

## WEGE INS MEISTERLIED

### Thesen zum Prozess der Barbildung und Beobachtungen am k-Bestand unikalier Strophen in unfesten Liedern.

von Michael Balduhn, Hamburg

#### Abstract

Der Beitrag gilt jenem weithin unerforschten literarischen Prozess, in dem sich in der Gattung neue Gebrauchsformen des Textbausteins ‚Strophe‘ durchsetzen, so dass die prinzipiell selbstständige Einzelstrophe der älteren Spruchdichtung schließlich im Verlauf des 14. Jahrhunderts vom mehrstrophigen Meisterlied abgelöst wird. Es wird eine von der Situation des Vortrags unter Anwesenden ausgehende Modellierung vorgeschlagen, die die neue Mehrstrophigkeit als Folge der Stabilisierung eines zuvor regelhaft unregulierten Einzelstrophenkontexts begreift. Die unfesten, d.h. in wechselnden Strophenordnungen belegten Meisterlieder der späten Handschriften treten somit als Übergangsformen hervor. Sie werden im Ausschnitt der unikaligen Strophen in unfesten Liedern aus einem repräsentativen Handschriftenbestand systematisch erhoben und zur weiteren Stützung des Beschreibungsmodells herangezogen. Dabei zeigt sich, dass in der Regel auch unfeste Lieder sinnhafte Einheiten bilden, ferner dass unikalige Strophen nur selten lediglich Ergänzung zum Meisterlied, häufiger hingegen selbst wiederum variable Bausteine sind. Schließlich werden am Bestand verschiedene Verfahren aufgezeigt, mit denen aus fungiblen Bausteinen unfeste Meisterlieder gebildet werden.

This article examines the largely unresearched literary process by which new usages of the textual building block of the stanza become established in the genre of the *Meisterlied*, so that the independent individual stanza of the older *Spruchdichtung* is replaced by the *Meisterlied* in the course of the 14<sup>th</sup> century. A model is proposed which starts from songs being performed in front of an audience and in which the new multiple stanza structure is understood as a consequence of the stabilisation of the previously generally unregulated context of individual stanzas. The loosely structured *Meisterlieder*, that is those which occur in the late manuscripts with varying orders of stanzas, are transitional forms. Examples chosen systematically from a representative pool of manuscripts provide further support for the descriptive model. It is shown that even loosely structured songs form meaningful units, and further that individual stanzas are rarely simply an addition to a *Meisterlied*, more frequently they are themselves variable building blocks. Finally the material is used to demonstrate various methods of forming loosely structure *Meisterlieder* out of interchangeable building blocks.

Zu den wichtigen Klärungen, die der jüngeren Forschung zur spätmittelalterlichen Sangspruchtradition zu verdanken sind, zählt die Verortung der Ablösung des Einzelstrophensprinzips der älteren Sangspruchdichtung durch das mehrstrophige Meisterlied (Bar) in die Gattungsgeschichte noch des 14. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Während dem Bar in älteren Forschungsbeiträgen der Hautgout des Meistersingerischen und Späten und der schlechte Beigeschmack mangelnder

Beherrschung einer zur Pointierung zwingenden und nur aus dichterischer Unfähigkeit aufgeschwellten Einzelstrophensform anhaftet, hat sich die Perspektive heute gründlichst verschoben. Zuzuschreiben ist das vor allem der mit dem „Repertorium“ vorangetriebenen Quellenerschließung: Sie hat deutlich werden lassen, dass die neue Mehrstrophigkeit nicht erst den städtischen Meistersingern angelastet werden kann, die von der Norm ja ganz selbstverständlich ausgehen<sup>2</sup>, sondern sich schon in der älteren Sangspruchdichtung anbahnt und bereits Heinrich von Mügeln durchweg verbindlich ist. Damit ist das frühe Meisterlied in den engeren Kontext der Gattungsentwicklung um und nach Frauenlob, d.h. in die Spätgeschichte des höfischen Sangspruchs gerückt und seine Herausbildung in den engeren Zusammenhang jener weithin unerforschten Entwicklungen gestellt, die Schanze als Entprofessionalisierung des Sangspruchs bezeichnet hat und für die er vermutet, dass unsere Sicht hier durch den gewichtigen Anteil der späteren Meistersinger an der einschlägigen Textüberlieferung erheblich verzerrt sein könnte.<sup>3</sup>

Neben den seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sich wandelnden Verhältnissen in der handschriftlichen Überlieferung der Gattung liefert die Durchsetzung des Bars um die Jahrhundertmitte das zweite Kernkriterium für eine erste Binnenperiodisierung der Gattung, mit der die Bearbeiter des „Repertorium“ von der älteren eine spätmittelalterliche Phase der Sangspruchtradition abheben.<sup>4</sup> Weder

<sup>1</sup> In der gattungsgeschichtlichen Terminologie folge ich der grundlegenden Einleitung des „Repertorium“ (RSM): Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, hg. v. Horst Brunner u. Burghart Wachinger unter Mitarbeit v. Eva Klesatschke u.a., Tübingen 1987 ff., Bd. 1, S. 1–7. Ausführlicher dazu: Frieder Schanze: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs, München 1983–84 (MTU 82–83), Bd. 1, S. 1–11, S. 369–392. Speziell zur Ausbildung des meisterlichen Bars: RSM Bd. 1, S. 2f.; Schanze Bd. 1, S. 2–4, S. 76–78; Frieder Schanze: Bar, in: Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft, gemeinsam mit Harald Fricke u.a. hg. v. Klaus Weimar, Berlin/New York 21997 ff., Bd. 1, S. 198 f. Die einschlägigen Verhältnisse in der älteren Sangspruchdichtung resümiert knapp Helmut Tervooren: Sangspruchdichtung, Stuttgart 1995 (Sammlung Metzler 293), S. 125 (vgl. auch S. 70–72). Aus der reichen Forschungsliteratur zum Problem strophienübergreifender Einheiten bereits in der älteren Sangspruchdichtung ist neben der Arbeit von Helmut Tervooren (Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift, Bonn 1967) für den späten Gattungszusammenhang hervorzuheben Karl Stackmann: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität, Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung 3), S. 28–32.

<sup>2</sup> Etwa im berühmten Nürnberger Schulzettel: *Item es sol kainer kain gefünft par aus ainem 7 par nemen noch gedrit aus aim gefünften par nemmen, sunder ain ieder par singen wie das vom maister ausgegangen ist. Wer ein par anderst precht hat gar verloren*: Das handschriftliche Generalregister des Hans Sachs. Reprintausgabe nach dem Autograph von 1560 des Stadtarchivs Zwickau von Hans Sachs mit einer Einführung von Reinhard Hahn, Köln/Wien 1986 (Literatur und Leben N. F. 27), [S. 271 = Bl. 129<sup>r</sup>].

<sup>3</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 390f.

<sup>4</sup> RSM Bd. 1, S. 2f.

diese zentrale Positionierung des Barbildungsprozesses in der Gattungsgeschichte noch die teils ausgiebigen Diskussionen, die zum Verhältnis von Strophe und Lied für andere Bereiche des hoch- und spätmittelalterlichen Liedes geführt wurden<sup>5</sup>, haben das Phänomen bisher jedoch in das Ansehen einer eigenen Untersuchung gebracht; deshalb sind auch keinerlei heuristischen Modelle zur Hand, die helfen könnten, den ganzen Vorgang sich wesentlich anders als auf scheinbar nächstliegende Weise vorzustellen: dass sich allmählich wohl alle Autoren entscheiden haben müssen, statt Einzelstrophen nurmehr Lieder zu dichten. Diese ohne Not enge Wahrnehmung des Barbildungsvorgangs von der produktionsästhetischen Warte aus – zumal die jüngeren Methodendiskussionen im Fach könnten das Bewusstsein dafür erneut geschärft haben – versteht sich allerdings kaum von selbst, und so stellt sich bei der Sichtung einschlägiger Forschungsbeiträge denn auch ein durchaus ambivalenter Eindruck ein. Einerseits werden in einer teils beachtenswert differenzierten Erörterung von Einzelbelegen zwar potenziell prozessrelevante Faktoren wie die konzeptionelle Bindung der Texte an ihren mündlichen Gesangsvortrag oder die Möglichkeit lediglich auf dem Pergament/Papier gebildeter Bare, die ihre Gestalt allein einem produktiv ordnenden Schreiber verdanken, durchaus bedacht.<sup>6</sup> Wo dann andererseits aber Aussagen über den Prozess in seiner Gesamtheit getroffen werden, wird selbst in Schanzes Pionierarbeit, der viele grundlegende Differenzierungen auf dem Gebiet der Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs zu verdanken sind, das neue Bar letztlich doch allein in der freien Entscheidung des Autors verankert, statt ein- nun mehrstrophig zu dichten.<sup>7</sup> Andere Grundlagen werden jedenfalls weder hier noch andernorts ausformuliert.

<sup>5</sup> Für den Minnesang ist an die Diskussion der Editionsprinzipien der Neuauflage von „Minnesangs Frühling“ zu erinnern (Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben v. Karl Lachmann u. Moriz Haupt, Friedrich Vogt u. Carl v. Kraus bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, Stuttgart 1987, S. 7–9), für Minnesang und Sangspruch an die zahlreichen um das Kriterium der Strophenbindung als Kriterium zur Gattungsabgrenzung kreisenden Debatten (Mittelhochdeutsche Spruchdichtung, hg. v. Hugo Moser, Darmstadt 1972 [Wege der Forschung 154]). Jüngere Beiträge: Thomas Cramer: Über Perspektive in Texten des 13. Jahrhunderts – oder: wann beginnt in der Literatur die Neuzeit?, in: Wege in die Neuzeit, hg. v. Thomas Cramer, München 1988, S. 100–121; Thomas Bein: Das hochmittelalterliche deutsche Lied als überlieferungsgeschichtliche, poetologische und philologische Größe, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 25, 1993, Heft 2, S. 36–49; Albrecht Hausmann: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität, Tübingen/Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40), S. 21–25, S. 69–74, S. 87–101 u. ö.

<sup>6</sup> Hervorzuheben ist Burghart Wachinger: Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift. Zur Corpusüberlieferung von Frauenlobs Spruchdichtung, in: Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag, hg. v. Ludger Grenzmann, Hubert Herkommer, Dieter Wuttke, Göttingen 1987, S. 193–207. Vgl. auch Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 76–86.

<sup>7</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 2 („Basiseinheit meisterlicher Textproduktion“). Die Bearbeiter des „Repertoriums“ formulieren in ihrer Einleitung etwas offener und sprechen vom „prinzipielle[n] Aufgeben der Eigenständigkeit der Einzelstrophen“: RSM Bd. 1, S. 2.

Diese Situation rechtfertigt es, zunächst den Prozess als solchen in den Mittelpunkt der folgenden Überlegungen zu rücken und der Erörterung von Einzelfällen den Versuch vorzuschalten, im Vorgriff ein heuristisches Vorverständnis des Barbildungsvorgangs zu entwickeln.<sup>8</sup> Nahziel der dazu im ersten Abschnitt dieses Beitrags skizzierten Thesen ist es, versuchsweise überhaupt einmal einen konsistenten Beschreibungsansatz zu explizieren<sup>9</sup> – mit dem dann freilich weitergehenden Ziel, einen neuen Weg zur Differenzierung der spätüberlieferten, d. h. erst in den Meisterliederhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts vorliegenden Lieddichtung mit ihren überwiegend anonymen, in den Tönen der alten Meister verfassten Beständen wenn nicht in aller Breite zu bahnen, so doch wenigstens in der Richtung anzuzeigen: Er scheint mir eben in der Erschließung der den Übergang zum Meisterlied begleitenden verschiedenen Typen von Strophenvarianz zu liegen, die sich als Leitfaden in die überwiegend anonymen Strophenmassen der Spätüberlieferung benutzen lassen. Dem versucht der zweite Abschnitt des Beitrags einen weiteren Schritt entgegenzuarbeiten. Er wendet sich im Besonderen dem noch ‚unfesten‘ Meisterlied zu und erhebt aus der Kolmarer Liederhandschrift einen einschlägigen Materialausschnitt. Hier ist mit den Befunden schließlich – in einem dritten Schritt – der vorgeschlagene Beschreibungsansatz weiter abzusichern, sind die Ergebnisse zusammenzufassen und die Wege ins neue Bar weiter zu differenzieren.

## I.

Die mediale Bindung des Sangspruchs an seine Vortrags-, ‚Mündlichkeit‘ und die konzeptionelle Berechnung der Strophen und Lieder auf den Gesangsvortrag

<sup>8</sup> Die Gefahr, dass in die Überlegungen eingebrachte Parameter in der konkreten Analyse lediglich als Leerstellen wieder auftauchen, gehe ich bewusst ein. Denn auch in lediglich deutlicher gezogenen Erkenntnisgrenzen liegt, wo der Grund in der Sache liegt, ein Erkenntnisfortschritt. Forschungsstrategisch birgt das den Vorteil, Sachaspekte, über die sich nur spekulieren lässt, begründet aussparen zu können.

