

Prof. Dr. Sieglinde Hartmann
MATERIALIEN ZUM HAUPTSEMINAR im WS 2011/2012
Die deutsche Liebeslyrik vom Kürenberger bis zu Oswald von
Wolkenstein

Nr. 1 – Der ‚Donauländische Minnesang‘ und der Kürenberger

Die erste Blüte deutscher Liebeslyrik im bairisch-österreichischen Donauraum: Der ‚Donauländischer Minnesang‘ und der Kürenberger

Zeitlich grenzen wir diese frühe Minnelyrik auf die Jahrzehnte von ca. 1150 bis ca. 1170/80 ein. Namentlich zählen dazu folgende Sänger: Der von Kürenberg, Meinloh von Sevelingen, der Burggraf von Regensburg sowie Dietmar von Aist.

Der von Kürenberg, ca. 1150/1160: Lebensspuren

Im Unterschied zu den provenzalischen Troubadours können wir bei deutschen Dichtern des Hochmittelalters nur selten auf gesicherte biographische Daten zurückgreifen. Günther Schweikle, einer der besten Minnesang-Kenner, hat daher den Begriff „Lebensspuren“ eingeführt. Darunter lassen sich die meist nur indirekten Lebenszeugnisse anführen.

Ähnlich verhält es sich mit biographischen Informationen zu dem Sänger, dessen Name uns in zwei Formen überliefert ist. In Hs. C ist sein Autorbildnis mit den Worten „Der von Kürenberg“ überschrieben, im Budapester Fragment lautet sein Name dagegen „Der herre von Churenberch“. Ein Vorname ist also nicht erhalten. Sein Herkunftsname leitet sich von dem mhd. Substantiv „kürne“ = Mühlstein oder Mühle ab und bedeutet somit ‚Mühlenberger‘. Als Geschlechtsname sind Vertreter derer ‚von Kürenberg‘ (= von Mühlberg) in Urkunden bei Linz an der Donau oder bei Salzburg aus dem 12. Jahrhundert belegt. Es ist jedoch auch möglich, dass der Autornamen aus der Namensnennung in Str. C 4 abgeleitet ist.

Die Textüberlieferung zum Kürenberger

1. Quellen

a) Handschriften

Hs. Bu = Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Cod. Germ. 92, Blatt 1 verso: **9 Strophen unter dem Namen ‚Der herre von Churenberch‘ und Autorbildnis.**

Hs. C = Heidelberg, Universitätsbibliothek, Große Heidelberger (Manessische) Liederhandschrift, cpg 848, Blatt 63 recto - 63 verso: **15 Strophen unter dem Namen ‚Der von Kürenberg‘ mit Autorbildnis.**

b) Faksimileausgaben

Ulrich Müller (Hrsg.): Die Große Heidelberger („Manessische“) Liederhandschrift. In Abbildung. Göppingen 1971 (= Litterae Band 1).

Hs. C – *digitale Version, ohne Zugangscode im Internet aufrufbar unter der Anschrift: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>.*

Elmar Mittler / Wilfried Werner (Hrsg.): Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12.6. bis 4.9. 1988. Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberg 1988, Seite 551-556; *Faksimile des Budapester Fragments.*

2. Neueste Textausgabe:

Früheste deutsche Lieddichtung. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart 2005 (Reclams UB 18388) – *Mit Überblick über Forschungslage im Nachwort.*

Die beiden Töne des Kürenbergers und ihre Metrik

Was die metrische Bauform seiner Verse betrifft, so sind zwei unterschiedliche Strophenformen erhalten, die auf jeweils eine andere Melodie zu singen waren. Die metrisch-musikalische Bauform mittelalterlicher Lieder bezeichnen wir als Töne, ein Begriff, der bereits bei Walther von der

Vogelweide auftaucht. Insofern unterscheiden wir zwei Töne bei dem Kürenberger. Ton I gehört zu den ersten beiden Strophen, die aus 4 paarweise gereimten Langzeilen gebaut sind mit Einschub eines reimlosen Kurzverses in der Mitte.

