

## VERSTRICKTE LIEBE, GEBALLTE HITZE

Zu Christoph von Schallenberg's  
deutschen Liedern Nr. 11 und 20

Von Bernhard Kreuz (Wien)

Auf Christoph von Schallenberg (1561–1597) wird immer dann verwiesen, wenn es um ein wahrscheinlich erst zu geringem Teil bekanntes und jedenfalls hochinteressantes Gebiet der österreichischen Literatur geht: um die Gedicht- bzw. Liedproduktion des oft protestantischen Adels um 1600,<sup>1)</sup> die im hermetischen Rahmen meist nur handschriftlicher Verbreitung ein feines Gewebe gegenseitiger Bezüge sowie solcher auf andere deutsche und italienische Texte/Melodien wirkte; um jenen oft protestantischen Petrarkismus, jene *italianità austriaca* also, wie sie in verschiedenem und umstrittenem Mischungsverhältnis mit deutschen Liedtraditionen neben Schallenberg's Gedichten<sup>2)</sup> z. B. das Raaber oder das Jaufener Liederbuch prägt.<sup>3)</sup> Auch die Sammlung Joachim Langes ist hier zu nennen, die, wenn auch wohl nur in minimaler Auflage, immerhin gedruckt, fünf Lieder aus dem Raaber Liederbuch und vier aus dem Schallenberg'schen corpus enthält. Theobald Höcks ›Schönes Blumenfeld‹ von 1601<sup>4)</sup> kann man trotz seiner anders gelagerten, stark didaktisch-

---

<sup>1)</sup> Zu einem noch gut zwei Generationen jüngeren Beispiel solch literarischer Gruppentätigkeit siehe MARTIN BIRCHER, Johann Wilhelm von Stubenberg (1619–1663) und sein Freundeskreis. Studien zur österreichischen Barockliteratur protestantischer Edelleute, Berlin 1968. – Siehe auch: WOLFGANG NEUBER, Adeliges Landleben in Österreich und die Literatur im 16. und 17. Jahrhundert, in: Adel im Wandel. Politik. Kultur. Konfession 1500–1700, hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Wien 1990, S. 543–564.

<sup>2)</sup> Christoph von Schallenberg. Ein österreichischer Lyriker des XVI. Jahrhunderts, hrsg. von HANS HURCH (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 253), Stuttgart 1910. Die Handschrift, von der Hurch's Ausgabe an zahlreichen Stellen abweicht, findet sich als Codex Series nova 94 in der Wiener Nationalbibliothek.

<sup>3)</sup> Das Raaber Liederbuch. Aus der bisher einzigen bekannten Handschrift zum erstmalig hrsg., eingeleitet und mit textkritischen und kommentierenden Anmerkungen versehen von EUGEN NEDECZEY (= Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 232, 4), Wien 1959. – Das Jaufener Liederbuch, hrsg. von MAX FREIHERRN VON WALDBERG (= Neue Heidelberger Jahrbücher, Jg. 3), Heidelberg 1893.

<sup>4)</sup> THEOBALD HÖCK, Schönes Blumenfeldt. Kritische Textausgabe, hrsg. von KLAUS HANSON (= Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft 194), Bonn 1975.

moralisierenden Thematik mancher Übereinstimmung wegen<sup>5)</sup> doch in etwas entfernte Nachbarschaft stellen, und Gemeinsamkeiten gibt es an manchen Stellen auch mit Sammlungen wie dem Ambraser (Frankfurter) Liederbuch<sup>6)</sup> oder einem solchen Publikumserfolg wie den ›Kurtzweiligen Teutschen Liedern mit dreyen Stimmen‹ (Jakob Regnarts<sup>7)</sup>), jener Sammlung, mit der man ja gemeinhin den Beginn starken italienischen Einflusses auf die deutschsprachige Liedproduktion ansetzt.

Die Beliebtheit des Hinweises auf Schallenberg rührt wohl daher, dass seine Person noch verhältnismäßig gut greifbar ist. Über den Adeligen aus Piberstein in Oberösterreich, über seine gesellschaftlichen Beziehungen (etwa seine Freundschaft mit dem ebenfalls dichtenden Orientreisenden Johann Christoph Fernberger von Egenberg oder dem Gelehrten und Staatsmann Richard Strein von Schwarzenau), die Aufenthalte an den Universitäten von Tübingen, Padua, Bologna und Siena, auf den Schlössern Seisenegg und Leombach, am Wiener Hof und schließlich in Ungarn im Kampf gegen die Türken sind wir relativ gut informiert. Dies schon aus den vier Büchern seiner lateinischen Gedichte und der dem gesamten corpus vorangestellten vita, aus den Dokumenten und Briefen, die Hans Hurch für seine Textausgabe von 1910 zusammengetragen hat und die von Catharina Pauli noch um einige Briefe erweitert wurden.<sup>8)</sup> Ein ziemlich umfangreicher und ebenso unterhaltsamer Text ist diesen Zeugnissen übrigens noch hinzuzufügen: Schallenbergs Bericht von der Ersteigung des Ötschers und von der Begehung der Ötscherhöhlen (genauer: des schon damals so genannten „Taubenlochs“, das er, der Italiener, gleich dem Pantheon in Rom verglich), welche im September 1591 stattfanden – auf Schatzsuche bzw. zur Untersuchung der Gerüchte um italienischen Raubbau, in Begleitung Streins von Schwarzenau und im Auftrage Kaiser Rudolphs II. Zusammen mit einem circa ebenso umfangreichen Bericht Streins und einer kürzeren „Relation“ des Priors der Kartause Gaming überliefert, verdient es der knapp 3000 Wörter lange Text über dieses Unternehmen, in dem der Berg „Von aussen bestiegen“ (und zwar zum Teil „stracks, gleichsam *Recta linea*“) sowie auch „mit beyhülff einiger baurn innwendig Visitirt worden“, einmal nicht nur in speläologischem und heimatkundlichem,<sup>9)</sup> sondern auch in literaturwissenschaftlichem Zusammenhang

<sup>5)</sup> Siehe: MAX H. JELLINEK, Beiträge zur Textkritik und Erklärung des Schönen Blumenfelds, in: ZfdA 69 (1932), S. 209–216, und z. B. die Lieder Höck Nr. 8 – Schallenberg Nr. 35.

<sup>6)</sup> Das Ambraser Liederbuch vom Jahr 1582, hrsg. von JOSEPH BERGMANN, Stuttgart 1845.

<sup>7)</sup> JACOB REGNART, Kurtzweilige Teutsche Lieder mit dreyen Stimmen | nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen, Nürnberg 1574 (zweiter und dritter Teil Nürnberg 1577 bzw. 1579). – Der Widmungsträger aller drei Teile, Wolf Christoph von Enzersdorf, ist übrigens der Vater der Maria von Enzersdorf, die Schallenbergs deutsches Lied Nr. 54 in Auftrag gegeben zu haben scheint und deren Hochzeit im Jahr 1590 sein lateinisches Gedicht II, 7 feiert.

<sup>8)</sup> CATHARINA PAULI, Herrn Christoph von Schallenbergs deutsche Poetereien, Wien (phil. Diss.) 1942.

<sup>9)</sup> In diesem Zusammenhang wurde er schon lange vor der Entdeckung des Lyrikers Schallenberg veröffentlicht: ADOLF SCHMIDL, Die Höhlen des Ötscher. Mit zwei Plänen und einer Karte von FRANZ LUKAS, Assistenten der k. k. Central-Anstalt für Meteorologie und Erdmagnetismus, und Prof. J. Schabus, in: Aprilheft des Jahrgangs der mathematisch-naturwissenschaftlichen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, XXIV, Wien 1857, S. 180ff.; ebenfalls

wenigstens genannt zu werden. Der Lyriker Schallenberg ist gerade auch mit diesem Text durch den Prosaisten zu ergänzen – dies sozusagen schon dem (auch) petrarkisierenden Lyriker zuliebe, der hier gegenüber Petrarca wohl ‚nur‘ literarischer Mont-Ventoux-Besteigung seine tatsächliche des Ötschers zu bieten hat.<sup>10)</sup>

Relativ gut ist aber durch die Beobachtungen Hans Hurchs, Rudolf Veltens, Johann Boltes<sup>11)</sup> und jüngst Gert Hübners<sup>12)</sup> auch das Verhältnis einiger der deut-