<sup>9</sup> Die den Einzelfall übergreifende Verständigung ist schon aus editionspraktischer Sicht dringend wünschenswert, sucht sich doch gegenwärtig jeder Herausgeber für den Umgang mit Altstrophen, die er in jüngeren Handschriften in wechselnden Strophenordnungen vorfindet, seinen eigenen Lösungsweg. Der jüngste Versuch von Heidrun Alex (Der Spruchdichter Boppe. Edition, Übersetzung, Kommentar, Tübingen 1998 [Hermaea N.F. 82]) taugt dabei kaum zum Modell. Einerseits zieht Alex die Grenzen des zu edierenden Korpus‘ restriktiv, indem sie nur altbezeugte Strophen aufnimmt; auf die ganze Textgruppe im Barvergleich hervortretender Einzelsprüche, für die höheres Alter zumindest diskutiert werden müsste (vgl. Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 73–76, Bd. 2, S. 80–83), wird nicht einmal verwiesen. Andererseits versucht Alex ihre Ausgabe auf die ‚Rezeption‘ der Altstrophen zu öffnen, indem sie die Textparallelen der Kolmarer Liederhandschrift aus dem Apparat herausnimmt und zum eigenen Abdruck bringt. Dabei kommt der neue Liedzusammenhang jedoch zu kurz: Er wird in einem eigenen Kommentar nur knapp angesprochen und wird darüber hinaus nur über die beigegebenen Handschriftenabbildungen zugänglich.

vor Anwesenden zählt zu den in der gesamten Gattungsgeschichte über alle Umbrüche hinweg beibehaltenen Konstituenten.<sup>10</sup> Wie immer – die gegenwärtig in einer vielfältig verästelten, die Sangspruchtradition bisher jedoch kaum am Rande einbeziehenden<sup>11</sup> Diskussion erörterten – Konsequenzen aussehen mögen, die aus dem besonderen Status des schriftlichen Textes und seiner Nähe zur Mündlichkeit in der semi-oralen Übergangskultur des Mittelalters zu ziehen sind: Für die selbstständige Einzelstrophe der älteren Spruchdichtung rückt mit der Aufführungssituation unter anderem die offene Relation in den Blick, in der sie zu ihrem Kontext steht und die es, methodisch weiterhin von der Situation der Kommunikation unter Anwesenden ausgehend, erlaubt, die Ablösung der Einzelstrophe durch das Bar als stabilisierte mehrstufige Selektion aus einem kontingenten Rahmen zu begreifen.

In ihrer abgeschlossenen Aussage formt sich die ältere Einzelstrophe als ein gegen ihre Umgebung prinzipiell offenes Gebilde aus. Theoretisch können Einzelstrophen im Anschluss an die Vorführung nicht-literarischer Veranstaltungen ebenso wie im Anschluss an literarische Vorträge anderer Gattungen vorgetragen werden, im Anschluss an den Liedvortrag von Texten anderer Sangspruchdichter ebenso wie an den Vortrag von Strophen desselben Tonerfinders in anderen Tönen, schließlich auch an in einem übereinstimmenden Ton verfasste Strophen. Dieser vom älteren Sangspruchtext regelhaft offen belassene Rezeptionsrahmen kann durch die bevorzugte Begleitung der Einzelstrophe mit gleichtonigen Strophen jedoch auf eine bestimmte Teilmenge, auf eine *per se* unwahrscheinlichere Konstellation mithin eingeengt werden: Systematisch betrachtet wird durch eine solche Selektion aus einem breiten Kontextualisierungsspektrum die mehrstrophige Reihe gleichtoniger Einheiten erreicht. Es ist nun aber wichtig zu sehen, dass erst eine weitere Selektion auf jenen besonderen Anwendungsrahmen führt, der die festgelegte Ordnung des meisterlichen Bars konstituiert. Zu der ersten Verwendungsregel, Strophen nurmehr mit gleichtonigen Nachbarn zu bieten, muss eine zweite Regel treten, die auch die Wiederverwendung einer Strophe in einem anderen als dem aktual realisierten Kontext ausschließt. Erst dadurch entsteht jene unverwechselbare Strophenreihe des neuen Meisterliedes, die keine ihrer Strophen mehr aus dem ihr einmal gegebenen Liedrahmen entlässt.

<sup>10</sup> Zu notwendigen Differenzierungen, die für die nachstehenden Überlegungen jedoch außer acht gelassen werden können, vgl. Burghart Wachinger: Michel Beheim. Prosa-buchquellen, Liedvortrag, Buchüberlieferung, in: Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978, hg. v. Volker Honemann u.a., Tübingen 1979, S. 37–75.

<sup>11</sup> Dass sich, wiewohl es gewünscht war, keiner der Beiträge in dem der ‚Aufführung‘ und der ‚Schrift‘ mittelalterlicher Literatur gewidmeten DFG-Symposiumsband mit der Sangspruchdichtung im Besonderen befasst hat, ist bezeichnend: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 17).

Mit der Auffassung des Meisterliedes als Phänomen selektiver Kontextstabilisierung tritt seine Durchsetzung als Literarisierungsphänomen hervor:

- Im Hinblick auf die Möglichkeiten der Verarbeitung situativer Gegebenheiten in der Vortragssituation durch ein ‚passendes‘ Strophenarrangement verschiebt und erweitert sich der Gestaltungsraum des Sängers. Einerseits entfällt mit dem Meisterlied das Gestaltungsmittel der *ad hoc*-Reaktion durch den Wechsel der Strophenordnung – oder genauer: es rückt auf die Ebene des Arrangements von mehrstrophigen Liedern.<sup>12</sup> Andererseits erfordert und erlaubt es die Erwartung der geregelten Ordnung, sie schon im Vorgriff auf ihren Vortrag festzulegen, so dass, vom Situationsdruck entlastet, in diesem Gestaltungsbereich prinzipiell planender vorgegangen werden kann und dadurch situative Faktoren einer besonderen Aufführung tendenziell komplexer in der Strophenordnung verarbeitet werden können.
- Weitere Verschiebungen betreffen die am Zustandekommen einer Strophenordnung beteiligten Akteure. Im Blick auf die den Text vortragende Person tritt der reaktionsschnelle Arrangeur hinter den distanzierter gestaltenden Planer zurück, der seine Strophenfolgen bereits vor dem Liedvortrag prospektiv fixiert, dadurch indes auch der unmittelbaren Interaktion mit seinem Publikum entrückt ist. Andererseits tritt dieses wiederum als potenzieller ‚Ko-Autor‘ einer Strophenreihe in den Hintergrund. Strophenordnungen erhalten also mit dem Bar einen eher personalisierbaren, individuellen Urheber-Autor. Die einfachere Form kollektiver Urheberschaft einer Strophenfolge wird mit ihm aufgegeben. Pointiert ausgedrückt: Der Sänger mutiert vom Medium einer auf die Strophenordnung einwirkenden Vortragskonstellation zur in die Vortragssituation hineinsprechenden Autor-Persönlichkeit.
- Diesem steht nun als neues Aussagemittel des Textvortrags zusätzlich die bewusste Variation gegen die etablierte Publikumserwartung einer bestimmten Strophenordnung oder gar der Verstoß gegen sie zur Verfügung.<sup>13</sup> Das lenkt schließlich den Blick auf die neue, von allen im Vortrag präsenten Akteuren akzeptierte literarische Regel selbst. Sie steuert, was zuvor offener belassen

<sup>12</sup> Liedarrangements begegnen im 15. und 16. Jahrhundert tatsächlich häufiger – wobei in den *hort*-Dichtungen der Meistersinger des 16./17. Jahrhunderts allerdings auch die benutzten Töne je Lied wechseln. Vgl. dazu die Hinweise bei Horst Brunner: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, München 1975 (MTU 54), S. 105 (Hans Winter, 1618), und bei Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 354f. (Hans Sachs, spätestens 1520). Zuvor bezeichnet *hort* die anspruchsvolle längere Strophenkette mit strukturellen Affinitäten zur älteren Leichform (Brunner, S. 158, Anm. 305).

<sup>13</sup> Gewissermaßen der Preis dafür wie für die Möglichkeit differenzierterer Situationsverarbeitung liegt in dem auf der Produktionsseite gestiegenen Gestaltungsaufwand, der aus dem Verzicht auf den Wiedergebrauch einer einmal eingebundenen Strophe zwangsläufig folgt.

oder jedenfalls anders geregelt war. Das Hinzutreten der neuen sowohl mehrstrophige Ensembles verlangenden als auch für die einzelne Strophe ein ganz bestimmtes Ensemble erfordernden Barregel ersetzt für einen bestimmten Ausschnitt der Vortragsbedingungen Imponderabilien durch Wahrscheinlichkeiten. Insofern das Bar in einem spezifisch literarischen Konsens gründet, ist es daher als Folge der Literarisierung des älteren Vortragskontextes von Einzelstrophen zu begreifen. Mit seiner Durchsetzung vollzieht sich also ein weiterer kleiner Teilschritt jenes die mittelalterliche Literatur insgesamt übergreifenden Vorgangs, in dem sich durch ergänzend zu bedenkende, spezifisch literarische Interaktionsregeln sprachlich-literarisches Handeln aus allgemeiner sozialer Interaktion ausdifferenziert.

Die bis hierher entworfene, vom Vortragskontext des Einzelstrophenbausteins ausgehende Konstruktion des Barbildungsvorgangs sollte nicht suggerieren, das Meisterlied hätte sich sukzessive allein und auf dem Wege einer zuerst im Vortrag sich einspielenden Mehrstrophigkeit und dann in einem weiteren die Wiederverwendung von Strophen regelnden Schritt durchgesetzt. Übersehen wäre dann nämlich, dass Ausgangsmodell und Quellenbefund methodologisch auf verschiedenen Ebenen liegen. Es wird erst die Aufgabe breiter angelegter Querschnitte sein, aufzuweisen, wieweit sich die Verfestigung des Bars tatsächlich von den Bedingungen des Liedvortrags ableiten lässt und wo zusätzlich literarische Quereinflüsse bedacht werden müssen. Verschiedenes steht bereits im Blick: Im Rahmen einer potenziellen Konkurrenzsituation zwischen Sangspruchdichtern und *reden*-Dichtern könnte die an Beliebtheit gewinnende Nachbargattung das Verlangen nach längeren Liedern angeregt haben<sup>14</sup>; Schanze hat auf das Minnelied als weitere mögliche Einflussgröße verwiesen<sup>15</sup>; aber auch Stackmanns Bemerkungen zur Ablösung des Leichs durch die längere Strophenreihe kann man in diesem Zusammenhang nicht außer acht lassen.<sup>16</sup> In Hinsicht auf solche Quereinflüsse bleibt also die differenzierende Entfaltung des Grundmodells notwendig – das als solches freilich überhaupt erst ins Bewusstsein hebt, dass diese Differenzierungen bereits auf der Ebene nicht selbstverständlich schon eingespielter literarischer Normenbildung anzusiedeln sind

<sup>14</sup> Horst Brunner: Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch der Erklärung, in: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979, Berlin 1983, S. 392–413, hier S. 402f.

<sup>15</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 2.

<sup>16</sup> Stackmann [Anm. 1], S. 28–32. Unabhängig von einzelnen literarischen Vorbildern kann die Tendenz zur Vielstrophigkeit im Zusammenhang mit einer vielleicht veränderten Rezeptionsweise der Gattung stehen. Wachinger gibt zu bedenken, ob nicht neben der gemeinschaftlichen Vortragsrezeption die lesende Aufnahme der Texte an Bedeutung gewonnen und die Mehrstrophigkeit befördert haben könnte (Anzeiger für deutsches Altertum 87, 1976, S. 194f.).

und damit das freier gestaltende Belieben des planenden und über Strophenordnungen nach akzeptierten literarischen Vorbildern entscheidenden Textdichters immer schon voraussetzen.

Der praktische Gewinn der Auffassung des Bars als Phänomen selektiver Kontextstabilisierung liegt im Perspektivenwechsel auf das in den Meisterliederhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts<sup>17</sup> reich bezeugte Bar aus unfest eingebundenen Strophen, zu dem Liedparallelen abweichende Strophenordnungen bieten. Aus einem speziell auf altes Strophengut in jüngeren Handschriften gerichteten Interesse liegt es nahe, zuerst zu prüfen, ob es sich bei den ergänzten Strophen ebenfalls noch um wenn nicht echte, so doch alte Einzelstrophen handelt oder ‚nur‘ um jüngere ‚Barergänzungen‘. Während die erste Alternative jedoch vor das Problem stellt, weitergehend klären zu müssen, was sich oft nicht mehr mit wünschenswerter Sicherheit klären lässt, ob noch der Textdichter, ein späterer Nachahmer für einen neuen Vortrag oder nur ein Redaktor/Schreiber die Strophen zum vorliegenden Lied vereint hat, tritt für die zweite Alternative der Zielansatz insofern als ein problematischer heraus, als er gar keine eigene Beschreibungsebene mehr sichtbar werden lässt, die das Phänomen des produktiven Umgangs mit älteren Strophen als solches konsistent zu erfassen erlaubt. Dagegen erscheinen jüngere Meisterlieder mit wechselndem und teils altem Strophenbestand vom Barprozess aus betrachtet als eine spezifische Etablierungsform der neuen Mehrstrophigkeit, die der produktionsästhetisch grundierten Wahrnehmung leicht aus dem Blick geraten kann: Als Belege für jenen Zwischentyp nämlich, in der sich der Strophenkontext erst in einem ersten Schritt, der auf gleichtonige, aber noch unefeste Strophengruppen führt, stabilisiert hat, ohne schon den zweiten Schritt, der auch einen festen Strophenbestand festlegt, vollzogen zu haben.

