ZEITSCHRIFT
FÜR
DEUTSCHE PHILOLOGIE

Herausgegeben von

Werner Besch · Norbert Oellers
Ursula Peters · Hartmut Steinecke · Helmut Tervooren

119. Band 2000

ERICH SCHMIDT VERLAG

ISSN 0044-2496

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2000
www.erich-schmidt-verlag.de
Satz: multitext, Berlin
Druck: Oskar Zach, Berlin

Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

BEILÄUFIGES ZU SECHS BOPPE-LIEDERN

von Jens Haustein, Jena

Abstract

An einem Beispiel aus der Boppe-Überlieferung wird die Frage nach literarischer Kohärenz und Leistung meisterlicher Lieddichtung behandelt. Die fünf Strophen des Liedes RSM [1]Bop/1/500a sind sämtlich in andere, ebenfalls in der Kolmarer Liederhandschrift überlieferte Lieder integriert. Dieser Integrationsprozess zeigt ganz verschiedene Formen und einen je anderen Zuschnitt: Neben der fast unmotiviert erscheinenden Zusammenstellung unterschiedlicher Strophengruppen und der thematisch orientierten Verbindung älterer Einzelstrophen gibt es das aus einem übernommenen Motivkomplex entwickelte Meisterlied, dessen zeitliche Schichtung in der gelungenen produktiven Anverwandlung kaum mehr erkennbar ist.

This article examines the question of the literary coherences and achievement of *Meistergesang* using an example from the Boppe tradition. The five stanzas of the song RSM [1]Bop/1/500a are all integrated into other songs contained in the Kolmarer Liederhandschrift (Colmar Manuscript). The process of integration takes quite distinct forms and has a different style in each case. Alongside seemingly unmotivated arrangements of various groups of stanzas and the thematic combination of older individual stanzas, we find the *Meisterlied* which has developed out of an existing complex of motifs and in which a successful productive reworking means that the chronological layering is hardly recognisable.

Wer durch offene Türen rennt, kann sich zwar nicht verletzen, vertut aber womöglich seine Energie. Es liegt freilich im Bild von der offenen Tür eine Ermessensfrage: die, ob eine Tür schon weit offen steht oder (noch) nicht. Im Falle der meisterlichen Überlieferung alter und junger Sangspruchdichtung ist zwar schon mehrfach darauf verwiesen worden, dass wir es mit einem sehr umfänglichen und weitgehend unerforschten Gebiet aus der Geschichte der deutschen Lyrik zu tun haben. Ob diese Hinweise sich aber schon zu einer weithin verfestigten Einsicht gewandelt haben, ist schwer abzuschätzen. Es stellt sich ja ohnehin die Frage, aus welcher Perspektive dieses Material eine ausführliche Analyse verdienen könnte. Je nachdem, ob man an Fragen der Handschriftenproduktion, der meisterlichen Überlieferung, der Formgeschichte, des Schulbetriebs oder gar an solchen spätmittelalterlicher, laikaler Wissensstände oder Frömmigkeit interessiert ist, dürfte die Antwort ganz unterschiedlich ausfallen.[1] Und es müsste auch der Umgang mit dem Material ein je anderer sein. Ganz sicher gibt es Fragen, die sich gut mit Hilfe der Materialaufbereitung durch das

[1] Allgemein dazu Karl Stackmann: Das anonyme meisterliche Lied. Versuch über ein Problem der spätmittelalterlichen deutschen Literatur, in: ZfdA 128, 1999, S. 377–393, bes. S. 389ff.

‚Repertorium'[2] behandeln lassen. Insofern ist durch dieses in seiner Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzende Hilfsmittel die oben erwähnte Tür schon weit geöffnet. Für andere Fragen steht freilich hier erst das Material, nicht aber schon die Antwort bereit. Einer solchen Frage gilt dieser Beitrag. Sie zielt auf das, was man die literarische Kohärenz der Lieder und die literarische Leistung ihrer Verfasser nennen könnte. Eine Frage wie diese ist nur je einzeln am Text zu behandeln.[3] Der mögliche Einwand, dass hier eine anachronistische Frage nach Kohärenz und literarischer Leistung an spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Massenliteratur gerichtet wird, ist leicht zu entkräften: Es gibt wohl kaum eine Gattung in der deutschen Literatur, die derart formorientiert ist wie das Meisterlied, und das Bemühen ihrer Verfasser, altes Strophenmaterial mit neuem auf inhaltlich unterschiedlichste Weise zu verbinden, um so Kohärenzerwartungen ihrer Hörer zu entsprechen, ist aller Orten greifbar. Selbstredend gilt dies für die einzelnen Textgruppen in unterschiedlicher Weise – für Erzähllieder mehr, für Andachtslieder weniger. Aber auch an eher ‚kontemplative' Lieder sind offenbar dann Kohärenzerwartungen gestellt worden, wenn sie die einzelnen, historisch geordneten Stationen der Heilsgeschichte thematisieren. Ich möchte dies an einigen Boppe-Liedern zu zeigen versuchen.