Wien 1857 auch als Sonderdruck erschienen. Von dort ausgehend finden sich Erwähnungen in Wanderführern oder Bildbänden wie z. B. M. HERMANN, G. TRÜMLER, Das Ötscherland. Das Land der verborgenen Schätze, Wien 1998, S. 112ff. – Schmidl stützte sich in seiner Veröffentlichung auf die Abschrift, welche im 18. Jh. der Grafendorfer Pfarrer Aquilin Hacker von einem damals im Herrschaftlichen Archiv Goldegg oder Karlstetten befindlichen Original anfertigte. Diese Abschrift findet sich heute innerhalb des umfangreichen Kompendiums der Hacker'schen Schriften im Diözesanarchiv St. Pölten: Hs 186, f.154<sup>r</sup>–179<sup>r</sup> mit dem Titel: ›Umständliche Beschreibung des | So Beruffenen | Etscher Bergs | Durch Herrn Reichard v: Strein verfasst, | dem 6. Septemb: 1591. Sammt Zweyen Beylagen, deren | eine von Herrn Christoph v: Schallenberg; die andere | von Hanns Gassber; Nebst meinen Anmerckungen hier- | über, die mit Ziffern bezeichnet; Wie auch Zweyen | Prospecten des Etscherbergs, und einem Profil des= | selben, sammt deren Erklärungen. Als ein Anhang | ad Disertationem meam de monte Cetio, quae in | Historia Grafendorfensi c. 7. manuscriptor: meor: | Tomo 7. habetur, gehörig.‹

<sup>10)</sup> Obwohl gerade für den Umgang mit Petrarca und Petrarkismus die Besinnung auf seine Grundlage in intertextuellen Beziehungen häufig eingemahnt wird, gilt familiäres 4, 1 oft noch als alpinistischer Erlebnisbericht statt als Dokument der Rezeption v. a. des Augustinus – recht klarer Weise zu Unrecht: siehe z. B. die Zusammenfassung der Indizien bei: DOROTHEA WEBER, Petrarca's Mons Ventosus. Überlegungen zu fam. 4, 1, in: Wiener Humanistische Blätter 42 (2000), S. 52–80. – Weder Schallenberg's noch Strein's Bericht ist freilich direkt als Gegenstück zu Petrarca's Brief konzipiert. Schon der offenbar recht konkrete kaiserliche Auftrag, dem Schallenberg auch mit ersten Überlegungen über Ressourcen für ein Bergbauunternehmen folgt, ließ dafür kaum Raum, und von bloßer sündhafter „concupiscentia oculorum“, wie sie im Hintergrund des Petrarca-Textes steht, konnte hier natürlich nicht die Rede sein. Auch ist der Ötscher kein für menschliche „Windigkeit“ und Aufgeblasenheit stehender „Mons Ventosus“. Vielmehr, so Strein, „müste die Natur, oder Villmehr unser Herre Gott, nicht ohne ursachen, oder Vorsehung disem berg in solcher Grösse und höhe Von allen anderen abgesöndert haben, [...]“. Eher ein Berg also, um auf seinem Gipfel auf die kaysersliche Mayestät „Rund Trunk“ zu tun und seine Höhlen „einer hohen und weiten Kirchen“, etwa, wie gesagt, dem Pantheon in Rom ähnlich zu finden. (SCHMIDL, Die Höhlen des Ötscher [zit. Anm. 9], Sonderdruck, S. 25; 26; 31.)

<sup>11)</sup> HURCH, Christoph von Schallenberg (zit. Anm. 2); – DERS., Italienische Volkslieder des 16. Jahrhunderts, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Jg. 45, Bd. 87 (1891), S. 446ff.; – JOHANNES BOLTE, Zu den von Christoph von Schallenberg übersetzten italienischen Liedern, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Jg. 48, Bd. 92 (1894), S. 65–68; – DERS., Zum Liederbuche Christophs von Schallenberg, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Jg. 55, Bd. 106 (1901), S. 139; – RUDOLF VELTEN, Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik (= Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte, N. F. 5), Heidelberg 1914. – Zusammenfassend ALBERTO MARTINO, Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie (= Chloe, Beihefte zum Daphnis 17), Amsterdam 1994, S. 421ff. – Dass bei Hausmann gerade „Übersetzer vom Rang eines Johann Christian Hallmann oder eines Christoph von Schallenberg“ „unbeachtet“ blieben, ist einer der Kritikpunkte Martinos an dessen Bibliographie. (MARTINO 1994, S. 9.)

<sup>12)</sup> GERT HÜBNER, Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts, in: Daphnis 31 (2002), S. 127–186. Dort, S. 134f., findet sich die genaueste Auflistung der Vorbilder und ihrer Erscheinungsdaten.

schen Lieder Schallenberg zu italienischen Vorbildern bekannt – und zwar mit zwei Ausnahmen all derjenigen, die als Übersetzungen konzipiert sind, von denen sich also „stracks, gleichsam *Recta linea*“ eine Verbindung zu italienischen Vorbildern (nämlich Oratio Vecchi, Giovanni L. Primavera, Giovanni de Macque, Pier’A. Bianchi, Hippolito Baccusi, nicht aber, wie manchmal zu lesen ist, Torquato Tasso)<sup>13)</sup> ziehen lässt. Allerdings bestand bis vor kurzem, d. h. bis zu Gert Hübners Beitrag, so gute Bekanntschaft auch wirklich nur mit diesen Liedern. Zu den anderen der deutschen und zu sämtlichen lateinischen Liedern/Gedichten fehlte, vom knappen Kommentar in Hurchs Ausgabe abgesehen, jede genauere Begutachtung von Tradition und Machart. Die Urteile über sie blieben so auch sehr allgemein, was die Kräftigkeit ihrer Formulierung oft eher förderte als mäßigte: Von „Oberflächlichkeit und Gestaltungsarmut“ aufgrund nicht näher bestimmter „drittrangiger Vorbilder“ spricht Erika Kanduth,<sup>14)</sup> Erich Trunz hingegen von „volkstümlichen Zügen mit modischer Eleganz“, die aber nicht „so straff und pointiert“ wie diejenige Regnarts ist,<sup>15)</sup> Herbert Zeman erwähnt den (mit versus rapportati, Anaphern oder Akrosticha) kunstvollen Stil der lateinischen Gedichte Schallenberg und allgemein seine „Volkstümlichkeit“ und gleichzeitige Offenheit „dem spärenaissancehaften Kunstgeschmack und Lebensstil Italiens, der Niederlande und teilweise Frankreichs gegenüber“,<sup>16)</sup> und Rüdiger Zymner, der Schallenberg mit seinen Akrosticha, „poetischen Namensspielereien und wortspielerischen Kabinetttücken“ in die Tradition der „manieristischen“ Schreibweise Fischarts stellt, beschränkt seine Beispiele auf zwei Lieder (Nr. 32 und 38). Gustav Reingrabner erwähnt in seiner Geschichte der ›Protestanten in Österreich‹ Schallenberg nur kurz als einen Autor geistlicher Lieder im „nicht eben sehr schöpferischen 16. Jahrhundert“ und zitiert das deutsche 52. Lied („Mein sach hab ich genzlich got heimbgestellt“) als Beispiel

<sup>13)</sup> Siehe HÜBNER und MARTINO (zit. Anm. 11), S. 421ff.: Noch nicht identifiziert sind die Vorlagen für die Lieder Nr. 29 („Einmal ich für die einem brunn thet finden“) und 58 („Verstrickht ich lig“). Auf den schon bei Hurch abgedruckten anonymen italienischen Vorbildtext dieses Liedes sind aber zwei Kompositionen nachgewiesen, siehe HÜBNER (zit. Anm.12), S. 135. – Das 34. Lied hat (genauso wie eine Reihe anderer, zum Teil sogar älterer deutscher Lieder) wohl die Melodie, aber kein einziges Textelement mit dem – auch dies nicht sicher – Tasso zugeschriebenen Lied ›Vola, vola, pensier gemeinsam. Keine Rede sein kann also von einer ersten Tasso-Übersetzung durch Schallenberg, wie sie noch KLAUS DÜWEL in: Literatur-Lexikon, Autoren und Werke deutscher Sprache, hrsg. von WALTER KILLY, Bd. 10, Gütersloh und München 1991, S. 157, und HERBERT ZEMAN in seiner ›Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart‹, Graz 1996, S. 195, erwähnt.

