

Leuis exsurgit zephirus (Carmina Cantabrigiensia 40):
eine geistliche Relektüre

KATJA WEIDNER (Wien)

Leuis exsurgit zephirus (Carmina Cantabrigiensia 40)

- 1 *Leuis exsurgit zephirus
et sol procedit tepidus,
iam terra sinus aperit,
dulcore suo difluit.*
- 2 *Ver purpuratum exiit,
ornatus suos induit,
aspergit terra ^m floribus,
ligna siluarum frondibus.*
- 3 *Struunt lustra quadrupedes
et dulces nidos uolucres,
inter ligna florentia
sua decantant gaudia.*
- 4 *Quod oculis dum uideo
et auribus dum audio,
heu pro tantis gaudiis
tantis in flor suspiriis.*
- 5 *Cum mihi sola sedeo
et hec reuoluens palleo,
si forte capud subleuo,
nec audio nec uideo.*
- 6 *Tu saltem, ueris gratia,
exaudi et considera
fronde(s), flores, et gramina;
nam mea languet anima.¹*

1 Die *Carmina Cantabrigiensia* (CC) werden hier und im Folgenden zitiert nach der kritischen Edition: The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia). Edited and translated by Jan Ziolkowski. (Medieval and Renaissance Texts and Studies 192) Tempe, Arizona 1998; Nr. 40, hier S. 116. Die Edition zeigt mit Kursivierung Emendationen, über spitze Klammern Hinzufügungen an. Für die Entscheidung für die Strophen- anstelle der Langzeilenform vgl. Anton Blaschka: *Leuis exsurgit zephirus*. Zur Strukturanalyse mittellateinischer

Aus der Mitte des 11. Jahrhunderts,² und damit fast zweihundert Jahre vor der ältesten Handschrift mit mittelhochdeutschem Minnesang (*Codex Buranus*, 1230),³ ist in lateinischer Sprache unikal ein Gedicht überliefert, das den ‚Natureingang‘⁴ der späteren Liebeslyrik bereits anzudeuten scheint: Es ist Frühling. Im Angesicht des aufblühenden Frühlings-treibens wird eine weibliche Sprecherin ihrer Einsamkeit gewahr und wendet sich ab; was mit dem vielversprechenden Westwind begonnen hatte, wird überführt in die vollkommene ästhetische Abwendung von der Welt und endet dumpf im Seelenschmerz der Sprecherin, den auch der abschließende Appell, ein ‚Du‘ möge an ihrer statt an der Welt Anteil haben, nicht zu mindern vermag.

Der Grund für ihren Seelenschmerz, wer sie ist, warum sie sich von der Welt abwendet, an wen sich der Schlussappell richtet: All diese Fragen lässt das Gedicht entschieden offen und damit der Forschung Raum für ihre vielfältige Interpretation, allem voran als Liebesgedicht bzw. Liebesklage. Diesen Interpretationen, die sich in einem *close reading* (1) und auf Grundlage des Sammlungszusammenhangs (2) als nicht zwingend, wenn nicht gar ahistorisch erweisen müssen, wird im Folgenden auf Basis der materiellen Gestalt des Gedichts, seines Diskurszusammenhangs und seiner semantischen Ambivalenz eine weitere, ergänzende Perspektive zur Seite gestellt (3): In der Relektüre eröffnet sich so für das Gedicht, seine Sprecherin und deren Seelenschmerz eine neue, nämlich eine geistliche Dimension.

1. *Leuis exsurgit zephirus* und die Liebe

Zephir, der personifizierte Westwind, der schon in der Antike mit dem Beginn des Frühlings assoziiert wurde und metonymisch immer wieder an seine Stelle trat,⁵ eröffnet die Szene (1,1): Als Antwort auf den sanften Wind tritt die wärmende Sonne hervor (1,2), die

Lyrik. In: *Liber floridus*. Mittellateinische Studien. Fs. Paul Lehmann zum 65. Geburtstag. Hg. von Bernhard Bischoff und Suso Brechter. St. Ottilien 1950, S. 252–269, hier S. 257f. Die Interpunktion in 6,1 folgt: Die Cambridger Lieder. Hg. von Karl Strecker. (MGH, SS rer. Germ. 40) Berlin 1926. Auf Anführungszeichen vor und hinter dem Gedicht wie bei Ziolkowski wird verzichtet. Deutsche Übersetzungen des Gedichts liefern u. a. Paul von Winterfeld: Hrotsvits literarische Stellung. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 114 (1905), S. 25–75, S. 26f., Blaschka 1950 (s. o.), S. 269, und Lateinische Lyrik des Mittelalters. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Paul Klopsch. (RUB 8088) Stuttgart 1985, hier S. 245. Englisch bei Ziolkowski 1998 (s. o.), S. 117. Italienisch bei *Carmina Cantabrigiensia*. Il canzoniere di Cambridge. A cura di Francesco Lo Monaco. Edizione criticamente riveduta con introduzione, traduzione e note di commento. Ospedaletto (Pisa) 2009, S. 231–233.

2 Die Datierung des Gedichts basiert auf der Datierung der Handschrift, in der es überliefert ist. Weitere Hinweise gibt es nicht.