Nicht nur in der die Modellbildung fundierenden Situation der Kommunikation unter Anwesenden, sondern auch noch in weiteren Bereichen gewinnt das Bar Wirkung und Wirklichkeit: Es konstituiert sich im (vorgetragenen oder gelesenen) Text durch entsprechend bindende sprachliche Mittel, wird in den Liederhandschriften, die es im funktionalen Äquivalent der liedmarkierenden Rubrik abbilden, auf eigene Art ‚lesbar‘ gemacht und wirkt in das System der zeitgenössischen poetologischen Begrifflichkeit hinein, die sich den veränderten Gegebenheiten anpasst. Die Integration dieser Bereiche in die weitere Modellbildung kann hier nicht geleistet, auf ihre Notwendigkeit nur noch verwiesen werden – nicht, um der Vollständigkeit genüge

<sup>17</sup> Zum Handschriftentyp zusammenfassend Frieder Schanze: Meisterliederhandschriften, in: *VL* 6, 1987, Sp. 342–356. Für den Ausweis von Überlieferungsparallelen beschränke ich mich im Folgenden auf die dort angeführten Handschriftensiglen (d: Dresden, Sächsische Landesbibliothek, M 13; h = Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 392; q = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. qu. 414; m = München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 351; w = cgm 5198; x = cgm 1018; y = cgm 1019).

zu tun, sondern weil das Phänomen der Barbildung überhaupt nur dann in seiner Eigenart als historischer Prozess erfasst werden kann, wenn alle genannten Konstitutionsbereiche konsequent in Beziehung zueinander gesehen und ebenso konsequent – und d.h. auch über die Etablierung des Bars hinaus, denn jedes noch so späte Meisterlied prozessiert die Selektionen, auf denen es aufrucht, in der einen oder anderen Art – in diesen Beziehungen präsent gehalten werden.

Dass die Umgestaltungen in den weiteren Geltungsbereichen des Meisterliedes zunächst von ihren individuellen Systemvoraussetzungen her zu erfassen, also etwa für die Handschriften primär einschlägige Layouttraditionen in Rechnung zu stellen sind<sup>18</sup>, sollte methodisch selbstverständlich sein.

## II.

Die Verschiebung des Interesses auf den Vorgang der Barbildung selbst stellt vor das Problem, Materialausschnitte mit Kriterien begründen zu müssen, über deren Sachgemäßheit gegenwärtig kaum sicher zu befinden ist. Als Ausweg bietet sich die Orientierung am historisch verbürgten Korpus einer Handschrift an, das hier die um 1460 im Rheinfränkischen geschriebene Kolmarer Liederhandschrift (Sigle t oder, wie nachstehend, k) liefern soll. Die Auswahl von k rechtfertigt sich durch den besonderen Zeugniswert, der dieser bedeutendsten Sammlung meisterlicher Liedkunst und nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift umfangreichsten mittelalterlichen Liedersammlung überhaupt<sup>19</sup> für den Barbildungsvorgang zukommt. Die konservative Grundausrichtung ihrer Schreiber im Hinblick auf zum Zeitpunkt ihres Entstehens bereits unproduktive Formen wie Leichs und Reihen ist bekannt.<sup>20</sup> Schanzes Einzelstudien und

<sup>18</sup> Im Hinblick auf umfangreichere ältere Textzeugen des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wie etwa die Jenaer Liederhandschrift ist es beispielsweise sehr wichtig zu sehen, dass die Schreiber ihren Lesern die Einzelstrophen meist in Form noch nicht weiter in Richtung auf mehrstrophige Gruppen unterteilte *Strophenreihen* – und eben nicht als ‚Produktionseinheit Einzelstrophe‘ – darbieten. Die zunächst naheliegende Vorstellung, die Schreiber fügten im Grunde doch nur Einzelstrophe an Einzelstrophe und unterteilten nur deshalb nicht, weil die Notwendigkeit dazu bei der gängigen Produktionspraxis nicht bestand, geht stillschweigend von einer Abbildrelation zwischen Schriftlichkeit der Handschrift einerseits und der Vortrags- bzw. Produktionspraxis andererseits aus. Hier ist jedoch zu fragen, ob diese Relation in einem längeren Prozess der Verschriftlichung von Vortragsgegebenheiten spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Lieddichtung nicht überhaupt erst gewonnen werden musste. Methodisch darf die Abbildrelation nicht vorausgesetzt, sondern sie muss zunächst erwiesen werden.

<sup>19</sup> Zusammenfassend informieren über k Burghart Wachinger: Kolmarer Liederhandschrift, in: <sup>2</sup>VL 5, 1985, Sp. 27–39, und Lorenz Welker: Kolmarer Liederhandschrift, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel usw. <sup>2</sup>1994 ff., Sachteil Bd. 5, Sp. 450–455. Im Folgenden benutzt: Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997). In Abbildung hg. v. Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler, Horst Brunner, Göppingen 1976 (Litterae 35).

<sup>20</sup> Brunner [Anm. 12], S. 163–171.

seine Überlieferungstabellen<sup>21</sup> haben zudem für breitere Ausschnitte sichtbar gemacht, dass sich diese Einschätzung auch auf einen reichen Bestand unfester Baren stützen kann. Dieser kann nun dank des „Repertoriums“, das zu allen Texten die Parallelen erschließt, in seiner Gesamtheit erhoben werden.

Eine entsprechende Durchsicht des Gesamtbestands bestätigt die erste Einschätzung. Sie fördert unter den circa 950 Überlieferungseinheiten von k mit ihren fast 4600 Strophen neben knapp 400 gleichbleibenden und knapp 200 unikalischen Überlieferungseinheiten auch mehr als 350 zutage, deren Strophenordnungen in den Vergleichshandschriften wechseln. Aus diesem Fundus verdienen hier jene Lieder besondere Aufmerksamkeit, deren anderwärts in von k abweichenden Bindungen bezeugte Strophen jeweils noch von einer einzelnen weiteren Strophe begleitet werden, die allein k hat. Denn wenn es zutrifft, dass sich in den unfesten Baren regelmäßig die Vorstufe unfester Mehrstrophigkeit des neuen Meisterliedes niederschlägt, müsste sich die Notwendigkeit eines Perspektivenwechsels gerade mit diesen unikalischen k-Strophen weiter begründen lassen. Unter ihnen sollten dann nämlich ebenso regelmäßig entsprechend fungibel einsetzbare Strophen hervortreten, die einerseits zwar das jeweilige Bar zu einer Liederinheit ergänzen, der in Rücksicht auf einen möglichen historischen Rezeptionsrahmen ‚Sinn‘ hypothetisch zugebilligt werden kann, die andererseits aber nicht schon derart in die vorliegende Einheit eingepasst sind, dass sie allein im jeweils vorliegenden Strophenrahmen eingesetzt werden konnten und damit quasi verbraucht waren. Weiterhin sollten diese unikalischen Strophen zugleich einen ersten Eindruck davon vermitteln können, auf welchen Wegen mehrstrophige unfeste Gebilde konstruiert werden konnten: Mit ihnen müsste sich der Spielraum des Einsatzes der Strophe als Spielmarke genauer angeben und strukturieren lassen.

Das nachstehende Verzeichnis weist die unikalischen k-Strophen in unfesten Liedern aus, versucht in knappen Bemerkungen zu klären, ob die vorliegende Zusammenstellung der Strophen zum Lied eine sinnvolle Rezeptionseinheit gebildet haben könnte und für die nur aus k bekannte Strophe anzugeben, wieweit sie als variabel einsetzbares Liedelement zu verstehen ist.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 76–86, Bd. 2, S. 58–83.

<sup>22</sup> An der k-Nummer hochgestellte Ziffern bezeichnen den Barumfang. Ältere Textausgaben sind nur dort aufgeführt, wo es keinen jüngeren Ersatz gibt. Zum weiteren methodischen Vorgehen nur dies:

– In k und den Vergleichshandschriften ist der Strophenumfang einer Einheit in Einzelfällen durch die Schreiber nicht immer eindeutig gekennzeichnet. Die Ansetzung fraglicher Überlieferungseinheiten, deren Festlegung in die eine oder andere Richtung das Ergebnis eines Barvergleichs ja unmittelbar beeinflusst, kann hier aus praktischen Gründen nicht detailliert diskutiert werden. Bedacht sind die handschriftlichen Gegebenheiten in jedem Fall.

(Fortsetzung der Fußnote auf S. 262)

**Frauenlob, Langer Ton** (GA V)<sup>23</sup>, k 53<sup>3</sup>,1 (1Frau/2/75-79c; ed. Hampe<sup>24</sup>, S. 55f.): Str. 2 und 3 „dürften ursprünglich jede für sich existiert haben“.<sup>25</sup> Dadurch rückt der in sich abgeschlossene Marienpreis der ersten Strophe in einen variablen Kontext ein, der gleichwohl einen durchgehenden Sinnzusammenhang bietet. Das geistliche Mahn- und Preislied wendet sich zunächst der Gottesmutter zu, dann den Priestern und fordert schließlich dazu auf, die *werden wyf* (V. 3,1) ebenso wie die Priester zu ehren. Der Eingangsvers des Liedes *O du vil hochgelopter werder priesters nam* ist wahrscheinlich sekundär aus *werder frowwen nam* gebildet, um den Zusammenhalt der Strophengruppe deutlicher zu kennzeichnen.

– k 57<sup>3</sup>,2 (1Frau/2/510a; ed. BML<sup>26</sup> 13): Das gesamte Bar, dessen erste und dritte Strophe in w 127 eine Entsprechung haben, kreist um das Thema der guten und bösen Zunge,

– Für den Vergleich eines Meisterliedes in einer jüngeren Handschrift mit Strophen älterer Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts, die das Bar als Überlieferungseinheit nicht kennen, empfiehlt sich pragmatisches Vorgehen: Ältere Parallelen sind immer als von der k-Einheit in einem weiteren Verstande abweichende berücksichtigt.

– Abweichungen in der Strophenordnung von k, die offenkundig auf mechanische Einflüsse (Blattausfall usw.) zurückzuführen sind, sind übergangen.

– In die Abgrenzung des Materialkorpus spielen allenthalben die Zufälle der Überlieferung hinein. Das wird z.B. an jenen Baren deutlich, deren Strophenordnung in einigen Parallelhandschriften zwar von k abweicht, in anderen aber mit k zusammengeht. Ausschlusskriterium ist hier lediglich das künstliche fehlender Unikalität. Ein entsprechend weiterreichender Ausschnitt hätte etwa auch k 192,1 (vor dem Hintergrund im Übrigen varianter Strophenfolgen gleichwohl mit u 27 übereinstimmend), k 207,2 (= b 34) und andere Strophen mehr aufzunehmen.

– Außer acht gelassen wurden die Varianten in nicht-sangspruchttonigen Formen (Leichs, Reihen, Einzeliiedtöne) und unter den Sangspruchtönen jene in Erzähltonen („Wartburgkrieg“, „Winsbecke“), die ihre eigenen Probleme aufwerfen und über den Prozess der Barbildung hinausweisen.

– Für einige Lieder hätte die Erörterung der besonderen Gegebenheiten sehr weit auszuholen müssen, ohne dass dem ein entsprechender Erkenntnisgewinn gegenübergestanden hätte. Nur aus praktischen Gründen ausgeklammert sind: alle im Barvergleich von den Überlieferungseinheiten in k abweichenden Lieder Heinrichs von Mügeln, ferner k 237<sup>3</sup>,3 (aus 1Frau/23/6a), k 787<sup>13</sup>,9 (aus der Überlieferungseinheit 1SpervA/2/501a+502a), k 812<sup>3</sup>,3 (aus 1WaltV/24/3a) und k 929<sup>3</sup>,1 (aus 1Hardr/3/9+10b+11a).

<sup>23</sup> Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten v. Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann u. Karl Bertau, Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philol.-hist. Klasse 3,119+120).