<sup>14)</sup> ERIKA KANDUTH, Der Petrarkismus in der Lyrik des deutschen Frühbarock. Vorbereitung, Entwicklung, Auswirkungen, Wien (phil. Diss.) 1953, S. 117f.

<sup>15)</sup> ERICH TRUNZ, Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolphs II, in: HERBERT ZEMAN (Hrsg.), Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, Graz 1986, S. 865–1034, hier: S. 941.

<sup>16)</sup> ZEMAN, Literaturgeschichte Österreichs (zit. Anm. 13), S. 193; 195. – Ebenda, S. 235f., druckt DIETER BREUER in seinem Aufsatz, ›Vivat Unordnung! Die österreichische Literatur im 17. Jahrhundert – Orte, Gestalten, Stilwille‹ (S. 221–258) Schallenberg’s deutsche Gedichte Nr. 23 und 40 ab und kommentiert sie knapp als „so einfach wie ausdrucksstark, sei es im älteren Volksliedton oder im neueren italienischen Ton“.

quietistischer Glaubenshaltung.<sup>17)</sup> Von László Jónácsik schließlich stammt die bisher umfangreichste Studie zu Texten aus dem eingangs umrissenen Gebiet: Er beschäftigt sich sehr genau mit dem Raaber Liederbuch. Dabei nutzt er die „eher punktuelle und motivbezogene als gesamtcompositionelle romanisch-italienische Teilrezeption etwa eines Schallenberg“ auch mit Zitaten einzelner Lieder als selbst nicht näher untersuchte Kontrastfolie für den höheren „Reflexionsgrad“ und die höhere „rhetorisch-poetische Ambition“<sup>18)</sup> der Raaber Sammlung. Deren also einfach bessere Lieder brächen dabei, so die Hauptthese Jónácsiks, völlig mit jeder deutschsprachigen Tradition und konzentrierten sich gänzlich und zukunftsweisend auf die Romania. Die Antwort auf diese sehr kräftige Wertung und Grenzziehung lieferte, sozusagen einer schon seit Hurchs Ausgabe bestehenden Tradition folgend, Gert Hübner mit einer gerade komplementären Grenzziehung:<sup>19)</sup> In seinem nun explizit Schallenberg gewidmeten Aufsatz macht er ein „mittleres System“ deutschsprachiger Lyrik zwischen Minnesang und Barock plausibel und zeigt deutlich, wie petrarkistische und antike Elemente von diesem System integriert werden konnten. Schallenberg dient neben Seitenblicken auf das Raaber Liederbuch als Muster jenes somit reichen, nicht aber wie in der Romania in den Reichtum verschiedener Liebeskonzepte aufgespaltenen „Systems“ – eines Systems, das übrigens seinerseits wieder keinerlei Verbindung zum nachfolgenden Barock aufweise.

Der hier vorliegende kurze Aufsatz nimmt es nun nicht für sich in Anspruch, die skizzierte Tradition mit der nächsten Ziehung einer undurchlässigen Grenze fortzusetzen. Solche Hermetik traut er sich nicht zu. Er möchte vielmehr auf

<sup>17)</sup> GUSTAV REINGRABNER, *Protestanten in Österreich. Geschichte und Dokumentation*, Wien und Graz 1981, S. 64f.

<sup>18)</sup> LÁSZLÓ JÓNÁCSIK, *Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im Raaber Liederbuch*, Frankfurt/M., Berlin u. a. 1998, S. 52; 301. – Die zitierten Lieder sind übrigens nicht immer genau zugeordnet: Als weniger „reflektiertes“ Gegenstück ist auf S. 301 Joachim Langes Sammlung angesprochen, die zitierten Texte gehören aber erst recht wieder zu den in diese Sammlung aufgenommenen Liedern Schallenberg's – ein Umstand, den an eben diesen beiden Liedern (es sind Schallenberg Nr. 5 und 2) übrigens auch Trunz 1996, S. 942, übersieht. – Gerade das Lied „Sag mir, schöns lieb, ob du nit seyst das weibe, | von dem ich tag und nacht sag, sing und schreibe“, also eigentlich Schallenberg Nr. 2, ist übrigens der italienischen Tradition wohl nicht so „völlig fremd“, wie Jónácsik, S. 302, meint: Zwar passt die Dialogform besser in die deutsche Tradition, die Kombination von einleitender Frage oder Feststellung mit dem Hilfsverb „sein“ als Prädikat und angefügtem Relativsatz ist aber gerade einer der am häufigsten gebrauchten Gedichteingänge der italienischen Tradition. Siehe z. B. mit „Son questi i crisi crini, [...]“ (ORATIO VECCHI, *Canzonette a quattro voci, libro secondo, Venetia 1582, Nr. 4*) ein Lied, das Schallenberg selbst bearbeitet und in der letzten Strophe zu einem Dialoglied gestaltet hat; „Son quest, Amor, le vaghe treccie bionde, [...]“ (GIOVANNI DELLA CASA, *Rime, et Prose, Fiorenza 1572, S. 19*); „Son queste quelle chiome [...]“ (GIROLAMO TURTÌ, in: *Rime de gli Accademici Affidati di Pavia, Pavia 1565, S. 208*); weitere Beispiele auch bei ANDREA GABRIELI (*Edizione nazionale, ed. Critica, a cura di M. de Santis, Milano 2001*).

<sup>19)</sup> HÜBNER, Christoph von Schallenberg (zit. Anm. 12), zeichnet in seinem genauen Forschungsbericht die wechselnden Grenzziehungen nach, ebenso die damit verbundenen, selten wirklich mit Schallenberg's Texten argumentierenden Wertungen („organisch“ oder aber „unbeholfen“ deutsch; „reflektiert“ oder aber „unecht“ italienisch etc.).

Qualitäten der Gedichte Schallenberg's hinweisen, die bei ihrer Aufbereitung als bloße Belegstücke eines „Systems“<sup>20)</sup> leicht unbeachtet bleiben können – gleichzeitig Qualitäten, die in ihrer gewiss nur „partiellen Rezeption“ (Jónácsik) italienischer Vorbilder und auch abgesehen und abseits von ihr sehr viel mehr als „vergleichsweise geringen Reflexionsgrad“ und ebensolche rhetorisch-poetische Ambition zeigen. Beispiels- und versuchshalber sollen hier zwei Lieder betrachtet werden, die in deutlich unterschiedlichen (wenn auch gut in ein mittleres System integrierbaren) Traditionen stehen.

Erstens:

Das eilfft lied<sup>21)</sup>

1.

Ach, liebstes lieb, betrüb mich wie du wilt  
es mir gleich gilt, gib mir pein, weh und schmerzen,  
hab ich dein huld ich alles duld  
ganz mit willigem hertzen.

2.

5 Nur nacht unnd tag, mich schlag, mit angst und noth  
gib mich in todt, so du mich nit magst sehen  
durch deine händ mach mir mein end  
ich laß alls willig gschehen.

3.

10 Den weil ich leb, und streb nach deiner gnad  
ist ie kein rath, hertzenleid zu vermeiden  
ich gib mich drein, weil es muß sein  
rechte lieb lernt laid leiden.

4.

15 So lang ia hier du mir kanst werden nit,  
hab ich kein fried, thustu dich lieblich stellen  
solch lieblichkeit, bringt mir nur laid  
darff mich zu dir nit gsellen.

5.

20 Je grösser klag unnd plag, ie grösser freud  
folgt mit der zeit, was schwerlich zuerlangen  
thuet man glaub mir, mit mehr begier,  
wen mans bekumbt, empfangen.

<sup>20)</sup> Dies ist nämlich bei aller Plausibilität der Studie Hübners etwas beunruhigend: dass dort dem zentralen (mittleren Liebes-), „Konzept“ und „System“ gegenüber „Diktion“ und „Ausdruck“ als höchstens sekundäre (eher, hinter der einen „Systemwechsel“ noch klarer anzeigenden musikalischen Seite: tertiäre) Erscheinungen gewertet werden. Bei aller Vorliebe in der Liedproduktion des 15. und 16. Jahrhunderts für einen gewissen, begrenzten und doch immer wieder eingesetzten Schatz an Formulierungen und oft ganzen Verszeilen, scheint doch auch ihre sprachliche Gestaltung ein gewisses Gewicht zu haben – gerade Schallenberg kann dafür zeugen.

## 6.

Freu dich mein hertz, dein schmerz wird doch zuletzt  
 werden ergetzt, mit hertzenfreud und wunne  
 wen dir zuteil wird glückh und heill  
 unnd der, den ich dir gunne.