Den übrigen 13 Strophen ist Ton II unterlegt. Diese Bauform ist deshalb so berühmt, weil sie identisch mit der Strophenform des ‚Nibelungenlieds‘ ist. Wie beim ‚Nibelungenlied‘ besteht die ‚Kürenberger wîse‘, wie der Autor sie selbst nennt, aus 4 paargereimten Langzeilen mit Zäsur nach der 3. oder 4. Hebung. Die Anverse und Abverse der Kürenberger Langzeilen sind, verglichen mit Versen des ‚Nibelungenlieds‘, noch freier gestaltet: So ist beispielsweise der Wechsel zwischen weiblichen Kadenz (= Versschlüssen) im Anvers und männlichen Kadenz im Abvers nicht regelmäßig durchgeführt. Auch endet die letzte Langzeile nicht durchgängig mit 4 Hebungen.

Bei den Liedtexten des Kürenbergers dominiert die Einstrophigkeit. Inhaltlich verzahnte Strophen, wie die beiden Strophen im ‚Falkenlied‘, bilden die Ausnahme. **Die Einstrophigkeit wie auch ihr metrischer Grundbaustein, die relativ frei gestaltete Langzeile, gelten als typische Formmerkmale der Archaik.** Denn Dichtungen aus dem Frühmittelalter, wie beispielsweise das ‚Hildebrandslied‘, sind in fortlaufenden Langzeilen gestaltet. Als neues Formelement gegenüber dieser als germanisch erachteten Versform erscheint beim Kürenberger jedoch das Prinzip des vokalischen Endreims, statt des konsonantischen Stabreims, sowie eine Gliederung in Takte.

Bei der Metrik der mittelalterlichen deutschen Dichtung wird nicht die gesamte Anzahl der Silben gezählt, wie beispielsweise in der altfranzösischen Dichtung, sondern nur die Zahl der betonten Silben. Daher gliedert sich die Langzeile des Kürenbergers in Takte, die jeweils aus einer Hebung sowie aus ein bis zwei Senkungen (= unbetonten Silben) bestehen. Der Vers kann mit einer betonten Silbe einsetzen oder mit einer unbetonten Silbe. Die unbetonte Silbe wertet man dann als Auftakt.

Zur typographischen Darstellung der mhd. Metrik benutzt man Akzente, um die betonten Silben zu markieren, und Trennstriche zwischen den Takten. Die Endreime bezeichnet man als Kadenz und weist sie mit fortlaufenden Buchstaben nach dem Alphabet aus: aa bb cc etc.. Als männliche Kadenz (m) bezeichnet man einen Halbversschluss oder Endreim auf eine volltonige Silbe (= „lant“) oder zwei schwachtonige Silben wie im Wort „tage“. Als weibliche Kadenz (w) bezeichnet man einen Halbversschluss, der aus einer betonten und einer unbetonten Silbe besteht, wie im Wort „valken“. Der Schrägstrich / markiert die Zäsur im Innern der Langzeile, ein Doppelstrich || markiert das Ende der Langzeile.

Die fehlende unbetonte Silbe bezeichnet man mit dem typographischen Zeichen ^.

Beispiel, ‚Das Falkenlied‘, 1. Strophe:

›Ich | zóch mir | éinen | válken (= Anvers) / mére | dán(n)e ein | jár ^ . || (= Abvers)
| dó ich | ín ge|zámete, (= Anvers) / als | ích in | wólte | hán ^, || (= Abvers)
und | ích im | sín ge|vídere (= Anvers) / mit | gólde | wól be|wánt ^: || (= Abvers)|
er | húob sich | úf vil | hóhe (= Anvers) / und | flóuc in | án|dériu | lánt ^.|| (= Abvers)

In Zahlen und Buchstaben lässt sich das Schema so darstellen:

Vers 1 (mit Auftakt): 3 w / 3 m a

Vers 2 (ohne Auftakt): 3 w / 3 m a (= unreiner Reim)

Vers 3 (mit Auftakt): 3 w / 3 m b

Vers 4 (mit Auftakt): 3 w / 4 m b

Horst Brunner: Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam 2010, Seite 109-113; Darstellung der Metrik zu Ton II auf Seite 110.