<sup>24</sup> Theodor Hampe: Zwei Gedichte Frauenlobs, in: ZfdA 38, 1894, S. 55-58. Vgl. für Str.1 jetzt das Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe (Sangsprüche in Tönen Frauenlobs, Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Unter Mitarbeit v. Thomas Riebe und Christoph Fasbender hg. v. Jens Haustein und Karl Stackmann, Göttingen 2000 [Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen. Phil.-hist. Kl. 3. Folge. Nr. 232]), hier GA V,206.

<sup>25</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 78f.

<sup>26</sup> Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, hg. v. Karl Bartsch, Stuttgart 1862 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 68), Nachdruck Hildesheim usw. 1998, S. 257-259 (S. 640f. die Lesarten und die Mittelstrophe der Entsprechung in w). Vgl. jetzt GA V,226.

um die Macht rechter Rede und mahnt bedachten Gebrauch an. Während Str. 1 dem ‚jungen Mann‘ zuvorderst Mäßigung gebietet, stellt Str. 2 adversativ differenzierend den Gedanken gegenüber, die ‚Kraft der Zunge‘ nicht zu nutzen, sei ebenfalls *missetat*, wobei als Beispiel für rechtes Sprechen der *rat* und die priesterliche Rede in der eucharistischen Handlung angeführt werden. Str. 2 scheint in der Korrektur und Differenzierung des Mäßigungsgebotes auf Str. 1 hin verfasst zu sein<sup>27</sup> und setzt ohne den Vorspann unverständlich ein.

– k 61<sup>3</sup>,1 (1Frau/2/514a; ed. BML 15)<sup>28</sup>: Das Bar handelt von ‚falscher Minne‘. Schanze fasst zusammen: es sei „offensichtlich [...] eine Einzelstrophenkompilation“, und Str. 1 sei „inhaltlich geschlossen genug, um nicht als Barergänzung aufgefasst werden zu müssen; zudem läßt sich Auftaktlosigkeit in V. 4 und 10 und in den Zäsuren von V. 5 und 11 wie in Str. 2 leicht herstellen“.<sup>29</sup>

– k 66<sup>3</sup>,2 (1Frau/2/519a; ed. GA V,2 [Str. 1]; Etm.<sup>30</sup> 5 [Str. 3]): Das Bar wird von einem Mariengebet eröffnet, das ein in der Rolle des Sünders auftretendes ‚Ich‘ spricht; eine Ermahnung zu aufrichtiger Beichte als Voraussetzung der Teilhabe am Heil der Eucharistie beschließt es; die Mittelstrophe erinnert den Sünder an Christi Leiden als Erlösungstat und mahnt ihn zur Reue. Str. 1, noch vom Tonerfinder verfasst, und Str. 3 sind Einzelsprüche, womit Str. 2 in alte Umgebung rückt: „Die zweite Strophe ist wegen der Konventionalität des Themas (Ermahnung des Sünders) schwer zu beurteilen, wirkt aber im Inhalt gegenüber den anderen Strophen relativ selbständig“.<sup>31</sup>

– k 69<sup>3</sup>,3 (1Frau/2/522a; ed. GA V,1 [Str. 1])<sup>32</sup>: Drei Gebetsstrophen, die erste noch vom Tonerfinder und Einzelstrophe, die zweite nach Ausweis ihrer Dublette in k 78,1 ebenfalls selbstständig, aber auch „Str. 3 könnte für sich bestehen“.<sup>33</sup>

– k 94<sup>3</sup>,2 (1Frau/2/541a; ed. GA V,50+49 [Str. 1+3])<sup>34</sup>: Das um Fragen des rechten Gebrauchs und die Gefahren von Besitz kreisende Dreierbar ist aus Einzelstrophen zusammengesetzt, deren erste und letzte noch vom Tonerfinder stammen.<sup>35</sup>

– k 103<sup>3</sup>,2 (1Frau/2/549a; ed. Peperkorn<sup>36</sup> B 1,35, \*78, 28): Das Bar vereint zwei im Langer Ton des Jungen Meißners verfasste Einzelstrophen, die in den prominenteren,

<sup>27</sup> Auch werden die *jungen* in V.10 noch einmal angesprochen.

<sup>28</sup> Vgl. jetzt GA V,214 und für Str.3 GA V,204.

<sup>29</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 79f.

<sup>30</sup> Heinrichs von Meissen, des Frauenlobes, Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder, hg. v. Ludwig Ettmüller, Quedlinburg/Leipzig 1843 (Bibl. d. ges. dt. Nat.-Lit. 16), Nachdruck Amsterdam 1966. Vgl. für Str.3 jetzt GA V,202. Eine Ausgabe der Mittelstrophe wie des gesamten Bars nach k fehlt; vgl. Müller [Anm. 19], [104<sup>ra-va</sup>].

<sup>31</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 80.

<sup>32</sup> Vgl. jetzt GA V,228.

<sup>33</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 80.

<sup>34</sup> Eine Ausgabe der Mittelstrophe wie des gesamten Bars nach k fehlt; vgl. Müller [Anm. 19], [124<sup>ra</sup>b].

<sup>35</sup> Vgl. Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 81: „Str.2 ist eine thematisch verwandte, aber inhaltlich selbständige Einzelstrophe über *schatz* und *tugend*. Herstellung der ursprünglichen metrischen Form durch Beseitigung der Auftakte ist ohne weiteres möglich“.

<sup>36</sup> Der Junge Meißner: Sangsprüche, Minnelieder, Meisterlieder, hg. v. Günter Peperkorn, München 1982 (MTU 79).

vom Jungen Meißner imitierten Langen Ton Frauenlobs umgearbeitet wurden und eine auch ohne ihre Umgebung verständliche Mittelstrophe rahmen, die ebenfalls „ursprünglich selbständig gewesen sein [könnte]“<sup>37</sup>, jedenfalls aus sich heraus verständlich ist. Andererseits fügt sie sich sinnvoll ins Liedganze einer lockeren Reihe von Lehr- und Mahnstrophen ein. Str. 1 fordert, in Schelte wie Preis ein rechtes Maß einzuhalten; Str. 2 ermahnt, es nicht den wechselnden Ansprüchen der Welt recht machen zu wollen, sondern sich auf Gottes *saelde* zu besinnen; Str. 3 erinnert an die Vergänglichkeit irdischen Besitzes, dem eingedenk des Todes das Streben nach *êre* vorzuziehen sei.

Frauenlob, Goldener Ton (GA XII), k 116<sup>3</sup>,1 (1Frau/9/504a)<sup>38</sup>: Drei Marienpreisstrophen, von denen Str. 2 und 3 durch ihre Entsprechungen als Überlieferungseinzelstrophen ausgewiesen sind, d.h. sie wechseln ihre Strophenumgebung in den Vergleichsbaren vollständig (Str. 2 = k 121,3; Str. 3 = k 118,2). Sie formulieren, wie von den Handschriften angezeigt, in der Tat je aus sich heraus verständliche Aussagen. Allerdings bleibt Str. 3, die sich auf höchstes (und formal ja ebenfalls anspruchsvollstes) und den Lobgegenstand preisend umkreisendes Lob beschränkt und dabei auf eine prägnante abschließende Bitte oder Ähnliches verzichtet, auffällig pointenlos. Dem selben Einwand ist die Eingangstrophe auszusetzen: Sowenig es daher überraschen würde, sie wie ihre Nachbarn in anderem Marienpreiszusammenhang zu finden, sowenig möchte man sie deshalb schon als eigenständigen geistlichen Spruch auffassen. Der Text ist offensichtlich für einen einschlägigen Preisstrophenzusammenhang geschaffen, ohne dass dieser im Detail seiner Zusammensetzung jedoch festgelegt wäre.

- k 121<sup>3</sup>,1 (1Frau/9/509a)<sup>39</sup>: Str. 2 und 3 sind unfeste Überlieferungseinzelstrophen (k 121,2 = x 29,1; k 121,3 = k 116,2), stehen andererseits aber mit Str. 1 im engen thematisch-funktionalen Zusammenhang von Marienpreis und Heilsbitte. Zur Eingangstrophe liegt zwar keine wechselnden Einsatz belegende Parallele vor, sie bietet aber eine aus sich heraus verständliche Aussage und endet sinnvoll mit der Schlussbitte um Erlösung.
- k 131<sup>5</sup>,5 (1Frau/9/519a; ed. Poynter<sup>40</sup>, S. 206–210): Die Berliner Meisterliederhandschrift des Hans Sachs bewahrt im Dreierbar q 241 nur die ersten drei Strophen dieses fünfstrophigen Fürwurfs. Weiter tritt die vierte Strophe in k 113,3 aus ihrer Umgebung von k 131 vollständig heraus und in ein anderes Lied ebenfalls durchweg poetologischen Inhalts ein (BML 31). Ohne die Parallele k 131,4 = k 113,3 wäre man geneigt, die Varianten nur im Rahmen der Alternative ‚Kürzung (in q)‘ vs. ‚Ausweitung (in k)‘ einer so oder so schon mehrstrophigen Gruppe zu diskutieren, für die dann nur noch geklärt werden müsste, welche Fassung voranging. Die wechselnde Einbindung der vierten Strophe erfordert dagegen auch für die fünfte (und weitere Strophen?) zu prüfen, ob sie nicht ebenfalls als variabler Baustein konzipiert wurde, der zwar wenn auch nicht in jedem beliebigen Kontext, so doch noch in anderen Umgebungen mit

tongleichen poetologischen Strophen eingesetzt werden konnte. Zu einem sicheren Urteil ist angesichts eines weithin verderbten Textes kaum zu gelangen, festzuhalten im Blick auf Stropheneingang und -schluss jedoch, dass dieser auf eine Fortsetzung nicht angewiesen war (Schlussstellung im Lied) und jener mit der einleitenden Anrede an eine anonyme Gruppe von Zuhörern (*Schon wil ich uch besingen ton der da guldin heisset*) durchaus einen Neueinsatz markiert.

Frauenlob, Vergessener Ton (GA X), k 158<sup>5</sup>,5 (1Frau/7/101b; ed. GA X,1–3 [Str. 1–3])<sup>41</sup>: Die ersten drei Strophen bewahren eine dreimal und allein in dieser Reihenfolge bezeugte Dreiergruppe von Sprüchen des Tonerfinders, die schon von diesem selbst in die vorliegende Abfolge, in der jede Strophe auf der vorangehenden aufbaut, gebracht wurden.<sup>42</sup> Dazu hat k zwei Plusstrophen, von denen k 158,4 noch einmal durch das Siebenerbar d 8 belegt ist: Das die alte Gruppe ergänzende Strophenpaar von k scheint vorderhand nicht einfach als geschlossene Zudichtung aufgefasst werden zu können, da Str. 5 ja offenbar auch wieder entfallen konnte. (In d 8,1 und d 8,6 und 7 treten über k 158,4 = d 8,5 hinaus noch andere Strophen als in k an die alte Trias heran.) In d 8,6 tauchen allerdings einige Verse aus der fünften k-Strophe wieder auf (k 158,5,5f. *Den vierden namen ich dar zü wol brise / dar jn zü kynde wart der alt der grise – d 8,6 dein fierten namen jch darzu wil preissen, / jn dir züm kinde ward der alt der greissen*)<sup>43</sup>, und zu beachten ist weiterhin, dass beide k-Strophen sich eindeutig auf Str. 1–3 zurückbeziehen: Formal etwa in der Ausgestaltung der Eingangsverse<sup>44</sup>, inhaltlich in der Aufnahme und Fortführung des Ausgangsthemas der widernatürlich wunderbaren unbefleckten Empfängnis Mariens und der Geburt Christi. Hier wurde durch Str. 4 und 5 eine bereits mehrstrophige Ausgangsgruppe gezielt zum Fünferbar aufgestockt.

- k 161<sup>3</sup>,2 (1Frau/7/101d; ed. Etm. 389 [Str. 1])<sup>45</sup>: Der Trinitäts- und Mariengruß in Str. 1 (*Gegrüezet si din vaterlich persône, gegrüezet si der sun in disem dône, gegrüezet si der vrône geist*) ist alter Einzelspruch mit Entsprechung in f 50,1 ohne weitere Strophen aus k und im Siebenerbar d 8,1, das Str. 3 aus k als d 8,6 hat.<sup>46</sup> Str. 2 und 3 sind demnach nicht einfach Zudichtungen, die den Eingangsgruß aufnehmen, in ihn die Gottesmutter einschließen und sich schließlich dem göttlichen Ratschluß der Trinität (Str. 2) und der Empfängnis Mariens zuwenden (Str. 3), denn Str. 3 konnte ja noch in

<sup>41</sup> Vgl. für Str. 4 und 5 jetzt GA-S X,204B.

<sup>42</sup> Vgl. die Textdarbietung in der GA, Bd. 1, S. 524f., und zur Darstellung mehrstrophiger Gedichte in der Textausgabe die Vorbemerkungen Stackmanns in Bd. 1, S. 183f.

<sup>43</sup> Fritz Frauchiger: Dresden M 13: A fifteenth-century collection of religious Meisterlieder, Phil. Diss. Chicago 1938, S. 19.