3 Zur Überlieferung des Minnesangs s. Franz-Josef Holzngel: Handschriften, Handschriftentypen und Sammlungszusammenhänge. In: Handbuch Minnesang. Hg. von Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph. Berlin/Boston 2021, S. 19–54.

4 S. zuletzt einführend Ludger Lieb: Natur und Natureingang. In: Handbuch Minnesang (Anm. 3), S. 410–420.

5 Vgl. Catull, *Carmen* 46,1–3 in der Edition: Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary by D. F. S. Thomson. (Phoenix Supplementary Volumes 34) Toronto 2020 [1997].

Erde „öffnet sich“ (*aperit*, 1,3) – vielleicht, weil der Schnee schmilzt,⁶ vielleicht, weil die ersten Pflanzen zu sprießen beginnen. Die zuvor ‚verschlossene‘ Erde wird nun allenthalben präsent, denn sie verbreitet sich über ihre „Süße“ (*dulcore suo difluit*, 1,4). *Dulcor*, eigentlich eine Kategorie des Geschmacks,⁷ dürfte hier übertragen den Duft der Erde oder von Gras und Blüten, jedenfalls der durch den Frühling erwachten Natur bedeuten. Die wiedererwachte Erde verheißt neue Nahrung und neues Leben. In den Reigen der personifizierten Natur – Zephir, Sonne und Erde – tritt der Frühling, dem eine volle Strophe gewidmet ist (2). Er ist in ein purpurnes Gewand gekleidet und verstreut Blumen und Blätter in einer Welt, die eben erst aus dem Winter erwacht ist.

Das Gedicht zeichnet eine Naturszenerie, die den Frühling als absoluten Neuanfang denkt. Die überkommene winterliche Welt ist nur mehr im Gegensatz implizit, selbst wird sie mit keinem Wort erwähnt. Stattdessen wird das Auftreten der Personifikationen durch die Wahl der Präfixe (*ex-surgere*, *pro-cedere*, *di-fluere*, *ex-ire*) ausnahmslos als ein Wieder-Eintreten deutlich: Sie bespielen von allen Seiten und für alle Sinne wahrnehmbar⁸ sukzessive eine leere Welt. Der Wind hatte sich gelegt, die Sonne war zurückgetreten, das Erdinnere war verschlossen; der Frühling muss sich zurückgezogen haben, um nun in all seiner Pracht wieder zu erscheinen. Tiere bauen ihre Höhlen, Vögel ihre Nester – es ist die Ankündigung einer neuen Generation (3,1f.). Unter den aufsprießenden Bäumen singen sie vergnügt (3,3f.). Die parataktische Folge schreitet fort, schnell, unabdingbar auf die sinnliche Erfüllung hin: die fruchttragende Welt, die Fortpflanzung der Tiere, die sexuelle Erfüllung, die man übrigens bereits im Gegenüber der sich öffnenden Erde mit dem Blüten verstreuenen Frühling zu entdecken vermeinte.⁹ Freude allenthalben, eine Reihe, die sich im imaginierten Jahresverlauf beliebig fortsetzen ließe.

Doch bei der freudigen Stimmung der ersten drei Strophen bleibt es nicht. Was ohne eigentlichen Sprecher begonnen hatte, als Aneinanderreihung von personifizierten Frühlingsaspekten, die in der sensorischen Plastizität zwar an ein erlebendes Subjekt denken lassen, dieses aber nicht explizit machen, geht in einem ‚Ich‘ auf: *Quod oculis dum uideo* (4,1). Das Ich tritt hervor und überblendet damit systematisch die Perspektive der Rezipienten/der

6 So vorgeschlagen von Kathryn Sue Campbell: *The Lyric Moment in Pre-Romance Verse*. Unveröffentlichte Dissertation online unter: <https://www.proquest.com/docview/302642262> [zuletzt abgerufen am 12.08.2022], hier S. 222.

7 Vgl. *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*. Begründet von Paul Lehmann und Johannes Stroux. In Gemeinschaft mit den Akademien der Wissenschaften zu Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz, Wien und der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 3: D–E. Redigiert von Heinz Antony. München 2007, Sp. 1034, Z. 19–24 (s.v. *dulcor*).

8 Die taktilen (lauer Wind/wärmende Sonne, 1,1), optischen (purpurnes Gewand, 2,1) und akustischen Sinnesindrücke (Vogelgesang, 3,4) sind manifest. An ihre Seite tritt mit dem *dulcor* der Erde der gustatorische, der olfaktorische ist über die Blüten (2,3) zumindest implizit.

9 Vgl. Clifford Davidson: *Erotic ‚Women’s Songs‘ in Anglo-Saxon England*. In: *Neophilologus* 59,3 (1975), S. 451–462, hier S. 452; ähnlich die Lektüre des Zephir als „lover, or force of sexual passion“ bei Alan Deyermond: *Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric*. In: *Romance Philology* 43,1 (1989), S. 5–28, hier S. 17.

Rezipientinnen, die zuvor die Szene einschränkungslos positiv und als multisensorisches Vergnügen imaginieren konnten.