Zur Melodie zu Ton II des Kürenbergers und zur Nibelungenstrophe

Dank der Findigkeit von Musikwissenschaftlern und Literaturwissenschaftlern ist es gelungen, die Melodie zu Ton II über den Umweg der Überlieferung des ‚Nibelungenlieds‘ zu rekonstruieren. Federführend hat dabei Horst Brunner mitgewirkt, der auch die übrigen Melodien zur mittelalterlichen deutschen Heldenepik erschlossen hat. In seiner jüngsten Textausgabe zur frühesten deutschen Lieddichtung weist der Würzburger Forscher jedoch auf den Versuchscharakter dieser Melodierekonstruktion. Sie lasse sich erstens nur halten, wenn die Melodien der

Nibelungenstrophe und der Kürenbergerstrophe identisch waren. Und zweitens kann man nicht sicher sein, welchen Veränderungen die originale Melodie des 12. Jahrhunderts bis zum 16. Jahrhundert unterworfen war. Denn nur nach einer Quelle dieser späten Zeit konnte seine Rekonstruktion erarbeitet werden.

Horst Brunner: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam 2010, Seite 200-201; Notenaufzeichnung der Melodie auf Seite 201.

Einspielung: 'Das Nibelungenlied' gesungen von Eberhard Kummer. Beiheft von U. Müller / M. Springeth. CD IMPACT Presentations. Wien 1999 (mit Interpretation von 5 Strophen des Kürenbergers, u.a. das ‚Falkenlied‘).

Das Liedkorpus des Kürenbergers: Textwiedergabe in normalisiertem Mittelhochdeutsch nach der neuen Ausgabe von Horst Brunner. Die Reihenfolge ist jedoch nach dem Hauptüberlieferungszeugen in Hs. C angeordnet; zudem sind die Varianten des Budapester Fragments beachtet. Die Abkürzung MF verweist auf die Zählung in der neuesten Edition von ‚Minnesangs Frühling‘.

Das Liedkorpus eröffnet eine so genannte Frauenstrophe, es folgen dann in unregelmäßigem Wechsel Männer- und Frauenstrophen. Die Bezeichnungen ‚Männerstrophen‘ und ‚Frauenstrophen‘ sind ganz wörtlich zu verstehen, weil sie direkte Reden von männlichen oder weiblichen Sprechern enthalten. Dabei ist zu beachten, dass Frauen- wie Männerstrophen zwar in direkter Rede gehalten sind, aber zu Dialogen vereinen sich diese Reden nur selten. Daher bezeichnet man diese Form der Rede und Gegenrede als Wechsel.

Frauenstrophe C 1 (Bu 1) = MF 7,1

›Vil lieber friunt: daz ist schedelîch! / swer sînen friunt behaltet, daz ist lobelîch. / die site wil ich minnen. / bitte in daz er mir holt sî, als er hie bivor was, / und man in, was wir redeten, dô ich in ze jungest sach.<

Männerstrophe C 2 (Bu 2) = MF 7,10

Wes manst dû mich leides, mîn vil liebe *liep*? / unser zweier scheiden müesse ich geleben niet. / verliuse ich dîne minne, / sô lâsse ich diu liute wol entstân, / daz mîn vröide ist der minnist und alle andere man.

Frauenstrophe C 3 (Bu 3) = MF 7,19

›Leit machet sorge, vil liebe *wünne*. / eines hübschen ritters gewan ich künde. / daz mir den benomen hânt die merker und ir nît, / des mohte mir mîn herze nie vrô werden sît. <

Frauenstrophe C 4 (Bu 4) = MF 8,1

›Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne, / dô hôt ich einen ritter vil wol singen / in Kürenberges wîse al ûs der menigîn. / er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn.<

Dialogstrophe C 5 (Bu 5) = MF 8,9

Jô stuont ich nehtint spâte vor dînem bete, / dô getorste ich dich, frouwe, niwet wecken. >des gehazze got den dînen lîp! / jô enwas ich niht ein eber wilde<, sô sprach daz wîb.

Frauenstrophe C 6 (Bu 6) = MF 8,23

›Swenne ich stân al eine in mînem hemedede, / und ich gedenke an dich, ritter edele, / sô erbluot sich mîn varwe als der rôse an dem dorne tuot, / und gewinnet daz herze vil manigen trûrîgen muot.<

Frauenstrophe C 7 (Bu 7) = MF 8,25

Ez hât mir an dem herzen vil dike wê getân, / daz mich des geluste, des ich niht mohte hân / noch niemer mac gewinnen. daz ist schedelîch! / jône mein ich golt noch silber: ez ist den liuten gelîch.<

Das ‚Falkenlied‘ nach Hs. C - Frauenstrophe C 8 (Bu 8) = MF 8,33

›Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr. / dô ich in gezamete als ich in wolte hân, / und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant: / er huob sich ûf vil hôhe und flouc in anderiu lant.

