag und sieben Jahr,  
und konnt sie nie erreichen.

‘Und bist du ein reicher Bauermannssohn  
und kannst mich nicht erreichen,  
so komm diesen Abend, wenne dunkel ist,  
wenn niemand auf der Strassen ist,  
herein will ich dich lassen.’

Der Tag vergieng, der Knabe gieng,  
ganz leise klopft er an,  
er klopfte an mit seinem goldnen Ring:  
‘Schatz, schläfst oder wachst du, mein Engel, mein Kind?  
Ich habe schon lange gestanden.’

Sie stand wol auf, sie liess ihn ein,  
sie hiess ihn auch willkommen sein,  
sie reicht ihm ihre schneeweisse Hand;  
da fieng sie an zu weinen.

‘Weine nicht, weine nicht, mein Mädelein,  
aufs Jahr sollst du mein eigen sein,  
mein eigen sollst du werden,  
sonst keine hier auf Erden.’

Die Mitternacht vergangen war,  
der Wächter fieng an zu blasen:  
‘Steht auf, steht auf, ihr jungen Leut,  
betrachtet euer Herzeleid,  
der Tag ist an dem Hafen.’

Das Mädchen aus dem Bette sprang  
Und schaut wol durch das Fensterlein:  
'Bleib liegen, bleib liegen, mein tausiger Schatz,  
es ist fürwahr noch lange kein Tag,  
der Wächter hat uns betrogen.'

Die Nacht vergieng, der Morgen kam,  
das Mädchen holte Wasser,  
da begegnet ihr derselbe Knab,  
der nachts bei ihr geschlafen hatt  
und bot ihr ein guten Morgen.

'Ein guten Morgen, einen schönen grossen Dank.'  
'ach Schatz, wie hast du geschlafen?'  
'Ich habe geschlafen in Liebes Arm,  
ich habe geschlafen, dass Gott sich erbarm,  
meine Ehre habe ich verschlafen.'

'Ach Mädchen, hättest du stille geschwiegen  
und hättest kein Wort geredt,  
ich hatte dich von Herzen lieb,  
und hätte dich zur Kirche geführt,  
nun will ichs bleiben lassen.'

*Anonym: Nächten da ich über die Gasse ging*

Nächten da ich über die Gasse ging,  
stand mein Schönstlieb am Fenster.  
zu einem Fenster schrie ich rein:  
'Steh auf feins Mädal und lass mich ein!  
Ich habe schon längst gestanden.'

'Ob du schon längst gestanden hast,  
kann ich dich nicht rein lassen;

der Vater der ist nicht daheim,  
die Mutter die schläft noch lange nicht ein,  
bleib noch eine kleine Weil draussen!

Wenn Vater und Mutter wird schlafen sein,  
dann will ich dich rein lassen;  
so geh du in die Kammer hinein,  
solange wie es dein Wille wird sein,  
solange will ich dich halten.’

Und als er in die Kammer nein kam,  
in der Kammer wars sehr finster;  
er dacht, er käm ins Paradeis –  
da sass ein Mädcl schön rot und weiss  
in ihrem schneeweissen Kleide.

Und als es kam um Mitternacht,  
die Wächter taten schreien:  
‘Wenn einer bei seiner Schönstliebsten ist,  
so mach er sich auf und geh er nach Haus,  
der Tag kommt angedrungen.’

Und als der Knabe die Rede vernahm,  
aus der Kammer tat er gehen.  
Feins Mädelein unter dem Wändelein sass,  
ihre schwarzbraunen Aeugelein wurden ihr nass,  
sie fing bald an zu weinen.

‘Weine nicht, weine nicht, feins Mädelein!  
um mich darfst du nicht weinen!  
ich habe schon manche liebe Nacht  
um deinetwegen zugebracht,  
es hat mich auch keine gereuet.’

*Anonym: Es wollt ein Knab spazieren gehn*

Es wollt ein Knab spazieren gehn,  
Wollt vor braun Annel's Laden stehn,  
Er wusst nicht was er ihr verhies,  
Dass sie den Riegel schleichen lies.  
Den Riegel wohl in die Ecken,  
Zum braun Annel wohl unter die Decken.

Sie liegen bey einander eine kleine Kurzweil  
Der iung Knab weckts braun Annelein.  
Steh auf es geh an es den Laden  
Sieh ob es nich irgends will tagen.  
Bleib liegen mein Schätzel nur stille,  
Es taget nach unserem Wille.

Sie liegen bey einander eine kleine Kurzweil  
Der Jung Knab weckts braun Annelein.  
Braun Maidel gab dem Laden ein Stos  
Scheint ihm die helle Sonn in Schoos.  
Steh auf es mein Schätzel nur balde  
Die Vögel die singen im Walde.

Braun Annel war so hurtig in Eil  
Sie liess den Knaben hinunter am Seil  
Sie meynt er wär nun bald drunnen  
Liegt er es so tief im kalt Brunnen.