<sup>44</sup> Vgl. GA X,3, V.1–3, wo die Eingänge der beiden vorangegangenen Sprüche herbeizitiert werden, um sich von ihrem Thema abzusetzen (*Sache und nature lazen wir den künsten / und sprechen lob der maget mit vernünsten: / der zarte gotes adelsarc ...*), und k 158,4,1f.: *Gedenck die sint noch sneller wan die winde / nü sollen wir gedencken zu dem kinde*. Am Sprecher und Publikum umgreifenden Plural wird auch in k 158,5,1 festgehalten: *Nv sprechent all vss vsserwelten synnen*.

<sup>45</sup> Eine Ausgabe der zwei zusätzlichen k-Strophen wie des gesamten Bars nach k fehlte bislang; vgl. jetzt jedoch GA-S X,204D.

<sup>46</sup> Neben der Darbietung als selbstständiger Einzelspruch bei Etmüller ist auf die Echtheitsdiskussion bei Helmut Thomas zu verweisen: *Untersuchungen zur Überlieferung der Spruchdichtung Frauenlobs*, Leipzig 1939 (Palaeogra 217), S. 119f.

<sup>37</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 81f. Str.1 hat eine Entsprechung in k 862,1, Str.3 in k 861,1. Zum Verhältnis der beiden Töne zueinander Peperkorn, S. 8–10.

<sup>38</sup> Müller [Anm. 19], [140<sup>vb</sup>-141<sup>rb</sup>]; vgl. jetzt GA XII,207.

<sup>39</sup> Müller [Anm. 19], [143<sup>va</sup>-144<sup>ra</sup>]; vgl. jetzt GA XII,205.

<sup>40</sup> Durward Saline Poynter: *The poetics of the early ‚Meistersänger‘ as reflected in the ‚Kolmarer Handschrift [Cgm, 4997]‘*, Phil. Diss. Los Angeles 1965. Vgl. jetzt GA XII,209.

anderen Kontexten geistlicher Strophen eingesetzt werden. Allenfalls für die – freilich mit dem Mariengruß wiederum selbstständig einsetzende – Mittelstrophe mag man erwägen, ob sie nicht von Anfang an für den vorliegenden Zusammenhang geschaffen sein könnte, denn ihr Textschluss weist mit der Annahme des göttlichen Ratschlusses durch Christus auf die Darstellung des Verkündigungsgeschehen in der Folgestrophe voraus.

**Frauenlob, Grüner Ton** (GA VII), k 225<sup>3</sup>,1 (1Frau/4/511a; ed. BML 52,1–2 [Str. 1f.] und 52a [Str. 3]; GA VII,216A; GA VII,15 [Str. 3]): Die dritte Strophe ist altbezeugter Einzelspruch des Tonerfinders, in dem das ‚Ich‘ über das Verhältnis von irdischem Besitz und Ansehen nachsinnt (*Ich saz uf einer grüne, und dachte maniger hande dinc, wie ich die wert behelde und ouch gen gote nicht wurde linc*). Die zweite Strophe handelt von *triuwe* und *untriuwe* und wurde im Dreierbar h 24 noch einmal als Eingangsstrophe eingesetzt, setzt also weder den Vorangang von Str. 1 noch den Anschluss von Str. 3 voraus und weist sich schon dadurch, dazu durch die abgeschlossene Themengestaltung (Spaziergangseinleitung der Redendichtung: *Ich quam auf ein gevilde*, Begegnung mit den untereinander streitenden Personifizierungen von *Triuwe* und *Untriuwe*, Aussicht auf den Sieg der *Triuwe*) als ebenfalls alte Einzelstrophe aus. Str. 1 stellt sich zu ihren Nachbarn in der spezifischen Positionierung des sich rückbesinnend erzählenden Text-‚Ich‘ der Eingangssituation (*Ich lac in släfes twalme*), näherhin zur Folgestrophe durch den Bericht einer Traumvision vom Streit zwischen *triuwe* und *untriuwe*. Sie muss deshalb nicht allein auf Str. 2 hin komponiert worden sein, da die im letzten Vers formulierte Hoffnung auf Gottes Erbarmen für die in Not geratene *triuwe* ihr eine in sich abgeschlossene Form verleiht. Weder für die zweite noch für die erste Strophe muss also mit Ergänzung lediglich um der Barnorm willen gerechnet werden.

**Regenbogen, Briefweise**, k 256<sup>9</sup>,8 (1Regb/1/502a; ed. BML 55): Die achte Strophe des Erzählhiedes vom Zauberer Vergil, dem Schöpfer eines ehernen Standbildes, das meineidigen Ehebrücherinnen den Finger abzubeißen pflegt, steht nur in der von k vertretenen ältesten Überlieferung. Alle späteren Textzeugen – durchweg Drucke – verzichten zugunsten eines deutlicher am Erzählfluss orientierten Textes, der von Str. 8 mit ihrer innehaltenden Mahnung an die Männer, sich vor *swachen frowen* zu hüten, in gewisser Weise unterbrochen wird. Dass k 256,8 gleichwohl in den ursprünglichen Liedzusammenhang gehört und nicht etwa sekundär inserierte alte Einzelstrophe ist, geht schon aus dem unvermittelten Rückbezug auf das dem betrogenen Ehemann wachsende Horn in V. 7 unzweideutig hervor, von dem bereits in Str. 2 die Rede war.

– k 294<sup>3</sup>,1 (1Regb/1/540a)<sup>47</sup>: Str. 1 ist inhaltlich selbstständige, mit einem ebenfalls selbstständigen Strophenpaar verbundene Einzelstrophe.<sup>48</sup> Thema aller drei Strophen ist die über alle weltlichen Herrscher zuletzt obsiegende Allmacht Gottes, für die alttestamentarische Exempel angeführt werden.

**Regenbogen, Grauer Ton**, k 318<sup>3</sup>,1 (1Regb/2/9a)<sup>49</sup>: Von den beiden unfesten Nachbarstrophen 2 und 3 dieses Marienpreisliedes kann wenn, dann die zweite Anspruch auf alte Selbstständigkeit erheben; für die dritte ist das eher unwahrscheinlich, und die erste

könnte mit ihrer Reihe rhetorischer Fragen (*Wer ist die meit ...*, *Wer mocht die gemelichen wunder all durchsinnen gar ...*) bereits nach dem Vorbild der zweiten geschaffen sein.<sup>50</sup> Sie ist dadurch, das wird man festhalten müssen, nicht auch schon auf diese Nachbarstrophe festgelegt. Die abschließende Aussage, der göttliche Ratschluss der Dreifaltigkeit habe Maria zur Gottesmutter vorsehen, rundet den Text ab und lässt den Anschluss auch anderer geistlicher oder paränetischer Strophen zu.

– k 343<sup>3</sup>,2 (1Regb/2/33a; ed. Schulz<sup>51</sup>, S. 64f.): Dieses Bar mit vielen Anklängen an Mariendichtung, Tagelied und den älteren Minnesang bietet drei Frauenpreis- und Minnestrophen, von denen die erste und dritte noch einmal in die thematisch vergleichbare Strophenreihe von k 341 führen und dort k 341,1 und 4 entsprechen. Die Sprecherhaltungen wechseln; in Str. 2 tritt das ‚Ich‘ in der Rolle des liebenden, um Erhörung bitenden Frauendieners auf. Zwar ist für sie wie für die anderen Strophen ‚zweifelhaft‘, ob es sich um alte Einzelstrophen handelt<sup>52</sup>; festhalten wird man aber können, dass auch die Mittelstrophe zwischen thematisch verwandten Kontexten umstandslos wechseln könnte: Sie setzt selbstständig mit der Anrede an die Dame und der Bitte um Aufnahme der Klage ein, benennt die Liebesnot des ‚Ich‘ und die Dame als potenzielle Erlöserin und deutet schließlich mit dem eigenen Liebestod Leid auch für die Dame an.

**Regenbogen, Langer Ton**, k 351<sup>3</sup>,1 (1Regb/4/501a)<sup>53</sup>: Str. 1 ist „mit Sicherheit“<sup>54</sup> Einzelstrophe, hier ein Lied eröffnend, das zuerst dem Preis der Gottesmutter gilt und an die durch Maria wiedergutmachte Schuld Evas erinnert. Dass dadurch implizit der Hoffnung auf Erlösung Raum gegeben ist, wird in der Folge deutlich: Diese Hoffnung wird nämlich durch ein ‚Ich‘ reklamiert, das als Sünder auftritt und Maria um Beistand bittet (Str. 2). Die letzte Strophe wendet sich der *hochfart* als allen Sünden vorausliegende Grundsünde zu, über die nunmehr aus einer verallgemeinernd-unpersönlichen Haltung heraus gesprochen wird, und schließt wiederum mit Heilsbitten.

– k 414<sup>3</sup>,1 (1Regb/4/563a)<sup>55</sup>: Drei Frauenpreisstrophen und Ermahnungen des *wip*, von denen Str. 2 vermutlich Einzelstrophe ist und dies für Str. 3 zumindest erwogen werden kann.<sup>56</sup>

**Marner, Langer Ton** (Strauch Ton XV)<sup>57</sup>, k 471<sup>3</sup>,2 (1Marn/7/501a; ed. BML 93, Strauch XV,9+7 [Str. 1+3]): Auf des Marners Rätsel vom gefährlichen, in einer Höhle lauenden *wurm* folgt als gezielte Hinzudichtung die Mittelstrophe mit der Auflösung und einem Anklang auch an die folgende Strophe, die eine Tierfabel auf Meineidige und Lügner münzt und die ihr Thema der Zungensünde in den Liedzusammenhang einbindet.<sup>58</sup>

<sup>50</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 84.

<sup>51</sup> Ulrike-Marianne Schulz: *Liebe, Ehe und Sexualität im vorreformatorischen Meister-sang. Texte und Untersuchungen*, Göttingen 1995 (GAG 624).

<sup>52</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 85.

<sup>53</sup> Müller [Anm. 19], [333<sup>vb</sup>-334<sup>va</sup>].

<sup>54</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 85.

<sup>55</sup> Müller [Anm. 19], [389<sup>va</sup>-390<sup>ra</sup>].

<sup>56</sup> Schanze [Anm. 1], Bd. 1, S. 86.

<sup>57</sup> Der Marner, hg. v. Philipp Strauch. Mit einem Nachwort, einem Register u. einem Literaturverzeichnis v. Helmut Brackert, Berlin 1965.

<sup>58</sup> Jens Haustein: *Marner-Studien*, Tübingen 1995 (MTU 109), S. 214f.

- k 501<sup>7</sup>,7 (<sup>1</sup>Marn/7/100b)<sup>59</sup>: Str. 2–6 dieses Mariengrußes mit von *Ave* zu *Eva* wechselnder Strophenanapher sind in anderer Reihenfolge durch Teil H des Heidelberger cpg 350 altbezeugt. Die Übernahme der Strophenanapher wie die (im entsprechenden Artikel des „Repertoriums“ vermerkte) wörtliche Aufnahme einiger Verse aus Str. 5 in Str. 1 weist diese als im Blick auf die ganze Reihe komponierte Strophe aus – ohne dass diese dadurch lediglich auf Barumfang gebracht werden sollte, denn dem genügen die fünf Strophen aus H ja bereits. Wichtiger noch: Die Eingangsstrophe wurde nach Ausweis der Parallele in x 33,1 wenigstens einmal auch in ganz anderer Umgebung als in k 501 eingesetzt. Für die mit ihrem Ave-Eingang ebenfalls in den Liedrahmen sich einfügende siebte Strophe fehlt ein solcher Beleg; ihr Eingang mit dem Mariengruß und der Schluss mit der Bitte um den Beistand Marias sowie ihr unspezifisch-allgemein gehaltener Preis binden sie aber nur locker an die vorliegende Reihe und lassen wie für Str. 1 wechselnden Einsatz in Betracht ziehen.
- k 508<sup>3</sup>,3 (<sup>1</sup>Marn/7/520c)<sup>60</sup>: Str. 1 und 2 finden in Str. 1 und 2 von k 491 – wie k 508 ein Marienpreislied – ihre Entsprechung. Sie sind dort um eine offensichtlich als Variable einzusetzende dritte Strophe ergänzt, die noch einmal an den Schluss des Fünferbars k 507 gesetzt wurde. Für die dritte Strophe von k 508 fehlt ein solcher Parallelbeleg, so dass sie auch gezielt an das vorangehende Strophenpaar herangedichtet worden sein kann: Die direkte Wiederaufnahme des Gedankens der Gottesmutter-schaft vom Ende der zweiten Strophe zu Beginn der dritten und die dort von den Personalpronomen vorausgesetzte vorangegangene Einführung der Gottesmutter legen das nahe und schließen die selbstständige Einzelstrophe aus, ohne für Str. 3 jedoch genau Str. 2 vorauszusetzen. Sie kann – ohne als solche belegt zu sein – durchaus als Spielmarke für den wechselnden Einsatz in verschiedenen mariologischen Kontexten konzipiert worden sein.