Frauenstrophe C 9 (Bu 9) = MF 9,5

Sît sach ich den valken schöne fliegen, / er fuorte an sînem fuosse sîdîne riemen, / und waz im sîn gevidere alrôt guldîn. / got sende si zesamene, die gelieb wellen gerne sîn!<

Das ‚Falkenlied‘ nach dem ‚Budapester Fragment‘

<I>ch zoch mir einen v<alc>hen mer danne ein iar.

als ich in do getrouete, als ich in wollte han,

vnd ich im sin gevidere mit golde wol bewant,

do hu°b er sich hohe vnd floch in a<n>deriv lant.

<S>it sach ich den valchen schone fliegen.

er fu<rt> an sinen beinen guldin riemen.

o<u>ch was im sin gevidere rot guldin.

got sol si nimmer gescheiden, di lieb recht ein ander s<i>n. (= *Gott soll diejenigen niemals trennen, die einander richtig liebhaben.*)

Frauenstrophe C 10 = MF 9,13

›Ez gât mir vonne herzen, daz ich geweine: / ich und mîn geselle muossen uns scheiden. / daz machent lugenaere, got der gebe in leit! / der uns zwei versuonde, vil wol des waere ich gemeit.<

Männerstrophe C 11= MF 9,21

Wîb vil schoene, nû var dû sam mir. / lieb und leit, daz teile ich sant dir. / die wîle untz ich daz leben hân, sô bist du mir vil lieb. / wan minnestû einen boesen, des engan ich dir niet.

Männerstrophe C 12= MF 9,29

Nû bring mir her vil balde mîn ros, mîn isengewant, / wan ich muos einer frouwen rûmen diu lant. / diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî. / si muos der mîner minne iemer darbende sîn.

Männerstrophe C 13= MF 10,1

Der tunkel sterne der birget sich. / als tuo dû, frouwe, schöne, sô dû sehest mich / sô lâ du dîniu ougen gên an einen andern man. / sôn weiz doch lützel ieman wies under uns zwein ist getân.

Männerstrophe C 14= MF 10,9

Aller wîbe wunne, diu gêt noch megetîn./ als ich an sî gesende den lieben botten mîn, / jô wurbe ichs gerne selbe, wêr es ir schade niet./ in weis, wies ir gevalle: mir wart nie wîb als liep.

Männerstrophe C 15= MF 10,17

Wîb und vederspil, die werdent lîhte zam. / swer sî ze rehte luket, sô suochent sî den man. / als warb *ein* schoene ritter umbe eine frouwen guot. / als ich dar an gedenke, sô stêt wol hôte mîn muot.

„vederspil“ = *Sammelbegriff für alle Raubvögel, die zur Jagd abgerichtet wurden.*

Das Falkenmotiv im ‚Nibelungenlied‘ und im ‚Falkenlied‘

Intertextualität = neuere Methode der Textdeutung, wobei nach der gängigen mediävistischen Definition von Intertextualität, Intratextualität und Kontextualität ausschließlich nachweisbare Bezüge und Parallelen, aber nicht unbewusste Einflüsse aufgezeigt werden!

Broich, Ulrich: Intertextualität. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung. Band 2. Berlin 2000, 175-179.

Das ‚Nibelungenlied‘ ist etwa zwischen 1180 und 1210 entstanden, also mehr als 20 oder 30 Jahre nach dem ‚Falkenlied‘. Die Haupthandlung des Epos entwickelt sich bekanntlich aus Kriemhilds Liebe zu Siegfried. Gleich zu Beginn des Epos stellt der Erzähler Kriemhild als

Idealbild einer höfischen Prinzessin von außerordentlicher Schönheit aus einem hoch angesehenen Königsgeschlecht vor. Welche Rolle diese unvergleichlich schöne Königstochter im Epos spielen wird, enthüllt der Dichter ebenfalls noch in der Ersten Âventiure (= 1. Kapitel) mittels eines Traumgesichts. Darin erblickt Kriemhild ihren zukünftigen Geliebten und Bräutigam in Gestalt eines Falken, den sie sich – genau wie die Falkendame des Kürenberger-Liedes – selbst abgerichtet hätte.