Der Wechsel von der dritten zur vierten Strophe, vom personifizierten Frühling zur Sprecherin, ist abrupt. Das Naturtreiben mündet im stumpfen *quod*, und die Vielfalt der Frühlingsszene wird im Perspektivwechsel spiegelbildlich verkehrt: In den Augen und Ohren des Ichs wird die umtriebige Freude zur traurigen Selbstgewissheit, denn statt die Freuden mit allen Sinnen aufzusaugen (*inflare*), seufzt es nur schwer (4,2f.) – das innerliche Leid überschattet die äußere Wahrnehmung. Das Ich, das sich in der nächsten Strophe grammatikalisch als weibliche Stimme offenbart (*sola*, 5,1), sitzt allein, statisch und blass¹⁰ dem bunten Treiben der personifizierten Naturfiguren gegenüber. Durch die Personifikationen präsentiert sie sich dabei nicht nur als allein ‚in‘ der Natur. Mit den Worten *mihī sola sedeo* (5,1) offenbart sie sich als ‚vollkommen‘ allein,¹¹ obwohl die Natur als eine personifizierte Gesellschaft hätte begriffen werden können. Der Frühlingsbeginn, der vom lauen Wind über die aufblühende Natur zu den Nestern der Vögel und Tiere übergegangen war, also sukzessive als zeitlicher Ablauf imaginiert wurde, wird nicht etwa mit der Geburt der nächsten Generation (oder dem vorherigen Liebestreiben) fortgeführt. Die Sprecherin, selbst Teil der natürlichen Welt, nimmt die Einladung der frühlingshaften Welt (1–3), sich einzureihen, nicht an. Sie begreift sich im Moment der Wahrnehmung (*dum uideo / et [...] audio*, 4,1f.) nur mehr als isoliert und auf sich selbst zurückgeworfen. Ja, sie schließt sich so sehr ab von der Welt und von ihrer eigentlich unabdingbaren Reizüberflutung, dass sie weder mehr hört noch sieht (*nec audio nec uideo*, 5,4).

Die Frühlingsszene bleibt nichtsdestoweniger ungetrübt. Die Sprecherin kommuniziert die Dissonanz ihres eigenen emotionalen Erlebens mit der Stimmung der Welt, ist sich deren Freude bewusst, nimmt sie nur selbst nicht als solche wahr. Das Gedicht endet im Appell an eine nicht näher bezeichnete zweite Person Singular,¹² ein *tu*, die Welt (*fronde(s), flores, et gramina*) an ihrer statt wahrzunehmen (6,1–3). Es ist fast wortgleich dieselbe Welt, deren freudiges Erleben die Sprecherin soeben abgelehnt hatte. Das Frühlingstreiben wird, wiewohl in neuer Perspektive, erneut präsent: Wenn auch ohne die Sprecherin,¹³ geht die Welt weiter im Erleben des ‚Du‘.

Die Kunstfertigkeit des Gedichts ist offensichtlich, das kontrastive Nebeneinander von Naturkulisse und Sprecherin eindrucklich. Symmetrisch aufgebaut hingegen ist das Gedicht keineswegs, das wird durch den Appell (6,1–3) unterlaufen. Freudige Naturkulisse

10 Auf die Blässe der Sprecherin in Opposition zum purpurgekleideten Frühling erstmals hingewiesen hat Werner von Koppenfels: *Donnes Liebesdichtung und die Tradition von Tottel's Miscellany*. In: *Anglia* 87 (1969), S. 167–200, hier S. 169–171.

11 Das *mihī*, ein eher umgangssprachlicher Dativus ethicus, lenkt die Aufmerksamkeit auf die persönliche Betroffenheit der Sprecherin.

12 Diskutiert wurden bislang ein Liebhaber, der Rezipient/die Rezipientin oder der Frühling selbst, vgl. Campbell 1973 (Anm. 6), S. 222.

13 Die Interpretation des Appells als Einladung an einen Liebhaber, seine Meinung zu ändern, vgl. Peter Dronke: *The Medieval Lyric*. (Modern Languages and Literature 116) London 1968, S. 94, ist angesichts des impliziten Gegensatzes der sechsten Strophe schwer haltbar: Es ist ein Appell, wenigstens (*saltem*) das Du möge die Natur erleben, denn (*nam*, 6,4) das Ich kann es nicht.

und subjektive Traurigkeit der Sprecherin sind nicht zwei ebenbürtige Blickwinkel auf denselben Gegenstand. Das Erleben der Sprecherin ist eine Einzelposition, die sich als solche wahrnimmt und kommuniziert und sich dem weiteren, anderen, freudigen Erleben nicht in den Weg stellt.

Formal gesehen handelt es sich um rhythmische ambrosianische Strophen:¹⁴ Nicht die Quantität der Silben, sondern die Akzentuierung, also der Wechsel betonter und unbetonter Silben, gliedert hier die Verse. Das Gedicht besteht aus sechs Strophen, die entsprechend aus vier jambischen Dimetern zu jeweils vier betonten Silben bestehen.¹⁵ Die Verszeilen reimen sich auf die letzte oder auf die letzten beiden Silben: *zephirus* – *tepidus*; *floribus* – *frondibus*. Der Reim umfasst zwei, bisweilen vier der Verszeilen, der Zeilenwechsel kommt auch im Manuskript – durch den Einsatz von *puncta* – zum Ausdruck.