Marner, Goldener Ton (Strauch Ton I), k 520<sup>5</sup>,4 (<sup>1</sup>Marn/1/500a; ed. BML 101, Strauch I,1–3, 4a, 4): Die Strophe ist, wie Haustein aufgewiesen hat, kunstvoll auf den vorliegenden Strophenrahmen von Mahn- und Lehrsprüchen hin komponiert (der für Str. 1–3 und 5 schon von C Marner 1–4 gedeckt wird) und „keineswegs Verlegenheitslösung“.<sup>61</sup> Andererseits ist nicht zu übersehen, dass Str. 4 mit ihrem objektiv-konstatierenden Eingang (*Diu nabt ist vinstet, lieht der tac, diu zwei nieman gescheiden mac wan got*) und der prägnant-deutlichen Forderung des letzten Verses, schon auf Erden für sein himmlisches Heil zu sorgen, eine eigenständige und in sich abgeschlossene Liedaussage formuliert.

Marner, Kurzer Ton/Hofton (Strauch Ton XIV), k 525<sup>3</sup>,1 (<sup>1</sup>Marn/6/502a; ed. Schulz 1995, S. 72f.): Der Vergleich mit der Parallele im Cgm 5198 (Str. 1+2 = w 18,2+3) führt auf ein aus zwei Tönen gebildetes Bar: w 18,1 gehört zu einem Lied in Marners Langem Ton. Der Tonwechsel innerhalb des Vergleichsbars legt es nahe, die Varianz – und mit ihr das Heraustreten von k 525,1 – auf einen Schreiberirrtum zurückzuführen. Die Überlieferung ist hier nicht, oder jedenfalls nicht direkt, mit dem Barbildungsvorgang in Verbindung zu bringen.

<sup>59</sup> Müller [Anm. 19], [472<sup>vb</sup>-474<sup>rb</sup>]; vgl. für die Parallelstrophen die im „Repertorium“ unter <sup>1</sup>Marn/7/100a angegebenen Ausgaben (von der Hagen, Wackernagel, Kochendörfer).

<sup>60</sup> Müller [Anm. 19], [479<sup>vb</sup>-480<sup>va</sup>].

<sup>61</sup> Haustein [Anm. 58], S. 55–57 (die zitierte Stelle S. 56).

- k 529<sup>5</sup>,3 (<sup>1</sup>Marn/6/506a; ed. BML 104, Strauch XIV,16, 7, 10 [Str. 1, 2, 4]): Das Lied vereint drei alte Einzelsprüche des Tonerfinders<sup>62</sup> mit zwei nur jünger bezeugten „auf grandiose Weise zu einer kleinen ‚Künstlerbiographie‘, in der die Themen ‚Kunst und Gesellschaft‘, ‚Armut des Sängers‘ und ‚Sterblichkeit‘ auf vielfache Weise untereinander verbunden sind und sich gegenseitig erläutern“.<sup>63</sup> Dass Str. 5 kaum einzig für diesen Rahmen bestimmt war, wird durch das Zeugnis ihrer erneuten Einbindung in ein Dreierbar des Berliner Ms. germ. qu. 414 (q 319, dort in Begleitung von Str. 1 aus k 529 und einer weiteren unfesten Strophe) nahegelegt; aber auch die Armutsklage in Str. 3 kann, bei allen Entsprechungen zu den Nachbarstrophen, im Gehalt sehr gut für sich bestehen.
- k 532<sup>4</sup>,2 (<sup>1</sup>Marn/6/509a; ed. BML 105, Strauch XIV,8, 18f, 1 [Str. 1–3]): Die Gruppe setzt sich aus zwei altbezeugten Einzelsprüchen des Tonerfinders (Str. 1+3), einer lediglich noch einmal in jüngerer Überlieferung, dort aber in einem gänzlich anderen Strophenrahmen bezeugten (Str. 4) und einer unikalen Strophe zusammen. Den inhaltlich-thematischen Zusammenhang aller vier Marienpreisstrophen hat Haustein skizziert, der überdies für die festeste vierte Strophe keine Gründe sieht, nicht ebenfalls von „hohe[m] Alter“ auszugehen.<sup>64</sup> Schon Bartsch und in der Folge Strauch zogen für sie, aber auch für die unikale zweite noch ‚Echtheit‘ in Betracht.<sup>65</sup> Unabhängig von Echtheitsfragen ist für Str. 2 der Hinweis Kornrumpfs auf enge Berührungen wichtig, die zu einem Minnelied Wachsmuts von Mühlhausen bestehen (V. 1f. und 10 Versübernahmen und V. 1,5,10,13 Übernahme der Reimwörter).<sup>66</sup> Höheres Alter der ganzen Überlieferungseinheit wird zudem, wie schon das k-Register selbst 9<sup>r</sup> andeutet (*iii* oder *me*), von ihrer formalen ‚Fehlerhaftigkeit‘ nahegelegt, denn das regelgemäße Bar wird mit nur vier anstelle von drei oder fünf Strophen verfehlt.<sup>67</sup>

Konrad von Würzburg, Morgenweise (Schröder Ton 31)<sup>68</sup>, k 543<sup>7</sup>,2 und k 543a<sup>3</sup>,3 (<sup>1</sup>KonrW/6/100d+e)<sup>69</sup>: Beide Unika führen jeweils in eine Reihe von im Eingangsvers durch *Ave Maria*-Anapher gebundene Mariengrußstrophen, denen im Dreierbar k 542, das Tonkorpus in k eröffnend, ein ebensolches Lied unmittelbar vorangeht. Fünfzehn dieser siebzehn Strophen entstammen einem 40-strophigen Marienpreis, der bereits im

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 175f., 185f., 194f.

<sup>63</sup> Ebd., S. 198.

<sup>64</sup> Ebd., S. 70–72.

<sup>65</sup> BML, S. 162; Strauch [Anm. 57], S. 74.

<sup>66</sup> Gisela Kornrumpf: Eine Melodie zu Marners Ton XIV in Clm 5539, in: ZfdA 107, 1987, S. 218–230, hier S. 224, Anm. 15. Vgl. Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, hg. v. Carl von Kraus, Tübingen <sup>2</sup>1978, Bd. 1, S. 562 (IV,1+2).

<sup>67</sup> Daher ist – gegen Haustein [Anm. 58], S. 72 – die Komposition der ganzen Strophengruppe kaum erst ins 15. Jahrhundert zu setzen. Zu beachten ist ferner ihre Positionierung in der Handschrift ganz am Ende des Kurzen Tons: Sie könnte – mit anderen Liedern, die erst von Schreiber A an die von Schreiber B vorgenommene Hauptaufzeichnung des Tons angehängt wurden – Nachtrag sein.

<sup>68</sup> Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg, hg. v. Edward Schröder. Mit einem Nachwort v. Ludwig Wolff, Bd. 3, Dublin/Zürich <sup>3</sup>1967.

<sup>69</sup> Müller [Anm. 19], [512<sup>va</sup>-513<sup>vb</sup> bzw. 513<sup>vb</sup>-514<sup>ra</sup>]; vgl. für die Parallelstrophen die im „Repertorium“ unter <sup>1</sup>KonrW/6/100a angegebenen Ausgaben (von der Hagen, Wackernagel, Sig, Kochendörfer).

zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in den Teil H des Heidelberger cpg 350 Aufnahme fand und den die Kolmarer Handschrift vollständig noch einmal in k 554 bewahrt. Die zwei Unika münden beide in Schlusssmahnungen und -bitten und fordern hier keine Fortsetzung; zumindest in k 543,2 setzt aber der Gebrauch der Personalpronomen die Einführung der gemeinten Person in der vorangehenden Strophe voraus (Christus in k 543,1). Beide Unika dürften kaum als Einzelstrophen für den selbstständigen Umlauf, sondern schon im Blick auf die Großform verfasst worden sein, ohne dass man sich diese deshalb als 40-strophiges stabiles Gebilde vorstellen muss. Ob die 40 Strophen die Ausgangsform der Bearbeitungen bilden oder die älteste Handschrift nur eine zufällige Momentaufnahme aus einem komplexeren Überlieferungsprozess bewahrt, bedarf näherer Prüfung, und damit auch, ob Strophenpartien aus dem ganzen Komplex wirklich erst, wie es die Spätüberlieferung der Varianten suggeriert, sekundär in andere Reihen verschoben wurden. Zudem zwingt die liedübergreifende Nachbarschaft der Strophen 38 und 39 in k 543,7 und k 543a,1 zu prüfen, ob die Aufteilung der dreizehn Strophen auf drei Bare in k nicht lediglich Folge nur mechanischen Inserats barkanstituierender Zwischenrubriken durch spätere Schreiber ist. Die von Wachinger festgestellten formalen Eingriffe in k 542-543a gegenüber der H-Überlieferung sind jedenfalls nicht erst im Zuge der Umgruppierung erfolgt, denn auch die 40strophige k-Fassung weist sie auf.<sup>70</sup>

– k 556<sup>3</sup>,3 (1KonrW/6/515a; ed. BML 110 u. S. 685f. [Str. 3 mit bereinigtem Text], Schröder 31,77+115 [Str. 1+2]): Zwei altbezeugten Einzelsprüchen des Tonerfinders über das Schicksal des *kargen* [Str. 1] und der *milten* [Str. 2] ist eine dritte Strophe beigegeben, die sich einerseits mit der Gegenüberstellung des Verhaltens vermöglicher Geizhälse und unbemittelter Freigiebiger nun unmittelbar innerhalb einer Strophe auf beide vorangehenden Sprüche zurückbezieht und deren Vorgaben weiterführt. Andererseits ist Str. 3 auch ohne ihren Vorspann in k verständlich. Sie setzt mit einer allgemein-konstatierenden Aussage ein (*Swelch richer man mit schande sich verderbet, daz hât in an geerbet al von der kerge teil*) und formuliert einen eigenen Gedanken – Gott möge seine *saelde* und *hulde* den *milten* schon auf Erden sichtbar gewähren, denn das könnte manchen der zur Hölle bestimmten *kargen* noch zur *milte* bekehren. Die Anforderung des anwesenden Publikums zum Kollektivlob des *milten* bzw. zur *milte* Bekehrten (*nu sprechent in ze lône ein hôbez lop vil schöne daz in den ôren als ein golt erblicket*) schließt den Text sinnvoll ab und funktionalisiert die vorangehenden Ermahnungen des am weltlichen Besitz hängenden *kargen* zur versteckten Heische um.<sup>71</sup>

Konrad von Würzburg, Hofton (Schröder Ton 32), k 568<sup>5</sup>,1 (1KonrW/7/504a; ed. BML 117, Schröder 32,1–60 [Str. 2–5]): Die vier geistlichen Sprüche der Strophen 2–5 stammen noch vom Tonerfinder selbst und sind gleich mehrfach wie in wechselnden Zusammenstellungen alt bezeugt. Von diesen bereitet schon die Strophenabfolge in Manesse-C die k-Folge vor (k 568,2-5 = C 92, 93, 94, 95), die mithin kaum erst spätestes Produkt aus dem k-Umfeld ist. Weitere alte Überlieferungsreihen wie jene der Baseler Handschrift N I 6/50 (Str. 2, 3, 5 = Nr. 10, 11, 12) oder der Jenaer Liederhandschrift (Str. 2, 5, 3 = J 4, 5, 6) erweisen den im Blick nur auf k und C naheliegenden Ansatz eines originären Liedzusammenhangs, den k noch bewahrt hätte, jedoch als voraussetzungsreiche Vereinfachung. Die damit zugleich als erst ‚sekundär‘ implizierte Auflösung des Liedes in den an-

deren alten Parallelen bedürfte zum mindesten weiterer Absicherung. Dabei sind auf der einen Seite zwar zahlreiche Querbezüge der Strophen untereinander zu beachten – am auffallendsten, dass sich Str. 2 wie 3 an den Schöpfergott wenden, dagegen Str. 4 wie 5 an Maria, ferner die Bindung der zweiten Strophengruppe durch Anapher *Got herre* im Eingangsvorsatz an die erste. (Die einheitliche Apostrophe ist in der k-Fassung besonders deutlich markiert, weil über Str. 2, 3 wie 4 geführt, während die älteren Handschriften für Str. 3 die Anrede *Almehtec schepfer* wählen [Schröder 32,16].) Andererseits wird man aber auch eine je für sich abgeschlossene Gestaltung der Strophentexte mit je eigener sinnvoller Aussage festhalten müssen, die zwar einen Kontext weiterer geistlicher Sprüche erfordert, dessen Besetzung im Detail aber nicht festlegt. Diesen Gestaltungsspielraum hat man nach Ausweis der alten Parallelen neben und nach C mehrfach genutzt. Das k-Lied nutzt ihn durch die Voranstellung einer weiteren geistlichen Strophe (damit einher mag die weitere Akzentuierung der Strophenbindung durch die umformulierte Anapher vom V. 32,16 gegangen sein), die ebenso wie ihre Nachbarn für sich bestehen kann. In ihr erinnert das ‚Ich‘ die über Naturerscheinungen spekulierenden Gelehrten an den wahren Grund aller Naturphänomene im freien Willen des Schöpfergottes, der daher – so der Schluss – auch nie angemessen gepriesen werden kann. Im anschließenden Text arbeitet sich dieses ‚Ich‘ dann dennoch gleichsam an dieser Extrembehauptung ab, indem es diesen geistlichen Preis in verschiedenen Facetten nachliefert und sich somit dem Rezipienten als jemand präsentiert, der auf eine kompetentere als die herkömmlich-gelehrte Art Zugang zu heilsrelevantem Wissen hat.