In die deutschsprachige Tradition weist hier mit den kurzen, teils nur zweisilbigen, durch Binnenreim gekennzeichneten Einheiten schon die formale Gestaltung (besonders typisch etwa der gereimte Achtsilbler, der sich aus den letzten vier Silben des jeweils ersten und den ersten vier des jeweils zweiten Strophenverses der Anordnung in der Handschrift ergibt). Ebenso tut das der optimistische und didaktische Ton, der in den letzten beiden Strophen mit dem Hinweis auf zukünftig Ver„gunntes“, auf „glückh“ und auf das Prinzip der Genusssteigerung durch Aufschub herrscht – Themen des „mittleren Systems“, wie sie auch bei Schallenberg mehrmals, u. a. gerade in den innerhalb der Sammlung benachbarten Liedern auftauchen. Dazu kommt als eine Eigenheit dieses Textes, dass seine Diktion fast durchgehend, wenigstens auch, an diejenige Martin Luthers erinnert – nicht so zwar, dass das Lied entsprechend mehreren Beispielen aus dem Raaber Liederbuch als „cantio cum auctoritate“ auf sie konzentriert wäre, sehr wohl aber auch an zentralen Stellen, für deren Formulierungen sich in der Lyrik der Zeit sonst kaum, bei Luther aber mehrere oder auch besonders zahlreiche Parallelen finden:<sup>22)</sup> Kommt z. B. der hier zentrale und in Luthers Bibelübersetzung mehr als häufige Begriff „hertzeleid“<sup>23)</sup> in der zeitgenössischen/älteren Liedproduktion zwar etwas überraschend selten, aber doch einige Male vor,<sup>24)</sup> so ist seine Entsprechung „hertzenfreud und wunne“, soweit ich sehe, innerhalb des Genres gänzlich ein Einzelfall und nur von Luther her sehr wohl bekannt (etwa Ps. 63,6: „meines hertzen freude und wonne“; vgl. Jes. 22,13; Luk. 1,14; 1. Petr. 4,13, vor allem aber: „mit hertzenfreud und wonne“ in „Christ lag in Todesbanden“ (Erfurter Encheridien von 1525), v. 37). In dieser Weise auffällig sind auch „angst und not“ (5. Mose 26,7; 28,53; 28,55; 28,57; Ps. 119,143 etc.) samt der Fügung „schlagen mit“<sup>25)</sup> sowie die darauffolgende Formulierung „gib mich in tod“ (Ps. 141,8), weiters „mit ganz willigem hertzen“ (etwa 1. Chron. 28,9: „mit gantzem hertzen und mit williger seelen“). Einmal auf diesen Ton eingestimmt, wird man bei der Versicherung, dem „liebsten

<sup>21)</sup> HURCH, Christoph von Schallenberg (zit. Anm. 2), S. 117f. – Hier aber in der Anordnung und Schreibweise des Originals (zit. Anm. 2), 71v-72r. Die Konjekturen Hurchs in v. 9 („streb“ für „stirb“) und in v. 13 („hier“ für „auch“) wurden übernommen, nicht aber seine stillschweigend vorgenommene Abänderung von „rath“ zu „noth“ in v. 10.

<sup>22)</sup> Luther-Zitate nach: D. MARTIN LUTHERS Werke. Sonderedition der Kritischen Gesamtausgabe, Bd. 6–11,2 (Deutsche Bibel, Übersetzung von 1545), Weimar 2001.

<sup>23)</sup> 1. Mose 20,35; 42,38; 44,31; 1. Sam. 1,16; Hiob 21,17; Psal. 16,4; 35,12; Jes. 65,11; Jer. 2,19; 10,19; 20,18 etc.

<sup>24)</sup> Im (allerdings ohnehin verwandten) Jaufener Liederbuch 14,2; 33,54; 52,26 (Nr. 14 steht dabei mit „Ach herziges Herz“ in v. 21 besonders deutlich in Verwandtschaft mit den hier zu besprechenden Texten); REGNART 31,14; GEORG FORSTER, Frische Teutsche Liedlein, 1,75.

<sup>25)</sup> Zum Beispiel: 2. Mose 3,20; 5,3; 9,15; 4. Mose 11,12; 2. Kön. 6,18;

lieb“ gegenüber „alles“ zu „dulden“ (v. 7), an die prominente Stelle von der alles duldenden Liebe in 1. Kor. 13,7 denken, und auch die abschließende Verheißung ist in ihrer Formulierung, dass da einmal etwas bzw. jemand „zuteil“ werde, für einen Text wie den vorliegenden eher ungewöhnlich,<sup>26)</sup> ganz und gar nicht aber für Luthers Bibeltext, vor allem den des Neuen Testaments (etwa Mt. 20,23; Mar. 10,40; 11,24; Luk. 2,26; Röm. 4,13; 5,15; 1. Kor. 4,5; 14,30). Was Jonacsik an manchen Raaber Gedichten festgestellt hat, eine spezifisch protestantische Version der Liebes-„Gnaden“-Thematik, liegt also auch hier vor.

Vielleicht noch auffälliger an dem Text ist aber regelmäßige Anordnung, in welche dieses Material in sehr genauer Weise gebracht ist. Die Übereinstimmung von Satz- und Strophengrenzen bei fast identisch wiederkehrendem Satzbau vor allem in den Binnenstrophen (etwa mit einem Infinitiv als Schlusswort) ist hier genauso zu nennen wie die feste Besetzung einiger Positionen mit einsilbigen Wörtern. Das passt wiederum zur genauen Symmetrie, in der hier der Zusammenfassung all dessen, was „ganz mit willigem hertzen“ geduldet wird, nämlich dem „hertzeleid“ im vierten Vers der dritten Strophe, im vierten Vers der sechsten und letzten Strophe „hertzenfreud und wunne“ entgegengesetzt sind – also die Zusammenfassung dessen, was dem „hertzen“ wohl einmal zuteil werden wird, eben „glückh und heill | unnd der, den ich dir gunne.“ – Freilich: Wieso eigentlich „der, den“? Bei aller sicheren Zuversicht und Regelmäßigkeit bietet hier der Text zum Abschluss doch ein überraschendes Moment der Unsicherheit, wobei er zwei Möglichkeiten offen lässt: Erstens: Die Person, die hier ihr Herz anspricht, ist eine Frau. Damit wäre Nr. 11 eines unter wenigen, aber eben auch nicht das einzige Frauenlied bei Schallenberg,<sup>27)</sup> und man könnte etwa die hiesige Stelle „gib mich in todt, [...] durch deine händ mach mir mein end“, als Parallele von Nr. 76, v. 71ff. („Wie gern wollt ich doch sterben | wol durch den willen sein“) lesen, sowie die Beschreibung der unbefriedigenden Gegenwart, „So lang ia hier du mir kanst werden nit“ als Antwort der Frau auf den ebenso wie Nr. 11 eine schöne Zukunft malenden Schlussvers des vorangehenden Lieds Nr. 10: „so du werst mein und ich dein.“ (Nr. 10, v. 42).<sup>28)</sup> Trotzdem ist die zweite Möglichkeit sehr wahrscheinlich vorzuziehen. Nicht nur, weil „huld“ und „gnad“ bei Schallenberg und generell beinahe ausnahmslos von Männern bei Frauen und nicht umgekehrt gesucht werden, sondern weil der Text von allem Anfang an auf diese zweite Lesart hinkomponiert ist. Dies auch im konkreten Sinn des „Tons“, in dem das Lied für den Leser schon ab der ersten Zeile ganz

<sup>26)</sup> Ausnahmen allerdings: Jaufener Liederbuch 19,38; 52,106.