Aber wovon handelt nun dieses Gedicht? Wer ist die Sprecherin? An wen ist ihr Appell gerichtet? Und was macht ihren besonderen Schmerz aus? Insbesondere der ‚Natureingang‘ im kontrastiven Zusammenspiel mit dem mutmaßlichen Liebesschmerz der Sprecherin hat die mediävistische Forschung dazu verleitet, das Gedicht in einem literaturhistorischen Kontinuum mit der volkssprachlichen Liebesdichtung zu verorten.¹⁶ In der Forschung wurde die relative Unbestimmtheit des Gedichts zwar früh bemerkt,¹⁷ trotzdem ist es nahezu Konsens, in ihm ein Liebesgedicht zu sehen:¹⁸ Die Sprecherin als ‚verlassene‘ Frau, die die Abwesenheit ihres Geliebten so mitzunehmen scheint, dass sie sich dem Neuanfang der frühlinghaften Welt verschließt.¹⁹ Als Devise galt: „There is nothing of the church or school about the song – nor yet aught of the imitation or minstrel cant. It is the formula as old as the hills, as wide as the breath of man: Earth rejoices; my love is dead.“²⁰ Das Leid der Sprecherin wurde erklärt durch ihre selbstreklamierte Einsamkeit, und die wiederum

14 Für eine ausführliche formale Analyse des Gedichts s. Blaschka 1950 (Anm. 1), S. 257–266, der besonders auch die Vokalverteilung in den Blick nimmt. Sie stützt den Bruch zwischen der dritten und vierten Strophe auch in formaler Hinsicht.

15 Vgl. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. 290.

16 In der geläufigen Kategorisierung (vgl. Daniel Eder: *Der Natureingang im Minnesang*. [Bibliotheca Germanica 66] Tübingen 2016, hier S. 169–196 mit ausführlicher Literatur) entspräche *Leuis exsurgit zephirus* dem Schema „Sommereingang kontrastiv“, so Lieb 2021 (Anm. 4), S. 414f.

17 Vgl. schon Philip Schuyler Allen: *Mediaeval Latin Lyrics. Part I*. In: *Modern Philology* 5,3 (1908), S. 423–476, hier S. 431.

18 Vgl. zuletzt Ann Buckley: *The Cambridge Songs as Anthology of Musical Knowledge*. In: *Aspects of Knowledge. Preserving and Reinventing Traditions of Learning in the Middle Ages*. Hg. von Marilina Cesario und Hugh Magennis. (Manchester Medieval Literature and Culture 18) Manchester 2018, S. 79–94, hier S. 84.

19 So etwa Deirdre Kessel-Brown: *The Emotional Landscape of the Forest in Mediaeval Love Lament*. In: *Medium Ævum* 59,2 (1990), S. 228–247, hier S. 233. Der Reiz einer weiblichen Sprecherin und die Verlockung, entsprechend auch eine Autorin hinter dem Gedicht zu vermuten, waren erwartbar groß, vgl. den knappen Überblick bei Deyermond 1989 (Anm. 9), S. 17. Die Frage nach dem Geschlecht der Autorin/des Autors ist und bleibt naturgemäß müßig, nimmt man von der Annahme einer ‚weiblichen Schreibweise‘ Abstand. Schließlich ist in der Sammlung auch ‚Rollendichtung‘ überliefert, z. B. in CC 46 – ein Monolog der Neobule, geschrieben von Horaz. Vgl. Werner Ross: *Die Liebesgedichte im Cambridger Liederbuch* (CC). Das Problem des ‚Frauenliedes‘ im Mittelalter. In: *Der altsprachliche Unterricht* 2 (1977), S. 40–61, hier S. 47.

20 Allen 1908 (Anm. 17), S. 9.

konnte nur in einer unerfüllten Liebe begründet sein, einem Verlassen-Sein, das man ohne Weiteres auf das Einsamkeitsmotiv des Gedichtes projizierte.

Es gibt aus dem Überlieferungszusammenhang gute Gründe, das Gedicht als Liebesgedicht zu lesen.²¹ Zwingend notwendig ist diese Lektüre hingegen keineswegs, denn im Gedicht selbst ist explizit von ‚Liebe‘ nicht die Rede. Zwar scheint für *languet anima* (6,4) eine intertextuelle Erklärung mit dem *Hohelied* nahezuliegen,²² im *Hohelied* selbst aber ist der Liebesschmerz (*amore langueo*, Ct 2,5; 5,8)²³ explizit. Für CC 40 gilt das nicht. Bei *nam mea languet anima* (6,4) muss man sich das *amore* hinzudenken. Das unterscheidet das Gedicht ganz zentral von späteren wie etwa dem lateinisch-deutschen *Carmen Buranum* (CB) 149:

*FLORET Silua nobilis
floribus et foliis.
ubi est antiquus
meus amicus?
hinc equitavit.
eia! quis me amabit?*
*REFL. Floret silua undique,
nah mime gesellen ist mir we! (CB 149, I, V. 1–8)*²⁴

Auch hier ist die Naturszenerie die kontrastive Folie, vor der sich das subjektive Erleben des Ichs entfaltet; der grüne Wald ein stiller Appell zum Liebesvollzug, der durch die Abwesenheit des *gesellen* unmöglich geworden ist. Die emotionale Dissonanz wird jedoch expliziert als Liebesleid eines verlassenen, nicht mehr nur einsamen Ichs.