Boppe, Hofton (Alex Ton I), k 594<sup>3</sup>,3 (1Bop/1/502a, ed. Gerhardt<sup>72</sup>, S. 165–167): Str. 1 und 2 sind Überlieferungseinzelstrophen und wechseln ihre Umgebung in k 614,1 (Str. 1) und k 623,1 (Str. 2) vollständig. Str. 1 handelt von der Erschaffung der Tierwelt, die natürlicher Beweis für Gottes Wunderkraft sei. Angedeutet ist überdies bereits der Gedanke der Fürsorge Gottes für seine Geschöpfe, der im Schlussvers der Parallele in k 614,1 in einer Formulierungsvariante noch etwas deutlicher hervortritt (*der pellicanius ist so gut, sins hertzen blüt git er den jungen sin: daz czeichent vns sin creature* [572<sup>va</sup>]). Die Anschlussstrophen in k 614,2 (die Nachwuchspflege einzelner Tiere wird mit einzelnen göttlichen Heilstaten gleichgesetzt) und k 614,3 (Preis der *milte* und *barmunge*, wie sie Gott am Menschen geübt habe) weiten den Gedanken dann aus, die Anschlussstrophe k 594,2 in eine etwas andere Richtung (k 594,2: der Vogel Triliticus versenkt seine Eier im Meer, die Jungvögel erheben sich indes sogleich aus dem Wasser zu ihrem Schöpfer im Himmel). k 594,3 ist ausführliche Auslegung des *bispels* aus Str. 2 und als gezielte Zudichtung ohne ihren Prätex unverständlich.

– k 597<sup>3</sup>,2 (1Bop/1/505a)<sup>73</sup>: Str. 1 und 3 sind Überlieferungseinzelstrophen und bieten wie die ebenso ganz aus sich heraus verständliche Str. 2 je einen selbstständigen Marienpreispruch mit abschließender Bitte um Heilsbeistand.

– k 599<sup>3</sup>,3 (1Bop/1/507a; ed. Alex I,30+1 [Str. 1+2])<sup>74</sup>: In Str. 1 und 2 liegen zwei altbezeugte Einzelsprüche des Tonerfinders vor, die Fragen rechten Besitzes erörtern – zu-

<sup>72</sup> Christoph Gerhardt: Die Metamorphosen des Pelikans, Frankfurt/M. usw. 1979 (Trierer Studien zur Literatur 1).

<sup>73</sup> Müller [Anm. 19], [559<sup>ra-va</sup>].

<sup>74</sup> Eine Ausgabe der dritten Strophe liegt nicht vor; vgl. für das ganze Bar ebd., [560<sup>va-561<sup>ra</sup>]</sup>.

<sup>70</sup> Vgl. Anzeiger für deutsches Altertum 87, 1976, S. 192.

<sup>71</sup> Bartsch hielt Str.3 noch „für gleichzeitig mit Konrad“: BML, S. 685.

nächst in Form einer Klage über gegenwärtig allein mit Reichtum erreichbares Ansehen (Str. 1), das jeden anderen persönlichen Vorzug in den Hintergrund dränge, dann im Hinweis auf Gottes *hulde*, ohne die Besitz nichtig sei (Str. 2). Str. 3 formuliert wie Str. 1 und 2 eine aus sich heraus verständliche Aussage, entfaltet wie Str. 2 ein bereits vorgegebenes Problem weiter – selbst der Vermögendste verlange nach mehr, so dass seinem Glück die Gier entgegenstehe; überdies nehme Gott ihm Besitz nach Belieben – und führt ebenfalls die stilistische Besonderheit fort, eine Reihe übersteigert-idealer Aussagen voranzustellen, die dann im weiteren Verlauf in ihrer Geltung eingeschränkt werden.

- k 600<sup>3</sup>,2 (1Bop/1/508a; ed. Gerhardt<sup>75</sup>, S. 142 [Str. 1], Gerhardt [Anm. 72], S. 40f. [Str. 3])<sup>76</sup>: Str. 1 und 3 sind inhaltlich selbstständige (Str. 1: ein Minnereden-,Ich' berichtet eine überraschende Naturbegebenheit – einen in einem Stein überlebenden Wurm – und nimmt sie zum Anlass, auf Gottes allwaltende Fürsorge für jedes Geschöpf zu vertrauen; Str. 3: Bispelspruch vom Pelikan, der Christi Leiden nachvollzieht, wie es auch der Mensch tun sollte) Überlieferungseinzelstrophen (k 600,1 = w 133,1; k 600,3 = k 616,2). Sie rahmen eine in sich abgeschlossene geistliche, an Christus und Maria gewendete Bittstrophe. Ein durchgreifender gedanklicher Zusammenhang der Strophen untereinander fehlt.
- k 602<sup>3</sup>,2 (1Bop/1/510a; ed. Alex I,7 [Str. 3])<sup>77</sup>: Das Lied versammelt drei Tierbeispiel. Die altbezeugte und bei Alex als Einzelspruch dargebotene dritte Strophe stammt noch vom Tonerfinder. In ihr wird dem fälschlich in Ansehen stehenden Betrüger das gefleckte Aussehen des schnellen Leopards als Zeichen seiner Behendigkeit an den Hals gewünscht, *von den êren* zur *schande* zu wechseln. Die Eingangsstrophe tritt in k 606,7 aus ihrer Bindung in k 602 vollständig heraus; sie bietet eine geistliche Tierallegorese des Einhorn in der Physiologustradition, die den Menschen an die notwendige Dankbarkeit gegen Gott erinnert. Die Mittelstrophe fügt sich mit der neu einsetzenden geistlichen Allegorese des Löwen ebenso zwanglos und sinnvoll in den Liedrahmen ein, wie sie mit diesem Neueinsatz und der abschließend formulierten Gewissheit auf Gottes Heilsbeistand eine eigene Aussageeinheit bildet. Zu erwägen ist wegen des vergleichbaren Aufbaus der zwei ersten Strophen und der Einlösung des in Str. 1 geforderten Dankes in Str. 2 (*des dancken wir yme*), ob diese nicht schon unter Kenntnis der ersten konzipiert wurde.
- k 617<sup>7</sup>,1 (1Bop/1/525a)<sup>78</sup>: Das Siebenerbar geht in der zweiten bis sechsten Strophe mit einem Siebenerbar in einer Pariser Handschrift zusammen, dem dort ein eigenständiger, aber thematisch zur folgenden Messerklärung passender Spruch über die Messe vorgeschaltet ist. Dieser wurde noch einmal in der Dreiergruppe von k 620 als Eingangsstrophe verarbeitet und ist wahrscheinlich alter Einzelspruch. Für k 617,1 fehlt

<sup>75</sup> Christoph Gerhardt: Schwierige Lesarten im Buch der Natur. Zum „Wartburgkrieg“ Str. 157. Mit einem Exkurs, in: *Vestigia bibliae* 6, 1984, S. 123–154.

<sup>76</sup> Eine Ausgabe der Mittelstrophe liegt nicht vor; vgl. für das ganze Bar Müller [Anm. 19], [561<sup>ra</sup>-vb].

<sup>77</sup> Eine Ausgabe der ersten beiden Strophen liegt nicht vor; vgl. für das ganze Bar ebd., [562<sup>rb</sup>-563<sup>ra</sup>], sowie für den Text von Str.1 nach der Parallele in k 606,7 Gerhardt [Anm. 72], S. 167–169.

<sup>78</sup> Müller [Anm. 19], 1976 [574<sup>va</sup>-575<sup>vb</sup>].

eine entsprechende Überlieferungsparallele, doch bedarf auch diese Strophe einerseits der Fortsetzung durch die Darlegung der Messordnung nicht, mit der sie andererseits als Preisstrophe auf das Wort „Kyrieleison“ doch eine sinnvolle Einheit bildet.

- k 631<sup>3</sup>,1 (1Bop/1/539a; ed. Gerhardt [Anm. 72], S. 165f. [Str. 2+3])<sup>79</sup>: Zwei Strophen mit Tierallegorese ist ein geistlicher Lehrspruch über Christus und Maria vorgeschaltet, der ohne Verbindung zum ganzen Lied bleibt und mit einem in den Schlussversen an Christus und die Gottesmutter gerichteten Dank für ihre Erlösungstat nach Inhalt und Aussage für sich bestehen kann.
- k 634<sup>7</sup>,6 (1Bop/1/100c)<sup>80</sup>: Str. 1–5 und 7 dieses Marienpreises mit Ave-Anaphern in den Stropheneingängen sind im Teil H des Heidelberger cpg 350 altbezeugt. k bietet in der sechsten eine weitere Strophe, die sich zwanglos in die Reihe einfügt und vielleicht angefügt wurde, um die für längere Bare eher gängige ungerade Siebenzahl zu erreichen. Andererseits waren die Mariengrußstrophen, wie die Überlieferung der vierten Strophe der H-Reihe zeigt, die in k 596,3 noch einmal in anderem Kontext begegnet, an den vorliegenden Preisstrophenkranz offenbar nicht fest gebunden. Auch für k 634,6 wird man zuerst eine für verschiedene geistliche, näherhin mariologische Kontexte offene Anlage eines ganz aus sich heraus verständlichen Textes festzuhalten haben. Gezielte ‚Zudichtung‘ ist daher nur eine der zunächst zu erwägenden Möglichkeiten; ebenso kann Str. 6 auch von vornherein als Variable konzipiert worden sein.

Stolle, Alment, k 772<sup>3</sup>,3 (1Stol/511a; ed. Wachinger<sup>81</sup>, S. 132–134): In Str. 1 und 2 bewahrt das Bar eine alte Spruchstrophe des Hardegger und eine unmittelbar auf diese bezogene Antwortstrophe, in der Thesen des Hardegger zur Beicht- und Bußpraxis polemisch angegangen werden, in Str. 3 eine weitere, später entstandene, aber ebenfalls präzise bezogene Antwort eines jüngeren Verfassers auf den Hardegger.<sup>82</sup>

Walther von der Vogelweide, Gespaltene Weise („König-Friedrichs-Ton“) (Lachmann – Cormeau Ton 11)<sup>83</sup>, k 808<sup>3</sup>,1 (1WaltV/8/501a; ed. Lachmann – Cormeau Anh. 11,III' [Str. 1], 11,XII+XVI [Str. 2+3]): Die genauen Bezüge der Eingangsstrophe auf die beiden anschließenden alten Einzelsprüche des Tonerfinders und die sinnvolle Aussageeinheit des ganzen von rechten und falschen Freunden handelnden Bars hat Hausteins<sup>84</sup> herausgearbeitet. Obschon die Eingangsstrophe gezielt an- und eingepasst ist und ihre Anbindung auch Textumformungen in den Folgestrophen bewirkt zu haben scheint, schließt keine der Beobachtungen Hausteins jene Möglichkeit aus, die die aus sich verständliche Textaussage der Eingangsstrophe mit ihrer Charakterisierung des wahren Freundes nahelegt:

<sup>79</sup> Eine Ausgabe der Eingangsstrophe fehlt; vgl. für das ganze Bar ebd., [585<sup>va</sup>-586<sup>ra</sup>].

<sup>80</sup> Ebd., [587<sup>ra</sup>-588<sup>rb</sup>]; vgl. für die Parallelüberlieferung die im „Repertorium“ angegebenen Ausgaben (von der Hagen, Wackernagel, Tolle, Kochendörfer).

<sup>81</sup> Burghart Wachinger: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, München 1973 (MTU 42).

<sup>82</sup> Zum ganzen Komplex ausführlich ebd., S. 132-138 (Str.3 „kaum vor dem 14. Jahrhundert entstanden“: S. 135).

<sup>83</sup> Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche, hg. v. Christoph Cormeau, Berlin, New York 141996.

<sup>84</sup> Jens Hausteins: Walther in k, in: *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*, hg. v. Cyril Edwards, Ernst Hellgardt, Norbert H. Ott, Tübingen 1996, S. 217–226, hier S. 225f. (vgl. auch S. 222 zur Echtheitsdiskussion um Str.3).

dass Str. 1 nicht, wie Str. 2 oder 3 ja auch, der neuen Einheit erst sekundär eingepasst wurde und zuvor ebenfalls als selbstständiger Einzelspruch umlief. Als solcher ließe er sich nämlich ohne Eingriffe in die Textgestalt umstandslos aus dem Bar herauslösen.