<sup>27)</sup> Nr. 76; vgl. Nr. 36; 55

<sup>28)</sup> Nr. 10 ist schon mit der Anrede an ein „englisch gsicht“ (v. 19) sicherlich das Lied eines Mannes. – Den zitierten Schlussvers nutzt PAULI (zit. Anm. 8), entsprechend einem Grundanliegen ihrer Arbeit, als Beispiel dafür, wie gut sich Schallenbergs Lieder in die deutsche, d. h. bei ihr auch: mittelhochdeutsche Tradition einfügen: („ich bin din, ...“). Etwas näherliegend wäre auch hier neben einer ganzen Reihe anderer Beispiele etwa der Verweis auf Luther, und zwar auf „Nu frewt euch lieben Christen gmeyn“, Strophe 7 („denn ich bjn dejn un du bist mejn“), damit auch der Ausweis des benachbarten Lieds Nr. 10 als *cantio cum auctoritate* (Lutherana); vgl. im Jaufener Liederbuch Nr. 15, 40f.



offensichtlich steht, nämlich des Tons zum Lied „Ach herzigs herz“.<sup>29)</sup> Dieses bekannte und vielfach belegte Vorbild zitiert Schallenberg's Text mit der variierenden ersten Zeile, in Versbau und Reimordnung, wohl auch in Anklängen an einzelne Elemente des Textes<sup>30)</sup> und jedenfalls, pointiert, in der Schlusstrophe. In deren erstem Vers wird zum ersten Mal nach v. 1 das Gegenüber wieder direkt genannt, und zwar nun eben auch direkt mit den Worten des Prätextes: Anders als v. 8 („ganz mit willigem hertzen“) und die zentralen Punkte v. 21 und 45 („hertzenleid“ bzw. „hertzenfreud“) es nahelegen, aber so, wie es eben schon die variierende Ersetzung von „herzigs herz“ durch „liebstes lieb“ im ersten Vers des gesamten Gedichts ankündigt, steht die Anrede „mein hertz“ im ersten Vers der letzten Strophe also für die Geliebte. Damit aber, und das ist durchaus raffiniert gemacht, werden in der letzten Strophe nicht allein Prä- und Folgetext (und damit sozusagen auch Ton und Text) zusammengeführt, sondern, überraschend und eben (hertzens)freudig, auch „hertz“ und „hertz“, d. h. hier: Sprecher und angesprochene Geliebte. In welchem Liebesgedicht, so kann man fragen, stimmt das Spiel der Beziehung von Texten mit dem der Beziehung der Liebenden derart genau überein? (Oder: Wollte man hier von Intertextualität sprechen, und zwar nicht nur „im banalen Sinn von Quellenkritik“,<sup>31)</sup> so müsste man hinzufügen, dass sie hier gerade damit auffällt, dass sie sich selbst beinahe aufhebt, nämlich die „Transformation eines Zeichensystems“ in die Wiederherstellung des alten münden lässt.)

Zudem wird diese Pointe noch von einer weiteren begleitet und verstärkt: von derjenigen des Selbstverweises („der, den“), welcher hier komisch-selbstbewusst ein Prädikat beansprucht, das zwar auch sonst besonders in Schlusstrophen häufig auftaucht, üblicherweise jedoch einem ganz anderen Subjekt als dem bzw. der Liebenden zugehört, nämlich den missgünstigen „klaffern“ (oder auch, eher in romanischer Tradition, Fortuna oder Venus).<sup>32)</sup> Diese sind es gewöhnlich, die – nicht – „gunnen“, und mittels solcher Gewohnheit werden auch sie ins Spiel dieser letzten Strophe gebracht, die ohnehin schon so viele(s) vereinigt.

Schließlich und über das Ende des Gedichts noch hinausgehend: Dass das betreffende, die letzte Strophe beschließende Prädikat, „gunne“, von v. 5 des Folgedichts Nr. 12 an, und zwar auch dort mit dem Reimwort „wunne“ verbunden, den viermaligen Refrain eröffnet, kann auf eine letzte Sorte von Beziehungen hinweisen, die Schallenberg manchmal zu knüpfen scheint: diejenige zwischen den einzelnen

<sup>29)</sup> So bei Heinrich Finck, Georg Forster, Leonhard Lechner u. a. – Siehe HURCH, Christoph von Schallenberg (zit. Anm. 2), S. 212 und (mit dem Text des Liedes) LUDWIG ERK und FRANZ M. BÖHME, Deutscher Liederhort, Bd. 3, Leipzig 1894, S. 454.

<sup>30)</sup> „ich hab kein ruh“ (v. 4) – „hab ich kein fried“ (v. 28 = v. 4 der vierten Strophe bei Schallenberg). Dem freilich allgemein mehr als häufigen Eingangsreim „herz – schmerz“ im Prätext entspricht in immerhin genau gleicher Position das Paar „lieb – betrüb“ in Schallenberg's Gedicht; vgl. weiters „mein willigs herz“ – die (also freilich nicht allein lutherische) Formulierung „ganz mit willigem hertzen“ bei Schallenberg. Damit bietet dieses Lied ein ähnliches Spiel mit zwei Bedeutungsbereichen von „Herz“ wie dasjenige Schallenberg's.

<sup>31)</sup> JULIA KRISTEVA, Die Revolution der poetischen Sprache. Aus dem Französischen von R. WERNER, Frankfurt/M. 1978, S. 69.

<sup>32)</sup> Vgl. JÓNÁCSIK, Poetik und Liebe (zit. Anm. 18), S. 88; 103f.

Gedichten seiner Sammlung. Auch ohne nähere Untersuchung fallen sie bei solchen Wiederaufnahmen wichtiger Wörter auf (vgl. etwa auch „clar, pur und lautter“ – „pur, clar und herrlich“ in Nr. 32, v. 46 – Nr. 33, v. 1; vgl. Nr. 27, v. 16ff. – Nr. 28, v. 1f. sowie die Variation des „brunnen“/„wasser“-Motivs in 29,12 und 30,2f.), zumal sie auch solche Entwicklungen der Verwendung dieser Wörter mitmachen können, wie sie mit „hertz“ in Nr. 11 vorgenommen wird.<sup>33)</sup> Dessen Bedeutungswechsel scheint nämlich schon im Lied Nr. 9 eine Vorbereitung zu haben. Dieses Lied bietet einen ganz ähnlichen, allerdings ohne die Unterstützung durch Melodie und Prätext auskommenden Wechsel von „lieb“ (v. 2) im eigentlichen Sinn des Gefühls zur übertragenen Bezeichnung für die Geliebte. Mit der Anrede an diese, „schöns lieb“, wird schließlich die letzte Strophe eröffnet – und mit derselben Anrede, „schöns lieb“, beginnt Lied Nr. 10, wobei das im Kreuzreim benachbarte Reimwort eben jenes Wort „hertz“ ist, das in Kombination und Wechsel mit „lieb“ zuerst nur „hörbar“ und dann auch offensichtlich Lied Nr. 11 prägen wird. Die Genauigkeit und Symmetrie, in der dies in Nr. 11 geschieht, lässt die Annahme einer solchen Verstrickung der Leitwörter der inhaltlich deutlich eine Gruppe bildenden Lieder nicht zu spekulativ erscheinen. Nicht nur einem Urteil wie demjenigen Erika Kanduths von der „Programmlosigkeit“ der einzelnen Gedichte Schallenbergers ist also (allgemein mit dem Hinweis auf das hier realisierte „mittlere System“, im Speziellen angesichts der komplexen Gestaltung des behandelten Gedichts) zu widersprechen. Einzuschränken ist vielmehr auch das Urteil, diese Gedichte seien zu keinem Ganzen verbunden, also auch nur als „Einzelercheinungen“ zu betrachten.<sup>34)</sup> Zumindest kleinere Gruppen lassen sich erkennen, so wie diejenige um Gedicht Nr. 11, die es schafft, auch mithilfe der Allerweltswörter (das sind sie auch und gerade in der Lyrik um 1600) „hertz“ oder „lieb“ einen als solchen auffälligen Komplex zu ergeben.

Zweitens:

Das XX. lied<sup>35)</sup>

Im thon: Ach gott, was sol ich singen.

1.

Offt hab ich hören singen,  
doch war ich zweiffelsamb,  
wie das in allen dingen  
auch sey der liebe flamb.

5 nun mueß ichs glauben zwar,  
unnd halt es auch für war,  
den aus gar kalten sachen  
ich grosse hitz erfahr.

<sup>33)</sup> Zu solchen Entwicklungen innerhalb eines Liedes siehe etwa auch Nr. 10 mit dem optimistischen Wechsel von „mein farb, gestalt und geblüethe | verkehrt sich vor begir“ zu „leid wird in freud verkert“.

<sup>34)</sup> KANDUTH, Der Petrarkismus (zit. Anm. 14), S. 108.

<sup>35)</sup> HURCH, Christoph von Schallenberg (zit. Anm. 2), S. 125ff; Handschrift (Anm. 2), 75v–76r; vgl. HÜBNER (zit. Anm.12), S. 169ff.