Kriemhilds Falkentraum im ‚Nibelungenlied‘ (1. Âventiure)

11 In disen hôhen êren troumte Kriemhilde,
wie si zuge einen valken, starc schoen und wilde,
den ir zwêne aren erkrummen. daz si daz muoste sehen,
ir enkunde in dirre werlde leider nimmer geschehen.

Übersetzung: Mitten in dieser höfischen Pracht [= des burgundischen Königshofes] träumte Kriemhild, wie sie einen schönen, starken und wilden Falken abrichtete, den ihr zwei Adler schlugen. Dass sie dies mit ansehen musste! Kein größeres Leid hätte ihr auf dieser Welt zustoßen können!

Die Königinmutter Ute deutet ihr den Traum in folgenden Worten:

12 Den troum si dô sagete ir muoter Uoten.
sine kundes niht bescheiden baz der guoten:
»der valke, den du ziuhest, daz ist ein edel man.
in enwelle got behüeten, du muost in schiere vloren hân.«

Übersetzung: Den Traum erzählte sie ihrer Mutter Ute. Sie konnte der geliebten Tochter keine günstigere Deutung geben: »Der Falke, den Du aufziehst, der ist ein Edelmann. Wenn Gott ihn nicht beschützt, wirst Du ihn schnell verlieren müssen.«

Kriemhild reagiert auf diese Eröffnung mit Unverständnis und mit heftigem Widerspruch:

13 »Waz saget ir mir von manne, vil liebiu muoter mîn?
âne recken minne sô wil ich immer sîn.
sus schoen ich wil belîben unz an mînen tôt,
daz ich von recken minne sol gewinnen nimmer nôt.«

Übersetzung: »Was redet ihr mir von einem Mann, liebste Mutter? Auf die Liebe eines Recken will ich immer verzichten. Ich will so schön bis an meinen Tod bleiben, so dass ich von der Liebe eines Mannes niemals Leid erfahren werde.

Gütig weist die Mutter sie zurecht und erläutert ihr, welche Bedeutung solch ein edler Mann für das Leben ihrer Tochter gewinnen werde:

14 »Nu versprich ez niht ze sêre«, sprach ir muoter dô.
»soltu immer herzenliche zer werlde werden vrô,
daz geschiht von mannes minne. du wirst ein schoene wîp,
ob dir noch got gefüezet eins rehte guoten ritters lîp.«

Übersetzung: »Nun widersprich nur nicht zu heftig«, antwortete ihre Mutter da. »Wenn Du jemals auf der Welt sehr glücklich wirst, so geschieht dies allein durch die Liebe eines Mannes. Du wirst eine schöne Frau, wenn dir Gott einen vorzüglichen Ritter zum Mann bestimmt.«

Das Bild des Falken: seine Metaphorik und seine Symbolik im ‚Falkenlied‘

Begriffsklärung BILD, METAPHER, Symbol

BILD =

1) **Oberbegriff** für alle Arten von literarischen Bildern (wie Vergleich, Sinnbild, Metapher, Allegorie)

2) **Begriff für bildhafte Aussage in einem literarischen Werk.** Ein Bild ist eine sprachliche Darstellung eines Ausschnitts aus der belebten oder unbelebten Natur. Es kann Sinneseindrücke wiedergeben oder abstrakte Sachverhalte, einen Gedanken oder seelische Regungen veranschaulichen.

Die Bildlichkeit ist ein wesentliches Kennzeichen jeglicher dichterischen Sprache. Dennoch ist die jeweils gewählte Bildlichkeit für einen Individualstil oder für einen Epochenstil kennzeichnend.

Zweck: Anschaulichkeit, emotionale Suggestivkraft, Gehaltsverdichtung .

Vergleich = jede Form, die zwei oder mehrere Phänomene miteinander in Beziehung setzt.

Als rhetorische Figur ein Stilmittel, wobei im Gegenüber von Bild und Gegenbild die Anschaulichkeit erhöht werden soll.

Beispiel: Sie hat Haare wie Gold. In diesem Vergleich bleibt das tertium comparationis, das Vergleichsmoment unausgesprochen: Sie hat Haare, glänzend wie Gold.

Wenn ich die nötige Vergleichspartikel WIE weglasse und sage: das Gold ihrer Haare, wird aus dem Vergleich eine Metapher. Deshalb hat die antike Rhetorik folgenden Definition geprägt:

DIE METAPHER IST EIN VERKÜRZTER VERGLEICH.