Meister Anker, Ton, k 833<sup>3</sup>,3 (<sup>1</sup>Steinh/1b; ed. Cramer<sup>85</sup> Bd. 3, S. 286f.): Str. 1 und 2 dieses Trinitätspreises mit poetologischem Vorspann (Anrufung des Heiligen Geistes mit der Bitte um Beistand beim Dichten) gehen mit m 35,1+2 zusammen. In der letzten Strophe bieten beide Handschriften jeweils Unika in eingeschränktem Sinn. Denn beide Strophen sind nicht nur u. a. durch die Explikation von in Str. 2 nur Angedeutetem (*dri clammen* > die Trinität) und formal u. a. durch Reimaufnahmen (*clammen* : *rammen*) gleichermaßen genau auf ihren Prätext bezogen und setzen ihn fort, sondern weisen auch untereinander engste Berührungen auf, die eine voneinander unabhängige Entstehung ausschließen. Hier steht der Strophenwechsel der sekundären Bearbeitung einer in allen Teilen bereits vorliegenden Strophenordnung nahe, und es wäre zu klären, ob nicht eine Strophe sekundär und lediglich Bearbeitung der anderen ist.

Junger Meißner, Ton (Peperkorn Ton I), k 868<sup>3</sup>,1 (<sup>1</sup>JungMei/1/513a; ed. Peperkorn B I,48–50): Die letzte dieser drei Minne- und Frauenpreisstrophen ist wahrscheinlich alter Einzelspruch, und für die Eingangsstrophe ist das ebenso zu erwägen.<sup>86</sup> Wie die letzte (in k 872,3) tritt auch die Mittelstrophe (in h 34,3) an anderer Stelle aus dem Liedrahmen von k 868 vollständig heraus.<sup>87</sup>

Suchensinn, Ton, k 882<sup>4</sup>,3 (<sup>1</sup>Suchs/2a; ed. Pflug<sup>88</sup> 2, Cramer Bd. 3, S. 298–301): Die einzige Liedparallele in der Handschrift Nürnberg, GNM, 877, 210<sup>2</sup>–211<sup>1</sup>, verkürzt das Viererbar auf drei Strophen. Dem Nürnberger Text fehlt neben der dritten k-Strophe auch der Gegenstollen der vierten, deren Abgesang zudem dem Eingangsstollen vorangeht. Wenn hier nicht nur mechanische Textverderbnis im Hintergrund steht, dann jedenfalls ein Bearbeiter, der meisterlichen Formvorstellungen nicht verpflichtet war. Für den Barbildungsprozess ist die Abweichung nicht auszuwerten.

Lesch, Zirkelweise, k 907<sup>3</sup>,1 (<sup>1</sup>Lesch/9/8a; ed. Cramer Bd. 4, S. 71f.): Das Dreierbar ist in der einzigen Parallele, dem „Liederbuch des Jacob Kebicz“ (München, BSB, Cgm 811, 57<sup>va</sup>) um die Eingangsstrophe auf ein Strophenpaar verkürzt, das als solches meisterlichen Formansprüchen nicht mehr genügt: Diese ‚Variante‘ ist mit dem Barbildungsvorgang daher nicht in Verbindung zu bringen.<sup>89</sup>

<sup>85</sup> Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts, hg. v. Thomas Cramer, München 1977–85.

<sup>86</sup> Vgl. die Besprechung der Ausgabe Peperkorns durch Frieder Schanze, in: PBB 108, 1986, S. 109–115, hier S. 115 (zu Str.1 und 3), sowie Peperkorn, S. 19 u. 172f. (zu Str.1).

<sup>87</sup> Gleichwohl ziehen weder Schanze noch Peperkorn für sie eine eigenständig-geschlossene Konzeption in Betracht (Peperkorn, S. 19; Schanze [Anm. 86], S. 115). Die Argumente verdienten hier eine Überprüfung.

<sup>88</sup> Emil Pflug: Suchensinn und seine Dichtungen, Breslau 1908 (Germanistische Abhandlungen 23).

<sup>89</sup> Vermutlich steht gestörte Textüberlieferung im Hintergrund. In Str.2 des cgm 811 sind die Stollen vertauscht. Der Schreiber tritt überhaupt einzig als Sammler, nicht als Redaktor in Erscheinung: Michael Curschmann: Kebicz, Jakob, in: <sup>2</sup>VL 4, 1983, Sp. 1987–1090, hier Sp. 1987f.

### III.

Die Durchsicht der k-Unika in Meisterliedern wechselnder Strophenordnung bestätigt die aus den Eingangüberlegungen abgeleiteten Erwartungen:

- Die k-Unika in den unfesten Überlieferungseinheiten führen regelmäßig in sinnhafte Liedkontexte, denen gezielte Konzeption als Rezeptionseinheit zu unterstellen ist. Sicher gibt es Abstufungen, oberflächlichere oder weiterreichendere Arten der Strophenverbindung zum Lied, und sicher muss die übergreifende Hypothese, Sinn dürfe erwartet werden, für manche verderbte Einzelstelle eingeschränkt werden. Wichtig ist als Basis weiterer Differenzierungen aber zunächst: Die von der Vorstellung, Strophen könnten auch nur verbunden worden sein, um die Barnorm zu erreichen, evozierte Suggestion eines beträchtlichen Anteils mechanistischer Liedbildung lässt sich nicht bestätigen. Was Haustein für den Ausschnitt der späten Walther-Lieder in k erwiesen hat, zeigt sich an den hier untersuchten, über ganz k verteilten Liedern ebenso: Sie sind als Sinneinheiten eigenen Rechts zu begreifen.<sup>90</sup>
- Der weitaus geringere Anteil der Unika ist derart fest in seinen speziellen Liedrahmen eingebunden, dass er nicht einfach herausgelöst werden könnte. Im Gegenteil verdient eine beträchtliche Anzahl von Strophen die weitergehende Prüfung, ob es sich bei ihnen nicht ebenfalls um Einzelstrophen handelt, die nur zufällig nicht in anderen Bindungen bezeugt sind. Mit der Voreinstellung an unikal spätüberlieferte Strophen heranzutreten, es sei hier regelmäßig von ‚Zudichtungen‘ auszugehen, ist den tatsächlichen Verhältnissen unangemessen.

Der untersuchte Bestand erlaubt weiterhin Grundtypen wechselnden Strophen-einsatzes im Bereich unfester Mehrstrophigkeit zu benennen. Zunächst indes ist nach zwei Richtungen hin Unspezifisches auszugliedern:

- Nicht jede im Barvergleich hervortretende Abweichung in der Strophenordnung steht mit dem Barbildungsprozess in Verbindung. Prinzipiell muss man mit Fällen rechnen, in denen eine bereits feste mehrstrophige Ausgangsform entweder irrtümlich verändert und fehlerhaft (s. o. k 525, k 882) tradiert oder vielleicht gezielt verändert wurde, dies aber in Rezeptionszusammenhängen geschehen sein kann, in denen, wie am nicht bargerechten Ergebnis ablesbar, meisterliche Formvorstellungen keine Verbindlichkeit hatten (s. o. k 907 im nicht-meisterlichen Rezeptionskontext des Liederbuchs).
- Jeder abgeschlossene Text kann nachträglich bearbeitet werden. Das gilt auch, wie an der Streichung von k 256,8 im Erzähl-lied vom Zauberer Virgil zu sehen, für das bereits feste mehrstrophige Lied, das einerseits als Ausgangsform abgrenzbar und für das andererseits die Neufassung als abgeleitete zu erkennen ist. Prinzipiell muss man mit diesem Fall auch im engeren Um-

<sup>90</sup> Haustein [Anm. 84]. Als Gegenbeispiel wäre allenfalls k 631,1 (s. o.) anzuführen.

feld der Barbildung rechnen: dass variante Strophenfolgen als eine feste Ausgangsgröße genommen, als solche bearbeitet wurden und dabei kürzend in die Strophenordnung eingegriffen wurde – mag es in einem ohnehin Strophenordnungen flexibel handhabenden Umfeld auch schwierig sein, die Ausgangsform entsprechend klar zu konturieren.

Im Kernbereich zeichnen sich – mit vielen Überschneidungen im Einzelfall – drei grundsätzliche Wege der Komposition mehrstrophiger Einheiten ab:

1. Die Ergänzung zur regulären mehrstrophigen Einheit kann von Anfang an auf eine vorgegebene Textgrundlage hin komponiert werden und scheint ohne sie nicht eingesetzt worden zu sein. Dabei kann die Ausgangsgruppe von vornherein für die – nicht als primär oder sekundär gegeneinander abzusetzende – Auffüllung durch die eine oder andere Strophe angelegt sein. Ein solches Verfahren könnte hinter k 833 in Meister Ankers Ton stehen. Die Ausgangsgruppe kann aber auch sekundär durch die gezielte Ergänzung überhaupt erst als Ausgangsbasis fixiert werden und vor oder neben der Ergänzungsstrophe ein Eigenleben führen. Auf diesem Weg scheinen Lieder zustande gekommen wie k 772 in Stollens Alment oder k 594 in Boppes Hof-ton. Quantitativ gesehen sind die an sich unselbstständigen, gezielten Zudichtungen zu fixierten Strophenkonstellationen die Ausnahme.
2. Eine bedeutend größere Zahl von Baren (z. B. k 94, k 103, k 529, k 808) ist vor einem Produktionshintergrund entstanden, den im Wesentlichen das freie Hin- und Herschieben aller Strophenbausteine kennzeichnet. Einerseits wird – bei aller Abstimmung der Strophen untereinander – keine stabile oder durch eine bestimmte Strophenergänzung stabilisierte, fundierende Strophengruppe sichtbar, zu der ein Baustein sekundär hinzugetreten sei. Andererseits lässt sich für keine einzelne Strophe sichern, dass mit ihr allein auf den vorliegend bezeugten Kontext gezielt worden wäre.
3. Weiterhin legen Beispiele wie k 116, k 131 oder der Komplex k 542 / k 543 / k 553a / k 554 eine dritte Verfahrensweise nahe, die in gewisser Weise zwischen den zwei schon benannten steht. Für sie hat man sich die Entstehung der Lieder am ehesten aus einem Strophenpool heraus vorzustellen, aus einem besonderen Fundus von Strophen, aber auch aus bereits untereinander gebundenen kleineren Strophengruppen, die aber noch nicht die dann eigentlich zu erreichende Liedeinheit bilden müssen. Aus solchen Pools ließ sich einmal das eine, dann das andere Lied fügen; seine Bausteine erscheinen daher in wechselnder Liedbindung, aber die verschiedenen Lieder überschneiden sich im verwendeten Material auffallend häufig, und die wechselnden Bausteine sind außerhalb dieser untereinander sehr verwandten Liedkontexte auch kaum mehr zu greifen.

Historisch betrachtet mag der zweite, vorwiegend die Einzelstrophe als Baustein nutzende Weg in einer Frühphase der Barbildung der zunächst am häufig-

sten beschrittene gewesen sein. Der einzige war er freilich gewiss nicht, wie überhaupt die Grundformen sich kaum jeweils vollständig abgelöst haben dürften, sondern wohl immer auch nebenher bestanden haben. Angesichts im Raum stehender grundsätzlicher Zweifel am Sinn weiter zu intensivierender Beschäftigung mit meisterlicher Lieddichtung verbietet es sich allerdings, den vorliegenden Beitrag damit in die Unverbindlichkeit des Wunsches nach weiterer Bereicherung unseres Wissens durch noch genaueres Studium der Wege zum Bar münden zu lassen.<sup>91</sup> Ich sehe im Gegenteil den sehr aktuellen Sinn einer weitergehenden Beschäftigung mit der Spruchdichtung nach Frauenlob darin, die Diskussion über umfassendere Vorstellungsmodelle literarischer Kommunikation anregen zu können, die der älteren wie jüngeren Gattungsgeschichte kategorial gleichermaßen angemessen sind – wobei sich dieser Anspruch im Falle des neuen Bars ohne systematische Rücksicht auf allgemeine pragmatische Rahmenbedingungen spätmittelalterlicher Textbildung und ihre medialen Kontexte eben kaum einlösen lassen dürfte. Die weitere Beschäftigung mit unfesten Meisterliedern erlaubt dann vielleicht auch einmal, die gegen sie doch noch vergleichsweise statisch tradierten älteren Strophenordnungen im Horizont übergreifender literarischer und historischer Prozesse zu sehen, sie in diesem Kontext als sehr zufällige Momentaufnahmen literarischer Praxis zu konturieren und damit als scheinbar intendiert-festgefügte Produkte kontrolliert aufzulösen.

<sup>91</sup> Karl Stackmann: Das anonyme meisterliche Lied. Versuch über ein Problem der spätmittelalterlichen deutschen Literatur, in: *ZfdA* 128, 1999, S. 377–393, hier S. 389–393.