## 2.

Da neulich es thet schneiben  
 10 wolt ich durch küelen schnee  
 solch liebes hitz vertreiben,  
 erst geschach mir noch mehr weh:  
 mein lieb im fenster war,  
 warf mit schnee auf mich dar,  
 15 bald sie mich nur berüert,  
 brann mein hertz ganz unnd gar.

## 3.

In ihren warmen händen  
 thet sich der küele schnee  
 in lauter hitz verwenden,  
 20 wer nimmer als wie eh.  
 sie truckhet ihn mit fleiß  
 mit ihren händlein weiß,  
 des schnees glickh vor dem meinem  
 gib ich billich den preiß.

## 4.

25 Je länger solches werffen  
 wir treiben beide samb,  
 ie mehr thet sich auch scherffen  
 mein inbrünstige flamb,  
 eins schmides offen wol  
 30 mein hertz ich gleichen soll,  
 ie mehr man drein thet spritzen  
 ie heisser sein die koll.

## 5.

Cupido mit sein pfeillen  
 mich nit so hart vergifft,  
 35 als mein hertzliebstes freulein,  
 wan sie mit schnee mich trifft,  
 secht zu, ob diß nit ist,  
 ein wunder grosse list,  
 das sie in schnee solch hitz  
 40 so fein zubergeren wist.

## 6.

Ach schnee, ich kan vergleichen  
 gar wol mich selber dir,  
 die sun thuet dich erweichen  
 also geschicht auch mir,  
 45 die sun verschmelzet dich,  
 ihr scheint euglein mich,  
 in solcher flamm mein leben  
 allgemach verzehret sich.

So wie Nr. 11 ist auch Nr. 20, hier schon im Titel ausgewiesenermaßen, im Ton eines anderen, deutschen Liedes<sup>36)</sup> gehalten, diesmal in einer mit abwechselnden Sieben- und Sechssilbern durchaus auch der italienischen Tradition (man denke etwa an die zeitlich entfernten, aber inhaltlich naheliegenden achtzeiligen Strambotti) nicht völlig fremden Form. Eindeutig aber ist hier die Terminologie, anders als in Lied Nr. 11, romanischer bzw. antiker Herkunft. Das gilt nicht nur für Cupido, sondern natürlich auch für die *contraria signa amoris* von Hitze und Kälte und das Spiel mit ihnen. Direkt aus ovidischer genauso wie aus provençalischer Tradition herleitbar, ist der Kampf von „fiamma“ und „gielo“ Grundbestandteil romanischer Liebeslyrik, und das wiederum konkretisierende Spiel mit diesen Metaphern ist schon im frühen Quattrocento-Petrarkismus etwa der Strambotti eines Serafino dall' Aquila sehr beliebt. Anhand eines Textes aus dem Raaber Liederbuch (Nr. 101) über solchermaßen konkrete Anwendbarkeit von Liebeswärmeenergie, Seufzerwindkraft und Tränenwasserversorgung hat das Jónácsik gezeigt – und zwar auch unter Hinweis auf das ähnliche Schallenberg-Lied Nr. 30, für das er freilich nicht direkt Serafino dall'Aquila, sondern eine jüngere, der Überschrift („In der Sicilianisch waiss“) entsprechend sizilianische Quelle ansetzt, wie sie in der Tat vorliegt.<sup>37)</sup> Auch Schallenburgs Lied Nr. 43, „Warum das Wasser zu Paden warmb sey“, jener in Varianten auch in die Zingref'sche Sammlung ›Auserlesener Gedichte deutscher Poeten‹ und in das Jaufener Liederbuch<sup>38)</sup> gelangte Text über die erotisierenden, weil von der einmal hineingeworfenen Fackel Amors gewärmten Quellen von Baden bei Wien arbeitet ja mit dieser Technik der Naturalisierung von Metaphern.

Die Spur solcher Konkretisierung lässt sich nun aber oft noch sehr viel weiter zurückverfolgen – puncto Wärmeenergiegewinnung aus Liebe kommen wohl dem bei Gellius zitierten Porcius Licinus<sup>39)</sup> Erfinderrechte zu, und auch für das Motiv vom Schneeballwurf gibt es ein wirkungsreiches antikes Vorbild: Ein Epigramm der *Anthologia Latina*, dessen Spuren schon Pierre Laurens genau und

<sup>36)</sup> Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343, hrsg. von ARTHUR KOPP (= Deutsche Texte des Mittelalters 5), Berlin 1905, S.19f. – Vgl. HÜBNER (zit. Anm. 12), S. 172, Anm. 88.

<sup>37)</sup> GIOVANNI LEONARDO PRIMAVERA, *Il Primo Libro De Canzone Napolitane*, [...] Vinegia 1565, dort Nr. 6. – Siehe MARTINO (Anm. 11), S. 422. Zu Primavera's Sammlung als einer der wichtigsten Vorlagen auch für die Villanellen Regnarts siehe ANNEMARIE GSCHWANTLER, *Jacob Regnarts Teutsche Lieder | mit dreyen Stimmen | nach art der Neapolitanen oder Welshen Villanellen*, Wien (Dipl.-Arb.) 1991, S. 10.

<sup>38)</sup> Siehe HURCH, Christoph von Schallenberg (zit. Anm. 2), S. 218. – Zu diesem Lied ausführlich: ELISABETH KLECKER, *Es schallt durch Berg und tiefe Tal*. Hieronymus Arconatus und Christoph von Schallenberg, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich* 75 (2004), 2, S. 152–169. – Der Gegensatz von innerer Kälte und warmen Quellen findet sich auch schon bei ANTONIO FRANCESCO RINIERI (in: *Scelta nuova di rime de' piu illustri, et eccellenti poeti dell'età nostra*. Del S. Girolamo Ruscelli, in Venetia 1566, 66r) thematisiert: „Fumanti acque, bollenti onde secrete, [...] Se conumar gelido humor solete, | Come ghiaccio di Sol soglion faville; | Dal gel, che par, che nel mio petto stille | Perch'io pera, sanarmi onde potrete? | Potremo [...]“

<sup>39)</sup> GELL. 19, 9, 13 : „Quaeritis ignem? Ite huc; quaeritis? Ignis homost.“

pointiert verfolgt hat („Voici un poème «pétrarquiste» du premier siècle après Jésus-Christ“):<sup>40)</sup>

Me nive cantenti petiit modo Iulia. Rebar  
 Igne carere nivem: nix tamen ignis erat.  
 Quid nive frigidius? Nostrum tamen urere pectus  
 Nix potuit manibus, Iulia, missa tuis.  
 Quis locus insidiis dabitur mihi tutus Amoris,  
 Frigore concreta si latet ignis aqua?  
 Iulia, sola potes nostras extinguere flammam,  
 Non nive, non glacie, sed potes igne pari.<sup>41)</sup>

Dass Clément Marots bekannter ›Dizain de neige‹ genauso auf diesem Text beruht wie lateinische Versionen des Lilius Gregorius Gyraldus, des Hieronymus Angeriani und einer Reihe anderer Autoren des 15.–17. Jahrhunderts, hat Laurens demonstriert. Schallenberg nimmt nun, über welche Zwischenstufen auch immer, ebenfalls an dieser Tradition teil und integriert dabei, so zeigt Hübner, Elemente antiker Tradition ins Mittlere System. Sein Text ist dabei allerdings deutlich umfangreicher als alle anderen bekannten Behandlungen des Themas. Das liegt an der Amplifizierung einzelner Elemente (etwa der Erweiterung des Gegensatzes „rebar“ – „tamen [...] erat“, der sich schon bei Clément Marot als pointierter Gegensatz von Vermutung und „experience“ wiederfindet, zur ersten Strophe des Schallenberg-Gedichts), das liegt aber vor allem auch an der Kombination mit weiteren, und zwar deutlich „original“-patrarkistischen Elementen, wie sie immerhin in der letzten, anders als das lateinische Original resümierende Strophe allein und deutlich das Sagen haben. (Die Schlusswendung des antiken Gedichts, die pointierte Aufforderung an die Frau, verwendet übrigens auch Schallenberg – nur an anderer Stelle, sowohl in seinen deutschen als auch seinen lateinischen Gedichten).<sup>42)</sup> Diese Art der Erweiterung verwundert nicht, schließlich kommt Schnee in dieser Tradition auch abgesehen von Anth. lat. 906 zur Sprache, und zwar in breit gefächerter Verwendung: Wie schon bei Petrarca selbst ist von ihm vor allem

<sup>40)</sup> PIERRE LAURENS, Le ›Dizain de neige‹: Histoire d'un poème, ou des sources latines du Pétrarquisme européen, in: Acta conventus Neo-Latini Turonensis, 6.–10. Septembre 1976, Paris 1980, S. 557–570.