Das Eingangslied der Kolmarer Liederhandschrift (k, Cgm 4997) in Boppes Hofton (fol. 555r–556r), einem der neben dem Langen Ton Frauenlobs, Regenbogens und des Marner beliebtesten Töne der meisterlichen Autoren des 14. und frühen 15. Jahrhunderts, besteht aus 5 Strophen. Von den in k überlieferten 8 alten Strophen enthält dieses Lied nachweisbar eine (die zweite); Baldzuhn vermutet wohl mit Recht auch für die erste Strophe ein hohes Alter. Aber auch Strophe 3 und 5 könnten (alte) Einzelstrophen gewesen sein.[4] Was für dieses Lied gilt, gilt für das Boppe-Corpus insgesamt: Es enthält mehr alte Einzelstrophen, die „noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden" sind, als vergleichbare Corpora. „Im Hofton sind Strophen dieser Art, zu denen man natürlich die vagierenden echten Strophen hinzuzählen muss, so häufig, dass nur

---

[2] Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, hg. v. Horst Brunner u. Burghart Wachinger unter Mitarbeit von Eva Klesatschke, Dieter Merzbacher, Johannes Rettelbach, Frieder Schanze, Bd. 1ff., Tübingen 1986ff.

[3] Vgl. auch Vf.: Marner-Studien, Tübingen 1995 (MTU 109), S. 68–72, 86–89, 100–103, 197–199; ders.: Walther in k, in: Lied im deutschen Mittelalter [...], hg. v. Cyril Edwards, Ernst Hellgardt u. Norbert H. Ott, Tübingen 1996, S. 217–226.

[4] Ich habe Michael Baldzuhn sehr herzlich dafür zu danken, dass er mir vorab Einblick in den Boppe-Abschnitt seiner Dissertation über die Kolmarer Liederhandschrift gewährt hat. Da mir keine endgültige Paginierung zur Verfügung steht, werde ich die Bartsch-Nummern, nach denen Baldzuhn seine Kommentare geordnet hat, nennen; das entsprechende Zitat dürfte so auch später leicht zu finden sein. – Baldzuhn zu k 592, zu Strophe 3 und 5 vgl. ebd.; vgl. ferner Frieder Schanze: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs, 2 Bde., München 1983 u. 1984 (MTU 82/83), Bd. 1, S. 74f.

ungefähr die Hälfte aller Bare in k frei von ihnen ist".[5] Insofern eignen sich Boppe-Lieder besonders gut dafür, meiner Vermutung nachzugehen, dass Kohärenzerwartungen Teil der impliziten Poetik meisterlicher Lieder waren, weil hier die Anforderungen an die Verfasser besonders hoch waren.

Das erste Lied besteht, wie gesagt, aus 5 Strophen, alle Strophen sind ihrerseits auch Teil anderer Boppe-Lieder der Kolmarer Handschrift. Ich versuche dies zunächst in einer Übersicht (zu jeder Strophe ist angegeben, in welchem Lied sie noch einmal begegnet, und die Nummer, unter der es hier behandelt ist) zu verdeutlichen und werde dann die 6 Lieder paraphrasieren und mit Blick auf meine Frage kommentieren:

Nr. 1 (*[1]Bop/1/500a*):

Str. 1	=	*[1]Bop/1/545*, Str. 2 (**Nr. 2**)
Str. 2 (C, J)	=	*[1]Bop/1/520a*, Str. 1 (**Nr. 3**)
Str. 3	=	*[1]Bop/1/516a*, Str. 2 (**Nr. 4**)
Str. 4	=	*[1]Bop/1/500f*, Str. 2 (**Nr. 5**)
Str. 5	=	*[1]Bop/1/538a*, Str. 1 (**Nr. 6**)

Str. 1: Das Ich staunt über die Erschaffung der Welt und ihre Einrichtung, insbesondere die vier Elemente. Es verwundert sich über das Wunder der Inkarnation. Gott hat sich zu diesem Schritt um deinetwillen, Sünder, entschlossen. Wer seinen Geboten folgt, wird gewiss ewigen Lohn erhalten.

Str. 2: Schöpfung; Inkarnation, Taufe, Kreuzigung, Trinität. Beim Jüngsten Gericht trägt Gott ein feuriges Schwert im Mund. Bitte um Hilfe desjenigen, der sich *in einer reinen megde wamme wolte winden* (fol. 555ᶜ).