In *Lewis exsurgit zephirus* hingegen bleibt die Ursache des seelischen Leids bis zuletzt unbestimmt. Trotzdem hat die Lektüre des Gedichts als Liebesdichtung die Grundlage jedweder Historisierungsversuche hin zu Minnesang und Troubadourlyrik gelegt:²⁵ „If this be not the very minting of popular poetry, what may it be?“²⁶ Das gemeinsame Liebesthema wird

21 S. dazu unten Abschnitt II.

22 Vgl. Benedikt Konrad Vollmann: Liebe als Krankheit in der weltlichen Lyrik des lateinischen Mittelalters. In: Liebe als Krankheit. 3. Kolloquium der Forschungsstelle für Europäische Lyrik des Mittelalters. Hg. von Theo Stemmler. Tübingen 1950, S. 105–125, hier S. 106.

23 Die Vulgata wird hier und im Folgenden zitiert nach: *Biblia sacra vulgata*. Lateinisch-deutsch. 5 Bde. Hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. (Sammlung Tusculum) Berlin/Boston 2018.

24 Hier zitiert nach: Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer. Hg. von Benedikt Konrad Vollmann. (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 49) Berlin 2011, hier S. 504–506. Aus stilistischen Gründen wird die zitierte Strophe in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert, vgl. ebd., S. 1147f.

25 Vgl. Hans Spanke: Ein lateinisches Liederbuch des 11. Jahrhunderts. In: Studi Medievali N. S. 15 (1942), S. 111–142, hier S. 135: Er sieht es über das „Motiv des sich sehnenden Mädchens“ in einer Reihe mit dem Minnesang. Dronke 1968 (Anm. 13), S. 92–108, behandelt das Gedicht als *Winileod* neben mittelhochdeutschem Minnesang und altfranzösischer Liebeslyrik. James J. Wilhelm: The Cruellest Month. Spring, Nature, and Love in Classical and Medieval Lyrics. New Haven 1965, S. 102–105, hingegen sieht antike Motive.

26 Allen 1908 (Anm. 17), S. 8f., Anm. 2.

vorausgesetzt, nur um dann in einem Zirkelschluss in seiner vorgeblich analogen Topik eine literaturhistorische Entwicklung für die Liebeslyrik zu behaupten.

Diese Argumentation hätte Bestand, könnte man eine habitualisierte Rezeptionserwartung plausibel machen, die angesichts des ‚Natureingangs‘ bereits die Liebesthematik über eine erwartete Gattungszugehörigkeit aufzurufen vermag. Die Frühlingsszenarie jedoch, wie sie der Minnesang als standardisierten Topos kennt, ist in der Mitte des 11. Jahrhunderts nicht notwendigerweise topisches Gattungsmerkmal lateinischer Liebesdichtung: Die mittellateinische Liebeslyrik als relativ stabile Gattung ist überhaupt erst ab dem 13. Jahrhundert in der Überlieferung greifbar, vor und neben der Sammlung, in der *Leuis exsurgit zephirus* überliefert ist, gibt es „keine belastbaren Hinweise auf eine frühmittelalterliche Produktion oder Rezeption“. ²⁷ Ausschließen kann man eine mögliche zeitgenössische Lektüre als Liebesgedicht auf dieser Grundlage selbstverständlich nicht, zumal es auch in antiker und spätantiker Dichtung exordiale Naturbeschreibungen gibt, die Welterfahrung und subjektives Erleben einander gegenüberstellen. ²⁸ Zwingend, gar exklusiv ist diese Interpretation jedoch ebenso wenig.

Nicht weniger problematisch ist im Übrigen die Fokussierung einer besonderen ‚Modernität‘ ²⁹ des Gedichts. Die Gefahr, sie zu überschätzen, ist eine doppelte: Einerseits droht die literaturhistorische Fehleinschätzung des ‚Natureingangs‘ in seiner Bedeutung für das Gedicht; andererseits die Projektion moderner Empfindsamkeit, die die Alterität der mittelalterlichen Textualität entsprechend vernachlässigt. Erst frei von diesen inhaltlichen und literaturhistorischen Projektionen wird im Sammlungszusammenhang und innerhalb des spezifischen geistlichen Diskurses eine neue – geistliche – Interpretation des Gedichtes manifest.

II. *Leuis exsurgit zephirus* als *Carmen Cantabrigiense* ³⁰

Leuis exsurgit zephirus ist unikal in einer 444 Blätter umfassenden Sammelhandschrift mit spätantiken, karolingischen und angolateinischen Texten (Cambridge, University Library Gg. 5.35) ³¹ überliefert. Hier erscheint es auf fol. 44^{1r} unter den sogenannten *Carmina Can-*

27 Frank Bezner: Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters. In: Handbuch Minnesang (Anm. 3), S. 125–155, hier S. 125.