<sup>41)</sup> Anth. Lat. Riese Nr. 906. – Mit weißem Schnee attackierte mich vor kurzem Julia. Ich glaube, | Schnee sei frei von Feuer: Der Schnee war trotzdem Feuer. | Was ist kälter als Schnee? Trotzdem konnte der Schnee, | von deinen Händen, Julia, geworfen, mein Herz verbrennen. | Welcher vor den Anschlägen Amors sichere Ort wird mir bleiben, | wenn im frosterstarrten Wasser Feuer verborgen liegt? | Julia, du allein kannst meine Flammen löschen, | nicht mit Schnee, nicht mit Eis, aber du kannst es mit gleich starkem Feuer.

<sup>42)</sup> Siehe das oben schon puncto Wasser-/Brunnen-Thema und Metaphern-Naturalisierung erwähnte deutsche Lied Nr. 29 (Schlussvers: „mein feur will ein anders wasser haben.“) und das lateinische Epigramm IV, 47: In aliam puellam: Nix ipsa es virgo & nive ludis, lude sed ante | quam pereat candor, fac rigor ut pereat. – Stellen wie diese sind es, an denen sich doch – zugegeben, sehr vereinzelte – Verbindungen zwischen den laut Hübner völlig voneinander getrennten deutschen bzw. lateinischen Œuvres Schallenberg's ziehen lassen.

dann die Rede, wenn es ans Schmelzen geht, also an das Vergehen der lieblosen oder auch der (beim Mann) durch die Erfahrung von Lieblosigkeit hervorgerufenen Kälte. Oxymora der Kombination von Hitze und Kälte liegen hier besonders nahe, wobei auch dann die Rede von Schnee ist, wenn eine ganze Landschaft als Hintergrund innerer Gegebenheiten gezeigt wird. Schließlich dient er natürlich dort zum Vergleich, wo die Schönheit der Dame – vor allem die ihres Gesichts und ihrer Hände – gepriesen wird.<sup>43)</sup> Nur dieser Fall gilt auch für die deutsche Tradition, die sonst eher mit der Klage über die Unannehmlichkeiten der kalten Jahreszeit beschäftigt ist.<sup>44)</sup> – Das Bemerkenswerte, auch über das antike Gedicht und seine Nachfolge Hinausgehende an Schallenberg's Lied ist nun, dass es so gut wie alle diese Aspekte des Motivs konzentriert: Die Schneelandschaft, in der das von ihm berichtete Geschehen stattfindet,<sup>45)</sup> die weißen Hände der Dame (v. 22), das Oxymoron der Nähe von Kälte und Hitze (allerdings ohne den Hinweis auf die Gefühlskälte der Frau, welcher bei einem italienischen Autor so wie im lateinischen Gedicht kaum fehlte), das Hinschmelzen des Mannes. So geballt wie hier kommt das aber sonst genauso wenig vor wie die Inszenierung als Schneeballschlacht – ein Charakteristikum, das Hübner plausibel mit der Gegenseitigkeit der Liebe im „mittleren System“ in Verbindung bringt. Was diese Schlacht betrifft, liegt zwar immerhin ein lateinischer Parallellfall in Caelius Calcagninis *Carminum liber III* vor:<sup>46)</sup> Mehrere Nymphen toben da, von seinem Glanz verlockt (v. 7), im Schnee und liefern einander eine Schneeballschlacht samt Hinterhalten und Verfolgungen. Das auch in der italienischen Tradition übliche rot-weiße Schönheitsfarbenspiel wird durch diese Anstrengung intensiviert (v. 24f.: „*Percussaeque genae dulcem traxere ruborem, | Scilicet in niveo plus decet ore rubor.*“), und auch von Hitze ist die

<sup>43)</sup> Zum Beispiel PETRARCA, *Rime* 30, 21: „occhi, [...] | Che mi struggon così come 'l sol neve“; 127, 45: „Come 'l sol neve mi governa Amore“; 133, 2: „Amor m'ha posto come segno a strale, | come al sol neve, come cera al foco“; – 142, 4: „e disgombrava già di neve i poggi | L'aura amorosa“; und puncto Schönheit: 181, 11: „la man ch'avorio e neve avanza“; 157, 9: „la testa òr fino, e calda neve il vólto“ . – Das Paradox des heißen Schnees ist in diesem Zusammenhang auch weiterhin beliebt, schon bei Serafino dall' Aquila. „Di fredda neve escie una fiamma ardente | Che nutrisce & arde il tristo core“ (= Strambotto 180, v. 1f., in: BARBARA BAUER-FORMICONI, *Die Strambotti des Serafino dall' Aquila* [= Freiburger Schriften zur romanischen Philologie 10], München 1967, S. 247] und auch später, z. B.: FILIPPO BINASCHI: „Sovra la calda neve erano sparse | Le cresphe chiome [...]“, GIROLAMO CASONE: „Neve, e rose ha nel volto | [...] fra le nevi il foco.“ (Beide in: *Rime de gli Accademici Affidati di Pavia*, Pavia 1565, S. 31 bzw. 120). Zur Präsentation ganzer Landschaften siehe noch GIOVANNI DELLA CASA, *Rime et Prose*, Florenz 1572, S. 44, v. 7ff.: „Hor, che'n vece di fior vermigli & bianchi, | Ha neve & ghiaccio tua piaggia aprica | [...] Ma piu di te dentro, & dintorno agghiaccio.“

<sup>44)</sup> Etwa: Ambraser Liederbuch Nr. 25 und die Beispiele in LUDWIG ERK und FRANZ M. BÖHME, *Deutscher Liederhort*, Leipzig 1893f., Bd. 2, Nr. 295a, 398, 424, 447; Bd.3, Nr. 1645. – Als willkürlich gewähltes Beispiel für das Lob schneeweißer Hände sei Nr. 1, v. 38 des Lochamer Liederbuchs („ir hentt snee weyß, ir ewglein klar“) genannt.

<sup>45)</sup> Puncto Schneelandschaft vgl. Schallenberg's lateinisches Schlittenfahrt-Gedicht I, 21 (Ad d. Joan. Blebstatm de Rhedae vectura, HURCH, Christoph von Schallenberg [zit. Anm. 2], S. 30).

<sup>46)</sup> Ich danke für den Hinweis auf dieses Gedicht Frau Dr. Elisabeth Klecker.

Rede: „Atque omnes propere mutuus ardor habet“ (v. 50). Gemeint ist damit aber hitzige Kampflust. Mit dem Thema Liebe aber hat die Metaphorik dieses Gedichtes, das in der Flucht der Nymphen vor plötzlich auftauchenden Satyrn endet (v. 59ff.), kaum etwas zu tun, ein solcher Kampf von Hitze und Kälte wie in italienischer, petrarkistischer Tradition lässt sich hier nur erahnen. Diesbezüglich und bezüglich der Akkumulation aller Verwendungsmöglichkeiten von „Schnee“ ist für Schallenburgs Lied am ehesten wohl bei Giambatista Strozzi dem Älteren (1505–1571)<sup>47)</sup> ein Vergleichsstück (kaum aber ein Vorbild, wie es das lateinische Gedicht mittelbar sicherlich ist) zu finden: Unter dessen erst postum 1593 veröffentlichten, als Vorbilder damit nicht in Betracht kommenden Madrigalen ist besonders häufig von „fresca neve“ „della bianca mano“ oder überhaupt der „Angelica figura“ die Rede, auch gefolgt von der Frage, „O’ per tanta freddura il nostro foco | Non si rallenta un poco?“ (S. 53; 71; 72). Vor allem aber in einem auf S. 76 der zitierten Ausgabe beginnenden 17-strophigen Madrigal finden sich mehrere Motive, die an Schallenburgs Lied erinnern: Der Blick in eine Schneelandschaft eröffnet es („Lasso quanta Neve oggi“), in der zweiten Strophe tritt die Frau als schneeweiße Schönheit auf, dann, in Strophe vier, als bewaffnete Feindin: „In man due si prende armi | Diverse, ardore, e giel“. Drei Verse später ist es einfach ihr weißer Arm, der den Sprecher gleichzeitig verbrennt und einfriert, in Strophe fünf ist diesbezüglich nochmals von „Luna, e l’altra man bella“ die Rede. Die Wirkung ihrer Behandlung beklagt der Sprecher in Strophe sechs: Solches Schneefeuere könne schon nicht mehr Vulcan zu verantworten haben, sondern eine subtilere Macht: „ma piu sottile | E miglior Mastro, il mio Signor gentile | Amor“. Von Amor also, der seine „Schmiede“ (die wir bei Schallenburg wiederfinden) und seine Schussposition in den schönen Augen der Frau habe, stamme dieses Feuer („Amor che sua fucina | Ha ne begli occhi, ove suoi strali affina.“). Später, in Strophe neun, ist die Metaphorik nochmals etwas anders gelagert: Eine Wolke kommt da zur Sprache, von deren Inhalt, nämlich Schnee, sich der Mann Kühlung erhofft habe, die aber nun sein offenes Herz mit Funken, statt mit kühlenden Tropfen treffe. („Di Neve, e non di foco esser pensai | Quel bel candido nembro; | [...] Ma, lasso, hor quando mai caddero stille | Nel mio cor tante, quante allor faville?“<sup>48)</sup>) – All das findet sich ja, allerdings viel stärker konzentriert, auch bei Schallenburg.