Str. 3: Gott, wohin soll ich mich im Augenblick des Todes wenden? Wenn ich an meine Sünden denke, wünschte ich mir, deinen Geboten gemäß gelebt zu haben. Auf dich vertraue ich! Gib mir Reue, die mich *erjünge*, gib mir Blut und Marter *zü schilte*, gib mir die *gutgetat* deiner Mutter als Rettung vor dem Höllenfeuer.

Str. 4: Nachdem Gott mit *strüsses äugen* in die Welt geschaut hatte (und sie so erschuf), brachen Adam und Eva sein Gebot. Er sprang auf die Welt und verjüngte sich dabei wie der Phönix. Er erlöste uns mit seinem Blut wie der Pelikan, im Tode schrie er wie der Löwe (der so seine Jungen erweckt), er trug uns zur Sonne, wie der Adler es mit seinen Jungen tat. Wer seinem Willen nicht folgt, wird verstoßen. Mir ist die Wassergeburt des Elefanten bekannt. Das Himmelreich dient seinem Schöpfer.

Str. 5: Milte und Barmherzigkeit. Sie beide bewirkten die Inkarnation, die Kreuzigung und damit die Befreiung von den *erbe sonden* (fol. 556ᶜ); wer sie

[5] Schanze [Anm. 4], S. 75; Baldzuhn [Anm. 4] im Abschnitt 8.2 „Formen gattungsspezifischer Varianz: Rückschlüsse auf den Prozeß der Barbildung im 14. Jahrhundert".

auf seiner Seite hat, kann in Gelassenheit alt werden und darauf vertrauen, dass er im Himmel ewig leben werde.[6]

Das Lied dürfte, darauf wurde schon hingewiesen, aus vier, vielleicht sogar fünf alten Strophen bestehen.[7] Zu würdigen ist in einem solchen Fall die Ordnungsleistung des Redaktors. An den Anfang hat er eine Strophe gestellt, die in besonderer Weise die Erschaffung der Welt thematisiert. Der Schluss der Strophe wendet sich dem Sünder zu und gibt einen Ausblick auf das ewige Leben. Die folgende Strophe ist auf den ersten Blick eine Dublette, im Einzelnen aber ganz anders. Sie betont im ersten Teil die Lebensstationen Christi, im zweiten Teil wird Gott als zorniger Gott, der auf der Welt steht, vor Augen gestellt. Er soll und muss durch Bitten besänftigt werden. Hieran schließt die dritte Strophe, eine Gebetstrophe, an. Sie bezieht Marter, Kreuzigung und Marias *gutgetat* auf die existentielle Sorge des Sünder-Ich. Nur die Reue kann das Ich *erjüngen*. Die Physiologus-Strophe wiederholt den Gang der ersten beiden Strophen (Erschaffung der Welt, Inkarnation, Kreuzigung), das Jüngste Gericht wird nur angedeutet. Dasselbe gilt auch für die Strophe 5, nur ist hier auf die Erschaffung der Welt im Stichwort ‚Erbsünde' kurz verwiesen. – Die Komposition des Liedes ist erkennbar auf die persönlich gehaltene mittlere Strophe hin konzentriert. In ihr spricht ein sich angesichts seiner Sünden ängstigendes Ich, das sich mit Blick auf die Heilstaten zu trösten versucht. Diese sind in allen vier anderen Strophen vorgeführt, in den zwei vorangestellten in eher berichtender Weise, in den zwei nachgestellten in allegorischer Form. Wie sich Gott auf Rat von Milte und Barmherzigkeit in der Inkarnation verjüngte, so ist dies auch dem Ich möglich, wenn ihm durch das Bedenken der Marter Reue geschenkt wird. – Wie immer es auch zu dieser Anordnung gekommen ist, was in k vorliegt, ist nicht das Ergebnis willkürlicher Zusammenschau mehr oder weniger gleich gelagerter geistlicher Strophen, sondern ein Produkt konzeptioneller, unterschiedliche Bausteine integrierender Überlegung und Anstrengung, kein ‚Werk' im modernen, aber eines, wenn man so will, im postmodernen Sinne.

Nr. 2 (*[1]Bop/1/545*):

Str. 1: Die Identität von Gott und Christus wird betont (*Got was ie got* etc.), Stationen der Heilsgeschichte.

Str. 2 = [1]Bop/1/500a, Str. 1.

---

[6] Einen Textabdruck der dritten und fünften Strophe bei Baldzuhn [Anm. 4]; die vierte und fünfte Strophe in der Fassung des Liedes [1]Bop/1/500f (k 614; hier Nr. 5) bei Christoph Gerhardt: Die Metamorphosen des Pelikans [...], Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas 1979 (Trierer Studien zur Literatur 1), S. 169f.; die C-(und J-)Überlieferung sowie die beiden k-Fassungen in diplomatischem Abdruck jetzt bei: Heidrun Alex: Der Spruchdichter Boppe. Edition – Übersetzung – Kommentar, Tübingen 1988 (Hermaea NF 82), S. 48f.