28 Vgl. Wilhelm 1965 (Anm. 25), S. 3–62, insbesondere S. 29–35, mit Beispielen aus der Primärliteratur. Von einem stabilen Gattungsmerkmal wie im Minnesang kann trotzdem nicht die Rede sein.

29 Zuerst Winterfeld 1905 (Anm. 1), S. 27; entsprechend modern-projizierend interpretieren Campbell 1973 (Anm. 6), S. 223; „emotional emptiness“ und Dronke 1968 (Anm. 13), S. 94; „loneliness“, dagegen Donald R. Howard: Medieval Poems and Medieval Society. In: Medievalia et Humanistica. New Series 3 (1972), S. 99–115, hier S. 103, und Thomas C. Moser: A Cosmos of Desire. The Medieval Latin Erotic Lyric in English Manuscripts. (Studies in Medieval and Early Modern Civilization) Ann Arbor, Michigan 2006, S. 92f.

30 Die folgende Einordnung des Gedichts in den Sammlungszusammenhang bezieht sich auf das Einzelblatt.

31 Online einsehbar unter <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-GG-00005-00035/1>. Die CC befinden sich auf ff. 432–443. Eine umfassende Beschreibung der Handschrift bieten A. G. Rigg/Gernot R. Wieland: A Canterbury Classbook of the Mid-Eleventh Century (the ‚Cambridge Songs‘ Manuscript). In: Anglo-Saxon England 4 (1975), S. 113–130. Für die Entscheidung, gegen Rigg und Wieland die Blätter 442 und 443 zur Sammlung zu zählen, vgl. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. xxvii–xxviii.

tabrigiensia.³² Dabei handelt es sich um 83 (bzw. 49)³³ lateinische und mittelhochdeutsch-lateinische Gedichte, darunter 33, die wie *Leuis exsurgit zephirus* hier unikal überliefert sind, aber auch antike und spätantike Exzerpte. Das späteste datierbare Gedicht der Sammlung, das den Tod des deutschen Kaisers Konrad II. (1039) thematisiert (CC 33), gilt als *terminus post quem* der Niederschrift der Sammlung, Einzelgedichte sind naturgemäß älter. Aufgrund des paläographischen Befundes vermutet man eine Entstehung des Codex in der Mitte des 11. Jahrhunderts.³⁴ Obwohl die Sammelhandschrift vermutlich im angelsächsischen Raum niedergeschrieben wurde und seit dem 12. Jahrhundert in St. Augustine, Canterbury greifbar ist, stammen einzelne Gedichte der CC vermutlich aus dem französischen bzw. dem deutschen Raum. Der Entstehungsort von *Leuis exsurgit zephirus* indes konnte bislang nicht näher identifiziert werden.³⁵ Einzelne Gedichte in der Handschrift oder in Parallelüberlieferung sind neuemiert,³⁶ und darüber hinaus ist die Aufführung einzelner Gedichte der Sammlung bezeugt.³⁷ *Leuis exsurgit zephirus* betrifft beides nicht. Ob es sich bei den CC aber nun um das Liederbuch eines fahrenden Sängers handelt oder um eine Liebhabersammlung, ob die CC oder die gesamte Handschrift Gg. 5.35 im Unterricht verwendet wurde, als Schulbuch oder Nachschlagewerk, ist noch immer nicht endgültig geklärt.³⁸

Für die Interpretation von *Leuis exsurgit zephirus* als CC 40 ist wichtig festzuhalten, dass die Sammlung, als deren Teil es überliefert ist, gerade hinsichtlich ihrer Themen sehr divers ist: „Any overarching organizational principle concerning the contents of the CC remains a chimera.“³⁹ Ganz im Gegensatz zu den späteren *Carmina Burana* findet sich in den CC nicht der Versuch einer ‚Konstellationierung‘, also einer intentionalen Sammlungsanordnung nach inhaltlichen, formalen oder anderweitigen Grundsätzen.⁴⁰ In den CC findet sich vielmehr Historisches, Schwankhaftes, Religiöses und Erotisches – darunter antike Auszüge

32 Wie auch die *Carmina Burana* hat die Gedichtsammlung damit ihren Namen vom modernen Aufbewahrungsort ihrer Handschrift. Einführend s. Karl Langosch: Art. ‚Carmina Cantabrigiensia‘. In: ²Verfasserlexikon, Bd. 1 (1978), Sp. 1186–1192.

33 Erst mit der Edition Ziolkowskis wurden die Gedichte der Blätter 442–443 zur Sammlung gefasst. Die Entscheidung gründet u. a. auf Margaret T. Gibson / Michael Lapidge / Christopher Page: Neumed Boethian metra from Canterbury: A Newly Recovered Leaf of Cambridge, University Library, Gg. 5.35 (the ‚Cambridge Songs‘ Manuscript). In: Anglo-Saxon England 12 (1983), S. 141–152. Sie beschreiben ein neu aufgefundenes, vormals verlorenes Blatt des Cambridger Codex, auf dem die Schreiberhand A weiterläuft. Vgl. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. xxvi–xxviii; xlvii–xlvi.