Die große Dichte seines Textes wird dabei einerseits durch dessen beweisartige Struktur ermöglicht, die gleich in Strophe eins den zu beweisenden Satz, „wie das in allen dingen | auch sei der liebe flamb“, der Darlegung des Exempels voranstellt, andererseits durch ein bemerkenswertes, sehr feines Spiel von Identitäten und Verwandlungen. Auch dieses kommt gleich eingangs zur Sprache: Was er, der Sprecher, „oft“ singen gehört und, so ist zu ergänzen, nie geglaubt habe, das

<sup>47)</sup> Madrigali di GIOVAMBATISTA STROZZI, Firenze 1593.

<sup>48)</sup> Zum Motiv dieser Überraschung durch die gegenteilige Wirkung des vermeintlichen Naturheilmittels vgl. etwa: Rime di M FRANCESCO CABURACI DA IMOLA, Bologna 1580, S. 122: „Che fresche aure seguendo io giunsi à foco, | Che piacendo mi strugge à poco à poco.“

müsse er „nun“, nach der zu berichtenden „erfahrung“, doch für wahr halten. Die folgende Erklärung präsentiert dann sofort in der zweiten Strophe alle an dieser Erfahrung Beteiligten samt dem Resümé: Den – auch – die Kulisse abgebenden Schnee, den irrtümlicher Weise Kühlung erhoffenden Mann,<sup>49)</sup> sein „lieb“, das ihn auch schon „berührt“, und das Ergebnis: „brant mein hertz ganz und gar“. Nicht zuletzt mit dem Prädikat „berühren“ verleiht Schallenberg, der sich sonst an die Reihenfolge der gradus amoris recht genau hält,<sup>50)</sup> dem Text dabei eine gewisse Rasanz, wobei dieser „tactus“ durch die Frau, anders als die Formulierung „bald sie mich nur berührt“, hervorkehrt, freilich ein bloß indirekter, durch das Medium Schnee vermittelter ist. Dieses Medium steht nun im Mittelpunkt der – wiederum näherer Erklärung dienenden – folgenden Strophen. Das sowohl, was die Verwandlung eben auch des Schnees, als auch was seine Beziehung zur Figur der Frau betrifft: als „verwendter“ („wer nimmer als wie eh“) kommt er hier vor, und als von ihren (schnee)„weissen“ Händen „getruckhter“. Auch sein Bezug zum Mann aber kommt schon zur Sprache, wenn dieser in seinem Neid klarmacht, dass hier eben sehr wohl ein Vergleich gezogen werden kann („des schnees glickh vor dem meinen | gib ich billich den preis.“). Auf gerade diesen Vergleich nun läuft das Gedicht in den letzten drei Strophen hinaus: zuerst auf die Gleichung des Mannes samt seiner „inbrünstigen flamb“ (v. 28) einerseits und des Schnees, der durch die „list“ des Fräuleins ebenfalls „hitz“ in sich „birgt“ (v. 39f.) andererseits – wobei das Fräulein, das in „wundergrosser list“ „so fein zu bergen wist“ ja auch (den bei Strozzi ebenfalls „subtilen“ Herrn) Cupido übertrifft und so auch gut seinen Platz einnehmen kann: Der Umstand, dass es sich hier, gegen Ende des Liedes, gerade um eine „wunder“große List handelt, lässt wohl die in ähnlicher Position übliche Formel „miracoli d'Amore“ widerklingen.<sup>51)</sup> – Unmittelbar ausgesprochen wird diese Gleichung von Schnee und Mann schließlich in der letzten Strophe: „Ach schnee, ich kann vergleichen | gar wol mich selber dir,“ sagt der Mann jetzt so, wie er in Strophe vier sein Herz „eins schmides ofen wol“ „gleichen“ konnte. Dabei handelt es sich freilich um eine ebenso prekäre wie klassische Gleichung: „al sol aver un cor di neve“, ist schon bei Petrarca die tödliche Gefahr des Mannes.<sup>52)</sup> Von „flam“ ist dabei hier genauso die Rede wie in der ersten Strophe. Was anfangs

<sup>49)</sup> Vgl. die oben zitierte neunte Strophe in Strozzi's Madrigal, oder auch die Verse „[...] Che fresche aure seguendo io giunsi à foco, | Che piacendo mi strugge à poco à poco.“, in: Rime di M. FRANCESCO CABURACCI DA IMMOLA, Bologna 1580, S. 122 – also immerhin in einem ziemlich genau zur Zeit von Schallenberg's Anwesenheit in Bologna erschienenen Werk.

<sup>50)</sup> Siehe etwa lat. Gedichte II, 42, v.1f.: Hic laudet risum, gestus dulcesque loquelas, | Is tactum et caeco gaudia plena deo,“; Lied Nr. 53, v. 3: „anschaun, reden, lieben und geniessen“.

<sup>51)</sup> Etwa: Rime del Commendatore ANNIBAL CARO, Venetia 1572, S. 3; 10.

<sup>52)</sup> Trionfi II, 73 und zahlreiche Beispiele bei den schon zitierten Autoren. In Schallenberg's lateinischen Gedichten findet sich übrigens die auch bei anderen Autoren auf die weinende Hl. Magdalena bezogene Variante, die hier als weiteres Beispiel für die Verwendung von Schnee in seinen Texten und als Beispiel wirklich durch nix überbietbarer Zerknirschung zitiert werden soll: „Nix ego, sol Christus. Radium ardore liquesco.“ (In divam Magdalenam lacrimantem, lat. Gedichte, IV, 18.)



festgestellt wird, nämlich wie „aus gar kalten Sachen | ich grosse hitz erfar“, kehrt nun als ungleich größere Gefahr wieder: „in solcher flamm mein leben | allgmach verzehret sich.“ Dabei steckt hinter dem Wechsel von „erfahren“ zu „sich verzehren“ nichts anderes als ein Metaphernwechsel: derjenige vom – konkreten – Schnee, der Liebeshitze transportiert, zum Schnee als Metapher für den Mann. Der Vorgang dieser Übertragung aber – und das ist wiederum etwas sehr Raffiniertes, etwas, das sehr „hohen Reflexionsgrad“ zeigt – ist mit der Schneeballschlacht ja gerade Thema des Gedichts. Die Frau trifft, trifft offenbar gut und mehrmals, die Metapher trifft schließlich auf den Mann zu: „Je länger solches werffen | wir treiben beide samb“, desto ählicher wird mit seiner „inneren flamb“ (zumindest) der Mann dem Schnee. Anders gesagt: Was in dieser Schneeballschlacht vorexerziert wird und gleichzeitig das, was dem doch ziemlich umfangreichen Text eine Dichte gibt, die derjenigen des lateinischen Epigramms nicht nachsteht, ist nicht nur die beliebte „Naturalisierung der Metapher“ etwa des Quattrocento-Petrarkismus, es ist vielmehr eine Art Naturalisierung der Metaphorisierung. Das mache dem Schallenberg einmal einer nach! Und solches und Ähnliches lese man mit Staunen und Vergnügen bei Schallenberg nach!