[7] Vgl. Baldzuhn [Anm. 4].

Str. 3: Christus wurde arm geboren, Maria fragt sich: „Warum bin ich nur so arm?", sie weint; sie lacht[8] aber, wenn sie das Kind sieht. Maria nimmt das Kind in ihre Arme.

Str. 4: Warum zog Gottes Sohn einen grauen Rock an, warum trug er einen braunen Bart, warum ging er barfuß, warum trug er keinen Hut, warum grüßte er die Ungläubigen, warum trug er keine Sporen? Er wusste, dass er immer leben werde. König Herodes hatte sich gegen Gott gestellt, deshalb wurde er *gevellet*.

Str. 5: Johannes, *waz hast du geschryben daz hie vff erd so wenig truwe ist?* Das sieht man nun allerorten. Die *pfaffen* tragen Helme, wollen Burgen besitzen, sie haben die großen Städte inne, sie wollen wie Fürsten sein. Gregorius, Papst, *ist dir daz kunt?* Gott hat dir durch Petrus Stab, Kreuz und (Papst-)Krone gegeben. Du sollst den Armen gnädig sein und die Witwen und Waisen schützen. Du sollst *gut gerichte* halten. Wenn du das tust, wird Gott dir gewogen sein.[9]

Exkurs zur Datierung der fünften Strophe: Im ‚Repertorium' (Bd. 3, S. 235) ist Gregor als Gregor der Große identifiziert. Dies liegt zwar nahe, verträgt sich aber nicht recht mit dem Schluss der Strophe. Warum muss Gregor der Große, das Muster an Demut und Hilfsbereitschaft, ermahnt werden? Könnte nicht ein anderer Gregor, der als Papst in der Tradition des Petrus steht, gemeint sein, unter dessen Pontifikat die Geistlichen weltliche Politik treiben und sich weltlichen Besitz aneignen? Geht man von dieser Möglichkeit aus, kommt in dem in Frage stehenden Zeitraum wohl nur Gregor XII. in Betracht. Dieser war nach dem Tode von Innozenz VII. im November 1406 zu dessen Nachfolger gewählt, schon 1409 auf dem Konzil von Pisa wieder abgesetzt worden, ohne dass er dies anerkannte. Nachdem Johannes XXIII. 1414 auf dem Konzil von Konstanz abgesetzt worden war, war auch Gregor bereit zu resignieren (1415).[10]

Das Lied zerfällt in zwei Teile, in die beiden heilsgeschichtlichen Strophen 1 und 2 sowie in die drei Strophen über Christi Armut und den Papst Gregor. Verbindungslinien sind allenfalls zwischen den beiden ‚chronologisch' geordneten Strophen 3 und 4 erkennbar. Strophe 5 steht ferner. Sie ist mit den beiden vorhergehenden allenfalls über die Assoziation Herodes – Johannes der Täufer – Johannes und über den Gegensatz von armem Christus und reichen Pfaffen verbunden. Vielleicht ist hier nur eine relativ lockere Dreiergruppe (Str. 3–5) – mit einer Strophe, die im frühen 15. Jahrhundert entstanden ist[11] – spontan zum

---

[8] Zur lachenden Maria vgl. Klaus Schreiner: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994, v.a. S. 87f.

[9] Zur fünften Strophe: Christoph Petzsch: Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte, München 1978, S. 60f.

[10] A. Frenken: [Art.] Gregor XII., in: Lexikon des Mittelalters 4, Sp. 1674f.; auch Petzsch [Anm. 9] lehnt die Identifizierung mit Gregor dem Großen oder gar Gregor X. ab und plädiert für Gregor XI. (1370–1378) oder Gregor XII. (S. 61).

[11] Dies gilt selbstredend nur, wenn man der Identifizierung von Gregor mit Gregor XII. zustimmt.

Fünferbar erweitert worden. Die alte Strophe bleibt erkennbar eine Einzelstrophe.

Nr. 3 ([1]*Bop/1/520a*):

Str. 1 = [1]*Bop/1/500a*, *Str. 2*.

Str. 2: Gott als Quelle, aus dem seine Liebe auf uns fließt; du hast uns durch deinen Tod erlöst und uns unsere Sünden vergeben. Durch deine *milte* und Barmherzigkeit werde ich vor der Hölle bewahrt. Entzünde mich in deiner Liebe, gib mir ein gnadenvolles Ende; zu all dem möge mir (auch) die Schar der Engel und die *keiserinne* (fol. 571[r]) verhelfen.