Metapher = < gr. **Metaphora** = **Übertragung**. Die Metapher ersetzt ein gemeintes Wort direkt durch ein anderes, sie überträgt den Sinn sofort auf eine andere Ebene. Daher gehört die Metapher zu den Stilmitteln des UNEIGENTLICHEN SPRECHENS.

SYMBOL < gr. **Symbolon** = **Wahrzeichen, jeder auf etwas Höheres verweisende Vorgang oder Gegenstand**; in religiösem KONTEXT, z.B. Kreuz = Christi Erlösertod, beziehungsweise allgemein 'Christlicher Glaube'.

In Dichtungen ist das Symbol ein sinnlich fassbares bildliches Zeichen, das auf eine Bedeutung in einem höheren, abstrakten Bereich verweist, eine Bedeutung, die man anderweitig nicht ausdrücken kann.

Nach GOETHE „verwandelt die Symbolik die Erscheinung in Idee, die Idee in Bild, und so, daß die Idee immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe“. Daher sei die symbolische Darstellung „eigentlich die Natur der Poesie“, sie spreche ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken und daraufhin zu weisen. „Wer nun dieses Besondere lebendig fasse, erhalte zugleich das Allgemeine mit, ohne dessen gewahr zu werden“. Goethes Formel lautet: Schau des Allgemeinen im Besonderen“.

Definition von literaturwissenschaftlicher Bedeutung des Begriffs SYMBOL in: Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Herausgegeben von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3. völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart / Weimar 2007, Seite 744, Goethe-Zitate ebenda.

Wie im ‚Nibelungenlied‘, so dürfen wir jetzt folgern, steht der Falke bereits beim Kürenberger für einen Mann. Als Sprecherin der beiden Kürenbergerstrophen enthüllt sich somit eine Frau. Mit anderen Worten: eine adelige Dame beschreibt im Bilde eines edlen Jagdfalken ihr Erlebnis mit einem geliebten Mann.

Poetologisch gesprochen, bedeutet diese Erkenntnis, dass wir als Interpreten und natürlich auch das zeitgenössische Publikum jede Einzelheit des Bildes auf diesen geliebten Mann beziehen müssen.

Erstes Detail: Ich zog mir einen Falken auf. Auf der Ebene wörtlicher Bedeutung ist damit ganz eindeutig die *Aufzucht eines Falken* gemeint. In übertragener Bedeutung, also auf der metaphorischen Sinnenebene, lässt sich die Falkenaufzucht zwanglos mit der Erziehung eines jungen Adligen gleichsetzen. Es war nämlich Sitte, Adelsöhne an renommierte Höfe zur Erziehung zu schicken. Das Bild des Zähmens steht dann für die Erziehung. Das heißt: der äußere Akt der Abrichtung eines wilden Falkenjungen enthüllt sich somit als Bild für die innere Erziehung eines Knappen, seine Ausbildung zu einem Ritter nach den neuen Anstandsregeln und Tugenden höfischer „zuht“ (= Anstand).

Das zweite Detail, das *Schmücken des Gefieders*, kann man als Belohnung für die erfolgreiche Erziehung deuten, und *das dritte Detail*, den Ausbruch und das Entfliegen des Falken, als den Auszug eines jungen Ritters in die Fremde.

Wie in der Fortführung einer Erzählung berichtet die Sprecherin dann in der Folgestrophe, sie hätte den Falken seit seinem Ausbruch in schönem Fluge kreisen sehen. Dabei hätte sie die *seidenen Riemen* an seinem Fuß erblickt und sein Gefieder sei rotgolden erstrahlt.

Wie sind diese Motive zu deuten? Die Riemen sind eine beliebte Metapher für Liebesfesseln, das heißt also: der Falke zeigt noch die Verbundenheit zu seiner geliebten Herrin oder er hat sich durch eine anderen Herrin fesseln lassen.

Und das goldglänzende Gefieder? Dieses Bilddetail bietet die größten Schwierigkeiten. Denn die mittelalterlichen Falkenarten, die sich übrigens bis heute in Europa erhalten haben, sind von unscheinbar grauem, graubraunem oder grauschwarzem Gefieder. Die eigentliche und von den mittelalterlichen Adligen hochgeschätzte Schönheit des Jagdfalken bestand auch nicht in seinem

Federkleid, das eben nur unscheinbar war, sondern in seinen Jagdfertigkeiten, die durch eine kunstvolle Zucht und Abrichtung entwickelt werden mussten. Auf einen Ritter übertragen bedeutet das, dass erst die Erziehung, die höfische Bildung und die Minne einen adeligen Mann zu einem edlen Ritter, zu einem „rehten guoten ritter“ formte, wie er Kriemhild verheißen sei.