Man zog ihn raus am dritten Tag.  
Wein alles was ia um ihn war  
Als nur's braun Annel alleine,  
Für Trauern konnt sie nicht weinen.

Ach Gott was war das für ein Mann  
Dass ich ihn nicht erkennen kann

Ich hab ihn oftermal hören nennen  
Ich kann ihn doch nicht erkennen.

Es stund eine alte Frau dabey  
Schweig still schweig still braun Annelein.  
Keine Nacht hast unterlassen,  
Hast ihn alle Nacht zu dir gelassen.

### Rainer Maria Rilke: *Tagelied*

Jetzt kommen wieder die Pläne,  
die ins Weite gehn.  
Draußen rufen die Hähne:  
die Ferne will entstehn

nach aller dieser Nähe,  
die uns zusammenschloß.  
Wach auf, damit ich sähe,  
was ich so sehr genoß.

Mir geht es noch im Blute,  
noch duftet das ganze Haus.  
Zu was für Worten ruhte  
mein Mund auf deinem aus,

auf deinem guten Munde,  
auf deiner beruhigten Brust:  
Stunde ging um Stunde,  
wir haben es nicht gewußt.

Nun kommen die Geräusche.  
Schon rührte sich eine Tür.  
Daß ich dich nicht enttäusche,  
wache mit mir, verspür,



wie es schon weht vom Tage:  
da muß ich nun hinaus –  
Wache zu mir und sage:  
Seh ich traurig aus?

Das dauert nur eine Weile,  
mach dir das Herz nicht schwer.  
Die Nacht ist, daß man sie teile,  
der Tag, daß man ihn vermehr.

### Rainer Maria Rilke: *Östliches Tagelied*

Ist dieses Bette nicht wie ein Küste,  
ein Küstenstreifen nur, darauf wir liegen?  
Nichts ist gewiß als deine hohen Brüste,  
die mein Gefühl in Schwindeln überstiegen.

Denn diese Nacht, in der so vieles schrie,  
in der sich Tiere rufen und zerreißen,  
ist sie uns nicht entsetzlich fremd? Und wie:  
was draußen langsam anhebt, Tag geheißen,  
ist das uns denn verständlicher als sie?

Man müßte so sich ineinanderlegen  
Wie Blütenblätter um die Staubgefäße:  
So sehr ist überall das Ungemäße  
Und häuft sich an und stürzt sich uns entgegen.

Doch während wir uns aneinander drücken,  
um nicht zu sehen, wie es ringsum naht,  
kann es aus dir, kann es aus mir sich zücken:  
denn unsre Seelen leben von Verrat.

Rudolf Borchardt: *Tagelied*

Brecht Hand aus Hand, ringt auf, was ihr verschlanget,  
Sitzt auf, kehrt in euch selber, laßt euch fahren!  
Die Ihr Mund an Munde hanget,  
Weicht voneinander, Mann und Frau:  
Unter klaren  
Sternen hab ich Wächter Tau,  
Beständigen Taufall eben in den Haaren.

Es hat die Zeit Verzweifelter nicht acht,  
Euch kümmer es, euren Sinn an Zeit zu kehren.  
Ist da drinnen denn noch Nacht?  
Hier wird ein Zwielflicht; sag ihr, Mann,  
In den Ähren  
Zwitschert es; ich Wächter kann,  
Wie sehr sie schluchze, keiner Lerche wehren.

Ich bin das Maß, der Sternebot der Pflichten  
Dem, der gern länger schlief, dem der gern  
Länger schluchzte; keinen richten  
Will ich; wer wär ich? Ich verkündige  
Nur den Stern:  
Wer gerecht sei, wer der Sündige,  
Zu richten kommts ein Tag; der ist nicht fern.

Ihr hattet Nacht. Ihr habts gewagt: Acht Stunden  
Mit Altem; meine ganze Lebenszeit  
Euch durchkostet, euch verschwunden  
(Und meiner Jahr ist acht mal zehen -),  
Seid bereit,  
Nachtviolen, hinzugehen:  
Nichts Tiefres kommt mehr, weder Lust noch Leid.

Wie schnell sie jedem läuft, steht keiner Uhr  
Im Feld: dem gähnts, dem bringts, dem rennts vorbei,  
Reißt, noch eh ers recht erfuhr  
Den Armensünder ins Gericht -  
Buhlen sei  
Alles ewig; denn zu nicht  
Auf einmal wirds; wie hier mit Hahnenschrei.

Ich Wächter seh, was ich nicht soll: ein Funkeln –  
Kein Stern; ein Scheiden, wie's die Hölle riet –  
Lichte wollen sich verdunkeln,  
Indes ich ihren Tag gewahre –  
Leid geschieht  
Wenn ich ihnen Zürnen spare;  
Wind, der hereinrauscht, schwelle mir das Lied!

Tod, sitz aufs Bett, und Herzen, horcht hinaus:  
Ein alter Mann zeigt in den schwachen Schein  
Unterm Rand des ersten Blaus:  
Für Gott, den Ungeborenen, stehe  
Ich euch ein:  
Welt, und sei dir noch so wehe,  
Es kehrt von Anfang, alles ist noch dein!