Str. 3: Wenn du einsichtig bist, Mensch, gehe zur Messe, durch die du deine Sünden *büssen* kannst; Gott wusste, bevor er die Marter erlitt, dass unsere Sünde *vnmassen* sei. In der Messe opfern wir den Sohn erneut. Wohl ihm, der sich richtig vorbereitet; *we* ihm, der dies nicht tut. *mach vns bereit*.

Str. 4: Ich bin *zü gottes dische leider vnbereit*. Wie kann ich den empfangen, der Himmel und Erde trägt, der von Johannes getauft wurde? Aber Gott tröstet mich, indem er *in milter wise* Reue von mir verlangt, das ist seine Arznei. Wenn ich vor dem Arzt fliehe, wer kann dann meine Wunden heilen? Hilf mir, dass ich mich nicht von dir abwende!

Str. 5: Ach süßer Jesus, wie bist du für mich an Leib und Herz gepeinigt worden. Die Marter verursachte dir unsägliche Schmerzen. Die Juden haben dich gequält, angespien, du hattest eine Dornenkrone auf, wurdest gegeißelt; durch dieses Leiden *vergiltu vnser missetat* (fol. 571[v]).

Strophe 3 und 4 sind auch anderwärts in k als Anfangsstrophen eines Dreierbars gemeinsam überliefert ([1]Bop/1/506a, Str. 1 und 2). Da die in 506a an dritter Stelle stehende Strophe ein „selbständiger Mahnspruch" (Baldzuhn) zu sein scheint, rücken sie womöglich auch in diesem Falle – wie ja auch in 520a (mit Str. 1 = Boppe I,10) – in alte Umgebung. „Der Kontextwechsel des Strophenpaares führt also zumindest in den Bereich unfester Mehrstrophigkeit, wenn nicht sogar auf zwei Einzelstrophen, die nur zufällig nicht auch separat bezeugt sind" (Baldzuhn). Die auffällige wörtliche Aufnahme zwischen dem Ende der dritten und dem Beginn der vierten Strophe (*mach vns bereit, zü gottes dische leider vnbereit*) könnte selbstverständlich als Indiz dafür gewertet werden, dass Strophe 4 eine Zudichtung zu 3 war, dürfte aber eher als die Ursache für die Zusammenstellung anzusehen sein.

Akzeptiert man, dass auch dieses Lied ein ‚Werk' allenfalls im Sinne einer redaktionellen Leistung ist, stellt sich die Frage nach dem verbindenden Thema. Es ist dies die in der Bereitschaft zur Marter zum Ausdruck kommende Liebe Gottes, die ihrerseits unser Mitleiden hervorruft. In Strophe 1 wird die Identität des mächtigen Gottes mit dem Gekreuzigten betont, in Strophe 2 wird mit dem Motiv der Quelle das Liebesthema in den Vordergrund gerückt, Strophe 3 beschreibt die Messe als Wiederholung der Opferung, Strophe 4 den in Sünden verwundeten und des Arztes bedürfenden Menschen und Strophe 5 schließlich

den gequälten und verwundeten Jesus, der sich als Remedium gegen unsere Sünden geopfert hat. Zwischen dem mächtigen Gott (Str. 1) und dem gedemütigten Jesus (Str. 5) liegt kein Bruch, sondern entfaltet sich im Gegenteil eine bibeltheologisch begründete Spannung, die die unterschiedliche zeitliche Schichtung der Strophen fast vergessen lässt. Die optimistische Wendung schon der ersten, alten Strophe, durch die der thronende und Gericht haltende Gott gewissermaßen zweimal durch den seine Liebe zu den Menschen in der Inkarnation demonstrierenden Christus ‚in den Schatten' gestellt wird, diese Wendung ist hier die des gesamten Liedes.

Nr. 4 ([1]*Bop/1/516a*):

Str. 1: *Ach sele min*: Flieh das Böse, wende dich Gott zu! Dann wirst du sein *gemahel* (fol. 568[v]) werden, wirst auf seiner Brust ruhen, wirst den Kuss des Geistes erhalten. Du wirst an seinem Arm in den Himmel geleitet.

Str. 2 = [1]Bop/1/500a, Str. 3.

Str. 3: *We mir owe*, dass ich mich an der Welt freue und nicht meine Sünden büße. Es ist verwunderlich, dass mir die Welt angesichts des bevorstehenden Fegefeuers gefällt. Beim Jüngsten Gericht wird der *süsse got* auf seine Wunden weisen.

Str. 4: *Owe*, wie blind ist derjenige, der nicht den jüngsten Tag bedenkt, an dem Gott zum Gericht *vom himmel kumt*. Sünder und Feinde Gottes werden bestraft, keine Reue hilft dann; die Guten werden hingegen Gott in sein Reich begleiten. Hilf uns dorthin!