34 Vgl. Rigg / Wieland 1975 (Anm. 31), S. 119.

35 Karl Strecker zählt es zur ‚französischen‘ Gruppe, vgl. Strecker 1926 (Anm. 1), S. XVII.

36 S. die Übersicht bei Lo Monaco 2009 (Anm. 1), S. 15–17.

37 Vgl. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. xlv–lii.

38 Vgl. den Forschungsüberblick bei Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. xx–xxv. Zu Ziolkowskis Musikalitätsthese mit etwas Skepsis Jeremy Llewellyn: The Careful Cantor and the Carmina Cantabrigiensia. In: Manuscripts and Medieval Song. Inscription, Performance, Context. Hg. von Elizabeth Eva Leach und Helen Deeming. (Music in Context) Cambridge, UK 2015, S. 35–57, hier insbesondere S. 43f.

39 Llewellyn 2015 (Anm. 38), S. 40.

40 Vgl. Frank Bezner: Devianz tradieren. In: Tradition und Traditionsverhalten. Literaturwissenschaftliche Zugänge und kulturhistorische Perspektiven. Hg. von Philip Reich, Karolin Toledo Flores und Dirk Werle. (Kulturelles Erbe. Materialität – Text – Edition 1) Heidelberg 2021, S. 87–106, hier S. 92–103.

aus Horaz, *Carmina* (CC 46), Vergil, *Aeneis* (CC 34) und Boethius, *De consolatione philosophiae* (CC 50–76) – ohne ein ersichtliches Ordnungsprinzip. Das hatte auf die Forschung früh einen gewissen aporetischen Effekt.

Bezeichnend dafür ist die Editions-geschichte: Bereits Philipp Jaffé (1868), der *Leuis exsurgit zephirus* erstmalig zusammen mit den anderen zu diesem Zeitpunkt noch unpublizierten Gedichten der CC als Ergänzung zu vorherigen Teilausgaben ediert, unternimmt eine thematische Umsortierung:⁴¹

Ich gruppierte die lieder wie mir am zweckmäßigsten schien, derart daß die geschichtlichen stücke chronologisch gereiht den anfang bilden und bei den übrigen die größere oder geringere zusammengehörigkeit des inhalts der anordnung zum grunde liegt. an letzter stelle befinden sich drei in der handschrift stark ausradierte stücke [...].⁴²

Leuis exsurgit zephirus erscheint so unter dem Titel *Verna feminae suspiria* als Nummer XXIX, hinter *Vestiunt silve* (CC 23)⁴³ – betitelt als *Carmen aestivum* – und vor *O admirabile Veneris idolum* (CC 48), *Iam dulcis amica* (CC 27), *S...* (CC 28), *Ver...* (CC 39). Das der Edition Jaffés zugrundeliegende Ordnungsprinzip dürfte, wenn auch nicht expliziert, ein Bogen vom Natur- zum Liebesthema sein.⁴⁴ Karl Breul (1915) unternimmt einen weiteren Umordnungsversuch und verfährt ähnlich wie Jaffé.⁴⁵ Mit Karl Streckers (1926) deutlichem Urteil⁴⁶ und seiner Edition schließlich setzte sich jedoch die Reihenfolge der Handschrift durch, wie sie so auch die jüngsten Editionen Ziolkowskis und Lo Monacos prinzipiell beibehalten.⁴⁷

Wie muss man *Leuis exsurgit zephirus* nun in diesem historischen Sammlungszusammenhang verstehen? Es gibt für die Gedichtsammlung der *Carmina Cantabrigiensia* bislang keine literarische Gesamtinterpretation. Bei der Interpretation einzelner Gedichte wird ihr Platz innerhalb der Sammlung in der Regel nicht berücksichtigt, und so bleibt auch für CC 40 bislang die Interpretation unter Berücksichtigung des materiellen Befundes die Ausnahme.⁴⁸

41 Vgl. unter vielen auch die inhaltliche Kategorisierung bei Spanke 1942 (Anm. 25), hier S. 120–141: CC 40 wird hier beispielsweise geführt unter „Das Liebesthema“ (S. 135f.), wiewohl es auch unter „Frühlingsfreude“ seine Berechtigung hätte.

42 Philipp Jaffé: Die Cambrider Lieder. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 14 (1869), S. 449–495, hier S. 455.

43 Ebd., S. 492; in Klammern die Zählung der Edition Ziolkowski 1998 (Anm. 1). Sie folgt der Reihenfolge der Handschrift.

44 Die Tatsache, dass es sich bei den ‚ausradierten‘ Stücken vermutlich um erotische Dichtung handelt, war Jaffé offenbar noch nicht bewusst; sie fügen sich zufälligerweise in dieses Ordnungsprinzip.

45 Karl Breul: The Cambridge Songs. A Goliard's Song Book of the XIth Century. Cambridge 1915. Vgl. die Übersicht bei Strecker 1926 (Anm. 1), S. 25.