Ihr nahmt bisher soviel, als ihr euch gabt:  
Wie, Durstende? so balde satt geleert,  
Daß ihr nichts zu geben habt  
Noch nehmen mögt, und müßt vergeuden?  
Euch verzehrt  
Nach unangerührtern Freuden  
Kein Dürsten, das den Ewigen Tag begehrt?

Bei dieser Nacht, da Ihr euch heimlich wart,  
Beim tiefsten Hort, den jedes von euch beiden

Heut im Andren erst gewahrt,  
Bei allen Mächten, die ihn heben –  
Bei den Leiden,  
Die er lohnt zu überleben –  
Gebiet ich euch, zu dulden und zu scheiden!

Die Fliege dröhnt mir überm Haupt zu Tag:  
Schon reitet wer im Tann; unseliger Mann  
Weil er nicht bei Liebe lag:  
Wie wär er sonst so früh von hinnen?  
Tod und Bann  
Littst du gern und gäbst die Sinnen  
Um Herzeleid, das einer hier gewann!

Hier knie ich Wächter: Dank, ein Tor geht auf:  
Fort! oder auf die wilde Tränengunst  
Scheint der Tag; er ist herauf!  
Wo grüne Finsternisse saßen,  
Durch den Dunst  
Seh ich Land voll tapferer Straßen,  
Ein Haus wie Blut, den Osten in der Brunst.

### Rühmkorf: *Mondphasen, versetzt*

Dem Meer entperlt  
das schaumgeborne Wunder,  
wie es die Dünenwehe aufwärts strebt;  
aus Achselfluchten Wogen von Holunder,  
schön, wie der Mond sich rundet,  
Arsch sich hebt.

Dem Blick vorausgeschraubt vom Steiß zur Stele,  
ein perspektivisch  
sich verjüngendes  
Gewicht –

Du hast so einen Zug zum Sinngedicht,  
ein allgefälliges, nur jene, der ich fehle,  
das bist du leider nicht.

Just step for step, Systole – Diastole,  
ein Hüftschwung als Verheißung hingesterzt:  
Das ist der Au! –  
der Augenblick der schmezt,  
entbehrungsweh im ewigen <<Zumwohle!>>  
bis sich die Stiege wendet,  
Aussicht schwärzt.

O Schönheit, aber nicht mit gleichem Glück geliebt.  
Was sich dem einen auf tut,  
bleibt dem anderen *verspart*:  
*der saelden tor* –  
Komm, laß es gehn, wie der zerstreute Tag  
bedenkenlos die Fackel übergibt  
der Nacht, mit einem Mond sehr sonderbarer Art,  
tief im Schador ...

### Schandmaul: *Verbotener Kuss*

Ich warte hier seit Stunden schon,  
will nur für dich ein Liedlein singen,  
doch bleib ich stumm.  
Schau hoch zu dir.  
Wann bist du allein?  
Wann endlich brennt dein Licht nicht mehr?  
Als du endlich vor mir stehst und den Finger an die Lippen hebst.  
Wir rennen Hand in Hand.  
Der Mond steht flach und schaut auf uns herab,  
der Platz ist leer,  
hier ist keine Menschenseele mehr,

nur die See ist aufgepeitscht vom Wind der dir dein Haar zerwühlt.  
Ich seh in deine Augen und ich bin gebannt.  
Ich will nie wieder gehen, lass die Zeit stehn.

REFRAIN:

Ich habe dir nen Kuss gestohlen,  
du musst schon kommen und ihn dir wieder holn.  
Hab deine Lippen süß erwischt,  
dein Lächeln war einfach verführerisch.  
Lass meine Finger ziellos wandern.  
Du hast zuhause einen andern.  
Soll ich oder soll ich nicht?

Die Nacht war hübsch,  
danke dir für diesen Augenblick.  
Du musst zurück.  
Nie vergess ich  
und ich habe noch ein Stück von dir, ganz tief in meinem Herzen werd ich es bewahrn.  
Auf meinen Lippen noch der Hauch  
von einem Schluck verbotenen Weines  
und ein süßes Geheimnis.

2x REFRAIN

Faun: *Tagelied*

REFRAIN:

Mein Lied meine Schöne  
ist gegangen von mir,  
mein Lied ist gegangen von mir.

Einst kamen wir  
durch den Regen zu zweit.  
Einst kamen wir zu zweit.

Einst kamen wir  
und das Land war noch weit.  
Einst kamen wir zu zweit.

2x REFRAIN

Sei mit mir heut Nacht,  
denn der Morgen ist weit.  
Sei mit mir heut Nacht noch einmal.

Noch einmal dein Atem,  
der Takt für mein Lied,  
noch einmal dein Atem mein Lied.

2x REFRAIN

2x Deine Schönheit sind Verse,  
die bleiben bei mir.  
Deine Schönheit sind Verse von Dir.

4x REFRAIN