Str. 5: *Ach mynniclicher got*, derjenige, der mit dir geht, lässt alles Leid hinter sich, dort gibt es keine *gebresten*, dort ist die Macht des Teufels gebrochen, dort leuchtet es siebenfach schöner, als es die Sonne vermöchte, dort herrscht *fruntschafft vnd mynnicliche handelunge*, dort singt Maria.

Dies Lied ist das vielleicht interessanteste unter den hier vorgestellten Liedern. Die dritte Strophe des Liedes 500a, die dort eine zentrale kompositorische Stelle inne hat, wird hier in Motiven, in der Anlage und im Ton zu einem fünfstrophigen Lied erweitert. Alle Strophen beginnen mit einer Anrede bzw. einem Ausruf. Aus dem *Erbarmherczer got* des Liedes 500a wird hier bezeichnenderweise *Her, barmhertziger got!*[12] Der in 500a auffällig ‚innige' Ton der Strophe 3 ist nun in verschiedene, die Verbindung zwischen Seele und Gott ausdrückende Bilder umgesetzt. Die Seele erscheint als *gemahel* Gottes, nimmt die Rolle des Lieblingsjüngers Johannes auf der Brust Jesu ein, beim Jüngsten Gericht kommt Gott auf die Erde und geleitet anschließend die Guten in den Himmel, wo *fruntschafft* zwischen ihnen herrscht. Das Motiv des richtenden und strafenden Gottes ist ganz zurückgedrängt. Anlass zur Umkehr soll die ins Bild gebrachte Liebe Gottes sein.

[12] Diesen Eingriff kann man als Indiz dafür nehmen, dass 516a jünger als 500a ist.

Im Unterschied zu den bislang vorgestellten Liedern ist dies nicht aus Strophen unterschiedlicher Verfasser zusammengefügt, sondern, so meine Vermutung, aus der Strophe 3 des Liedes 500a erwachsen.[13]

Nr. 5 (*¹Bop/1/500f*)

Str. 1: Als Gott die Welt schuf, schuf er auch den Löwen, den Adler, den Strauß, den Phönix, den Pelikan und den Elefanten. Der Elefant behütet seine *frücht* (fol. 572ᵛ) im Wasser, der Strauß schaut drei Tage lang in sein Ei, der Löwe schreit, um seine Jungen zum Leben zu bringen, der Phönix lässt sich verbrennen, der Pelikan gibt seinen Jungen sein Blut zu trinken.[14]

Str. 2 = ¹Bop/1/500a, Str. 4.

Str. 3 = ¹Bop/1/500a, Str. 5.

Die schon in 500a begegnende und dort absichtlich redundante Zusammenstellung einer Physiologus-Strophe mit einer, in der der Einfluss von Milte und Barmherzigkeit auf das Heilsgeschehen verdeutlicht sein soll[15], wird hier gewissermaßen historisch dynamisiert. Die erste Strophe ist ja erkennbar keine Dublette zur zweiten, sondern setzt diese voraus. Teil der von Gott geschaffenen Welt sind eben auch Löwe, Adler, Strauß, Phönix, Pelikan und Elefant. Diese legen als Kreaturen in der Welt mehr oder weniger natürliche Verhaltensweisen an den Tag, um ihre Jungen zu ernähren oder zu schützen. Die Strophe verbleibt ganz im sensus historicus des Alten Testaments. Strophe 2 schließt hier zunächst an mit der allegorischen Deutung der Straußaugen auf die Allwissenheit Gottes. Die Verjüngung des Phönix im Feuer wird anschließend auf die Inkarnation gedeutet. Dann gehen 500f, Str. 2 und 500a, Str. 4 getrennte Wege. Das in 500a nicht ausgelegte, die Physiologus-Reihe beschließende Verhalten des (unkeuschen) Elefanten, seine Jungen im Wasser zu gebären (aus Furcht vor dem Drachen), ist hier vorgezogen und auf die Taufe[16] hin gedeutet:

---

[13] Baldzuhn [Anm. 4] unterscheidet im Abschnitt 8.2 drei Stufen der Entwicklung: 1. Zusammenstellung nicht selbst gedichteter Einzelstrophen, 2. Einzelstrophen, die durch eigene ergänzt werden, 3. Lieder mit selbst verfassten Strophen. Nr. 4 wäre also zur zweiten Gruppe zu zählen.

[14] Im ‚Repertorium' (Bd. 3, S. 218) schließt die Paraphrase zu Strophe 1 folgendermaßen: „Am Schluß Hinweis auf die Erlösung". Davon ist aber - bezeichnenderweise - im Text nicht die Rede: *der pellicanüs ist so gut sins hertzen blüt git er den jungen sin daz czeichent vns sin creature* (fol. 572ᵛ).