46 Vgl. Strecker 1926 (Anm. 1), S. V–VII.

47 Eine Ausnahme stellt bei Ziolkowski 1998 (Anm. 1) CC 14A dar, das als Einschub separiert ist.

48 Vgl. Moser 2006 (Anm. 29), der auf die paarweise Anordnung der ‚erotischen‘ Gedichte innerhalb der Sammlung (CC 27/CC 28, CC 39/CC 40, CC 48/CC 49) und auf deren jeweilige „loose relationship“ (S. 90) hinweist. CC 14A, welches in Mosers Interpretation aus diesem Schema fällt, sollte gemäß dem materiellen Befund überhaupt nicht erst als eigenständiges Gedicht betrachtet werden, was das Argument nur weiter stärkt.

Wesentlich ist: Auch in seinem Überlieferungszusammenhang ist die Lektüre von *Leuis exsurgit zephrus* als ‚Liebesdichtung‘ keineswegs zwingend. Die auf den ersten Blick arbiträre Position des Gedichts innerhalb der Sammlung ist paradigmatisch für das Problem, mit dem sich seine ersten Editoren konfrontiert sahen. Auf fol. 441^r, auf dem das Gedicht die ersten 21 Zeilen der ersten Kolumne einnimmt, folgt direkt im Anschluss mit *Gaudet polus* (CC 41) ein freudiges Gedicht über die Gesundung einer nicht näher bezeichneten Königin und ein parodistischer Schwank auf einen Möchtegern-Eremiten (*In gestis patrum*, CC 41).⁴⁹ Auf der Rückseite findet sich ein Planctus zum Tod eines VVillemus (*Cordas tange*, CC 43), aber auch ein Oster-Tropus (*Hec est clara dies*, CC 44) und ein vermutlich fragmentarisches Gedicht mit pythagoreischer Musiktheorie (*Rota modos arte*, CC 45).⁵⁰ Danach, auf derselben Seite, drei ‚Klagen‘: die Liebesklage der Neobule (*Miserarum est*, CC 46 = Horaz, *Carmina* 3,12), die klagende biblische Rachel (*Pulsa astra*, CC 47) und eine möglicherweise homoerotische Klage über den Verlust eines geliebten Knaben (*O admirabile*, CC 48).⁵¹ Am Ende von fol. 440^{vb} schließlich steht bzw. stand ein heute fast vollständig durch Rasur getilgtes erotisches Gedicht aus dem Mund einer Frau, die sich nach ihrem Liebhaber sehnt (*Veni dilectissime*, CC 49).⁵² Die thematische Breite ist manifest – kein Anordnungsprinzip, das das Liebesthema in CC 40 zwingend nahelegen würde.

Im Gegenteil, augenscheinlich spricht der materielle Befund der Sammlung gegen eine solche Interpretation, denn anders als andere ‚Liebesgedichte‘ wurde *Leuis exsurgit zephrus* gerade nicht zensiert. Die Gedichte CC 27, CC 28, CC 39 und CC 49 sind erst durch Rasur, dann im 19. Jahrhundert in misslungenen Rekonstruktionsversuchen mit Chemikalien bearbeitet worden,⁵³ so dass sie nahezu unleserlich geworden sind. Zwei dieser Gedichte stehen in unmittelbarer Nachbarschaft von *Leuis exsurgit zephrus*: eines auf der Rückseite des direkt davor eingebundenen Blattes 439^v, zum Ende der zweiten Kolumne (V..., CC 39)⁵⁴ und damit direkt vor CC 40; ein anderes, CC 49, auf der Rückseite desselben Blattes, fol. 440^{vb}. Warum blieb gerade CC 40 verschont?

Glaubt man der Forschung, traf die Zensur der Sammlung hauptsächlich ‚Liebesgedichte‘: „Four of the six love poems in the CC sustained serious damage“.⁵⁵ Es ist ein Problem der Forschung zu den ‚Liebesgedichten‘ der CC, dass nur selten klar festgestellt wird, was

49 Zu CC 41 s. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. 290–292, zu CC 42 zuletzt Katja Weidner: Das Warten des Iohannes parvulus. Eine Parodie eremitischer Selbstermächtigung. In: Heldenhaftes Warten in der Literatur. Eine Figuration des Heroischen von der Antike bis in die Moderne. Hg. von Isabell Oberle und Dennis Pulina. (Paradeigmata 59) Baden-Baden 2020, S. 93–118.

50 Zu CC 43 s. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. 296f., zu CC 44 zuletzt Llewellyn 2015 (Anm. 38), S. 46–56, zu CC 45 Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. 300f.

51 Zu CC 46 s. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. 301–303, zu CC 47 ebd., S. 303–306, zu CC 48 ebd., S. 306–309.

52 Die Rekonstruktion ist Peter Dronke zu verdanken: *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. 2 Bde. Oxford 1968 [1965], hier Bd. 1, S. 274. Zu CC 49 s. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. 309–311.

53 Vgl. Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. xxixf. mit Verweis auf Dronke 1968 [1965] (Anm. 52), Bd. 2, S. 356.

54 Ziolkowski druckt auch hier eine Rekonstruktion aus Dronke 1968 [1965] (Anm. 52), Bd. 1, S. 277, ab. Sie umfasst allerdings nur zwei Kurzzeilen.

55 Ziolkowski 1998 (Anm. 1), S. xxix.