Dank dieser Erläuterung, die uns der Nibelungenlieddichter sozusagen nachliefert, können wir erkennen, dass der Kürenberger mit der Schilderung des Falken das Bild eines neuen männlichen Ideals entwirft, das deshalb eine solch außerordentliche Langzeitwirkung entfaltet hat, weil die künftigen Generationen offenbar darin ein programmatisches Leitbild erblickt haben.

Poetologisch gesprochen ist das Bild vom Falken hier daher keine bloße Metapher für einen bestimmten Geliebten, sondern es ist zugleich ein Symbol für ein allgemeines Männlichkeitsideal.

Gemäß Goethes Definition erweist sich das goldglänzende Gefieder des Falken als Spiegelbild seines inneren, durch die Erziehung und die Minne gewonnenen Wertes. Gleichzeitig verweist das Motiv des in seinem Gold erstrahlenden geliebten Falken auf unausgesprochene mythische Vorbilder.

Die Falkensymbolik in antiken Mythen

Bei vielen Völkern spielt der Falke eine wichtige Rolle in der Mythologie. In der ägyptischen Mythologie erscheint der Sonnengott Horus, der die finsternen Mächte besiegt, in Gestalt eines Falken. Bei den Kelten diente der Falke als Übermittler zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt. In germanischer Mythologie fungiert der Falke als Symboltier der germanischen Fruchtbarkeits- und Schönheitsgöttin Freia, die daher im Falkengewand auftreten kann. Aus dieser Quelle könnte sich also die Liebeskomponente im mittelhochdeutschen ‚Falkenlied‘ speisen.

In der slawischen Mythologie fungiert der Falke (Sokol), ähnlich wie im alten Ägypten, als Gestalt der Sonne und des Lichtes. Er ist bekannt für seinen großen Mut, seine scharfen Augen und kann in kürzester Zeit große Distanzen durchmessen. Deshalb wird er darüber hinaus zum Vogel der Krieger. So verwandeln sich die Helden der russischen Märchen gerne in Falken, um schwierige Aufgaben zu bewältigen.

Sekundärliteratur: Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik. 5. Auflage. Stuttgart 1991.

Der Falke als Symbol eines neuen höfischen Männlichkeitsideals

Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Falke in Kriemhilds Traum Siegfried symbolisiert. Denn Siegfried gehörte zu den bedeutendsten Heldengestalten deutscher Vorzeitsagen. Seine Beziehung zum Gold und zur Sonne ist eindeutig durch das Attribut des Nibelungenschatzes symbolisiert. Siegfrieds übermenschliche Kräfte, sein überragender Kampfesmut und seine außerordentliche Schönheit („starc schoen und wilde“) erscheinen in Kriemhilds Traum allerdings in einer völlig neuartigen Funktion: als seelische Projektionen, als Wunschvorstellungen und Idealbilder einer Frau, weil sie es ist, die den Falken nach ihren Vorstellungen formt. Das ist ganz neu in der Weltliteratur und bedeutet daher mentalitätsgeschichtlich eine Revolution.

Wenn wir zurück auf die Heldenepik der griechisch-römischen Antike schauen, so bemerken wir, dass die Bilder von männlichen Helden darin niemals von Frauen entworfen sind. Auch die Tiere, die zum Vergleich von Dichtern wie Homer oder später Vergil zitiert werden, sind Sinnbilder ungezügelter, das heißt: roher Kampfeskraft. Vergleiche mit Löwe, Panther, Wolf und Eber lassen keinen Zweifel daran. Dementsprechend werden die antiken Helden als Krieger dargestellt, die mit den Kräften und dem Mut wilder Bestien ihre Heldentaten vollbringen.

Im Unterschied zu den antiken Tiervergleichen zeigt das Sinnbild des Falken im ‚Nibelungenlied‘ und beim Kürenberger ein völlig gewandeltes Männlichkeitsideal, das von inneren Werten geprägt ist, von höfischer Erziehung und Frauenminne.