[15] Das Thema ‚Milte und Barmherzigkeit' auch in ¹Bop 503. Allgemein Waltraud Timmermann: [Art.] ‚Streit der vier Töchter Gottes', in: ²VL 9, Sp. 396-402, Sp. 401 das Motiv im Meistersang, sowie Eduard Johann Mäder: Der Streit der ‚Töchter Gottes'. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs, Bern/Frankfurt 1971 (Europ. Hochschulschriften I/41), v.a. S. 71–80.

[16] Das Motiv des im Wasser seine Jungen zur Welt bringenden Elefanten ist bei Schmidtke (Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500), 2 Bde., Diss. phil. masch. Berlin 1968, S. 274) nur noch mit Konrad von Würzburg, 1. Leich, v. 162, belegt; auch dort auf die Taufe hin ausgelegt. Zur weiteren

500a, Str. 4, vv. 15–18: *der helffant wasser hat erkorn*
kan vns sin früht bezeigghen
die er hat in wildes woges grünt
ist mir wol künt (fol. 555[v]).

500f, Str. 2, vv. 7–10: *DEr helffant wasser her korn*
daz wazzer kan vns sine früht wol zeigen
In sünden werden wir geborn
daz wescht vns ab der täuff und frit vns eygen
(fol. 572[v]).

Diese Umstellung, die einen größeren metrischen Umbau zur Folge hatte[17], rückt den Verweis auf den Elefanten an seine ‚korrekte' heilsgeschichtliche Position zwischen Inkarnation (→ Phönix) und Kreuzigung (→ Pelikan), auch wenn nicht Jesu, sondern nur unsere Taufe erwähnt wird. Die weitere Reihenfolge, Auferstehung (→ Löwe) und Jüngstes Gericht (→ Adler), blieb unverändert. Die dritte Strophe greift wie die zweite auf die erste zunächst mit dem auf Geburt und Tod Christi bezogenen ersten Teil zurück, betont aber den Ausblick auf das Jüngste Gericht:

milt und barmung ist ein vil hoch geslechte
so wol ym der sie beide hat der mag in freüden alten
dem wirt nach dode dort gegeben
ein ewig leben
von got in hymmelrich ist ym ein crone da behalten (vv. 14–18, fol. 573[r]).

Es ist nicht ganz leicht zu beurteilen, ob wir es hier mit einem unfesten Bar oder mit einem auch inhaltlich abgestimmten Lied zu tun haben. Ersteres ist wahrscheinlicher, da auch Strophe 1 noch einmal, in [1]Bop/1/502a, überliefert ist. Ausschließen kann man die zweite Möglichkeit aber auch nicht, zumal die erste Strophe in 502a wohl nur die Funktion hat, eine Zweiergruppe (Vogel Trilitikus und Auslegung) zu einem Dreierbar zu ergänzen, also nicht für das Lied 502a geschaffen wurde. In 500f ist hingegen der Bezug der Strophen aufeinander sehr viel enger. Dies kommt nicht nur in der in Strophe 1 und 2 identischen Tierliste zum Ausruck, sondern möglicherweise auch in dem Umbau der zweiten Strophe, der den heils g e s c h i c h t l i c h e n Bezug des Liedes unterstreicht.

Nr. 6 *([1]Bop/1/538a)*

Str. 1 = [1]Bop/1/500a, Str. 5.

Str. 2: Vater und Sohn, lass mich die neun Chöre sehen und den Gesang der Engel hören; Gott hat uns nach seinem Bilde geschaffen, er wollte Mensch wer-

Auslegungstradition vgl. Nikolaus Henkel: Studien zum Physiologus im Mittelalter, Tübingen 1976 (Hermaea NF 38), v.a. S. 177–179.

[17] Vgl. ‚Repertorium' [Anm. 2], S. 218.

den, um die Verlorenen (*die lang verloren warn vor mangen jaren*, fol. 585r) zu erlösen. *der vater vss der gotheit sprach: Sun durch des mentschen willen so soltu lyden grosse not.*

Str. 3: Wo wurde um der Menschen willen je größere Rettung erdacht, als sich Gott in rechter Minne zur *reynen meyde sloß*? Du, Maria, kannst den Zorn Gottes mildern. Wenn die Engel uns mit dem Horn wecken, schieb uns zur rechten Seite (Gottes). Die Erde wird durch Gottes feurigen Blick erleuchtet. Hilf uns, Maria, vor dem Zorn deines Sohnes.

Strophe 2 und 3 gehören offensichtlich zusammen, da andernfalls die Eingangsfrage von Strophe 3 unverständlich wäre. Aber wie könnte die Verbindung von Strophe 1 und Strophe 2/3 zustande gekommen sein? Einen Hinweis gibt vielleicht die zweite Strophe. Das Inkarnationsgeschehen wird wegen der vor langer Zeit Verlorenen in Gang gesetzt. Dies sind offenbar die Altväter und Propheten, die im *limbus patrum* ihrer Erlösung harren. Die Grundlage für diese Episode des Heilsgeschehens bildet das „Evangelium Nicodemi", das in einer Reihe von Texten mit dem Streit der Töchter Gottes verbunden ist. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist die „Erlösung"[18], die nun ihrerseits offenbar nachhaltig auf mehrere geistliche Spiele gewirkt hat.[19] Diese scheinen ja sehr häufig die Grundlage der ‚theologischen' Kenntnisse meisterlicher Dichter gebildet zu haben. Es ist daher wohl nicht überspitzt, wenn man sagt, dass das Lied 538a mit seinen Stationen Streit der Töchter Gottes, Erlösung der Altväter, Jüngstes Gericht mit Intercessio wie die komprimierte Umsetzung geistlicher Spielstoffe wirkt.

*

Schon diese wenigen, durch Strophenübernahme miteinander verbundenen Lieder repräsentieren die unterschiedlichen Möglichkeiten der Textgenese meisterlicher Lieder. Neben der thematisch orientierten Zusammenstellung älterer Einzelstrophen (Nr. 1 und 3) gibt es das aus ein oder zwei alten Strophen entwickelte Lied (Nr. 4, eventuell 5). Aber auch mögliche Zwischenstufen sind vorhanden: Der Fünferbar Nr. 2, der in eine Dreiergruppe und zwei einzeln stehende Strophen auseinanderfällt, oder das Lied Nr. 6, das erst vor dem Hintergrund literarischer Muster eine gewisse Kohärenz gewinnt. Es liegt verführerisch nahe, diese unterschiedlichen Weisen der Liedentstehung chronologisch

[18] Albert Schelb: [Art.] „Evangelium Nicodemi", in: ²VL 2, Sp. 659–663 (mit Literatur); Ursula Hennig: [Art.] „Erlösung", in: ²VL 2, Sp. 599–602, spez. S. 601 zum geistlichen Spiel, ferner Vf.: Die Höllenfahrtsszene in der „Erlösung". Zur Umsetzung typologischer Geschichtsauffassung in literarische Struktur, in: Die Funktion außer- und innerliterarischer Faktoren für die Entstehung deutscher Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, hg. v. Christa Baufeld, Göppingen 1994 (GAG 603), S. 77–90, spez. S. 81, Anm. 15 (Literatur).

[19] Man wird im Einzelfall freilich auch ein umgekehrtes Verhältnis nicht ausschließen können; vgl. auch Mäder [Anm. 15], S. 84–119.

zu reihen und Nr. 1 und 3 zeitlich vor Nr. 4 und 5 anzusetzen. Grundsätzlich ist es sicher richtig, davon auszugehen, dass die Entwicklung im 14. Jahrhundert vom unfesten Bar über das aus altem Strophenmaterial und jüngeren Strophen komponierte meisterliche Lied zum Meisterlied ohne einen Anteil alter Strophen läuft. Aber im Einzelfall wird man nichts Genaueres gewinnen als den Eindruck, ein Lied könne ins frühe oder aber spätere 14. Jahrhundert oder gar erst ins frühe 15. Jahrhundert gehören. Dies gilt in erster Linie für k, da hier bekanntlich meisterliche Lieder aus rund 150 Jahren überliefert sind; für andere Handschriften wird das Resultat zu differenzieren sein oder womöglich gar keine Geltung haben.

Durch den hier vorgestellten kleinen, aber in mancher Hinsicht für die Situation des 14. Jahrhunderts repräsentativen Ausschnitt aus der meisterlichen Lyrik sollte zudem deutlich geworden sein, in welchem Maße die Kompilatoren oder/und Verfasser der Lieder bemüht waren, die Strophen ihrer Bare in der Auswahl aus älterem Material oder in der dichterischen Ergänzung aufeinander abzustimmen. Zweifellos besteht die Gefahr, dass im Nachhinein auch dort Zusammenhänge gesehen werden, wo ursprünglich gar keine beabsichtigt waren, oder Korrespondenzen zwischen Strophen verkannt werden. Aber das ist nur das Risiko, das der Interpret grundsätzlich trägt. Schlimmer wäre es, wenn der Redaktor von Nr. 1 und der Autor von Nr. 4 nur deshalb literaturgeschichtlichem Vergessen anheim fielen, weil beide offenbar Interesse an einer ungemein populären Gattung gefunden hatten, zu deren Spielregeln es gehörte, dass die Autoren uns ihren Namen verschweigen mussten.